Amalia: *La «barbarie» como anti-naturaleza*[1]

María Rosa Lojo

1. Naturaleza y ciudad como polaridades estéticas

Pensada a partir del modelo fundador de *Facundo,* la lectura de *Amalia* —obra menos compleja, en tanto menos contradictoria— permite varias constataciones inmediatas. En primer lugar, *Amalia,* a diferencia de la rica indefinición genérica del *Facundo,* es caracterizable, sin mayor esfuerzo, como una *novela* del siglo XIX. En esta calidad no carece, por cierto, de un espacio dedicado a la reflexión de tipo ensayístico (especialmente la reflexión socio-política). Pero las explicaciones (teorías) avanzadas en este aspecto no se apoyan directamente, como en el caso de Sarmiento, sobre un análisis principal, primero (lógica y cronológicamente hablando) de la geografía nacional. Naturaleza y ciudad aparecen, sí, pero ante todo como polaridades estéticas, gran cuadro simbólico donde la barbarie (en esto disiento de Ghiano: 1956) no se confunde preferentemente, como en el caso de Sarmiento, con la Naturaleza.

"Barbarie" no es, en la escritura de Mármol, lo natural, lo pre-cultural, lo que no puede ser de otro modo. Antes bien, la barbarie se halla ahora en 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 de-generados asesinos de la Mazorca.

---

[1] Publicado originalmente en *Anales de la Literatura Hispanoamericana***,** Universidad Complutense, Madrid, Nº 20 (1991): 79-101, y en el libro *La 'barbarie' en la narrativa argentina (siglo XIX).* Buenos Aires: Corregidor, 1994: 79-105.

La barbarie se conoce por los efectos objetivos que provoca: la destrucción de las vidas, los bienes y la dignidad humana, y se enuncia por sus efectos subjetivos: el horror, lo siniestro. Cierto horror asedia también a los viajeros de Sarmiento, que acampan al precario resguardo de sus carretas en la noche pampeana. Pero ese horror, en la escritura sarmientina, es parte de la Naturaleza, proviene de ella y de los seres extraños y externos que la habitan. En Mármol el horror es sórdido, intestino: cualquiera de los conciudadanos que se rozan en las calles todos los días puede, de pronto, convertirse para el otro (el prójimo, el próximo) en delator, en traidor, en monstruo.

No sólo la barbarie es ajena, en Mármol, a la Naturaleza como tal. Más aún, es exactamente lo contrario: la inversión o subversión de las jerarquías naturales, que Mármol identifica con las sociales. La Naturaleza es el orden divino que el hombre pervertido corrompe y traiciona y que el hombre culto de corazón puro (Eduardo Belgrano es su modelo perfecto) obedece refinándolo, completándolo.

2. Naturaleza y Sociedad en el registro socio-político

Diversas reflexiones digresivas (pero no accidentales sino medulares con respecto al mensaje más explícito del texto) ya a cargo de Daniel Bello (el ideólogo unitario) o del narrador mismo, articulan conceptualmente el ideario sociopolítico de *Amalia*. Varios son sus conceptos fundamentales.

1. La sociedad humana tiene, supuestamente, una organización “natural” con validez universal, que debe ser respetada.

En esta jerarquía se establecen diversas asociaciones de valor. Por ejemplo, el doméstico-el débil-el venal, contra el amo-el fuerte-el bueno (p. 335): la clase ignorante es la inclinada al mal (p. 356) y la fuente de pasiones innobles (p. 473), de los "malos instintos" (p. 743); las clases altas son las "honestas y acomodadas" (p. 624); el esclavo liberado por la magnanimidad de estas mismas clases es ingrato, ha desarrollado instintos perversos, incurre en la delación y la vanidad, pretende igualarse a los ex-amos cuando, tanto por su condición como *por su misma naturaleza* (subraya Mármol) ocupa el "último escalón de la sociedad", es el "barro" donde "se sostenían innatos el crimen y la degradación de la especie humana". Barro que en el gobierno de Rosas sube del fondo a la superficie (p. 621).

2. El sistema federal impuesto por Rosas supone la *subversión* de estas jerarquías "naturales", actúa como la *peste*, la *enfermedad*, con respecto a un cuerpo sano: la federación es un "vicio orgánico" (p. 477). Este morbo llega a su apogeo en la esfera religiosa. Rosas ocupa el lugar de Dios en los altares, es el "Mesías de sangre" (p. 111). Desde los púlpitos no se predica el amor de Cristo sino "el odio de Caín y la mofa sangrienta del que presentaba el vinagre y la hiel a quien pedía desde la cruz una gota de agua para sus labios abrasados" (p. 474). Curas y monjas celebran la victoria de Sauce Grande, donde se ha derramado la sangre de Abel (p. 479). Recurren las metáforas de la inversión y la corrupción (prostitución, sacrilegio, peste y veneno):

> "… este escándalo, llevado al grado de propaganda diaria, caminaba *como una epidemia*, por el aire, e iba a *infestar* y *corromper* al clero y las nociones de la moral y de lo santo, hasta los últimos confines de la República." (p. 474)
>
> "la *prostitución* de la época, que *filtraba sus gotas de veneno* por los viejos muros de nuestros conventos, *inficionaba* el aire y *corrompía* las conciencias…" (p. 480)
>
> "En las famosas fiestas parroquiales *todo era a la inversa*, porque *el ser moral de la sociedad estaba ya invertido*. Cada parroquia es un inmenso certamen de barbarismo, de grosería, de *vulgaridad* y de *inmoralidad*, de *parricidio* y de *herejía*." (p. 443)
>
> "A la *profanación* del templo seguía la *profanación* del buen gusto, de las conveniencias, de las maneras, del lenguaje, y hasta de la mujer, en lo que se llamaba el ambigú federal…" (p. 445)

Rosas es el que determinará la *ruptura de la armonía natural* ahogándola en sangre. Tal hecho se halla escenificado con particular intensidad en el juego de la imagen. Primero Mármol pinta un cuadro idílico y perfecto del paisaje pampeano, donde todo está en su lugar: "Todo, menos el hombre, iba a armonizarse allí con ese lazo etéreo entre la naturaleza y su Creador que se llama la luz" (p. 433). Esta antinomia, que corresponde a los primeros preparativos de la resistencia contra la invasión de Lavalle, se exaspera en el capítulo titulado "Primavera de sangre", donde el "menos el hombre" es repetido con una monotonía letánica, lo mismo que la amenaza de la sangre vertida, que alcanza dimensiones cósmicas: "El arroyo iba a llevar sangre en su corriente. La luz del día iba a encapotarse entre vapor de sangre, y los astros que tachonaban el manto celeste de Dios iban a quebrar su tenue rayo sobre charcos de sangre" (p. 649). La corrupción perdurará en el tiempo: "un gobierno tanto más nefasto cuanto que debía dejar inoculados en la sangre de una generación que se levantaba a la vida los malos hábitos de los pueblos que nacen y se educan bajo el imperio de los déspotas" (p. 650).

En suma: el rosismo (legitimado bajo el rótulo de "sistema federal") supone, en la escritura de *Amalia*, la *quiebra* de las estructuras de macro y micro cosmos, por la desfiguración externa, visible (la naturaleza teñida en sangre, violentada y violada) o por la contaminación interna (la peste, el veneno).

3. El narrador, claro está, tiene su propuesta para restaurar el orden social, que se apoya en el natural. La propuesta incluye una *fase negativa*: la denuncia de los *vicios heredados*, previos al rosismo, y que han permitido, precisamente, su eclosión: la ignorancia, el fanatismo político-religioso en el pueblo ("aquel fanatismo español que abría los ojos del cuerpo a la superstición por el fraile, y cerraba los del alma a la adoración ingenua de la Divinidad y a la comprensión de la más ilustrada de las religiones…" (p. 473); superstición ésta que tiene como contrapartida un escepticismo estéril en los intelectuales:

> "Nos faltan la religión, la virtud y la ilustración, y no tenemos de la civilización sino sus vicios." (p. 276)

Estos vicios podrían curarse mediante una panacea que el narrador encomiará de distintos modos a lo largo de todo el libro: la *asociación*. El triunfo de Rosas se explica por el individualismo dominante que impide a los hombres reunirse para el bien común. La defensa de la asociación mueve a Mármol a alabar la política interna de países cuya política exterior ha rechazado duramente. Así, propone a Inglaterra como modelo de espíritu societario (cuando ya se ha convencido de la ineficacia de los movimientos de este tipo en Buenos Aires, pp. 659-661), si bien esta "noble señora" que "baila y canta en derredor de los muertos" (p. 53) ha sido objeto de ásperas críticas desde el comienzo de la novela, sobre todo en la persona de su ministro, el caballero de Mandeville. (Cfr. para críticas al individualismo y promoción del espíritu societario, pp. 177, 272 y ss., 567-568, 650-658 y 659).

Ahora bien, la fase *positiva, activa,* de la propuesta, fracasa. En Montevideo, Bello sufre el primer desengaño, cuando constata tanto el alejamiento teñido de fanatismo de los unitarios, con respecto a la realidad argentina, como la diversidad y anarquía de sus opiniones (Tercera Parte, Cap. III).

La desilusión definitiva ocurre cuando Daniel confirma, entre los mismos miembros de su partido conspirador, la incapacidad argentina para la asociación que un personaje —maduro e incógnito— ha profetizado ya en la primera reunión secreta. "De cuarenta sólo diez" implica una renuncia —trágica, amarga— a la empresa. Bello propone reemplazar la comunidad inexistente por el *trabajo* individual, pero tendiente hacia un mismo fin (la derrota de Rosas) que cada uno desempeñará en el extranjero (pp. 658-659).

4. La falta de espíritu asociativo hace evidente la imposibilidad de la Argentina como nación para la vida libre. Pero hay algo más que Mármol destaca. Al cortar los vínculos con España, los argentinos (léase los porteños) se han desligado también de la idea de *monarquía*. Y en esto radica su error. La república —afirma— es una utopía fraguada por Buenos Aires (pp. 498-500) tan veleidosa y fantasiosa como culta; no tiene suelo real en donde apoyarse. Mármol, como Sarmiento, no deja de ironizar sobre esta característica del espíritu porteño. Dice Bello, justificando en sí mismo la vertiginosa alternancia de estados de ánimo y actividades:

> "Además, Eduardo, yo soy porteño: hijo de esta Buenos Aires, cuyo pueblo es, por carácter, el más inconstante y veleidoso de la América, donde los hombres son, desde que nacen hasta que se mueren, mitad niños y mitad hombres, condición por la cual buscara el despotismo, por el gusto de hacer una inconstancia a la libertad." (p. 281)

El apartamiento del principio monárquico se explica, para Mármol, como una perversión (degeneración) del buen orden de la naturaleza, de la esencia misma de las cosas:

> "La raza, la educación, los hábitos, los intentos y el estado social, todo clamaba por la conservación de aquel principio. La geografía, el suelo mismo, coordinaban sus voces con los pueblos."
>
> "Pero la revolución degeneró, se extravió y, al derrocar el trono ibérico, dio un hachazo también sobre la raíz monárquica, y de la superficie de la tierra se alzó, sin raíces, pero fascinadora y seductora, esa bella imagen de la poesía política que se llama república." (p. 478)

Rosas aparece en la teoría de Mármol, como el gran reaccionario que sí conoce las condiciones reales de la tierra y las utiliza en su beneficio. Sin dudarlo, ni declararlo, se coloca a sí mismo en el lugar vacío del monarca y restaura "el absolutismo y la ignorancia de sus abuelos y bisabuelos, contra la clase ilustrada de las ciudades, que representaba el principio civilizador" (p. 500). La monarquía ilustrada y democrática que *podría haber sido* es reemplazada así por un autocratismo digno de Oriente, que persigue la adhesión incontestable y aniquila a los opositores.

La revolución en suma, se ha encarado incorrectamente. Es necesario buscar otro proyecto que se ajuste más al orden "natural" sin pervertirlo o subvertirlo, como Rosas. Domesticar a la Naturaleza, perfeccionarla, interpretar a través de ella las leyes de Dios, para mejorar la materialidad con el acatamiento de los principios ideales. Esto es lo que Mármol defiende, y lo que articula en un registro que podría llamarse "escénico-poético", porque participa tanto de las exigencias escenográficas del teatro, como de la retórica poética del romanticismo.

3. Versiones de la imagen de la Naturaleza

La Naturaleza, en su acepción genuina, no degradada, es concebida en *Amalia* bajo la forma de una *medida*, de un *orden*, de una *armonía*. Esta Naturaleza regulada, conforme a la ley divina, se desdobla en dos mundos, dos áreas: una, la *intemperie*, lo puramente salvaje, el paisaje pampeano, territorio del gaucho. Otra, lo silvestre domesticado, civilizado, cultivado, espiritualizado (la quinta de Barracas, los escenarios naturales metamorfoseados por la presencia de Amalia).

Entre la Pampa y la quinta de Barracas se sitúa el Río de la Plata, puente inseguro hacia la costosa libertad del exilio montevideano, que unas veces participa de las características salvajes pampeanas y otras se transforma por el hechizo de Amalia, o se vuelve regazo maternal.

La llanura en su aspecto de intemperie no es una presencia frecuente en esta novela urbana o conurbana. Cuando aparece, la descripción de Mármol no es original, no funda ningún modelo. O parece repetir a veces la de Sarmiento en *Facundo*, o bien, articula lo natural en el marco decorativo de un (casi) *locus amoenus*.

La primera descripción más o menos detallada del paisaje pampeano tiene lugar ya avanzado el libro (Cuarta Parte, I, II) y funciona fundamentalmente para mostrar —como lo señalamos *supra*— la quiebra de la armonía que el hombre (ausente del cuadro perfecto) instalará en la Naturaleza. Los rasgos autóctonos originales del paisaje local están fuertemente marcados dentro de la presentación convencional naturaleza=orden (potros que hacen estremecer la soledad con su relincho salvaje, indomables toros, pájaros meridionales menos brillantes que los del trópico, pero "más poderosos unos y más tiernos otros", viejos ombúes, erizados espinillos, humildes margaritas, etc., p. 433).

El elemento salvaje se halla más destacado en otra descripción donde sí aparece el hombre (el gaucho) como parte integrante, ahora, de la armonía natural. El cuadro (porque Mármol describe como si pintase un cuadro) comienza con una negación. Como en Sarmiento, la pampa estará caracterizada por *ausencias*. Ni el sol es el mismo allí que en otras latitudes:

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

Ni el lujo natural que corresponde al trópico, ni el lujo artificial de la civilización pueden aplicarse a esta zona de despojo: la Pampa. Lujo y coquetería son dos categorías que señalan, radicalmente, el *gusto* artístico de Mármol. Las dos corresponden a su modelo femenino, la divina Amalia, hija del tropical jardín de Tucumán, y también a la exquisita Florencia Dupasquier, menos divina pero igualmente seductora. Las dos son ajenas a un mundo que Mármol sólo abarca tangencialmente porque no es el suyo, y que Sarmiento sintió en cambio en todas sus posibilidades de intensidad.

La calificación estética de la llanura es otra. Se abandona lo bello ornamental, limitado y aprehensible, la pequeña melodía de la medida humana, para ingresar en un territorio arrasado y arrasador, engrandecido por cierta sublimidad, donde se expande esa desmesura que es la medida de Dios, la comunicación con lo infinito:

> "Toda la naturaleza tenía allí ese aspecto desconsolador, agreste e imponente al mismo tiempo, que impresiona el espíritu argentino y parece contribuir a dar temple a sus pasiones profundas y a sus ideas atrevidas." (p. 493)

Mármol insiste en el panorama ascético, en las marcas de la devastación, la inmensidad y la grandeza:

> "Nuestro sol meridional descendía, sin más belleza que la suya propia, sobre los desiertos de la pampa."
> "… alguno que otro potro perdido en el desierto, fijos los ojos en el sol poniente." (p. 493)
> "los espectáculos más salvajes de ésta [la naturaleza]" (pp. 493-494)
> "La inmensidad, la intemperie, la soledad y las tormentas…" (p. 494)

La inmensidad, lo sobrehumano, no quitan ni borran la *ley*. Por el contrario, el gaucho es el primer sometido a las "leyes invariables y eternas" de la soledad y la naturaleza que lo educan en la sobriedad espartana, en el estoicismo, y forjan así un tipo humano que no tiene igual en la tierra:

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

Esta "educación natural" produce loables cualidades, tales como espíritu templado, conciencia del propio valor, concentración, libertad, independencia, coraje, destreza física (gracia, soltura), fortaleza, osadía. Nada ve el narrador de intrínsecamente malo en estas aptitudes, salvo los extremos negativos a que puede llevar el exceso de tales capacidades: la soberbia derivada de la autoestima, la indiferencia hacia la sangre (no ya la animal sino la humana) que proviene del ejercicio constante y arriesgado del valor físico.

El problema se plantea más bien, por el *choque* de órdenes: la invasión del *orden ciudadano* por el *orden de la intemperie* (que responde en realidad a la invasión previa de la ciudad que quiere doblegar y dominar a la campaña).

Mármol ve algo más puro, con todo, en la elección del líder (siempre elección y no imposición) algo más justo, más racional, en el ámbito del campo que en el de la ciudad civilizada: "Nada más común en las sociedades civilizadas que malos generales al frente de numerosos ejércitos, y que jefes ignorantes de partido a la cabeza de militares de prosélitos pero, entre los gauchos, tal aberración es imposible". "El caudillo del gaucho es siempre el mejor gaucho. Él tiene que alcanzar su prestigio con pruebas materiales, continuadas y públicas" (p. 495).

El gaucho aparece, para el ciudadano, como poder amenazante identificado con lo incontenible de la naturaleza ("está rodeando siempre, como una tempestad, los horizontes de las ciudades", p. 495), con lo colectivo, popular, mayoritario ("Esta clase de hombres es la que constituye el pueblo argentino, propiamente hablando", p. 495) en situación ventajosa frente a la minoría civilizada, a la cual desprecia.

En esta declaración de fuerzas, *es el hombre de ciudad quien debe justificarse*. No se trata, como se ha querido simplificar a veces, de un fácil desdén del unitario culto por el rústico y el analfabeto. Hay, antes bien, un sentimiento de inferioridad latente, el temor inquietante propio más bien de las minorías acorraladas, que lleva a estos detractores a ofrecer constantemente venturosas comparaciones o a establecer alianzas vergonzantes y/o insostenibles. El afán de compensar se da, de maneras distintas, tanto en Sarmiento como en Mármol. Sarmiento promete navegación, industrias, leyes, abundancia para el cuerpo y el espíritu; asume en sí (Doctor Montonero, gaucho malo de la prensa) el orgullo y la fuerza salvajes para ponerlos al servicio de otros fines. Mármol, escritor, derrocha lujo, exquisitez, refinamiento. Todo, desde la sensibilidad más profunda, hasta los muebles y los adornos de las damas, tiene estas características entre los héroes unitarios, marginales situados en el centro de una comunicación inefable con el cosmos y también en la jaula dorada de una coquetería estética muy difícil de convalidar para nuestro gusto actual. En Mármol hay asimismo alianzas más o menos precarias entre el gaucho y el ciudadano. Una personificación clara de este proceso es Fermín, el "gauchito civilizado", que une todas las buenas dotes del hombre de campo (serenidad, humor, valor, inteligencia) al servicio de la "mejor causa", o Pedro, el viejo soldado que defiende a Amalia con su propia vida. (Cfr. Viñas: 1964, pp. 81-121).

Bello mismo (personaje esencialmente dual, como lo desarrollaré *infra*) tiene muchos rasgos gauchescos: tenaz autoestima que linda con la soberbia ("admirable por su temeridad, aun cuando reprensible por su petulancia al querer trastornar un orden de cosas constituido más bien por la educación social del pueblo argentino que por los esfuerzos y planes del dictador", p. 177). Muestra aplomo y sangre fría, es excelente jinete, y no desdeña metamorfosearse en gaucho: así, precisamente, cuando se acerca el final de la obra:

> "salía Daniel por el portón tarareando una de nuestras canciones de guitarra, o más bien, uno de esos 'tristes', cuyo aires es, poco más o menos, el mismo para todas las letras: cubierto con su poncho y a galope corto, como el mejor y más indolente gaucho." (p. 712)

La última imagen de la Naturaleza, cuya ausencia explícita de circunscripción a la morada humana puede acercarla a la categoría de *intemperie* y espontaneidad, tiene características marcadamente vegetales (sobre todo, florales) y se encuadra, sin mucho esfuerzo, en las pautas constructivas de un *locus amoenus*, de un jardín edénico.

Se halla ausente de esta melodiosa *imago naturae*, compuesta por árboles de huerta y flores de jardín (duraznero, nardo, jacinto, rosas, azucenas) la vida animal salvaje y toda insinuación de violencia. Lo único animal aquí presente es etéreo, flotante, ajeno a la carnalidad y solidez de la tierra: pájaros que cantan el "himno misterioso de la naturaleza a su Creador", la golondrina que cruza "rápida y sin destino, como las imágenes del delirio" (p. 648), la mariposa asimilada a la mujer-doncella ("cuando se abre en la flor de su inocente vida, y vuela en el jardín de las ilusiones, derramando el oro de su imaginación sobre las flores fragantes de sus deseos", p. 648).

En este cuadro predominan la visión, el color: imagen plana adensada por ciertas emanaciones aromáticas; la intensidad se congrega en la quietud. El viento y el mar, centros de movilidad y de fuerza, se aplacan y se apaciguan para dejar paso a otro tipo de cambio paulatino, ajeno a toda agresividad: el de la floración. Tres imágenes femeninas invaden, por una metáfora de tipo alegórico, el territorio de la Naturaleza, para humanizarlo y espiritualizarlo. Las dos primeras son *virginales* y se relacionan con la *visión*. La rosa es "la virgen que deja penetrar por su pupila la mirada ardiente que va hasta el corazón y roba y bebe el primer soplo de amor, que un suspiro de la Divinidad puso en su seno" (p. 648); ya he citado la analogía mariposa/doncella; por último, la imagen final coincidente con la certeza de la eclosión primaveral presenta una escena epitalámica donde la mirada cede paso al aliento: "como la amante abandonada vuelve a la radiantez de su belleza rebosando promesas y alegría, cuando el aliento del amante ausente viene de improviso a entibiar la frente marchitada por el frío glacial del abandono" (p. 649).

La novia sugiere, sin duda, a Amalia, próxima a casarse con Eduardo en la primavera de sangre, elemento que pronto anulará, uniformándola en el terror, la rica variedad de la Naturaleza. Ámbar de la flor, manto de esmeralda del campo, astros del manto de Dios: la naturaleza entera del jardín ameno con todas sus metáforas ornamentales está por hundirse en la isocromía de la sangre violenta.

Irrumpe aquí la imagen, hasta ahora ausente, de la vida animal salvaje, bajo la metáfora del potro: "Su vida amarrada al potro de la tiranía, nueva Mazzeppa, iba a desangrarse por largos años, rotas las carnes de la libertad, en las espinas de un bosque de delitos y de desgracias" (p. 649).

El otro sector del mundo natural trabajado por la retórica corresponde al reino estatuario de Amalia, la "diosa", o sea, la quinta de Barracas. Amalia, por lo demás, es hija del "jardín de la República", Tucumán (antípoda de la Pampa), donde lo natural se vuelve exuberancia, *lujo*, refinamiento que contrasta con el desierto.

> "Todo cuanto sobre el aire y la tierra puede reunir la naturaleza tropical de gracias, de lujo y de poesía se encuentra confundido allí, como si la provincia de Tucumán fuese la mansión escogida de los genios de esa desierta y salvaje tierra que se extiende desde el estrecho hasta Bolivia y desde los Andes al Uruguay." (p. 199)
>
> "Suave, perfumada, fértil y rebosando gracias y opulencias de luz, de pájaros y flores…" (p. 199)
>
> "… a Tucumán, como en todas esas latitudes privilegiadas, entibiadas por la luz de los trópicos, el corazón participa con el aire, con la luz, con la vegetación, de esa misma vegetación, de esa abundancia de calor y de vida, de armonía y de amor, que exhala allí superabundantemente la naturaleza." (*Ibídem*)

En este jardín caracterizado por lo sobrante, por lo sobreabundante (gracia, lujo, opulencias), Amalia es la flor, azucena ("Perezosa como una azucena del trópico", p. 205) o rosa, que se transplantará al jardín de Barracas.

La naturaleza de Barracas (mundo "bello, suave y amoroso", p. 669) "es el contraste vivo con la naturaleza moral de la ciudad vecina" (p. 669). La imagen radiante de este mundo gracioso es, nuevamente, la de la doncella: "como el caudal de las ilusiones sobre el alma enamorada de la mujer en su primera vida" (p. 669). Pero lo más importante no es aquí lo que está *afuera*, sino la seudonaturaleza que constituye el *interior* de la casa y que enmarca y sustenta lo natural puro en un cuadro estético articulado por la mano humana:

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

En el tocador de Amalia ("la gruta de aquella diosa", p. 670) lo natural es sustituido por el "mundo de encajes" de sus vestidos (p. 670) que asumen imágenes cósmicas ("el vestido pasó luego por su cabeza como una blanca nube abrillantada por el sol", p. 671). A este mundo artificial se agregan, otra vez, las rosas y los pájaros (los jilgueros en jaulas doradas).

En estas flores y estos pájaros de salón se halla depositada, empero, la apertura a la *sabiduría de la Naturaleza*, y a la Divinidad. Las flores, elemento estético por excelencia, proporcionan, desde la sensualidad, la conexión espiritual con lo Divino:

> "Las flores eran el campo, el mar y la luz en las horas crepusculares; ejercen sobre las almas poéticas y sensibles una influencia que se escapa al mecanismo de los sentidos, que el alma misma no puede definir, pero que la siente y se avasalla ante ella. Es la religión verdadera de Dios, ejercida en el templo de la naturaleza, por el sacerdocio del corazón humano." (pp. 674-645)

Por la caída de la rosa del vaso en que Amalia la coloca, por el silencio de los pájaros en el día de su boda, y especialmente por el gemido anti-natural de uno de ellos ("un acento extraño, parecido más bien a un gemido que a las modulaciones naturales de esos coristas de la naturaleza", p. 675), la joven sabe que su unión con Eduardo tendrá un final trágico, pese a la concordia aparente del firmamento azul ("¡No puede darse un día más bello! — exclamó Amalia— Todo está tranquilo, menos mi alma", p. 676).

Lo irracional, pues, lo siniestro del Destino, irrumpe aquí, paradojalmente, a partir de los elementos naturales más cultivados, más sumidos en *la domesticidad*. Algo distinto de lo que ocurría en Sarmiento, donde lo siniestro-numinoso, confundido con lo poético, estallaba en plena intemperie, por la violencia grandiosa de la tormenta a campo abierto.

Me referiré, por fin, al río, elemento natural donde convergen la intemperie y lo doméstico, el lujo y el severo despojamiento.

Una primera imagen, en la noche de la frustrada fuga de Eduardo, lo identifica con la Pampa: desmesura y vacío.

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

Aparece aquí lo siniestro natural destacado por Sarmiento, pero teñido de melancolía, una melancolía que podría calificarse como "pre-sabatiana":

> "La ciudad, a dos o tres cuadras de la orilla, se descubre informe, oscura, inmensa. Ningún ruido humano se percibe, y sólo el rumor monótono y salvaje de las olas anima lúgubremente aquel centro de soledad y de tristeza." (p. 44)

La siguiente descripción está motivada —otra vez— por una salida hacia Montevideo: la de Daniel Bello. El elemento salvaje cede aquí su lugar a la *joyería*, lo natural se compenetra de artificio:

> "El cielo del Plata estaba argentado con toda su magnífica pedrería; y la luna, como una perla entre un círculo de diamantes, alumbraba con su luz de plata las olas alborotadas del gran río, sacudido pocas horas antes por las poderosas alas del pampero." (p. 308)

Esta imagen —la perla— es grata al narrador, que la repite luego en el mismo contexto noche-río, como escenario de Amalia:

> "Amalia, en quien su organización impresionable y su imaginación poética estaban subyugadas por el atrayente imperio de la naturaleza, en ese momento y bajo esa perspectiva de amor, de melancolía y dulcedumbre, salpicado el cielo por el millar de estrellas que, con un arco de diamante, parecían sostener engarzada la transparente perla de la noche, cuando todos los síntomas hiemales habían huido bajo una brisa del trópico." (p. 536)

A la *bijouterie* se agregan también, en la cita anterior (p. 308) imágenes del trópico. Así, los bajeles amarrados en el ancho puente de Montevideo imitan "un vasto y espeso bosque de palmeras" "sacudidas en una noche del otoño por vientos que las azotan y despojan" (p. 308).

En este escenario irrumpe, inusitadamente, el elemento *austral*: el barco donde va Daniel aparece en el río como una de las "palomas del mar del Sur que, arrebatadas por el viento de las costas de la Patagonia, vuelan sobre las ondas de esos mares, los mayores del mundo, rozando las aguas con sus alas, inclinándose ora sobre una, ora sobre otra, mostrándose y perdiéndose a la vez entre las montañas flotantes, hasta encontrar el mástil de algún buque, o las escarpadas rocas de Malvinas" (p. 309).

Al retroceder hacia el Sur, se intensifica la violencia de la imagen, ya insinuada por la evocación de las palmeras que el viento despoja, y exacerbada en las palomas *arrastradas* por los huracanes, que terminan posándose en las rocas inhóspitas de Malvinas.

Luego, una vez embarcado Daniel Bello hacia Buenos Aires, y ya desengañado de la inexistente organización unitaria de Montevideo, el río se presenta como una imagen maternal salvaje, superior y contrapuesta a la locura homicida de los hombres:

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

En este gran regazo, presidido por "los rayos del Plata que vertía de su tranquila frente la huérfana viajera de la noche" (p. 342), Bello desarrolla una serie de meditaciones de distinto carácter. Primero, un discurso político, donde analiza la situación concreta de los emigrados. De este examen, lúcido y preciso, Bello pasa, luego de una invocación a Dios, al terreno lírico, en que la Naturaleza de América es contemplada bajo dos aspectos: como *magnífico espectáculo*, y en una segunda instancia interpretativa, como "palabras elocuentes del lenguaje figurado de Dios, con que revela el porvenir de estas regiones" (p. 345), como "magnífica y espléndida alegoría en que ha revelado los destinos del Nuevo Mundo, el Gran Poeta de la creación universal" (p. 345). Este ámbito natural no se ve bajo aspectos indominables o aterrorizantes, sino ligado a la *belleza*, a la *gracia pacífica*, y a la medida (cooperación) humana. Así, en las inmensas praderas "brota una flor de cada gota de rocío"; los ríos refrescan las entrañas de América, abrasadas por los metales; en los bosques, la "salvaje orquesta de la naturaleza está convidando a la armonía del arte y de la voz humana" (*Ibid.*), la brisa, "suave y perfumada… pasa por la fuente de estas regiones como el suspiro enamorado del genio protector que las vigila", las nubes están siempre matizadas por "los colores más risueños y suaves de la naturaleza" (p. 345).

La última invocación de Daniel no es a Dios sino a un sustituto divino muy frecuente en la cosmovisión romántica: la mujer amada. La imagen de la naturaleza desmerece y se desvanece frente a ella, rayo de luz que vincula platónicamente con el Topos Uranos al amado hundido en el "lodo terrenal" (p. 346).

La escena final cubre la diversidad del "espectáculo magnífico" con la luz velada de la luna y el "arrullo" del "poderoso Plata" (*Ibid.*).

La absorción de lo natural (el río) por la imagen femenina idealizada, se exaspera en otro pasaje. Primero se establece la extraña sumisión de las aguas hacia Amalia: "las aguas llegaban con respeto a derramar su blanca espuma en las arenas en que se acolchonaba su delicado pie" (p. 535). Luego el río mismo se convierte en una perfecta dama de salón:

> "… y las olas continuaban desenvolviéndose y derramando su blanca espuma, como pliegues vaporosos de blanco tul que se agitan en derredor del talle de una hermosa, a los pies de esos amantes tan tiernos y tan combatidos de la fortuna: olas cuyo rumor se asemejaba al cerrar de un abanico cuando con mano perezosa lo abre y cierra una beldad coqueta." (p. 540)

La última evocación del río (salvador, apacible) se produce cuando llega la ballenera que conducirá a Montevideo a Madama Dupasquier y su hija Florencia:

> "La noche estaba nebulosa, pero suave; el río tranquilo, una brisa fresca, pero dulce, picaba ligeramente las aguas que, en la alta marea, cubrían las peñas de las costas y se derramaban sin rumor en las pequeñas ensenadas de sus orillas." (p. 629)

Cabe agregar, por último, que el río no sólo es el puente Buenos Aires-Montevideo, sino la vinculación tierra-cielo, marcada por el trabajo de la añoranza. En estas imágenes nocturnas (clandestinas) cuando la variedad visible de la naturaleza se apaga, se destacan, por un lado, la joyería y las galas; pero, por otra parte, se acentúa la solemne imagen de Dios como Dios del cielo, de las alturas, que rige desde allí al mundo terrenal profanado y legitima el amor oculto de Amalia y Eduardo, o bendice la unión de Florencia y Daniel Bello:

> "Y entretanto, un cielo tan puro como tu alma sirve de velo sobre la frente de los dos. El universo es nuestro templo, y es Dios el sacerdote santo que bendice el sentido amor de nuestras almas, desde esas nubes y desde esos astros; Dios mismo que los sostiene con el imán de su mirada…" (p. 539)

El trabajo de la *imago naturae* en *Amalia* no opera, en suma, como un proceso de conocimiento, sino más bien, como un proceso de re-conocimiento de tópicos. Nada en este mundo es inédito, insólito, inquietante. Desde lo salvaje de la intemperie hasta el refinamiento de la joya o la placidez decorativa del *locus amoenus*, todo forma parte de una serie de "órdenes" ya conocidos. Órdenes que se colocan en interacción armoniosa, siempre que el hombre no intervenga para mezclarlos, para fracturar su delicado vínculo. Es el ser humano quien instala lo salvaje como fuerza de choque y de sangre en el prado de esmeralda, y provoca la caída de las rosas y el silencio de los pájaros, sensibles a las vibraciones del porvenir.

Algo muy distinto ocurre con la *ciudad*. Se abandonan aquí todas las seguridades de la retórica de la belleza para instalarse en el vértigo que sacude las estructuras del orden, y pone el ser a merced de lo otro (de lo horroroso).

4. Rosas: perversión de la naturaleza e ingreso en lo siniestro. La ciudad y la retórica de la barbarie

Como se ha señalado con acierto (Viñas: op. cit., García: 1952) es en la indagación de Rosas y su ámbito, donde se aplica, tenaz, la auténtica voluntad de conocer (de descubrir), el segundo ojo entrañable del romanticismo, el que mira hacia la tierra y no hacia Europa.

Hay, en verdad, algo vivo, operante, inédito, en ese mundo que se trata de penetrar. Y esa vitalidad —que es en Rosas contra-naturaleza, instinto pervertido— fascina y horroriza, seduce por vía negativa y corrosiva. Aquí irrumpen el des-orden que altera y que conmueve, lo caótico y lo tremendo (mientras que la naturaleza, cosmos opuesto al caos, es lo conocido —familiar— que resguarda, protege, tranquiliza).

Rosas, sin que esto se diga nunca explícitamente, queda vinculado con una suerte de transrealidad daimónica y demoníaca de la que extrae sus poderes. Hay una escena —Rosas ya ha salido de la ciudad y está atrincherado para defenderse de Lavalle— que simboliza con eficacia esta capacidad perversa y que lo sitúa como verdadero taumaturgo, marcando su operatividad subversiva sobre el sistema —en Mármol unificado y coherente— "Naturaleza-religión-sociedad".

Esta escena es un milagro inverso, negativo. No ya la transformación del agua en vino (Cristo en las Bodas de Canaán) sino del agua en sangre. La imagen se ubica al final del capítulo titulado "Un vaso de sangre": Rosas toma un vaso de agua después de serle leída una lista de sus enemigos políticos (a quienes piensa hacer asesinar). Pero el filtro rojo de las cortinas federales transforma, en una alquimia siniestra, la luz solar, e incide sobre el vaso de agua (confirmando el título de "Mesías de sangre" que anteriormente se le ha adjudicado a Rosas)"

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

Aquí estalla —aun en los más próximos a Rosas— el terror que muchas veces en la novela adquirirá la entonación de *horror* (justificando la tesis de Forster —1977— que presenta a *Amalia* como una novela gótica). Crece el espanto ante una amenaza indefinida y ubicua que puede desencadenarse en cualquier momento sobre la irremediable víctima (recordemos que el narrador ha dividido a los habitantes de Buenos Aires en dos sectores excluyentes: el de los facinerosos-verdugos y el de las víctimas, p. 576).

> "Este fenómeno de óptica llevó el terror a la imaginación de los secretarios, que, herida por la idea que acababan de comprender en Rosas, al mandar las clasificaciones a su hermana política, les hizo creer que el agua se había convertido en sangre, y súbitamente se levantaron pálidos como la muerte." (p. 595)

La metamorfosis del agua en sangre declara el fenómeno de perversión absoluta de la naturaleza, que ya se ha tematizado en diversos lugares del libro. La metáfora de la "salida de madre", grata a Mármol, da comienzo al relato de la violencia en el capítulo "La ley del hambre": "El dique había sido roto por su mano, y la Mazorca se desbordaba como un río de sangre" (p. 662). La Mazorca funciona como un huracán o un maremoto (naturaleza rebelde, insubordinada, entregada a la anomalía) destructor de todo lo cultural humano cuya fragilidad —y cuya transparencia exquisita también— se halla encarnada en las materias más refinadas y vulnerables: los vidrios, la loza, los cristales. El arrasamiento de un orden que, en la ideología del texto, el hombre parece haber copiado de la armonía natural, pero para mejorarla, se declara en hipérboles lapidarias o en enunciados ilógicos, imposibles.

> "La naturaleza se había divorciado de la naturaleza. La humanidad, la sociedad, la familia, todo se había desoldado y roto."
>
> Las puertas se cerraban al prójimo, al pariente, al amigo (…) y el infeliz salía, corría, imploraba, y ni la tierra le abría sus entrañas para guardarlo." (p. 663)
>
> "Las madres querían volver a sus entrañas a sus hijos." (p. 668)

La invasión-profanación de un espacio cultural que se vive como sagrado-santuario (más natural si se quiere, más asentado en sus derechos a ser, que la naturaleza misma) alcanza el paroxismo horas después de la boda de Amalia, separando "lo que Dios ha unido", y reduciendo a ruinas "la gruta de aquella diosa", el "salón de la encantada quinta".

Este salón, muy elaborado por el discurso poético en todo el texto, y el tocador de Amalia, dibujan el punto central donde se reúne la luz, la convergencia de las imágenes: espejos y reflejos que repiten el mismo ideal de belleza: la Forma Amalia, más inmortal que humana, reproducida al infinito (p. 202). El sistema de reflejos se convierte en *orgía luminosa* (contrapuesta a la "orgía de sangre" federal) que exhibe no sólo la belleza sino la riqueza (elementos que alcanzan en este discurso narrativo cierta inseparabilidad), poco antes de la boda de Amalia y Eduardo:

> "En el salón, los rayos de cincuenta luces reflejaban en los espejos, en los bruñidos muebles, y en el cristal de los jarrones, que rebosaban flores, y en cuyas labores, a los rayos de la luz y a la sombra de las flores, se descubría el brillo azul del diamante, la luz enrojecida del rubí, los desmayos del zafiro, la esplendidez de la esmeralda, y las coqueterías del ópalo." (p. 705)

La luminaria mayor es, claro, Amalia misma, que despide constantemente de sus ojos "luz purísima".

Este ámbito resplandeciente, este derroche, se opone al mundo de Rosas, sede estricta y sombría del poder. Diversos críticos (Viñas, op. cit.; Ghiano, op. cit.; Garasa: 1987) han señalado la confrontación de los espacios: el gabinete de Amalia contra las desnudas habitaciones de Rosas, el refinamiento idealizado e importado contra la áspera y autóctona realidad. Si el mundo de Amalia es lo *brillante* (lo transparente, evidente, cristalino), el de Rosas es lo *oscuro* (lo oculto, lo impenetrable). Si la luz —derramada, excesiva, cuando es luz artificial; velada y amortiguada cuando es luz diurna— marca la quinta de Amalia, la casa de Rosas —vista de noche— apenas reconoce la iluminación —tan vulgar como incierta— de unas velas de sebo. Nada extraño en quien tiene siempre la "fisonomía encapotada" bajo "la noche eterna y misteriosa de la conciencia" (p. 106).

Los hábitos nocturnos de Rosas (destacados negativamente por el narrador, que asigna otro valor, por cierto, al hecho de que Amalia se levante tarde y toque el piano hasta avanzada la medianoche) se vinculan de inmediato —otra vez— con la inversión-subversión del orden natural:

> "un 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. 98)

En el mundo maligno federal, del que se exceptúa a Manuelita (versión criolla de la europeizada Amalia) sólo hay dos seres con voluntad verdaderamente autónoma: el primero, claro, Rosas mismo; el segundo: perfecta figura de bruja, la hermana política de Don Juan Manuel (cuya libertad, no obstante, es relativa, puesto que se halla entregada al diablo identificado con Rosas). Todos los demás integrantes del elenco federal son instrumentos más o menos dóciles de la fascinante determinación del Restaurador: guillotinas humanas, "máquinas de cuchillos". La clásica escena de dominio de la materia por la inteligencia diabólica es el enfrentamiento entre Rosas y Cuitiño. El "rayo magnético" de la poderosa voluntad del gobernador domina a Cuitiño-fiera como el influjo de una potestad divina o infernal (p. 107); el mazorquero queda anonadado bajo el "golpe fascinador y eléctrico de su mirada" (p. 110).

Las metáforas animales califican especialmente a los miembros de este sector mientras que las comparaciones florales enaltecen a las exquisitas damas unitarias (azucena, rosa: Amalia; flor del aire: Florencia Dupasquier). Doña María Josefa es la "hiena federal" (p. 355), los mazorqueros son "lebreles, atados con cadenas de hierro a la voluntad de su amo" (p. 366) o "tus perros que te acarician" (dice Rosas a Manuelita refiriéndose a bufones y acólitos); la tiranía es un potro de tormento (p. 649, ya citada), el pueblo es un potro salvaje que se revuelca (p. 111) o un conjunto de Atilas que rompen con los cascos de sus caballos las tablas de la Ley (p. 478). Los adictos a Rosas —soldados y mazorqueros— tienen casi invariablemente fisonomías bestiales (con la sola excepción del bello y luciferino Santa Coloma); son "perros de presa" (p. 91); Cuitiño es una "bestia feroz y abyecta", aun Rosas es "mitad tigre y mitad zorro" (p. 400).

Las relaciones metafóricas entre el entorno federal (corporizado principalmente en la ciudad pintada de rojo) lo animal y lo demoníaco, fructifican y se multiplican. A veces estos vínculos se suman: así, por ejemplo, los caballos contra el zaguán enlosado de Amalia producen un estrépito infernal (p. 385), los caballos federales que sus dueños dejan en la cuadra de Rosas ostentan cintas y plumas coloradas que "agitadas por el viento y alumbradas por el sol clarísimo de setiembre, parecían de lejos espirales de llamas enrojecidas saliendo de las puertas del infierno" (p. 622). Mariano Maza tiene "fisonomía gatuna y siniestra donde estaban dibujados francamente los instintos del mal y del vicio" (p. 582).

Daniel, participante de una reunión federal, "llegó a creer con toda buena fe que se hallaba en el infierno" (p. 509); María Josefa y otros familiares de Rosas son asimilados al linaje infernal, apelando a las figuras y símbolos más conocidos de la tradición cristiana y a calificativos obvios. Así, María Josefa es la *bruja*, "personificación más perfecta" de un orden subversivo ("esa época de subversiones individuales y sociales", p. 145): "era la risa del diablo lo que estaba contrayendo y dilatando la piel gruesa, floja y con algunas manchas amoratadas, de la fisonomía de esa mujer, que en ese momento hubiera podido servir de perfecto tipo para reproducir las brujas de las leyendas españolas" (p. 154; cfr. también p. 147). Las relaciones de María Josefa con el diablo seguirán marcándose varias veces (pp. 351, 373, 379, 382) y se extienden a todo el entorno de Rosas: "Toda esa familia es una raza del infierno. Toda ella y todo el partido que pertenecen a Rosas tienen veneno en vez de sangre y, cuando no matan con el puñal, hablan y matan el honor con el aliento" (p. 185); Cuitiño es aludido por Daniel como "el diablo que hemos tenido esta tarde" (p. 388).

La demonización de Rosas y del federalismo que tiene lugar en el texto puede conectarse con el elemento gótico de la novela victoriana observado por Rosemary Jackson (1981), elemento que se adscribe a la *diferencia*, tanto sexual como social. Los soldados federales, los mazorqueros, los negros y negras adictos a Rosas, encuentran su paralelo en estas narraciones victorianas donde "Thieves, madmen, criminal, unmarried mothers, foreigners, prostitutes, the poor, the working class, the 'refuse' of a metropolitan society, are represented through a Gothic convention as horrific, melodramatic, 'daemonic', 'other'" (p. 131).

Son aún más interesantes las vinculaciones, algo ambiguas, con el trasmundo, que el propio narrador relaciona intertextualmente con la imaginería de Hoffmann.

Así ocurre con las *sombras* que acechan para espiar la quinta de Amalia (aunque al final se devela la identidad de estos personajes: Mariño y dos acompañantes):

> "Tres bultos, semejantes a otras visiones de la imaginación de Hoffmann, parecían de cuando en cuando rarificarse sobre el muro y las ventanas que separaban las habitaciones de la joven viuda de Barracas del gran patio de la quinta…" (p. 431)
>
> "Restablecióse el silencio y uno de aquellos tres misteriosos personajes volvió a correr de puerta en puerta, de ventana en ventana, a ver si descubría alguna luz, si percibía algún ruido que le indicase la existencia de alguien en aquella mansión desierta y misteriosa." (p. 432)

‘Por un momento esa especie de fantasma alzó su mano en actitud de descargar un golpe sobre los cristales de una de las ventanas de la alcoba de Amalia.” (p. 432)

El recurso a Hoffmann se aplica también a la descripción de doña María Josefa:

“ en la hermana política de don Juan Manuel estaban refundidas muchas de las malas semillas que la mano del genio enemigo de la humanidad arrojó sobre la especie, en medio de las tinieblas de la noche, según la fantasía de Hoffmann.” (p. 144)

Es preciso destacar, sobre todo, una descripción que precede a la catástrofe final y que se vincula también con las primeras escenas del libro, cuando los evadidos marchan hacia el río escuchando “sólo el rumor monótono y salvaje de las olas” que “anima lúgubremente aquel centro de soledad y de tristeza” (p. 44). Allí se enuncia también claramente la *enfermedad del terror* (la peste corruptora) que ya envenena a Buenos Aires y que se exacerbará a lo largo del texto (cfr. pp. 138, 211), así como la infinita degradación y maldad de los secuaces de Rosas (p. 44).

El fragmento al que me refiero corresponde a uno de los capítulos finales titulado “El reloj del alma”, y confiere a la calle larga de Barracas las características fantasmales necesarias como para preparar el clima fatídico que hace temblar a Amalia cada vez que se escuchan las campanadas del reloj; suspenso que estallará con la turbulenta irrupción de la Mazorca en el último capítulo.

Varios núcleos semánticos articulan este escenario siniestro:

1. La calle es un *desierto*. Este vacío nos conecta con el modelo sarmientino de la llanura, campo abierto a la imaginación donde se produce el horror.
2. Este ámbito está poblado por seres cuasi imaginarios, cuasi irreales: los *fantasmas*.
3. Los *fantasmas* (descritos por sus acciones, por el efecto múltiple y vertiginoso de su presencia) traen ecos *conocidos* (de humanidad desaparecida) y anuncian la muerte.
4. Este anuncio no provoca el “miedo vulgar”, sino otro estado: una especie de “sueño en la vigilia, con algo que se acerca más a la muerte que a la vida, más a la oscura eternidad con sus arcanos que al presente con sus peligros reales” (p. 705).

El terror político queda así desplazado por la "ilusión del alma" (*Ibid.*), por las oscuras relaciones de ésta con la ultratumba.

Este clima ya se ha ido insinuando antes paulatinamente. En la ciudad que aguarda a Lavalle reina "un silencio sepulcral", es "una ciudad desierta; un cementerio de vivos" (p. 434), una ciudad de prisioneros, de sombras y de apariciones (p. 560).

La amenaza no es ya sólo Rosas. En Rosas han encarnado las circunstancias el misterio del mal y de la muerte. Poco a poco, percibe el lector, los papeles se van invirtiendo. Mármol no apela ya a todo el arsenal imaginario de la fantasmagoría y el crimen para denigrar a Rosas, sino que, insensiblemente, el gobernador, alejado en Santos Lugares, pasa a ser una mera personificación local de las fuerzas terribles que amenazan al hombre de todos los tiempos. Y esto es —señala Forster— lo que caracteriza precisamente a *Amalia* como novela gótica.

Hay algo siniestro en la naturaleza misma de las cosas, en las condiciones de la vida, que escapa a las explicaciones consoladoras y que se relaciona aun con los cuadros más promisorios, con los estereotipos de la bondad misma. Por ejemplo, Amalia, la "madonna", lleva en sí una suerte de "maldición" que provoca la muerte de todos los que la aman. Todo ello sin que Amalia encarne de ninguna manera el tipo de la mujer fatal, sino, antes bien, el de la belleza y la virtud perseguida por el destino. Esta ambivalencia situada, no ya en la personalidad misma de Amalia, sino en los efectos de su irradiación, se extiende a la Naturaleza y hasta a Dios mismo. Así, Mármol impreca al mundo florido, apacible, tranquilo, que amanece después de las matanzas, perfecto en su armonía, indiferente a la crueldad del destino humano (pp. 136-137). O bien, mientras la tormenta de las pasiones se desencadena sobre el pueblo, en las orillas del río donde pasea Amalia, "Todo era soledad y poesía; todo diafanidad y calma en la naturaleza" (p. 535).

Dios, por otra parte, es el que ha estampado el sello del mal en la cara de Cuitiño, "donde se veían dibujadas todas las líneas con que la mano de Dios estampa las propensiones criminales sobre las facciones humanas" (p. 105).

Esta sutil penetración de lo malo en lo bueno se da también en la contraposición Daniel Bello/Rosas, de la que me ocupo en el siguiente apartado de este trabajo.

5. Rosas/Bello: las dos caras del héroe, o los mismos medios para distintos fines. Otra vuelta de tuerca sobre lo siniestro

Como bien señala Alfredo Veiravé en la edición de *Amalia* que manejamos, hay entre Daniel Bello y Rosas (los rivales que jamás se enfrentan cara a cara) una afinidad psicológica. Ambos tienen astucia, capacidad de cálculo y disimulo, ambos pueden pasar instantáneamente de un estado de ánimo a otro:

> "[Rosas] cambiaba según las circunstancias, de ser, de animación y de expresión, en el espacio de un segundo." (p. 109; cfr. también p. 135)

Eduardo Belgrano le reprocha a Daniel que posea también esta poco tranquilizadora cualidad:

> "Juegas tu vida; te entregas en cuerpo y alma a la intriga política, a los peligrosos acontecimientos del día; tu espíritu se levanta, hace grande, altiva, dominadora tu inteligencia; y dos minutos después de ser el primero en el poder de tu voluntad y en la grandeza de tus ideas, pasas con una puerilidad, con una hilaridad sorprendente de lo más alto de la vida a las vulgaridades de ésta." (p. 280)

Tanto Rosas como Bello se aprovechan de las "malas pasiones de los hombres" para hacerlos trabajar en su beneficio, o aniquilarse entre ellos (p. 100).

Pero hay convergencias mucho más alarmantes que hacen aparecer a Rosas como el "otro yo", inconfesado e inconfesable del joven conspirador.

El "europeo" Daniel Bello es también un temible *violento* que goza —con bastante sadismo— de la agresión que inflige. Su primera presencia en el texto novelístico consiste en un hecho de sangre en el cual él es el victimario. Eduardo se defiende, Daniel ataca, y lo hace fríamente, con un instrumento mortífero (el *cassetête*) cuya identidad se devela sólo más adelante, muy avanzado ya el relato, intensificándose así la relación entre Daniel y el arma mortal de la que es exclusivo poseedor. Bello, que usualmente se autocontrola frente a los federales, tiene una insólita explosión temperamental ante el cura Gaete. Aquí utiliza, sin llegar a ultimar al sacerdote, la misma herramienta misteriosa, y luego descarga, con las más duras imprecaciones, todo su odio contenido hacia la Federación (pp. 217-218). En otras ocasiones Daniel, con regocijo, incita a la violencia a sus enemigos. Así, en varios pasajes: 1) Cuando se hace presentar por Salomón como futuro miembro de la Sociedad Popular Restauradora y excita a la cólera a los presentes contra los miembros ausentes, insinuando sospechas de defección ("—Así, así; más os he de azuzar en adelante, mis lebreles, para que os devoréis unos a otros —decía Daniel para sí mismo", p. 195). 2) Cuando mueve a los federales en contra de los ciudadanos franceses residentes en Buenos Aires. Actitud que el narrador se preocupa por justificar cuidadosamente apelando al fin perseguido por Daniel: "que la Francia, la Europa entera, descargase un golpe mortal sobre la frente del poderoso bandido de la Federación…", y cumple con ello "un grande pero penoso deber": "era la aplicación de esa terrible, pero en muchos casos imprescindible ley de la filosofía y de la moral, que autoriza el sacrificio de los menos para la conservación de los más…" (p. 299). Mármol se olvida, por cierto, de mencionar a Maquiavelo. 3) Cuando intenta "precipitar el desborde sangriento de los odios de la Mazorca" sobre los unitarios o los reticentes. Intención calculada que también el narrador se preocupa por explicar: "Y he aquí lo que buscaba Daniel: que rompiera la Mazorca por en medio de la voluntad de Rosas, a ver si de esa prematura erupción, resultaba una reacción del pueblo al sentir el puñal de algunas docenas de bandidos sobre la garganta de tantos inocentes" (p. 366).

Si el maquiavelismo de Rosas irrita al narrador, no sucede lo mismo con el maquiavelismo practicado por Daniel. Éste, no hay que decirlo, siente por los federales la misma absoluta inquina que Rosas dedica a los unitarios. Por lo demás, hay un énfasis demasiado notorio en las escenas de enmascaramiento de Daniel. Énfasis que hace dudar a los conocidos de Daniel, a sus íntimos y aun al lector, como en el notorio episodio donde el joven interroga a Cuitiño para saber si no hay orden dada de invadir la sede diplomática de los Estados Unidos (pp. 697 y ss.).

Incluso Daniel parodia gestos, actitudes que ha considerado "infernales", como la conducta de María Josefa Ezcurra cuando quiere despertar celos en Florencia insinuando una relación equívoca entre Daniel y su prima. De semejante modo, aunque sin el mismo propósito final, Daniel habla de una inexistente caja de cartas y rizos para malquistar a Amalia con Eduardo (pp. 717-718).

Identidad de medios, disparidad de fines. Esta similitud y esta distancia marcan las ambiguas relaciones de Daniel con el mundo federal, lo presentan, hasta cierto punto, como un "doble" de Rosas y lo muestran como una figura menos estereotipada de lo que muchos críticos han visto.

6. Conclusiones

Frente al modelo sarmientino que identifica la primacía de la Naturaleza con la libertad absoluta, con la transgresión (que es también ignorancia) de las normas de la cultura, y por ende, con la barbarie, Mármol propone una *imago naturae* que no se remite al caos del génesis sino al *ordo*, a la estructura regular ya constituida, gobernada por leyes invariables y eternas. Leyes a las que ni aun la intemperie escapa, educando al gaucho en una dura escuela de estoicismo, frugalidad y coraje.

Barbarie es la fuerza de choque que altera la frágil relación entre los estratos de ese gran edificio ("inmensa fábrica" para usar una adecuada expresión del Siglo de Oro) que es lo cósmico-natural. La barbarie —perversión, peste, corrupción— subvierte las jerarquías ideológicamente asimiladas de la sociedad y la naturaleza, establece pactos siniestros con lo ultramundano demoníaco, se apodera de sus fuerzas, arranca la imagen maternal: gran regazo del río, "naturaleza madre e institutriz del gaucho" (p. 493), que se encuentra aun en lo más crudo de la intemperie, y que la civilización refina y entroniza en un mundo derivado: el jardín, o la casa, habitáculo de la belleza-riqueza, elaboración de lo simplemente dado en la sobreabundancia.

Barbarie es, en fin, la ruptura de las imágenes pulidas de las superficies: reflejos y espejos, reverberación luminosa, visión, color, para ingresar, por la herida, a lo profundo. Es uniformar la multiplicidad —fría— de los brillos en una caliente isocromía de sangre oscura. Es la violencia que rompe, desgarra, eviscera, remitiéndonos a las imágenes de *El matadero*. El gran mecanismo de relojería que es el cosmos y el alma (el reloj del alma de Amalia que sincroniza con las campanadas del reloj de pared) se ha detenido por fin. Las entrañas están expuestas, abiertas. Por el destrozo, por la violación, se ha entrado en contacto, sin embargo, con la raíz de la vida: su materialidad palpitante, más allá de las abstracciones del funcionamiento. Se ha entrado también en el mundo de la noche, no neutralizado por la iluminación escénica, orgiástica, excesiva, que no deja comprender la autóctona, inmediata oscuridad.

Por eso, a la repulsión conceptual se opone una fascinación de otra índole: por eso, lo único realmente legible de *Amalia* hoy día es su técnica dramática y su incursión en el ámbito federal, primero más o menos realista, luego crecientemente gótica, hasta alcanzar la perfección del horror y de la catástrofe en la escena final, donde la violencia y la destrucción arrasan también las galas y el amaneramiento retórico con que la escritura de Mármol suele adecuarse a los objetos suntuarios que describe.

La apasionada parcialidad política no le impide, como escritor, ir exhibiendo (aunque con justificaciones y reparos inconvincentes) la violencia simétrica de los dobles Rosas y Bello, distintos en el aspecto, la formación cultural y los fines de partido, idénticos en su odio, su estrategia operativa y su fin último: el ejercicio del poder.

Como el *Facundo*, *Amalia* nos ofrece, más larvadamente, la insuficiencia de una dicotomía para caracterizar tanto la estructura política como la realidad vital y emocional de nuestra cultura, cuyos fantasmas son expulsados por la puerta grande de su fachada europea, para introducirse después por los ventiletes del sótano, o ambular por la exterioridad (que es interioridad) de las tinieblas.

La barbarie no se incluye ni en el ideal político de Mármol ni (a diferencia de Sarmiento) en su plataforma estética. El autor de *Amalia* no pretende ser el "romancista americano" que deslumbra a Europa con su vibrante exotismo, sino más bien, como Bello, el "espíritu europeo" dentro de un grupo intelectual selecto. Sin embargo, en la novela la "seducción de la barbarie" existe como un efecto de "boomerang". El espanto que Mármol quiere producir en sus lectores revierte sobre la figura de Rosas, sobre la carne y la sangre cuyas vibraciones y derroteros éste maneja, confiriéndoles un inolvidable, oscuro esplendor, anclándolos en la profundidad afectiva. *Amalia*, novela política y panfletaria que no se avergüenza de serlo, plantea inadvertidamente preguntas válidas sobre las relaciones del hombre con el poder y con la cultura del suelo que habita, sobre esa realidad inmanejada o inmanejable, fuera del orden (querido pero no efectivamente poseído) que se filtra por las rajaduras y las grietas del sistema conceptual yuxtapuesto, hasta hacerlo estallar. Lo que Mármol vio, pero no aceptó: es decir, la impotencia del sistema, la inexorable, inevitable aparición de estas brechas, y la correspondencia de los hermanos-enemigos, seguirá imponiéndose como temática irresuelta en busca de una re-estructuración de nuestra imagen cultural.

Bibliografía fundamental sobre *Amalia* y temas afines

Del Valle Palacios, Nilda. "El tema de la violencia en algunos escritores argentinos", *Revista de Humanidades*, Vol. IV, Año 7, Nº 7 (Córdoba: Facultad de Humanidades. Junio 1964), 142-168.

Forster, David W. "*Amalia* como novela gótica", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Nº 6 (Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 1977).

Garasa, Delfín Leocadio. *La otra Buenos Aires* (Buenos Aires: Sudamericana - Planeta, 1987).

García, Germán. *La novela argentina. Un itinerario* (Buenos Aires: Sudamericana, 1952).

Ghiano, Juan Carlos. "Espacio y tiempo en la novela argentina", *Comentario*, Nº 11 (Buenos aires: Abril-mayo-junio 1956) 67-78.

Giannangeli, Liliana. *Contribución a la bibliografía de José Mármol* (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata).

Lichtblau, Myron. "*Amalia* and the Rosas Era in Fiction" (Cap. III) en *The Argentine Novel in the Nineteenth Century* (New York; Hispanic Institute in the United States, 1959) 43-54.

Martínez Estrada, Ezequiel. *Para una revisión de las letras argentinas* (Buenos Aires: Losada, 1967).

Max Rohde, Jorge. *Las ideas estéticas en la literatura argentina*, Tomo III (La novela) (Buenos Aires: Coni, 1924).

Pages Larraya, Antonio. "Buenos Aires en la novela". Separata de la *Revista de la Universidad de Buenos Aires* Tercera Época, Año IV, Nº 2 (1946), 257-258.

——. El legado de la novela romántica", *Lyra*, Año XV (Buenos Aires: 1957), 161-163.

Prieto, Adolfo y otros. *Proyección del rosismo en la literatura argentina*. Seminario del Instituto de Letras (Rosario: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral, 1959).

Suárez Murguías, Marguerite. "Variantes autóctonas de la novela romántica en Hispanoamérica", *Hispania*, Connecticut, XLIII, Nº 3 (set. 1960), 372-375.

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

Se ha manejado la edición de *Amalia* de Alfredo Veiravé, publicada en Kapelusz (Colección GOLU), Buenos Aires, año 1960.

Se ha utilizado también, para el elemento gótico en la novela, el libro de Rosemary Jackson: *Fantasy: the Literature of Subversion* (New York: Methuen, 1981).