

Amalia y la época del terror

PABLO ANSOLABEHERE, UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES- UNIVERSIDAD DE SAN ANDRÉS

En la escena con que se abre *Amalia* (1851-1855), de José Mármol, están presentes los ingredientes principales con los que va a trabajar la novela a lo largo de sus cinco partes y más de setenta capítulos: Buenos Aires en 1840, el predominio de una ambientación lúgubre, el tratamiento ficcional de algunos episodios históricos (en este caso el frustrado intento de emigración de un grupo de opositores al gobernador Juan Manuel Rosas que termina con su muerte), la brutalidad asesina de los mazorqueros, la violencia política como fuente principal de la fuerza dramática del relato, la intervención de Daniel Bello -uno de sus protagonistas- como personaje activo y heroico, su amistad inquebrantable con el no menos heroico, pero demasiado romántico y poco práctico Eduardo Belgrano y – sobre todo- la cuestión del terror como el eje conceptual clave para entender a Rosas y al pueblo de Buenos Aires.³⁹

Dice allí el narrador, antes de que la violencia irrumpa: “En la época a que nos referimos (...) la salud del ánimo empezaba a ser quebrantada por el terror: por esa enfermedad terrible del espíritu, conocida y estudiada por la Inglaterra y por la Francia, mucho tiempo antes que la conociéramos en la América” (Mármol 4).⁴⁰ En *Amalia* el terror es una enfermedad, que debe ser estudiada, porque conociéndola es como se puede llegar a entender a Rosas y a su sistema político. La idea se repite a lo largo de todo el relato, insistente: “La policía de Rosas tiene tantos agentes cuantos hombres ha enfermado el miedo” (17), “El terror, esa terrible enfermedad que postra el espíritu y embrutece la inteligencia” (62), “El terror ya no tenía límites. El espíritu estaba postrado, enfermo, muerto” (391). Incluso el narrador habla de los

³⁹ Mármol comienza a publicar *Amalia* como folletín en el periódico *La Semana*, de Montevideo, en abril de 1851. La caída del gobierno de Juan Manuel de Rosas luego de la batalla de Caseros, en febrero de 1852, motiva la interrupción de las entregas, y deja a la novela inconclusa. Recién en 1855, en Buenos Aires, Mármol publica la historia completa, en forma de libro, con algunas supresiones y varios agregados (además de los capítulos finales) con respecto a lo editado en *La Semana*.

⁴⁰ De aquí en adelante el número de página del que proviene cada cita textual se indicará al final de la misma entre paréntesis.

“síntomas” con que “se anunciaba el terror” y llega a definir el rosismo y sus efectos como “tisis del alma” (370).

Esta insistencia en el terror, por otra parte, tiene que ver con el propósito de la novela: retratar una época. Mostrar, a través de una ficción fuertemente ligada con hechos, lugares y personajes históricos, la verdad de un período definido con esa palabra clave: “terror”. La “época del terror” es el sintagma elegido en *Amalia* para definir el gobierno de Rosas y, específicamente, el período en que transcurre la novela, (de mayo a octubre de 1840), porque, según sus opositores, condensa -como en ningún otro año de su gobierno- la esencia de la política rosista. Así, varios personajes de la novela van a ser definidos por su relación con el miedo. Por un lado están los que usan el terror para lograr sus objetivos, en principio, políticos. El personaje más previsible, en este sentido, es Rosas. Ubicado en el escalón más alto de los representantes de la barbarie americana (coronando, podría decirse, la labor de José G. Artigas, E. López, Facundo Quiroga, José F. Aldao, entre otros) y, por lo tanto, dominado por las pasiones, el salvajismo y los instintos, hay en Rosas, sin embargo, algo de frío cálculo, de sistema, aplicado a su administración de la política, que lo vuelve superior a sus antecesores. Se trata, justamente, de su manejo calculado del terror.

Para Daniel Bello (cuyo pensamiento coincide casi siempre con el del narrador), la dictadura del “inirritable” Rosas “es reflexiva; sus golpes todos son calculados; no calcula matar a éste o al otro hombre, pero calcula cuándo es necesario que corra sangre, y entonces le es indiferente la clase o el nombre de la víctima” (178). El uso cotidiano de la violencia y la aplicación del terror como herramienta de gobierno demuestran el carácter bárbaro de Rosas; y la frialdad y el cálculo en la administración de ese terror, su perversidad, que, en definitiva, lo convierte en un personaje único, incluso dentro del panteón de la barbarie. Pero, claro, para que la maquinaria funcione, Rosas necesita de otros personajes y organismos: Cuitiño (“guillotina humana” que comanda las acciones de la Mazorca, órgano parapolicial del rosismo), Mariño (el perverso redactor de la *Gaceta Mercantil*, principal usina del discurso rosista), Corvalán (jefe de policía que merece un reconocimiento personal de Mármol por el buen trato que le dispensara en su fugaz paso por la cárcel, pero que no deja de ser cómplice del dictador), el cura Gaete (libinidoso y sangriento sacerdote que representa lo peor de la iglesia, también cómplice del gobierno de Rosas) y, entre otros más, destacada como nadie, María Josefa Ezcurra, especie de doble femenino de su cuñado (Rosas) y principal instigadora de la persecución de los personajes de Eduardo Belgrano y Amalia.

Es por el manejo de este sistema que Rosas llegará a ser calificado de “terrorista”. Pero lo que la novela muestra es que su gran rival, el joven, culto y sagaz Daniel Bello, también se vale del terror para tratar de combatirlo. Hijo de un reconocido federal, Bello aprovecha esta procedencia para infiltrarse en las filas del rosismo y, mediante sutiles maniobras, sembrar el terror entre sus integrantes y diversas organizaciones. Sin embargo, parece decir hacia el final la novela, aplicar la táctica del enemigo puede producir logros parciales, pero no evitar la derrota y la muerte. De modo que el terror rosista impone una lógica de la que no pueden escapar ni siquiera sus más valerosos y lúcidos contrincantes.

Esto mismo puede pensarse teniendo en cuenta a las víctimas del terror. Los primeros destinatarios del terror rosista son los propios hombres de Rosas, que obedecen ciegamente las órdenes que se les imparten no tanto por su adhesión al régimen sino por el temor que les inculca el tirano. Estos, con su accionar despiadado, a su vez, contribuyen a esparcir la enfermedad del terror hacia todo el “pueblo” de Buenos Aires. La eficacia del terror rosista, nos muestra la novela, reside en que nadie, ni siquiera el más fanático defensor de la Federación, se siente a salvo de los alcances de la enfermedad. De hecho hay personajes que parecen estar allí simplemente para mostrar los efectos del terror en la conducta humana. Uno de ellos es don Cándido Rodríguez, que vive permanentemente atemorizado, no sólo por los hombres de Rosas, sino también por las extorsiones –justificadas por el fin noble que persigue- a las que lo somete Daniel Bello. Claro que en don Cándido, el temor siempre tiene un tratamiento de comedia, a la medida de lo ridículo del personaje. Pero todo humor desaparece en el caso de otra víctima del miedo: la señora Dupasquier, madre de Florencia, la prometida de Daniel. Se trata de una dama que representa a las mujeres “de clase” que habitan Buenos Aires. En su pálido semblante, debilidad y extrema melancolía pueden percibirse todos los efectos nocivos del terror como enfermedad del alma, justamente porque su distinción hace posible esa suerte de manifestación espiritual del miedo.

Pero en casi todos los personajes se manifiestan en algún momento los síntomas de la “enfermedad”, no solo en los que parecen especialmente diseñados para mostrar los efectos del terror, como la señora Dupasquier y don Cándido. Es así como incluso el temerario y optimista Daniel, hacia el final de la historia, se permite confesar su temor por el destino de las personas que ama. Si el propósito de la novela es dar cuenta de un período histórico preciso, el terror va a funcionar entonces como el elemento aglutinador y omnipresente que dará el tono adecuado para transmitir el “clima de época” que mejor lo define. Y es por eso mismo que el tratamiento del terror en *Amalia* va a vincularse necesariamente con la Historia, pero también con

una forma específica de representación que proviene de la tradición literaria europea.

El terror y la historia

En la mencionada escena inicial de la novela se define al terror como una enfermedad que ya ha sido conocida y estudiada por Francia e Inglaterra, antes de que se manifestara en América. Mármol no aclara quiénes llevaron adelante ese estudio, pero sí menciona a dos personajes políticos de la historia de ambos países, vinculados, cada uno a su manera, con el terror: “A las cárceles, a las ‘personerías’, a los fusilamientos, empezaban a suceder los asesinatos oficiales ejecutados por la Mazorca; por ese club de bandidos, a quien los primeros partidarios de Cromwell habrían mirado con repugnancia, y los amigos de Marat con horror” (4).

Jean-Paul Marat es el nombre propio que elige Mármol para establecer una conexión entre el terror rosista y la “época del terror” más famosa de la historia moderna: *La Terreur*, ese período de la Revolución Francesa, entre septiembre de 1793 y la primavera de 1794 caracterizado por el recrudescimiento de medidas represivas por parte del gobierno revolucionario contra sus posibles enemigos, y cuando se popularizó el uso la guillotina como instrumento de ejecución, bajo cuya afilada y pesada hoja rodó la cabeza de miles de franceses, incluyendo a la familia real y, posteriormente, la de varios de los dirigentes revolucionarios que propiciaron su uso, como Robespierre (Andress 2011).

La “época del terror” de 1840 sería, así, la versión vernácula del Terror francés. Algunas alusiones, además de la mención de Marat, ayudan a establecer la conexión (el mazorquero Cuitiño como “guillotina humana”, por ejemplo). Sin embargo, el nombre de Cromwell junto con el Marat sugiere –como se va enfatizar luego a lo largo de toda la novela- que el caso francés no es el único ejemplo de la historia europea (si bien el más famoso) de la relación entre política y terror. Oliver Cromwell, recordemos, encabezó una rebelión política que terminó con la ejecución de Charles I, rey de Inglaterra, en 1649, y llevó adelante brutales campañas contra Irlanda y Escocia; ferviente creyente del cristianismo protestante, persiguió con dureza a sus enemigos políticos. El castigo a sus acciones le llegó dos años después de muerto, al ser condenado a una ejecución póstuma, en 1661. Algunos años antes de ese “acto de justicia”, el pensador inglés Thomas Hobbes publicaba una obra clave de la filosofía política moderna, *Leviathan* (1651). El monstruo bíblico del título alegoriza la clase de “Estado” que, según Hobbes, es necesario fundar para que

el hombre pueda salir de su desgraciado estado de naturaleza, definido por la guerra permanente del hombre contra el hombre. El espectáculo de la guerra civil, la ejecución del rey y la irrupción de un personaje como Cromwell tienen mucho que ver, como señalan los especialistas en la obra de Hobbes, en su concepción del hombre, del estado y la importancia política del terror. Como observa Carlo Ginzburg, “Hobbes creía que el poder político implica fuerza, pero la fuerza sola es insuficiente. El Estado, ese “Dios mortal” creado por miedo, inspira terror: un sentimiento en el que convergen miedo y reverencia (12)”. (La traducción es mía).

No hay indicios ciertos en *Amalia* de que Mármol tuviera en mente a Hobbes al referirse a los estudios hechos en Inglaterra sobre la relación entre terror y la política (aunque Hobbes es comentado por autores como Voltaire, Montesquieu o Diderot, bien conocidos entre los letrados criollos desde los años de las guerras de la independencia). Pero sí es evidente que el autor de *Amalia* está al tanto de que en Europa existe una reflexión suscitada a partir del uso concreto del terror como instrumento político, ya sea por el accionar de personajes como Cromwell, en Inglaterra, Marat, en Francia, o por muchos otros más. Sin embargo, el propósito de la novela es establecer comparaciones también con otras épocas del terror europeo para dejar en claro el carácter excepcional del terror argentino. Ni la violencia de la guerra civil inglesa y las acciones de Cromwell y su gente, ni el Terror francés, ni las matanzas de la “noche de San Bartolomé” (mencionada varias veces en la novela), ni ciertos excesos de los emperadores romanos se comparan en grado de barbarie y perversidad con el terror que administra Rosas en el año cuarenta. Si el desierto, el gaucho o la lucha en la frontera con los indios pueden convertirse, desde la mirada de escritores como Domingo F. Sarmiento o Esteban Echeverría, en la nota diferencial que permita la conformación de una literatura nacional, el terror que establece Rosas, inédito en la historia del mundo moderno, merece no sólo ser objeto de estudio por parte del historiador, sino también ser narrado por la “pluma del romancista”, que es como el propio Mármol se define.

Ahora bien, ¿en dónde radica la originalidad del terror rosista? ¿Qué lo hace único? En primer lugar, en el propio Rosas, personaje original, encarnación de lo que podría llamarse –parafraseando al autor- *barbarie calculada*, de la que el terror sería uno de sus más elocuentes ejemplos. Es su originalísima –y perversa- forma de administrar el terror lo que vuelve único a Rosas:

los tiranos en todas partes han perseguido un partido, una idea. Pero en ninguna han perseguido a la sociedad con una pequeñísima parte de la sociedad misma (...) La hoguera inglesa no hizo menos estragos que la española. Pero cada hombre sabía, en las creencias religiosas que profesaba,

cuál era el destino que le cabía. En Buenos Aires no había más medio de poder conocer ese destino, no había otro camino que condujese a la seguridad personal que convertirse en asesino, para libertarse de ser víctima. (335)

Ahora bien, no hay que perder de vista que esta insistente historización mundial del terror rosista se hace en el interior de una novela. “Novela histórica”, se dirá, como lo quiere incluso el propio Mármol; pero novela al fin. Es tal vez por este vínculo tan presente en *Amalia* entre historia y ficción que Mármol elige, como el primer punto de comparación entre el terror político europeo y el argentino a Cromwell, ya que su nombre no solo remite a un personaje relevante de la historia moderna, sino especialmente a un texto clave de la literatura romántica europea reciente. En 1827 Víctor Hugo publica *Cromwell*, extensa obra dramática en la que se propuso –como lo dice en su famosísimo “Prefacio”, muy leído y comentado por toda la generación romántica rioplatense- retratar a ese personaje histórico en toda su complejidad. Para Víctor Hugo, Cromwell era un ser “heterogéneo, múltiple, compuesto de elementos contradictorios, bueno y malo, lleno de genio y de pequeñez”. (Hugo 122) Para Mármol, Rosas es, indudablemente, también un “personaje histórico”, pero sin la cuota de grandeza que el escritor francés le reconoce a Cromwell, aunque digno, por la singularidad que le da su modo único de implementar el terror, de un “drama histórico”, aunque desplazado –por lo menos aparentemente- del lugar protagónico que todo título señala. Y rebajado –según los criterios genéricos de la época- de las alturas de lo trágico al terreno más llano de la novela por entregas.

Terror y literatura

Mármol tiene bien en claro que lo suyo *no es historia sino romance*, es decir, novela, narrativa de ficción. Al establecer explícitamente esa diferencia no sólo lo hace marcando las limitaciones de la ficción sino, también, sus virtudes, o sea, las iluminaciones del romance que la prosa histórica no puede lograr. En este sentido, Mármol parece estar muy atento a la forma adecuada y a las posibilidades que le da la ficción –la tradición literaria- de *representar* el terror.

Por un lado, resulta notorio el modo en que *Amalia* repite una fórmula ya probada de cómo representar a Rosas y sus criaturas. Hacia 1851, cuando Mármol comienza a publicar su novela, ya existe desde hace tiempo un abigarrado cuerpo discursivo antirrosista, difundido básicamente a través de la prensa periódica, que ha establecido una forma de representar al tirano y su gente. La apelación a las

referencias clásicas sobre lo monstruoso y demoníaco es ya un lugar común en la construcción de Rosas y sus agentes (Ferro 2008). *Amalia* no es una excepción (no pretende serlo, más bien todo lo contrario); por eso ciertas escenas que tienen a Rosas-monstruo como protagonista pueden resultar conocidas para el lector habituado a la literatura antirrosista. En todo caso lo original aquí es el desplazamiento de la mayor carga demoníaca hacia un personaje lateral como María Josefa Ezcurra, adecuada contrafigura del angélico personaje que da su nombre al título de la novela. Pero, por otro lado, en su representación del terror rosista y sus efectos Mármol recurre a otro cuerpo discursivo: la literatura europea reciente. O, más precisamente, a un tipo de literatura de origen europeo especializada en el manejo del terror. Y de un terror, en principio, ajeno a la política.

Las alusiones y referencias literarias son abundantes y variadas a lo largo de toda la novela. Molière, por ejemplo, es mencionado a propósito de la descripción de María Josefa Ezcurra; Voltaire es aludido en el personaje de don Cándido. La literatura neoclásica, española y argentina, aparece referida reiteradamente a través del personaje de doña Marcelina: que poetas como Juan Cruz Varela o Juan C. Lafinur sean citados devotamente por esta “madama” unitaria no deja de ser un eficaz expediente para despegarse amablemente de la literatura neoclásica y de los venerados pero, al mismo tiempo, criticados unitarios rivadavianos que esa literatura representa.

Previsiblemente los escritores más destacados en *Amalia* –y asociados con sus jóvenes protagonistas– pertenecen a la tradición romántica europea: cuando, al inicio de la novela, Eduardo y Daniel irrumpen en la casa de Amalia buscando refugio, ella está leyendo las *Meditaciones* de Lamartine. Más adelante, ya encaminado el romance entre Amalia y Eduardo, éste le traduce, en voz alta, el *Manfredo*, de Lord Byron, autor a quien el narrador califica como “el águila de los poetas del siglo XIX” (200). También, a propósito de diversas circunstancias, se hace referencia a Víctor Hugo y a Walter Scott. Sin embargo, el autor más mencionado en la novela es Hoffmann.

E. T. A. Hoffmann puede ser ubicado, con justicia, dentro del movimiento romántico. Aunque hay que reconocer que hacia 1850 no ocupa un lugar de primera línea en el frente romántico europeo (como sí ocurre con los mencionados Lamartine, Byron o Víctor Hugo), sobre todo en las consideraciones de los escritores argentinos de la generación de Mármol. La mención de Scott, por otra parte, es fácilmente razonable teniendo en cuenta no sólo su gran popularidad, sino también su condición de principal representante de un género (la novela histórica) al que adscribe

deliberadamente *Amalia*. ¿Qué explicaría, entonces, más allá de ser, legítimamente, la expresión de un gusto particular del autor, esta marcada presencia de Hoffmann en *Amalia*? Para responder a esta pregunta habría que repasar en qué contexto y a propósito de qué se lo menciona, y en relación con qué aspectos de su obra literaria.

La primera mención aparece en la descripción de María Josefa Ezcurra, en quien, como dice el narrador, “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 (66).” Si bien no se menciona específicamente a qué “fantasía” se refiere, lo más probable es que Mármol esté aludiendo a uno de los relatos más conocidos del escritor alemán: *Los elixires del diablo*, novela publicada por primera vez en 1816, en la que se narran las desventuras del monje Menardo, tentado por los demoníacos elixires que dan título a la historia. A la misma obra parece estar aludiendo Mármol en la segunda ocasión que nombra a su autor. En un momento del “baile federal” que se ofrece en el Fuerte de Buenos Aires con motivo de la celebración del 25 de Mayo, aparece en escena Mercedes Rosas, hermana del Restaurador, y reputada poetiza federal de cuyos versos, por supuesto, la novela se burla. Debido al rojo subido de su semblante, y las gotas de sudor que resbalan por su piel, el narrador dice que la “Safo federal” parece haber sorbido “cuatro grandes tazas de la ponchera de Hoffmann”, en alusión a un potente ponche que beben los personajes de *Los elixires del diablo* (156). No parece casual que ambas menciones de Hoffmann se hagan en relación con mujeres federales, aunque lo demoníaco está vinculado sobre todo con María Josefa que, como ya se dijo, parece encarnar el doble femenino del diabólico Restaurador.

Pero Hoffmann, además de permitir el vínculo con lo demoníaco, y de ser un escritor romántico (escuela literaria con la que, evidentemente, Mármol y sus héroes se identifican), establece una conexión con una tradición literaria relativamente reciente que trabaja como ninguna otra con lo terrorífico: la novela gótica. *Los elixires del diablo* está inspirada, como el propio Hoffmann lo reconoce, en *El monje*, de Matthew Lewis (1796), uno de los principales y más influyentes exponentes de la novela gótica, mencionada y elogiada, a su vez, por autores como Lord Byron (tan celebrado, como vimos, en *Amalia*). (Hoffmann 2008)

Es en relación con esta tradición literaria (que *Los elixires del diablo* continúa y renueva) que debemos pensar la siguiente y última mención de Hoffmann en *Amalia*:

eran apenas las cinco de la mañana de aquel día. No se veía un solo astro sobre el firmamento; y el oriente, envuelto en el espeso manto de la noche, no

quería levantar aún las ligeras puntas del velo nacarado del alba. Tres bultos, semejantes a otras tantas 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, cortado por una verja de hierro, como se sabe, y cuya puerta estaba abierta en aquel momento, cosa que jamás había acontecido a tales horas, después de la tristísima noche en que empezamos la exposición de esta historia. (245)

Estamos en el inicio de la “Parte Cuarta” de la novela. Los acontecimientos empiezan a amenazar cada vez más a los protagonistas, que no pueden evitar los pensamientos funestos. En la densa oscuridad del invierno porteño de 1840, tres bultos fantasmales merodean la solitaria casa de Amalia en Barracas. Se trata, como más adelante se revela, del “comandante” Mariño, de un teniente de las fuerzas de Rosas, y de una mujer negra, que trabaja en la pulpería vecina a la casa de Amalia y que se ha dedicado a espiarla e informar a las autoridades de lo sucedido en esa “casa de unitarios”, como ella misma la define.

Pero antes de revelar esa identidad, el narrador se esmera en la creación de una atmósfera tenebrosa, con una serie de recursos típicos de la novela gótica: la noche cerrada, lo invernal, las sombras amenazantes. De hecho, antes de que sepamos su condición humana, una de esas “visiones dignas de la imaginación de Hoffmann” se convierte en una “especie de *fantasma*” que amenaza con romper a golpes los cristales “de una de las ventanas de la alcoba de Amalia”. Tampoco extraña, entonces, que, a esa altura de la historia, el escenario mayor donde se desarrolla esta escena, la ciudad de Buenos Aires, se haya convertido en “un cementerio de vivos”, en una “ciudad desierta”, donde “el silencio era sepulcral” y la luz del sol no servía “sino para hacer más visible la lóbrega y terrible noche de su vida” (246).

Cuando los acontecimientos se precipitan y amenazan la vida de los protagonistas, como se hace especialmente visible a partir de esta cuarta parte de la novela, se vuelve también más evidente un procedimiento que atraviesa todo el texto: el cruce entre, lo que podríamos llamar, *terror político* y *terror literario*. Así lo muestra esta escena, que comienza a la manera de Hoffmann (y de la tradición gótica que retoma), con una ambientación lúgubre, misterio, criaturas fantasmales, pero donde se termina revelando que el origen de lo lóbrego y tenebroso no es otra cosa que el terror de la política (de la política del rosismo). Por eso los fantasmas terminan siendo los monstruos de la federación: el libidinoso Mariño (tan libidinoso como los terribles protagonistas de varias novelas góticas clásicas) o las negras de Rosas. Lo

mismo ocurre con esa ciudad cementerio, porque la explicación de “la terrible noche de su vida” no es otra que Rosas y su política.

Algo similar ocurre un poco más adelante. La casa de Amalia en Barracas está deshabitada porque, previendo el acoso rosista, sus ocupantes se han mudado a otro sitio, en las afueras de la ciudad, hacia el norte, junto al río. Se trata de la “casa sola”. Aquí la ambientación remite aún más notoriamente que la escena anterior a la retórica de narrativa gótica: se trata de una “pequeña, derruida y solitaria casa”, abandonada, que “amenazaba ruinas por todas partes”, habitada hasta hace poco “por aves nocturnas”, como la agorera lechuza, “sobre cuyas cornisas abatidas resbalaban las alas poderosas de nuestros vientos de invierno, mientras que al pie de la barranca en que se levantaba se quebraban en las negras peñas las azotadas olas del gran río, confundiendo su salvaje rumor con el que hacían los viejos olivares mecidos por el viento”(308).

A esa “casa sola”, escapando de la persecución de la Mazorca, van a ir a buscar refugio los jóvenes protagonistas de la novela. Casi “como por encanto”, el inagotable Daniel ha convertido su interior en un sitio acogedor, pero manteniendo estratégicamente el aspecto ruinoso y abandonado del exterior. Pese a estas precauciones, el refugio dura poco, porque el exterior ominoso, cada vez más amenazante, invade el interior, anticipando de algún modo lo que ocurrirá al final de la novela en la casa de Barracas. Ese avance de lo ominoso se da por grados. En primer lugar, agregando al carácter poético y melancólico de Amalia un toque supersticioso (“inseparable de los espíritus poéticos”), que introduce en la armonía de los amantes un toque funesto. Luego, será el propio Daniel (representante, también él, de la política, y guía involuntario de los mazorqueros hacia la casa sola) quien lleve al interior de esa casa el “horror”, a través de la narración de una breve historia. A la manera los relatos clásicos de terror, este grupo de amigos, reunidos en una “mansión” solitaria, en medio de la noche, se cuentan historias de miedo. Pero, en este caso, el horror no proviene de lo sobrenatural, sino del terror de la política de Rosas.

Daniel cuenta la historia de Ramos, “hombre pacífico, abstraído e insignificante en política” que llega en carreta a Buenos Aires y sufre la desgracia de que su mujer dé a luz a un niño muerto. Al salir a la calle para “hacer las diligencias del entierro”, es detenido por un comisario de policía, quien sospecha que se trata de un enemigo del régimen. A la detención le sigue la violenta inspección de su casa. A pesar de no encontrar nada, Ramos es “muerto a pistolazos por la partida”. Lo terrorífico de la historia que cuenta Daniel es corroborado por su principal destinataria, Amalia,

quien, al oír la muerte de Ramos, “cubriéndose los ojos con las manos”, exclama “¡qué horror!”. Sin embargo, a esta condensada historia sobre el terror rosista le faltaba una vuelta de tuerca. Previsiblemente Amalia le pregunta a su primo Daniel por el destino de la mujer, que después de alumbrar un niño muerto tuvo que soportar el asesinato de su marido:

-¿la mujer? (responde Daniel) Ha enloquecido, prima mía.

-¡Loca!

-Sí, loca, y morirá pronto. (316)

No es raro, entonces, que poco después de este relato sobre los efectos del terror político rosista, contada en una casa desolada, en medio de la noche, y que tiene como víctima final a una mujer, se haga presente una “aparición” (que es como se titula el capítulo). El narrador prepara cuidadosamente la escena, con los ingredientes típicos de esta clase de relatos:

Eduardo y Daniel se cambiaban algunas palabras cuando sintieron un grito de Amalia y, al mismo tiempo, sus precipitados pasos hacia la sala.

Los dos jóvenes se precipitaban a las habitaciones, cuando las manos de la joven los detuvieron en el dintel de la puerta de comunicación.

-¿Qué hay?

-¿Qué hay? -preguntaron los dos amigos.

-Nada... no salgan todavía... no salgan esta noche -les respondió Amalia excesivamente pálida y descompuesto su semblante.

-¡Por Dios, Amalia! ¿Qué hay? -le preguntó Daniel, con su impetuosidad natural, mientras Eduardo se esforzaba por entrar a las habitaciones oscuras, cuya puerta había cerrado Amalia, y parádose delante de ella.

-Yo lo diré, yo lo diré; pero no entren.

-¿Pero hay alguien en esas piezas?

-No, nadie hay en ellas.

-Pero, prima mía ¿por qué has dado ese grito, por qué estás pálida?

La razón de ese grito, de esa palidez y de esa actitud misteriosa es, claro, la “aparición” que ha visto Amalia. Pero no se trata de un fantasma, o de un muerto que ha regresado de la tumba al mundo de los vivos para atemorizarlos (tal el sentido corriente del término “aparición”), sino de Mariño, es decir, de un hombre de carne y hueso. Aunque, desde la perspectiva de la horrorizada Amalia (que es la que propone la novela misma), se trata también de un monstruo; de esa clase especial de monstruos que produce la fábrica del terror rosista, pero a la que le da su particular terminación el propio Mármol, con el agregado fundamental de ingredientes góticos que el nombre de Hoffmann resume.

Un último ejemplo de este deliberado cruce entre terror político y terror literario es una de las escenas más conocidas de *Amalia*, con la que se cierra el capítulo titulado “Un vaso de sangre”, en la “Parte Quinta” de la novela. El capítulo consiste, casi en su totalidad, en la reproducción de las “clasificaciones” de Rosas, es decir, “tablas” (término que emplea Mármol para aludir, sin duda, a las famosas *Tablas de sangre*, de José Rivera Indarte) en las que supuestamente Rosas tenía clasificados a los ciudadanos de Buenos Aires de acuerdo con su mayor o menor apego al régimen.

Luego del extenso repaso, entre Rosas y sus secretarios, de las “clasificaciones”, se produce la siguiente escena:

en este momento tomó Rosas el vaso de agua de manos del ordenanza. 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 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 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 a la infeliz Buenos Aires. (347)

Como en los ejemplos anteriores, el terror se enlaza con lo sobrenatural. Pero en este caso hay una inversión: mientras que en las apariciones de Mariño siempre se sugería primero lo fantasmal y luego se explicaba su origen (demasiado) terrenal, aquí se empieza con la explicación racional (física) del fenómeno, que sólo en otros (los secretarios de Rosas) ejerce todo el poder atemorizante que le da a la de por sí terrorífica situación la inexplicable (para sus mentes rudimentarias) transformación del agua en sangre. Cuando Amalia y sus amigos son víctimas del terror, Mármol decide que el lector los acompañe en sus tribulaciones, incluyendo el posible efecto atemorizante de lo sobrenatural (que muy rápidamente se explica). En la escena del vaso de sangre, en cambio, las víctimas del terror (como efecto) son otros: los secretarios de Rosas; de allí, tal vez, que no se procure mantener ningún misterio.

Dicho de otro modo: Mármol prefiere la alegoría al misterio sobrenatural. La explicación del fenómeno “óptico” aparece de entrada para que lo sobrenatural no distraiga a los lectores del terror verdadero. Porque el efecto terrorífico no desaparece; en todo caso cambia de registro; en este sentido la ilusión de los secretarios es *real*, porque lo que ellos ven, creyendo que se trata de una transformación líquida sin explicación racional, alegoriza la verdad del terror rosista y anticipa lo que efectivamente ocurrirá en Buenos Aires. Por eso, un poco más adelante, llevado de la mano por el narrador, también el lector va a ser invitado a percibir la sangre que corre por “esa ciudad cuyo piso tiembla, cuyo aire tiene olor a sangre”, y donde, naturalmente, sobrevuelan “las creaciones asustadoras de la imaginación”.

Lo lúgubre

A esta altura es necesario preguntarse cuál es el origen del terror rosista. Porque en *Amalia* la fuente del terror no parece agotarse solamente en los procedimientos criminales de Rosas y sus agentes, en sus maquinaciones demoníacas, en su gusto perverso por atemorizar a los demás y ver correr sangre. Esto se ve muy claramente cuando, casi al final de la historia, Rosas prepara un decreto a través del cual se propone confiscar los bienes de sus adversarios políticos. Para describir la impresión que tal idea causa en Daniel y Eduardo, el narrador emplea dos veces en el mismo párrafo la palabra “horror”: “... *la expresión del horror* quedó en relieve sobre sus expresivos semblantes. (...) ambos jóvenes habían penetrado hasta el pensamiento de Rosas, y comprendido con *horror* el fin que se proponía el tirano” (361). El gran golpe que demuestra el carácter subversivo de Rosas es no sólo su política visible del terror físico, sino también (y sobre todo) llevar la guerra al terreno económico, atacando la propiedad privada de los enemigos y condenando a todas sus familias a la miseria. Es la maniobra perfecta para cerrar el círculo del sistema del terror iniciado con aquello que parece ser lo más preocupante de todo proceso revolucionario: la ruptura de “los diques” de la distinción social.

En su ya clásico estudio sobre la importancia del concepto de “lo negro” (*blackness*) en la literatura norteamericana del siglo XIX, Harry Levin demuestra cómo, en *La narración de Arthur Gordon Pym* (1838), su autor, Edgar A. Poe, mediante un relato de aventuras marítimas que concluye en un insólito Polo Sur tropical, poblado de perversos hombres negros, hace foco en uno de los temas más conflictivos de la sociedad norteamericana de su tiempo: los esclavos africanos, cuya amenazante presencia puede vislumbrarse en la zona “oscura” de este relato (Levin, 1980). Más

allá de las grandes diferencias entre la sociedad norteamericana y la argentina, y de su literatura respectiva, lo cierto es que cuando el lector va llegando al final de *Amalia*, no parecen quedar dudas de que el tono lúgubre y el sentido de lo ominoso que va cubriendo cada vez más a la Buenos Aires del año cuarenta proviene en gran medida de esa “clase oscura” que aparece como el principal sostén popular del rosismo. La mirada ambigua sobre una experiencia clave de la historia moderna como la Revolución Francesa se verifica en el reconocimiento de algunas de sus banderas, pero también en la crítica, no sólo –como ya vimos– al “terror” revolucionario que, más allá de las diferencias, funciona como antecedente del terror rosista, sino específicamente a su ingrediente “popular”. Es justamente a propósito de la descripción de los integrantes de la mazorca que el narrador habla de los “tiempos aciagos de las revoluciones populares”.

El “pueblo” es un personaje enigmático que la novela se empeña en desentrañar: ese mismo pueblo de Buenos Aires que ha sido capaz de sostener la heroica gesta de Mayo y que ahora vive postrado bajo el poder de Rosas. Varias causas que el narrador no se cansa de enumerar explican esta aparente contradicción; pero también resulta necesario, para resolver el enigma, diseccionar al personaje, y extraer, de esa entidad sin dudas prestigiosa llamada “pueblo”, su parte más “oscura”: la “plebe”. Porque si el pueblo de Buenos Aires en su conjunto carga con el atraso y el espíritu medieval heredado de España, la plebe, a su vez, es portadora de deméritos específicos, propios de su baja condición.

El sistema de Rosas (su eficacia) reside no sólo en el uso del terror, sino en su instrumentación para desarticular al pueblo “cortando en él todos los lazos de comunidad, y dejando una sociedad de individuos aislados para ejercer sobre ellos su bárbaro poder” (197). Esta idea se conecta, evidentemente, con la hipótesis central de Daniel Bello (y el narrador) sobre el triunfo del individualismo frente al espíritu de asociación, imprescindible para poder vencer a Rosas y su sistema. Pero al referirse a los “lazos de comunidad” que el terror rosista ha destruido, el narrador no está pensando simplemente en la asociación de todos los individuos que componen una comunidad llamada “pueblo”, sino en una necesaria distinción jerárquica que ha sido abolida. El acto subversivo, anarquizante, de Rosas, ha consistido abolir las distinciones de clase “levantando del lodo de la sociedad” una “multitud oscura y prostituida (...) para sofocar con su aliento pestífero la libertad y la justicia, la virtud y el talento” (44). Esa multitud oscura es la “plebe” de Buenos Aires, que hace sentir su presencia amenazante a lo largo de toda la novela, pero que se manifiesta en toda su plenitud hacia el final, cuando el terror rosista se ha desatado incontenible. Allí puede verse a la plebe, compuesta por “la comunidad de

la Mazorca, la gente del mercado, y sobre todo las negras y las mulatas que se habían dado ya carta de independencia absoluta para defender mejor su madre causa". (347) La ciudad se ha vuelto tenebrosa, oscura, no solo porque el terror ha forzado la reclusión de "las familias" y algunas calles se ven "tristes, solitarias y lúgubres", sino también porque por otras calles se desplazan, en "bandadas", "negras viejas, jóvenes, sucias unas y andrajosas, vestidas otras con muy luciente seda, hablando, gritando y abrazándose con los negros..." (348).

Si bien en la historia no dejan de aparecer ciertos tópicos del pensamiento romántico argentino, como la reflexión sobre el gaucho, los caudillos y la barbarie americana, lo cierto es que en *Amalia*, novela urbana, el foco de atención está puesto en los negros y –sobre todo– las negras, incondicionales en su apoyo al Restaurador, y claves en el sistema de delaciones contra las familias distinguidas en la que se basa el sistema del terror articulado por Rosas. La referencia a las negras de Rosas aparece a lo largo de toda la novela, pero no casualmente algunas de sus más inquietantes apariciones están precedidas de la referencia a Hoffmann y sus criaturas. Recordemos que la primera mención del escritor alemán se hace a propósito de la descripción de María Josefa Ezcurra. Lo "infernial" del personaje tiene que ver no sólo con su aspecto físico y con sus perversos propósitos, sino también con lo que ocurre en su casa, donde se verifica por primera vez la escandalosa mezcla de clases que la novela denuncia. Allí va, enviada por Daniel, su novia, la distinguida y vaporosa Florencia Dupasquier, quien "tuvo que recurrir a toda la fuerza de su espíritu, y a su pañuelo perfumado, para abrirse camino por entre una multitud de negras, de mulatas, de chinas, de patos, de gallinas, de cuanto animal ha criado Dios". Es allí, en esta escena que muestra claramente el contraste entre una "persona de clase" y "la plebe" animalizada, cuando el narrador, solidario con el asco que siente Florencia, define como "una ficción repugnante" ese estado de cosas de una época en que "la sociedad había roto los diques en que se estrella el mar de sus clases oscuras"(65).

Más adelante en la historia, otra vez en el interior de la casa de María Josefa, se hace presente una "negrilla", "rota y sucia", que viene a denunciar que en la casa de Amalia se esconden unitarios. Además de agradecerle el servicio prestado, María Josefa aprovecha para definir la esencia de la época de Rosas y su Federación: "Ya se acabó el tiempo de los salvajes unitarios, en que el pobre tenía que andar dando títulos al que tenía un frac o sombrero nuevo. Ahora todos somos iguales, porque todos somos federales" (...) "ser todos iguales, los pobres como los ricos, eso es Federación, ¿no es verdad?" (192-193). En esa absurda y repugnante ficción igualitaria se sostiene el rosismo y su sistema de terror. Pero también en esa ficción,

y toda la repugnancia que demuestra su carácter ominoso, se basa esa otra ficción titulada *Amalia*.

Por eso no resulta casual que, en la última de las referencias a las criaturas salidas de la imaginación de Hoffmann, entre los bultos fantasmales que merodean por la casa de la distinguida Amalia haya no sólo hombres del gobierno, como Mariño, sino también una negra, quien, con su delación, los ha llevado hasta allí. De modo que lo amenazante fantasmal que acosa a los héroes de la historia conduce no sólo a los ejecutores directos de su política del terror de Rosas, sino a sus sostenedores, la plebe y, más específicamente, las negras. A esa clase de oscuridad nos conducen los fantasmas de la novela. A ese núcleo abyecto, que repele tanto a los personajes como al narrador, pero que, al mismo tiempo, atrae y se va constituyendo en el centro de la historia.

Como para que no queden dudas del lugar clave que ocupa “la raza africana” en la novela, pocos capítulos antes del desenlace final, el narrador traza su historia y resume los rasgos definitorios de ese personaje colectivo. Se trata de uno de “los fenómenos sociales más dignos de estudiarse en la época del terror (...) Raza africana por el color. Plebe de Buenos Aires por todo lo demás” (364). El vínculo entre terror y raza africana queda claramente establecido.

Al trazar la historia de su adaptación al medio local, el narrador comienza por la revolución de Mayo y un gesto que define la generosidad de sus metas: la ley de libertad de vientres (proclamada en la Asamblea del año 1813). El apoyo incondicional a Rosas, entonces, es presentado como una traición a lo que Mayo representa e hizo por ellos. Pero lo intolerable no es el apoyo a Rosas, sino comprobar cómo la acción de Rosas “estimuló sentimientos de vanidad hasta entonces desconocidos para esa clase, que ocupaba por su condición y por su misma naturaleza el último escalón de la gradería social” (365).

Mármol encuadra el estudio de la raza africana y el terror en la idea –predominante en la generación romántica y presente en la novela– de que los “padres fundadores” de la nación, los hacedores de la revolución, trataron de llevar a la práctica nobles ideales tomados de las ideas más avanzadas de Europa, pero sin tener en cuenta la realidad americana contra la que iban a estrellarse. En el caso puntual de la “raza africana”, se reconoce a la abolición de la esclavitud como algo humanamente necesario, pero sin perder de vista que la misma naturaleza establece jerarquías raciales y sociales que no deben ser olvidadas. De modo que, desde la perspectiva de la novela, la consecuencia de la ley de libertad de vientres, en una sociedad como la argentina, significó la ominosa ruptura de los diques sociales. La delación que las

negras practican contra las familias distinguidas, condenándolas al “martirologio”, demuestra el error de los excesos de liberalidad de los fundadores de la patria y formula una advertencia para el futuro, cuando Rosas sea derrocado y se ponga fin a su sistema, que ha servido para revelar “los instintos perversos” de la “raza africana”, que con su traición llevó “la calumnia, la desgracia y la muerte (...) allí donde se daba el pan a sus hijos”(365). Así, el terror en *Amalia* parece provenir no sólo del corazón perverso de Rosas y sus satélites, sino de la natural propensión “a ejecutar el mal” de la plebe que más fanáticamente lo sostiene. Lo mismo puede decirse del tono oscuro que recorre toda la novela y se va acentuando hacia el final.

No casualmente se elige la noche para el cierre de una historia que había comenzado en medio de la oscuridad, aunque ahora con el deliberado propósito de crear una atmósfera donde se cruza lo lóbrego con lo fantasmal. Antes de que los acontecimientos se precipiten y la mazorca irrumpa llevando el terror y la muerte al interior luminoso de la casa de Amalia, Barracas es presentada como:

uno de esos parajes que escogen los espíritus de otro mundo para bajar al nuestro, envueltos en sus chales de sombra; y donde corren, se deslizan, se chocan, ríen, lloran, cantan, tocan en los cristales y se dilatan y se escurren, y sin forma ni color, rozan la frente, revuelven los caballos, y con su soplo volcanizan la imaginación y se escapan; lugares rodeados de soledad y de misterio, en que el alma se sobrecoge y reconcentra, y un no sé qué de vago la oprime, imprimiéndose en el aire y en la sombra las mismas fantasías de la mente; espíritus que se ven; almas que corren, se alejan y se acercan; fantasmas que se levantan como la espiral del humo, y se rarifican en el vacío, como la bruma, como el aire mismo; luces que, súbitas, se inflaman y se apagan; risas, gemidos, que el aire trae y cuyo eco cree conocer el alma, y más se sobrecoge, y más la oprime algo que no es propiamente el miedo vulgar, sino 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; ilusión del alma, y no de los sentidos; percepciones de la imaginación, en ciertos parajes, en horas especiales, y en circunstancias dadas. (416)

Frente a este exterior fantasmal y tenebroso, el interior de la casa de Amalia se destaca con su “torrente de luz”. Pero esta larga descripción no parece buscar tanto el contraste como cierta continuidad entre los “melancólicos” personajes que habitan la casa y esa atmósfera cargada de fantasmal espiritualidad que la rodea. Lo vaporoso, lo etéreo, lo poético que caracteriza a personajes como Amalia, Florencia,

Eduardo e incluso Daniel, se corresponde con esa clase de atmósfera en la que, si hay miedo, se trata de un miedo que no es “vulgar”. Esa *estetización* del terror es la más adecuada para los lectores-personajes que habitan la casa. Pero también, como en toda la novela, esa forma literaria del terror anticipa la otra: la inminente irrupción del terror rosista, con toda su cruda materialidad.

Los miembros de la mazorca que ingresan a la casa destruyendo todo a su paso no son espíritus etéreos sino, en todo caso, monstruos concretos salidos de la plebe de Buenos Aires, “figuras siniestras” cuya “gritería salvaje (...) hacía más espantosa aquella escena de terror y de muerte” (426). Su acción criminal y sangrienta –que es la de Rosas- alcanza a Eduardo Belgrano, a Amalia, a Daniel Bello y también a Pedro (a quien degüellan), el sirviente fiel, modelo opuesto de la plebe oscura, engranaje fundamental del terror rosista que muestra toda su eficacia en esta escena última de horror. Con este final Mármol deja en claro que la *estetización* del terror en Amalia no busca embellecer el terror rosista, sino, en todo caso, dar a entender que, en el Río de la Plata, las criaturas fantasmales del imaginario gótico presente en la literatura romántica europea sólo pueden manifestarse a través de los monstruos demasiado concretos y materiales del rosismo.

Obras citadas

Andress, David. *El Terror. Los años de la guillotina*. Buenos Aires, Edhasa, 2011.

Impreso.

Ferro, Gabo. *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Buenos Aires: Marea, 2008. Impreso.

Ginzburg, Carlo. *Fear Reverence Terror. Reading Hobbes Today*. San Domenico di Fiesole: European University Institute, 2008. Impreso.

Hobbes, Thomas. *Leviatán*. Buenos Aires: Losada, 2007. Impreso.

Hoffmann, E. T. A. *Los elixires del diablo*. Madrid: Ediciones Akal, 2008. Impreso.

Levin, Harry. *The power of blackness: Hawthorne, Poe, Melville*. Athens, Ohio: Ohio UP, 1980. Impreso.

Mármol, José. *Amalia*. Buenos Aires: México, 1999. Impreso.

Hugo, Víctor. *Cromwell*. Madrid: Espasa Calpe, 1967. Impreso.