

Amalia

César Aira

Parto de la hipótesis de que una literatura se hace nacional, y es asumida como propia por los lectores de esa nación, cuando se puede hablar mal de ella, no cuando se puede hablar bien; esto último cualquiera puede hacerlo, con o sin sentimiento de pertenencia. Es como en los matrimonios, o entre hermanos o amigos, cuando uno puede hablar mal del otro pero no permite que lo hagan terceros; que uno pueda hacerlo es un derecho que confirma la propiedad, la intimidad, el cariño y hasta el orgullo.

Esta hipótesis no obedece a un prurito de originalidad o provocación, aunque es cierto que lo habitual es decir lo contrario: una comunidad nacional naciente siente que tiene una literatura cuando puede exhibir obras maestras, o al menos libros decentes o presentables. Es cierto, pero me parece que no es suficiente. Ni siquiera es históricamente aceptable. Las obras maestras tardan en llegar, y nadie puede asegurar que llegarán. Y un escritor realmente bueno escapa, por su propio peso, a la intimidación nacional.

Y aunque no sea tan genuinamente bueno, aunque haya que hacer un cierto esfuerzo o dar rodeos para elogiarlo, ese elogio puede hacerlo cualquiera, no sólo el connacional, a quien por el contrario la modestia o la cortesía obligaría a decir que no es tan bueno; el reconocimiento de la buena literatura carece por naturaleza del sello nacional, porque la lectura fue actividad universalizada, o globalizada, desde su inicio. Bueno es Homero, o Virgilio, Dante, Shakespeare, Cervantes, es decir los que crearon la medida con la que decidir qué es lo bueno en literatura, y no la de éste o aquel país sino en toda la literatura.

Hay una asimetría entre la literatura buena y la mala; no son dos mitades, ni el anverso y reverso de una misma figura. Esa asimetría es quizás la misma, o equivalente, a la que hay entre lectura y escritura. En la lectura está en primer plano el gusto y la sensibilidad; en la escritura, gusto y sensibilidad quedan escondidos,

latentes, y casi siempre burlados, detrás del trabajo de la realización, que tiene sus exigencias implacables y no admite atajos ni subterfugios.

Esta disociación se hace sentir en el origen de una literatura nacional; a esta literatura es preciso hacerla, escribirla, sobre el antecedente necesario de la literatura ya existente en el mundo, o la literatura a secas. Y ésta, si bien anclada en naciones, tiene que haber superado el estadio nacional para poder servir de modelo y generador. Byron por ejemplo, el modelo de Mármol, desde el momento en que tuvo la gloria necesaria para ser modelo de Mármol, fue inglés sólo como nomenclatura. Cuando murió, una joven dijo «Se ha apagado una luz en el mundo», y aquí la palabra clave es «mundo». Es muy elocuente que Bioy Casares haya citado esa frase el día que murió Borges.

No hay más remedio que hablar mal de *Amalia* si queremos encontrar en ella algo que podamos considerar nuestro. La intención de elogiarla choca con obstáculos casi insalvables. Por supuesto que apreciarla en contraste con las buenas novelas contemporáneas (de Stendhal, Balzac, Dickens, Dostoievsky) está fuera de cuestión. Pero bajar el nivel, por ejemplo al de los folletines franceses más truculentos y populares, de los que *Amalia* es una precaria imitación, tampoco sirve, porque pone en evidencia que lo bueno que contiene *Amalia* (que, poniendo algo de buena voluntad, se deja leer) ya estaba en esos folletines. Sólo podemos empezar a hablar bien de un libro argentino con el *Martín Fierro*. Entre otras cosas, o principalmente, porque no necesitamos hablar mal de él para apropiárnoslo. Con *Amalia* en cambio, la apropiación sólo puede darse a expensas del cariñoso escarnio de exclusividad. Si el proyecto, lo formal del proyecto, es exterior a la naciente literatura nacional, los aspectos documentales, el tema político, los personajes, los hechos, no son más nuestros: su naturaleza misma de fenómenos históricos razonados los internacionaliza. Hay una universalización ya en el molde conocido de una dictadura de terror, con esbirros embozados, conspiradores, espías, el opositor herido ocultado en casa de la bella opositora que se enamorará de él, etc. El Buenos Aires nocturno de Mármol no es distinto al París nocturno de Sue, que lo hace legible. Hay una prueba concreta de esta condición tópica de *Amalia*, y es el plagio

del que fue objeto. El escritor Gustave Aimard, que sigue siendo leído por su novela *Los tramperos de Arkansas*, la hizo traducir y en 1867 la publicó como obra suya bajo el nombre *La Mas-Horca*, y una segunda parte con la que terminó de copiar la novela del argentino, *Rosas*. Un acto de apropiación, o devolución. Alejandro Dumas había hecho algo parecido con el sitio de Oribe, en un folletín también plagiado y presentado con el título de *La Nueva Troya*, que precisamente pone en juego la universalización tópica del material.

Malo, bueno, en literatura, es una cuestión de gusto, y el gusto es una cuestión de época. *Amalia* es el Romanticismo, con el debido desfase americano de husos horarios, pues es 1850... En una perspectiva general del gusto, a Amalia se la puede disculpar en nombre de la época. Mármol como poeta, como escritor, es menos perdonable, pero en la novela, en el género novela, es mucho lo que se puede perdonar en nombre del entretenimiento, de las emociones deliciosas del suspenso y la identificación con los personajes. También, y quizás sobre todo, en nombre de la información socio-histórica que transporta. Para asimilar esta información no es necesario ponerse en la piel del lector de la época, al contrario. Ahí se produce una inversión o quiasmo: lo que para el lector del momento era candente actualidad se nos vuelve estilización arqueológica, y lo que para nosotros es historia (historia del Romanticismo en América, historia de la literatura argentina) para él era el inconsciente o lo no pensado del gusto.

Y no es sólo cuestión de desfase histórico. En aquella época, en todas las épocas, hay simetrías conscientes de lo bueno y lo malo. Mármol lo prueba en *Amalia* con el soneto cuya autoría le adjudica a Mercedes Rosas, una hermana del Restaurador a la que en la novela presenta como una especie de Madame Verdurin con ínfulas de poeta:

*Brillante el sol sobre el alto cielo
Ilumina con sus rayos el suelo,
Y descubriéndose de sus sudarios
Grita el suelo: ¡Que mueran los salvajes unitarios!
Llena de horror y de terrible espanto
Tiembra la tierra de polo a polo*

*Pero el buen federal se levanta solo
Y la patria se alegra y consuela su llanto.
Ni gringos, ni la Europa, ni sus reyes
Podrán imponernos férreas leyes,
Y dondequiera que haya federales
Temblarán en sus tumbas sepulcrales
Los enemigos de la santa causa
Que no de tener nunca tregua ni pausa.*

Para escribir esta parodia de un poema malo Mármol debió actualizar sus parámetros de calidad, que no son distintos de los nuestros. Para un poema, como es este caso, corresponde el ripio flagrante, la banalidad medida, mal medida en lo posible, la vulgaridad prosaica, el lugar común y la declaración directa de principios e intenciones. De todo esto hay en sus propios poemas, por ejemplo en estos versos suyos, de una «Oda al 25 de Mayo», notoriamente parecidos a los de Mercedes Rosas:

*Cada generación un día tiene
Que la deja en los siglos señalada,
Y con ella también un hombre viene
Que le deja su frente coronada.*

De modo que no tuvo más que acentuar o ir más lejos en una misma escala. Ahora bien, si hubiera querido hacer lo mismo con una novela, si hubiera tenido la peregrina idea de adjudicarle a una hermana o cuñada de Rosas la autoría de una novela malísima y ridícula que obligara a las cultas damas unitarias a disimular la risa detrás de sus pañuelitos de encaje como lo hacen al oír los versos de la pobre Mercedes Rosas, se habría enfrentado a algunos curiosos problemas. Al estar menos formalizada, la novela no ofrece una escala por la que se pueda avanzar o retroceder cuantitativamente. De hecho, en 1850 la novela no estaba formalizada en absoluto (ese año Flaubert empezaba a escribir *Madame Bovary*), de modo que Mármol no habría podido hacer su parodia. Es más: ni siquiera se le habría ocurrido hacerla. Para él la novela, el folletín extenso lineal, se confundía con la corriente de los hechos, con el magma político, social, de la vida pública y privada. Eso lo llevó

a escribir a la vez la novela mala y la buena, la unitaria y la federal (porque al no disponer de paradigmas formales, como en la versificación, tenía que remitirse a los contenidos ideológicos). Y hay que reconocer que lo hizo bastante bien, tanto que *Amalia* parece escrita por dos autores, el crédulo y afeminado de las descripciones de vestidos, interiores, escenas de amor y conflictos morales de museo de cera, y el bárbaro humorista del gabinete de Rosas y los mazorqueros. Con la peculiaridad de que estos dos autores no escriben su parte propia sino la del otro, ridiculizándola como parodia. Civilización y Barbarie serán siempre reversos, nunca anversos.

¿Cómo se puede decir que es bueno o que es malo algo que no tiene forma? Es la gran y permanente coartada de la novela. Todos los esfuerzos por formalizarla como obra de arte, desde Flaubert, han sido intentos de llevarla a lo cualitativo. Pero la novela resiste en su formato cuantitativo, y *Amalia* es la piedra fundamental de la resistencia argentina de la novela.

El origen de una literatura nacional es el origen de una sensibilidad, aunque no para usarla para leer y apreciar buena literatura, porque ese tipo de sensibilidad es previo a las naciones, sino para poder medir en el tiempo los pasos de los connacionales que quisieron ser escritores. Se considera natural que en un país periférico, una ex colonia que no termina de organizar su vida independiente, la literatura deba pasar por etapas formativas, hacer su aprendizaje, ir paso a paso de lo malo a lo bueno. Pero que a este proceso se lo considere natural no garantiza nada. Porque se trata de una metáfora, la metáfora biológica tan común y tan arraigada que nos hace ver todo o casi todo bajo la figura del desarrollo de un hombre o un animal, desde su nacimiento a su muerte. Una literatura nacional no tiene por qué «nacer», como no tiene por qué «morir», ni «crecer» ni «aprender» ni «dar sus primeros pasos»: esas son todas metáforas, retórica, y tomárselas en serio, como si fueran descripciones de hechos, puede distorsionar la aprehensión histórica del proceso.

La palabra «literatura» también es a su modo una metáfora, de algo que no existe en la forma concreta en que existe una mesa o una silla. Por «literatura» pueden entenderse dos cosas: la que significa la expresión «literatura argentina» o «literatura francesa» o «literatura antigua» o lo que sea, que es la acumulación de obras

escritas con propósitos estéticos; la otra acepción es la del arte o la disciplina con que se escriben esas obras. En esta segunda acepción no hay «literatura argentina»; en todo caso, hilando fino y partiendo un pelo en cuatro, podría hablarse de una literatura con matices propios de una nación, un arte de escribir característico de un determinado país o región. Las dos acepciones suelen confundirse, y no es para menos. *Amalia* es una piedra fundacional en la primera acepción, es decir en el tesoro acumulado de obras literarias que conforman la «literatura argentina». Pero ese tesoro, esa acumulación, no puede aceptar cualquier cosa sino lo que se encuadre en el marco de la segunda acepción. Y la aceptación o rechazo ahí depende de la calidad. La literatura como arte ya está hecha, siempre está hecha previamente, y sus modelos originarios son el mayor valor de calidad posible, porque instauran el valor.

Una literatura, en el sentido de la literatura de un país o una lengua, se construye cuantitativamente (no hay otro modo). Apilando todo lo que se escribe o publica en formatos más o menos adecuados a lo que se entiende por literatura, con algunas adiciones extra de lo que podría ser un informe hidrográfico o un parte militar especialmente bien redactados, o el famoso Código Civil que le servía de modelo de prosa a Stendhal. Pero estas adiciones son casi siempre recuperaciones, que surgen de la segunda etapa, la cualitativa.

La jerarquización cualitativa, el filtro y selección, vienen después, y por rigurosos que sean nunca pueden librarse del todo del peso cuantitativo. No sé si será cierto que la cantidad a la larga se transmuta en calidad. Lo dijo un economista, pero pudo ser pura deformación profesional, porque la calidad del dinero es directamente su cantidad. En un ámbito puramente cualitativo como es la literatura, el axioma se vuelve mucho más dudoso. A primera vista parece lógico que en un conjunto de mil novelas haya más probabilidades de encontrar una buena que en un conjunto de diez novelas. Pero la razón estadística deja de valer cuando hay una sola novela. Y el lector, a diferencia del profesor o el historiador, se enfrenta a una sola novela. (O un solo libro, para no hacer cuestión de géneros.)

Amalia medra en su condición de única y antiestadística no sólo por enfrentarse gallardamente al lector sino por ser la prime-

ra. *La Soledad* de Mitre pasa en Bolivia y es demasiado mala; *La Novia del hereje* sucede en el Perú y es buena, indiferente e internacionalmente buena. Tampoco sería necesario que *Amalia* fuera estricta y cronológicamente la primera: su condición de primera le viene del consenso tradicional, y con eso basta.

Cualquier novela puede ser la primera de algo. Y en su corazón, en su núcleo generador, en lo que la hace novela, es la única; porque ese núcleo generador es su calidad, su valor literario, y éste se crea desde adentro; la creación y el valor son lo mismo en literatura, en tanto la creación del valor no se puede distinguir del valor de la creación.

La condición de primera establece una relación peculiar con el tiempo, que *Amalia* elabora a su modo. El autor mismo plantea en la advertencia preliminar el proyecto de una «novela histórica del presente», lo que la vuelve algo así como novela política. Creo que la diferencia entre novela histórica y novela política está en lo que en inglés se llama *hindsight*, cuyo significado no transmite exactamente la traducción literal de «visión retrospectiva» (en francés hay una expresión más cercana: «avec le recul»): es saber lo que va a pasar cuando ya pasó, o tener conocimiento, y sacar ventaja de él, de lo que sucederá en el futuro del pasado. En la novela histórica el autor respeta la ubicación mental, el conocimiento, de los personajes. En la novela política (o, habría que decir, la novela histórica cuya razón de ser es política) el autor hace profetas perfectos a sus personajes, o al héroe que representa al autor, porque es el modo que tiene de participar, ya que no hay política sin participación.

Pero al tomar como materia hechos consumados, no tiene más remedio que hacer de su héroe una Casandra. Nadie escuchará sus advertencias y las desgracias sucederán tal como sucedieron. Sólo queda en sus manos el destino de la superestructura de ficción. Lo cual está de acuerdo con los absolutos románticos, los absolutos del gusto de época: los personajes absolutamente bellos, elegantes, correctos. No equivocarse nunca, ir siempre al blanco del blanco y negro de una historia esquematizada.

El efecto psicológico es sentirse superior a alguien del pasado (puede ser uno mismo) que ha cometido un error fácilmente evitable, y lo compadece o se burla, en resumidas cuentas se siente

superior a él, como en general los vivos se sienten superiores a los muertos, y como los Unitarios se sienten definitivamente superiores a los Federales. Pero es una superioridad falsa, de la que no podemos jactarnos porque nos la dio gratis el tiempo, el privilegio no ganado de haber venido después y saber las consecuencias de los hechos pasados. Eso es lo que denuncia la palabra *hindsight*.

Y esa falsa superioridad, pura jactancia, del *hindsight*, es la misma que la del gusto, que debería ser igual de reprochable. Salvo que en materia de gusto no se trata de hechos, sino de fantasmas.

En *Amalia* el hecho en cuestión es la toma de Buenos Aires por Lavalle, y el *hindsight* se funde con el enigma de su retirada antes de consumarla. Los analistas políticos se equivocan siempre, y cuando aciertan es por casualidad. Dotado del desfase calendario, el héroe de Mármol acierta siempre. Y su apuesta, a todo o nada, es la posesión de Buenos Aires; el resto del país, o la Federación, o lo que sea, lo tiene sin cuidado. Ahí puede haber simple realismo, sin necesidad de *hindsight*; alguien dijo, sin exagerar demasiado, que la Historia de la Argentina es una historia municipal. Pero el efecto propiamente literario de esta toma súbita e integral de Buenos Aires, que Lavalle se niega a llevar a cabo, es volver a Buenos Aires un objeto, una maqueta, una miniatura, cosa mentale. En esto se revela novela topográfica; podemos seguir página a página las andanzas de este Fantomas de San Telmo, doblar cada esquina con ayuda de las notas al pie que dan las equivalencias de los nombres de las calles, y cada lector encuentra sus propias equivalencias, con el bar El Federal, o la librería The Walrus, los reductos gay, la editorial Sudamericana, Zabaleta Lab. A Rosas hoy nadie se lo puede tomar muy en serio, y a los patéticos conspiradores menos; porque nadie se toma en serio la historia pasada: se vuelven figuras recortadas en un anacronismo inofensivo, piezas de un retablo, en el que encuentran su lugar los monigotes mazorqueros, con sus ponchos y sus bigotazos.

Es que este tipo de novelas, por estar puestas en la historia de la literatura, exigen el esfuerzo de «ponerse en el lugar» de sus lectores originales, del autor y sus contemporáneos. Adoptar por un momento su mentalidad, su escala de valores. Parafraseando a Coleridge, se exige «la suspensión momentánea del gusto propio». Es decir que debe echarse a andar una segunda ficción, en el

cuerpo del lector, que se vuelve actor, de un personaje que participa en la novela y la transforma. Y entonces el lector siente que está sacando provecho del hindsight, como si hubiera visto en el diario el número ganador de la lotería y después hubiera retrocedido en el tiempo al día antes del sorteo para comprar un billete. Porque su gusto está hecho de la superposición de los gustos que lo precedieron, de modo que situado donde está ya conoce el número ganador.

Ahora bien: todo gusto es un gusto adquirido, y se lo adquiere adhiriendo a una convención de época. La convención es por naturaleza vergonzante, y suele esconderse tras la convención de que no hay convenciones. En realidad todo es convención. Que haya literatura es una convención. Pero la literatura, precisamente, lleva el juego de las convenciones sociales al plano en que se desnudan sus mecanismos y se proponen sus ajustes o remplazos. Éstos pretenden ir siempre hacia la recuperación de una naturalidad perdida. La historia de la literatura es una huida infinita hacia un estadio en el que no hubiera convención alguna, lo cual es un espejismo, aunque un espejismo necesario para que siga habiendo literatura.

El camino abierto a esta huida es el realismo, la convención que paradigmáticamente se quiere anti convencional. En este aspecto, *Amalia* tematiza sus técnicas, apostando a un convencionalismo extremo del lado de los Unitarios, y a los intentos de realismo, previsiblemente torpes, en el bando Federal, lo que es bastante derrotista de parte de Mármol, al menos desde nuestro punto de vista retrospectivo. Los Unitarios de *Amalia* se mueven en una atmósfera de reglas fijas tan artificiosas como las de la *Diana* de Montemayor o la *Astrea* de d'Urfée. El realismo chusco que reina en lo de Rosas funciona como región pre estética, independizada de las intenciones del autor. Habría que esperar algunas décadas para que el gentleman del 80 se hiciera cargo del realismo, cuando las circunstancias le dieran la perspectiva de altura, por ejemplo en «Los siete platos de arroz con leche» de Mansilla.

Beltolt Brecht escribió que la frase «es bueno» (y lo mismo vale para «es malo») está incompleta. Deben seguirla por lo menos dos especificaciones: bueno para qué, bueno para quién. Los hechos, las instituciones, que conforman una comunidad nacional, se juz-

gan de acuerdo a sus efectos, a su colaboración con el tiempo en la construcción de un sistema general. La literatura, actividad gratuita, lúdica y sin efectos concretos en la sociedad, se juzga sólo por sí misma. Eso permite descontextualizarla, volverla un astro aislado en el pobladísimo vacío de la lectura. Y esa descontextualización es la que promueve las recuperaciones, el juego de transformaciones de lo mismo, que constituye a la vez la historia de una literatura y el manual de instrucciones de su práctica presente y futura.

Que una obra literaria quede en la historia de la literatura de un país, ya sea como obra fundacional o como curiosidad marginal, significa que queda disponible para las recuperaciones. El gusto literario es un efecto de la recuperación, y no al revés. No es que un gusto se forme primero y después se busque en el pasado la obra que se adapte a él, sino que es esa obra la que inspira una nueva inflexión del gusto. Postular la preexistencia del gusto equivale a suponer que hay un gusto eterno, clásico, que sirve como referencia permanente. Para contrarrestar esta museificación paralizante están las novelas malas, que reclaman a gritos una recuperación radical, un giro, o mejor, una voltereta, de lo literario mismo, y de la verdad social que transporta el inconsciente de la novela.

Esto se aplica a *Amalia* bajo la dialéctica del uno y lo múltiple. *Amalia* fue la primera novela argentina, pero Mármol no fue el primer novelista, nada más lejos de sus intenciones, lejanía que aseguró el status de objeto aislado con el que su novela pasó a la historia. Contribuyó a ello un curioso hecho biográfico. La protagonista, Amalia, Amalia Sáenz de Olavarrieta, existió en el Buenos Aires de la época, y se llamaba así, Amalia Sáenz de Olavarrieta, era hija del Coronel Antonio Sáenz, héroe militar de la independencia, muerto en la batalla de Junín; el único cambio que impuso Mármol al nombre, quizás para disimular, más probablemente por ignorancia o descuido, fue cambiar la B del «Olavarrieta» real por una V en el personaje. No sé nada de esta señora, quizás nadie sepa, y por lo tanto es difícil saber por qué Mármol la eligió e idealizó como protagonista de la novela. Seguramente fue por el nombre, Amalia, pues Mármol había tenido un amor juvenil con la hija del General Guido, Amalia Guido, a la que le

dedicó unos poemas, tan malos como todos los que escribió. Y concurrentemente con estas dos Amalias, o tres contando la del libro, se casó con una uruguaya de nombre Amalia Vidal. Años después, tras enviudar, y ya viviendo de regreso del exilio en Buenos Aires, volvió a casarse, otra vez con una Amalia, Amalia Rubio, lo que lleva a cinco el número de Amalias en su vida. La sexta Amalia, otro amor platónico de madurez al que hace referencia un biógrafo, podría ser pura leyenda.

No es fácil aceptar la opinión de ese mismo biógrafo, según la cual Mármol estaba obsesionado con el nombre, a causa de una primerísima Amalia anterior a todas las demás, una Ur-Amalia que habría marcado toda su vida erótica, y en consecuencia habría que pensar que elegía a sus novias, esposas, amantes y personaje sólo por el nombre. Tampoco es fácil, pero me parece más razonable, creer que las Amalias se dieron porque sí, por el mismo azar del que están hechas todas las vidas.

Pero una vez que se acepta este azar, ¿por qué limitarse a cinco o seis o siete Amalias? Pudieron ser muchas más, treinta, cuarenta. De hecho, nada impide que hayan sido muchísimas más. Quizás fueron tantas que sólo la especulación numérica nos dé una idea. En el campo amplio y abierto de los posibles, a un hombre pueden sucederle muchas mujeres con el mismo nombre. Mármol vivió cincuenta y cuatro años. Si en ese lapso conoció a una Amalia por año, hubo cincuenta y cuatro. Si hubo una por mes, fueron seiscientos cuarenta y ocho. Si hubo una por semana, fueron dos mil novecientos dieciséis Amalias. Una por día, da la cifra ya más respetable de diecinueve mil setecientos diez. Una por hora, serían cuatrocientos setenta y tres mil cuarenta Amalias. Estirando un poco el verosímil, si hubiera conocido a una por segundo a lo largo de toda su vida, el resultado sería una legión constituida por veintiocho millones, trescientas ochenta y dos mil cuatrocientas Amalias. Claro que eso nos pondría frente a un verosímil poco convencional, ya que la cifra supera la cantidad de habitantes de la Confederación de Rosas, hecha toda de Amalias, como en una pesadilla, peor que la Mazorca. Apenas ahí empezamos a captar la naturaleza profunda de la *Amalia* de Mármol, naturaleza que, formulada escuetamente, es en retrospectiva una buena definición del origen: la representación única de la multiplicidad ©