

## AMALIA VISTA DESDE UNA PERSPECTIVA LUKACSIANA

Virgilio Moya Jiménez

Este trabajo pone en relación las ideas de Georg Lukács en su obra *La novela histórica con Amalia* (1851), novela del autor romántico argentino José Mármol. Se realiza un análisis de la historicidad de la obra y se da una visión de las opiniones de la crítica acerca del problema de su definición como novela histórica o como novela política.

*This work connects Georg Lukács' ideas of La novela histórica (The historical novel) with those found in Amalia (1851), a novel written by the Argentinian Romantic author José Mármol. It includes an analysis of the historical context of this piece and reflects various critical opinions or the problem of its definition as a historical novel or as a political one.*

*Amalia* empezó a publicarse como folletín del periódico *La Semana*, de Montevideo, el 21 de abril de 1851, y continuó hasta febrero del año siguiente. Con motivo del regreso de José Mármol a Argentina, tras la batalla de Caseros, se interrumpió su publicación. Los últimos capítulos debían haber salido en *El Paraná* de Buenos Aires en octubre de 1852, pero luego no salieron. La primera edición completa apareció, por fin, en Buenos Aires en 1855.

El trabajo consistirá en poner en relación las ideas defendidas por Georg Lukács en su obra *La novela histórica con Amalia*, de José Mármol. Al final del trabajo, me defino sobre la historicidad o no historicidad de esta novela, punto en el que la crítica todavía no se ha puesto de acuerdo. Además, doy una visión de la postura de los críticos ante este problema, que no deja de ser curiosa, por no decir otra cosa.

Para Lukács la novela histórica es Walter Scott. El crítico húngaro centra en el gran novelista escocés su estudio sobre *La novela histórica*, porque con Walter Scott entra la novela histórica en la cultura europea, en la historia de la literatura

occidental, aunque, como él mismo dice, «ya haya habido novelas de *temática histórica* en los siglos XVII y XVIII»<sup>1</sup>.

Una de las primeras afirmaciones que hace Lukács, al hablar de Walter Scott, es que éste «pocas veces se expresa sobre el presente»<sup>2</sup>. En cambio, cuando se escribe *Amalia*, viven aún la mayor parte de los personajes históricos que aparecen en ella. Lo que ocurre es que Mármol, por «una ficción calculada, supone que escribe con algunas generaciones de por medio entre él y aquéllos»<sup>3</sup>, y por eso los tiempos verbales que se refieren a los últimos están en pasado. Sin embargo, ya el autor clásico de la novela histórica, Scott, sitúa la acción de su primera novela, *Waverley* (1814), a mediados del siglo XVIII. Después, se aproxima todavía más a la actualidad con *Rob Roy*, en la que la acción tiene lugar en los últimos años del siglo XVIII y la novela juvenil de Balzac, *Le dernier Chouan*, que describe el levantamiento de los nobles campesinos bretones contra la República en 1799. Esta hazaña de Balzac de llevar la novela histórica hasta la historicidad del presente la explica Lukács<sup>4</sup> no por motivos estéticos, sino por histórico-sociales.

Así pues, quedan en la misma línea Scott y Balzac, y tanto el uno como el otro serían una continuación directa de la novela social realista del siglo XVIII<sup>5</sup>. De donde se deduce que Scott no es romántico y que la novela en general sólo puede ser tomada en serio en cuanto que es novela histórica; la vieja novela social sería su antecedente, la nueva, su consecuencia:

El que contemple el desarrollo de la novela histórica sin prejuicios mediocremente filológicos ni mecánicamente sociológicos verá por fuerza que precisamente su forma clásica procede de la gran novela social y —enriquecida por el modo de consideración conscientemente histórico— desemboca de nuevo en la gran novela social. El desarrollo de la novela social hace posible la novela histórica, pero, por otra parte, es la novela histórica la que finalmente lleva la novela social a la altura de una real historia del presente, de una auténtica historia de las costumbres, cosa por la que ya se había esforzado la novela del siglo XVIII a través de sus más grandes representantes<sup>6</sup>.

Luego entre la novela histórica y la de época social existen, es cierto, diferencias cronológicas, pero no estructurales. Amado Alonso<sup>7</sup> no piensa así en 1942, cinco

<sup>1</sup> Georg Lukács, *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1976, p. 15.

<sup>2</sup> Lukács, pp. 30-31.

<sup>3</sup> José Mármol, *Amalia*, Madrid, Austral, 1969, p. 9.

<sup>4</sup> Lukács, p. 89.

<sup>5</sup> Lukács, p. 28.

<sup>6</sup> Lukács, pp. 183-189.

<sup>7</sup> Amado Alonso señala como específico de la novela histórica «la condición de caducado, pasajero e inesencial que se busca en el material empleado. O sea, la actitud arqueologista del autor». Por ello especifica: «no cuento como históricas novelas que pinten los tiempos del autor aunque contengan episodios reales, ya de la vida privada, como en el *Werther* de Goethe, ya de la pública, como en la *Amalia* de Mármol» (*Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en «La gloria de Don Ramiro»*). Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942 (Col. de estudios estilísticos, III), pp. 32 y 145, nota I.

años después de Lukács, y debido a él la mayor parte de los críticos modernos no aplicarán la categoría de histórica a *Amalia*.

Scott no es romántico, según demuestra Lukács, porque crea un «héroe medio», no un héroe degradado como los creados por los realistas posteriores, ni tampoco un héroe épico como en los grandes poemas. Lo que es un «héroe medio» nos lo dice dos líneas más arriba:

El «héroe» de la novela de Scott es siempre un *gentleman* inglés más o menos modesto y de nivel medio, corriente. El personaje posee por lo general una cierta prudencia o inteligencia práctica, nunca muy destacada, y una cierta firmeza moral que puede llegar incluso hasta la capacidad de sacrificio pero que nunca desemboca en pasión avasalladora, entusiasta entrega a una causa grande<sup>8</sup>.

El héroe, en cambio, de *Amalia*, Daniel Bello, no tiene nada de mediano a no ser «su estatura» (p. 37). Es un superdotado, arriesga su vida en cada momento y se juega, en una palabra, su destino. Nunca mejor lo de «héroe», aunque Mármol se empeñe en llamarlo «actor» varias veces. Donde mejor cabría Daniel sería dentro de la categoría de «héroe demoníaco», en el sentido de que sabe hacer cálculos, pesar los pros y los contras e, incluso, intenta adivinar los resultados. Como esto parece una degradación, si pensamos en el héroe antiguo de la épica, Lukács le llama «héroe degradado»<sup>9</sup>. Y esto es, más o menos, lo que nos dice el narrador de Daniel en el capítulo XIII de la primera parte, donde el joven expone su maquiavélico plan antirrosista, pero copia exacta del de Rosas: hacer que se «devoren» unos a otros los federales:

Frío, tranquilo, imperturbable, él observaba hasta lo íntimo del pensamiento y de la conciencia de cuantos lo rodeaban, sin dejar de calcular las ventajas que podría sacar del frenesí de los otros (p. 123).

Daniel sabe fingir el más fanático federalismo en contra del rosismo y engaña a unos (los federales) y explota a otros (la carta de Marcelina y el miedo a que se equivoquen de don Cándido). Hasta este último lo ve «demoníaco». En una ocasión le llama «diablo» (p. 376) y en otra «cree ver en él al mismo Judas» (p. 511).

Ahora bien, aunque el héroe de esta novela se diferencia en este sentido de la degradación de los de Scott (éstos estarían entremedias del «héroe épico» y del «degradado»), hay que señalar que se parece a ellos en que, en primer lugar, no es ninguna personalidad histórica. Los protagonistas de las novelas de Scott no son ni Ricardo Corazón de León, ni Luis XI, ni Cromwell, ni María Estuardo, sino Vich Jan Vohr (*Waverley*), Burley (*Old Mortality*), Robin Hood (*Ivanhoe*), Rob Roy, etc. En *Amalia*, podría muy bien ser el protagonista Rosas o Lavalle. Por otra

<sup>8</sup> Lukács, p. 31.

<sup>9</sup> Estas ideas de la degradación las expone Lukács en su *Teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975.

parte, tanto Daniel como los héroes del autor escocés se «encuentran en relación humana con ambos campos»<sup>10</sup>. Daniel se mueve entre ambos bandos, unitarios y federales, y entre ambas orillas del Plata. Termina de reunirse con un grupo de unitarios en casa de Marcelina y a renglón seguido asiste a un baile de federales donde se hallan las personalidades más destacadas de este partido, excepto Rosas. Y termina el baile y se vuelve a reunir, ahora en Montevideo, con un grupo de unitarios en exilio. Y en este mismo capítulo (III, 3) se nos dice por tres veces que Daniel no es unitario, al menos en el sentido rivadivista. Sin embargo una cosa es lo que nos cuenta el narrador y otra lo que hace Daniel, porque desde el primer capítulo, en que providencialmente salva a un prófugo unitario (Eduardo Belgrano) de las manos de un grupo de soldados federales, hasta el último, en que muere luchando también en contra de éstos, se ve que siempre está al servicio de una causa y que ésta es la unitaria. Todo nos hace pensar que Mármol ha leído a Scott y que ha aprendido sus esquemas, pero no logra aplicarlos por completo.

Así que, según Lukács, como lo que estaba elevándose en Europa occidental era la clase media, la novela realista tenía que apartarse del gran héroe romántico y presentar héroes mediocres, antiheroicos. De aquí, también, que las personalidades de la historia nunca asuman el papel protagonista. Lukács elogia a Walter Scott porque las figuras históricas importantes de sus novelas aparecen sólo como personajes secundarios:

Pues la exposición amplia y rica del ser de la época no se puede producir sino al hilo de la configuración de la vida cotidiana nacional, de las alegrías y los sufrimientos, las crisis y las perplejidades de los hombres medios, único lugar en que aquel ser se asoma claramente a la superficie. En cambio, la destacada figura histórica que recoge y encarna una corriente de la historia lo hace siempre y necesariamente en un determinado terreno de abstracción<sup>11</sup>.

Rosas no aparece en *Amalia* nada más que tres veces, pero no se puede decir que su papel sea meramente secundario: cuando no está en primer plano está al fondo. Su funesta sombra se cierne a lo largo de toda la novela, desde el primer capítulo, en que sus sicarios marcan a Eduardo Belgrano con heridas «oficiales», hasta el último, cuando la Mazorca entra a degüello en casa de Amalia Sáenz de Olabarrieta y acaba con la vida de los protagonistas.

Sin embargo, a lo Walter Scott, Rosas «aparece ya completamente formado en sentido psicológico»<sup>12</sup>. Como personaje histórico, Rosas está ya determinado por la historia misma y por eso las relaciones entre él y el mundo novelesco no pueden ser libres, están ya prefijadas.

Y, al igual que Scott, tampoco Mármol sitúa a Rosas «en ningún pedestal romántico, lo configura como hombre con virtudes buenas y malas»<sup>13</sup>. Está claro

<sup>10</sup> Lukács, p. 35.

<sup>11</sup> Lukács, p. 38.

<sup>12</sup> Lukács, p. 37.

<sup>13</sup> Lukács, p. 45.

que carga un poco las tintas cuando habla de Rosas, especialmente cuando nos lo presenta martirizando a su hija Manuela, la primera víctima del terror rosista (I, c.4), y cuando permite, con toda la flema del mundo, que sus soldados degüellen a Antonio Fraguero Calviño, un vendedor de dulces de sesenta y pico de años (V, c.2). Sin embargo, en el retrato que de él se nos hace en primerísimo plano, Rosas resulta, «en conjunto, más bien agradable» (p. 47). Cuando le explica a Victorica su plan para capturar al prófugo unitario que se les escapó la noche del 4 de mayo de 1840 parece un genio. Y lo que sigue también es positivo:

Aquel hombre (Rosas), de una naturaleza de bronce, que acababa de pasar la noche con las mismas comodidades que su caballo, o más bien, con menos comodidades que el animal, llegaba, sin embargo, fresco, lozano y fuerte, como si saliese de un colchón de plumas y de un baño de leche (pp. 414-415).

Rosas come, bebe, sufre, envidia, desea, etc., necesidades primarias de las que no está exento ningún hombre. Mármol lo considera desde la perspectiva del escritor realista, pero evita (Scott también lo hace) al mismo tiempo lo que Hegel ha llamado la psicología del *valet de chambre*, «el detallado análisis de pequeñas características humanas que no tienen nada que ver con la misión histórica del personaje de que se trate»<sup>14</sup>.

A pesar de todo lo anterior, *Amalia* no está construida según un modelo maniqueísta: ni todos los unitarios quedan bien, ni todos los federales son malos y feos. Manuela Rosas está pintada muy bien. A Agustina se la destaca por su físico, lo mismo que a Santa Coloma. En cambio, la señora de N..., mejor, «el marido de la señora de N... es la unitaria más intransigente, la porteña más altiva que ha existido jamás» (p. 191). La señora del federal Rolón «es de lo mejor que hay en el círculo federal; su corazón siempre tiene sensibilidad para todos, y su mano no se cierra nunca a los desgraciados» (p. 191). Y en fin, si carga las tintas Mármol cuando habla de Rosas, se ve en él menos respeto político por Lavalle que por Juan Manuel, que sin moverse gana la partida ante las indecisiones y las idas y venidas de aquél.

Si Rosas sigue la línea que le marca la historia y se ve mediado por ésta, no sucede otro tanto con Daniel. El joven se halla mediado por una serie de conflictos políticos. El autor se nos muestra aquí más libre, ya que se trata de un personaje totalmente novelesco, y nos describe una curva en su vida. Cuando vuelve de Montevideo a Buenos Aires en la ballenera de Mister Douglas, solo, en plena noche y en pleno mar, reflexiona y se da cuenta de que vuelve a su país cargado de desengaños, el que, hasta ahora, había sido un joven lleno de ilusiones. La suma de desengaños asciende hasta cinco, y todos ellos están expresados con la misma estructura sintáctica: un pretérito indefinido, *creí* —de las cinco veces, dos usa los sinónimos *pensé* y *juzgué*—, y la conjunción *y*,

---

<sup>14</sup> Lukács, p. 48.

que aquí tiene un claro valor adversativo. Reduciendo tal andamiaje a un esquema quedaría así:

*Creí: encontrar, hallar, ser, ser, enseñar.*

*Y: encuentro, encuentro, hallo, veo, veo.*

Y tras el suma y sigue de sus desengaños, es muy sintomático que Daniel exclame «¡Malo!» (p. 234). No hay que olvidar, por otra parte, que aquí sus palabras son más sinceras que nunca, porque si no se sincera ante la inmensidad del mar —el capítulo se titula «Monólogo en el mar»— y en un monólogo, ¿cuándo lo va a hacer? La próxima que diga «malo» será en el capítulo 15 de esa misma parte (III, p. 296), cuando le fallen sus planes por primera vez.

Y, finalmente, en el capítulo 8 de la V parte, pp. 459-460, siente miedo, al menos eso es lo que le dice a su amigo Eduardo.

Pero, en una palabra, ¿qué es lo que hace que las novelas de Scott sean históricas y no las novelas de temática histórica del siglo XVII (Scudéry, Calprenède, etc.) y XVIII (el *Castle of Otranto*, de Walpole, la más célebre «novela histórica» de ese siglo)? La respuesta que da Lukács es que en las de Scott se hace derivar la individualidad de los personajes de la peculiaridad histórica de su edad. Los autores que he mencionado antes, aunque reflejaban los estados sociales en sus novelas, lo hacían como algo dado, no como una evolución que influye sobre los individuos y personajes. O sea, que no sólo hay que hacerle al noble hablar como noble y al pastor como pastor, sino que hay que explicar este hecho en su evolución histórico-social. Pasando de este «recreamiento» del texto lukacsiano<sup>15</sup> a Mármol, uno no deja de sorprenderse de cómo llega este autor argentino a conseguir esto en 1851. Pintar sicológicamente a Rosas, tal y como era, le sería más o menos fácil. (Esto no quiere decir que la información histórica sea también más fácil por tratarse de una época contemporánea al autor: el lector exige más, porque está también al corriente de la historia.) Sin embargo, explicar los antecedentes de su actuación y derivar así a Rosas de la peculiaridad de su época no era fácil en un país en que no se había escrito ninguna novela histórica todavía. Rosas es el fruto de una ilusión, la de pensar que la historia da saltos y que se puede pasar de la Edad Media a la Contemporánea sin dificultad:

Pasar del siglo XVI de la España a los primeros días del siglo XIX de la Francia, era más bien un sueño de poetas pastoriles que una concepción de hombres de Estado; y los resultados de ese sueño están ahí vivos y palpitanes en la reacción que representa Rosas: ese mesías de sangre que... (p. 61).

Rosas es además fruto de una improvisación, la de la República. No se puede imponer un sistema de gobierno al pueblo sin que éste lo pida, o mejor, dé su

<sup>15</sup> Lukács, p. 15.

sangre para conseguirlo (p. 355). Rosas, en fin, es fruto de la anarquía que produce el individualismo (p. 473). Esta idea del individualismo, que conduce fatalmente a la disociación, se convierte casi en un *leit motiv* a lo largo de la obra.

La relación entre circunstancias e individuos no sólo se ve en el caso de Rosas, sino también en otros personajes y en el argumento mismo. Las líneas que vienen a continuación, de Bratosevich, prueban esto último:

En cuanto a unidad, ambas líneas argumentales —la de los acontecimientos públicos que van preparando la época del «terror» y el conflicto individual de los personajes— constituyen el primer éxito narrativo de la obra, pues una implica a la otra y la desencadena (huida frustrada de Eduardo a Montevideo, riesgo de ser muerto, conocimiento e intimidación de Amalia)<sup>16</sup>.

En el caso de Daniel se ve clara esta interconexión en unas palabras que pronuncia él mismo tras la reunión que mantiene en Montevideo con el señor Martigny, Julián Agüero y Florencio Varela: «Ahora yo me vuelvo a mi Buenos Aires, a que los sucesos me aconsejen la conducta que yo y algunos pocos amigos debemos seguir en ella» (p. 229).

Pero Lukács va aún más lejos: la descripción de los acontecimientos históricos en su interacción con los individuos ha de llevar a sentir la interacción entre las esferas superiores y las inferiores de la sociedad, siendo estas últimas la base material de las otras:

Pero la composición de la imagen histórica de conjunto consiste precisamente en dar forma a una rica interacción... entre las varias capas de reacción al resquebrajamiento del fundamento entitativo, en revelar poéticamente la *conexión* entre la viva espontaneidad de las masas y la consciencia máxima posible de las personalidades rectoras<sup>17</sup>.

Después, para aclarar esto, acude Lukács al ejemplo de Lenin y aquel obrero de Petrogrado. En él se ve cómo reacciona éste ante el nuevo pan que le ofrece el comunismo y cómo aprende Lenin de esa reacción y utiliza ese aprendizaje después en su política.

Acabamos de ver que tanto en la trama como en los personajes se da esa interacción entre acontecimientos históricos e individuos que con tanta fuerza aparece en las novelas realistas de Walter Scott. Ahora bien, ver una *completa* interacción entre la sociedad de *Amalia* y los hombres que la dirigen sería verle tres pies al gato. En primer lugar, Mármol es partidario de la división de clases, lo cual suprimiría toda posible interacción. Toda la novela está salpicada de lamentos por una estructura medieval desaparecida. Y la metáfora que emplea para plasmar esa división no es la del plástico, sino la del *dique* (pp. 85 y 335), mucho más difícil de

<sup>16</sup> «Amalia» de Nicolás Bratosevich en la *Enciclopedia de la literatura argentina* dirigida por Pedro Orgambide y Roberto Yahni, Buenos Aires, 1970, p. 34.

<sup>17</sup> Lukács, p. 44.

traspasar aún, aunque los dos sean impermeables. Además, las relaciones amo-siervo entre Daniel y Fermín, Amalia y Pedro, tan feudales, nos vienen a decir lo mismo. O sea, que el autor va en serio. Y por si fuera poco, en una ocasión se le escapa al narrador, para calificar a Amalia, el adjetivo «feudal» (p. 463).

No se le ve a Mármol entusiasmado por la clase baja y por sus problemas, aunque no se le puede acusar ahora de eso. Él vio las cosas tal como podía verlas desde su situación histórica y desde su concepción política. La miseria de las negras y mulatas que pululan por el libro y por las calles de Buenos Aires no es propiamente una miseria social provocada por Rosas; por tanto, no saben que su suerte depende, total o parcialmente, de ellas. Para que se dé interacción, la clase baja tendría que estar enterada, concienciada. Rosas, en todo caso, lo que haría sería remediar esa pobreza al promulgar la ley del Hambre y al cambiarles pan por delación. Aquí se podría ver, aparte de una venganza «tercermundista», un tipo de interacción entre dirigentes y clase baja, pero estas víctimas no aparecen como personas que sufren y toman conciencia del problema actual, de la historia que se hace minuto a minuto, día a día. Todo parece indicar que esta parte de las masas no participa en la historia, y la novela histórica se crea a partir de la entrada de las masas en la historia<sup>18</sup>.

La burguesía ni siquiera aparece en la novela. No se ven en ella comerciantes, tenderos, propietarios de taller, etc. Mármol con quien se identifica es con la aristocracia: Amalia tiene ocho criados y es hija de coronel; Eduardo, sobrino de general; Daniel es hijo de Antonio Bello, hacendado rico del sur; Florencia Dupasquier es hija de una de las familias más antiguas de Buenos Aires. Entre esta minoría aristocrática, tanto unitaria como federal, y los líderes políticos sí que se podría ver un tipo de interacción.

Los que tienen un papel histórico decisivo son los dirigentes de las masas. Mármol señala varias veces que las individualidades son las que hacen la historia y no «el pueblo, que todavía no tiene voz en América» (p. 216). En la reunión de Montevideo, ilusionado Daniel todavía con la idea de que allí mande alguien más que Rivera, pregunta al señor Martigny: «¿Pero, hay pueblo? No hay pueblo (contesta Martigny); ...hay Rivera, nada más que Rivera. Hay algunos hombres de talento, como Vázquez, Muñoz, etc.» (p. 216).

Ahora bien, aunque Mármol conoce la participación en la historia de las personalidades históricas no la sobrestima demasiado y ofrece ciertas posibilidades en el futuro a otros factores causales: la prensa, por ejemplo; el pueblo, a pesar de la falta de interacción entre él y los líderes políticos en *Amalia*. Pero, para que esto ocurra, habrá que darle tiempo al tiempo. La idea del pueblo como factor histórico en el futuro se ve claramente en unas líneas de la proclama del «Gobernador y Capitán General de la provincia de la Rioja, Brigadier D. T. Brizuela, a sus compatriotas»:

---

<sup>18</sup> Lukács, pp. 15-25.

No confiemos más la suerte de nuestra patria a los caprichos de un hombre solo. Carguemos sobre nuestros hombros el peso grave de nuestros destinos. Nos falta mucho, es verdad... (p. 278).

Mármol piensa lo mismo pero primero habrá que educar al pueblo para que un día se pueda dar su constitución.

El pueblo, en cambio, que se ve en *Amalia* es ignorante, infeliz, inocente, ciego, atrasado, etc. Todos esos adjetivos nos dan idea de lo mismo, de que el pueblo no se entera de su momento histórico y de que, por tanto, no hace ni política, ni historia. Además, tampoco le importa en lo más mínimo. Cuando termina Salomón su discurso tronando un «viva la Federación» y un «mueran los salvajes unitarios», «la turba que transitaba por la calle repetía los gritos no cuidándose mucho de decir ¡Viva! cuando Salomón gritaba ¡Muera! y viceversa» (p. 121). (Los términos *plebe*, *vulgo* y *turba* aparecen como sinónimos de «pueblo».)

Otro factor histórico para Mármol es la Providencia. Sus sinónimos son *Dios*, *fatalidad* y *destino*. El sentido de necesidad histórica para Scott es totalmente distinto: no es impuesta a los hombres, sino que es la interacción entre las circunstancias históricas y los individuos con sus pasiones<sup>19</sup>. Aquí en esta obra la Providencia no sólo determina el proceso de la historia en general, sino la particular de los personajes novelescos. Recuérdese que en el primer capítulo Daniel salva providencialmente a Eduardo de manos de los federales y que Luisa libra a Amalia del mismo modo de las manos de Santa Coloma (p. 469) gracias a la carta de Manuela Rosas. Aunque la novela apareciera por entregas y transcurriera algún tiempo entre la primera página y la última no se puede decir que Mármol pasara de un determinismo a un idealismo, ni viceversa, en la forma de concebir la historia.

Lukács continúa diciendo que, a partir de la revolución de 1848, se rompe la unidad entre la novela histórica y la realista del siglo XIX (Gógol y Tolstoy en Rusia; Balzac en Francia) y que aquélla evoluciona para convertirse en un género especial. En la revolución, las armas de la burguesía se han vuelto contra ella, de modo que desde entonces cada pueblo tiene conciencia de haber quedado dividido en «dos naciones»: el pueblo y la burguesía. Esta última abandona la historia, cuyos resultados futuros teme, y se entrega en manos del positivismo, que debe explicarlo todo, hasta la historia a la que sustituye. Se desarrolla así una huida del pasado y de la objetividad que afecta tanto al creciente naturalismo de la novela realista como al subjetivismo, modernización, exotismo, mitificación y otros vicios de la novela histórica burguesa. Por otro lado, está el peligro de la parcialidad popular (Erckmann-Chatrian), que pinta una sola capa social, la inferior.

El esquema no sirve para *Amalia*, a pesar de que se escribiera en 1851, porque a los países atrasados todo llega tarde, aparte de que *Amalia* ni es una novela positivista que abandone la historia (aunque trata del presente) ni peca por estar a favor de una capa social inferior.

<sup>19</sup> Lukács, p. 61.

Quiero terminar con las ideas de Lukács señalando: primero, que las mujeres de la novela de Mármol (Amalia, Florencia, Manuela, etc.) son cursis y correctas, nada eróticas, exactamente iguales que las de Scott (esta es la crítica que le hace Balzac). Segundo, que Mármol utiliza también la técnica onomástica: *Daniel Bello, Cándido, Amalia*. De las novelas de Scott he sacado estos nombres para probar lo dicho: *Flora y Rose, Oldbuck, Wandering Willie* y *Guy Mannering*. Y, en fin, que Mármol supera a Scott en la técnica del retrato. Sirva de ejemplo el que hace del federal Salomón:

Era éste un hombre como de cincuenta y ocho años a sesenta años de edad, alto y de un volumen que podría muy bien poner en celos al más gordo buey de los que se presentan en las exposiciones anuales de los Estados Unidos; cada brazo era un muslo, cada muslo un cuerpo y su cuerpo, diez cuerpos (p. 118).

Hasta aquí hemos visto que *Amalia* unas veces sigue cerca la idea de novela histórica tal y como la concibe Lukács, y, otras, se aleja. Pero, con todo, ¿es o no novela histórica?

1. La novela trata del presente, pero ya hemos visto que las diferencias entre la novela histórica y la de época son cronológicas, pero no estructurales. Este punto es interesante porque casi toda la crítica moderna se apoya en este esquema para probar que *Amalia* no es una novela histórica. Este sería un criterio muy estrecho que dejaría fuera de su sitio a muchas novelas que Lukács considera como históricas (Balzac). En resumen, este argumento no es óbice para que una novela sea histórica.
2. Hemos visto que Lukács da mucha importancia a los personajes, protagonistas y figuras históricas para definir la novela histórica, que en una palabra es Walter Scott. Sin embargo el historicismo de una novela histórica puede muy bien estar en el universo novelesco y no en los protagonistas. De donde se sigue que, aunque el héroe de *Amalia*, Daniel, no sea un «héroe medio» como los de Scott, puede la novela en sí ser histórica.
3. Lo específicamente histórico, según Lukács, se da en *Amalia*, esto es, la derivación de la individualidad de los personajes de la peculiaridad histórica de su edad.
4. La novela gira en torno a un tema de historia, actual pero histórico. Gira en torno al apellido Rosas y se dirige además a la historia que habrá de recoger ese presente.
5. La casi totalidad de los nombres que aparecen en la novela son históricos.

A pesar de todo, *Amalia* no es novela histórica para la mayor parte de la crítica moderna. ¿Por qué? Amado Alonso no considera históricas las novelas cuya acción se centra en los tiempos en que vivió el autor (véase la nota 7). Luis Alberto Sánchez da a la novela de Mármol un carácter político, que puede parecernos hoy histórico pero que no lo fue cuando se redactaba<sup>20</sup>. Para Rafael Alberto Arrieta,

<sup>20</sup> L. A. Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, Madrid, Gredos, 1968, p. 347.

la «coetaneidad del autor convierte a su pretendida novela histórica en novela militante y documentaria»<sup>21</sup>. Para Lichtblau, «Amalia is fundamentally a social and political document» que sólo «by a broad extension of the term» puede ser colocado en la misma categoría que las obras de Walter Scott, «for his focal point was not the past, but, the dynamic present... This work is a novel of contemporary affairs, rather than a historical novel»<sup>22</sup>. Y Anderson Imbert: «Es, pues, novela política... diez años separan al novelista de lo novelado, pero creó la ilusión de una distancia mayor hasta el punto de que hay críticos que consideran a *Amalia* como «novela histórica». El pasado era reciente, sin embargo; más aún: no era un pasado. El autor no miraba con perspectiva histórica sino política»<sup>23</sup>. Bratosevich la rebaja por razones de estilo a «crónica —interesada y novelada— de situaciones inmediatas... por lo que no podemos hablar cabalmente, en este caso, de una *novela histórica*», ya que «carece de la visión de lejanía más o menos arqueológica que se propone tener toda novela histórica»<sup>24</sup>.

Quiero terminar diciendo que, como se ha podido observar, la crítica parte de una definición ajustada de la «novela histórica» como género perfectamente determinado y pasa, luego, a considerar como únicamente histórico lo pasado y no lo actual. En una palabra, lo que está en juego es la historiabilidad novelesca de lo contemporáneo, que Lukács<sup>25</sup> resuelve diciendo que, si uno no es mezquinamente filológico o mecánicamente sociológico, verá que la novela histórica eleva a la novela social al grado de una verdadera historia contemporánea, de una auténtica historia de las costumbres.

VIRGILIO MOYA JIMÉNEZ

---

<sup>21</sup> R. A. Arrieta, *Historia de la literatura argentina*, t. II, p. 268.

<sup>22</sup> Myron Lichtblau, *The Argentine Novel in the Nineteenth Century*, New York, 1959, pp. 46-47.

<sup>23</sup> A. Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, 1961, t. I, p. 240.

<sup>24</sup> Bratosevich, pp. 33-34.

<sup>25</sup> Lukács, p. 189.