José Mármol, poeta y novelista de la proscripción

por

RAFAEL ALBERTO ARRIETA

I Los cantos de Mayo. II *Armonías*. III Los dramas. IV *Cantos del peregrino:* 1 Las ediciones, 2 Constitución del poema, 3 Harold austral. V Estimación de la lírica de Mármol. VI *Amalia*.

I

La más cabal y sañuda invectiva contra Juan Manuel de Rosas es el apóstrofe dirigido al tirano por José Mármol *, el 25 de mayo de 1843. Al mismo poeta pertenecen los *Cantos del peregrino,* en los que cada uno de sus compañeros de proscripción halló una imagen del alma propia. También es de Mármol la novela que retrata a Buenos Aires entre dos noches trágicas del año del terror y ha recorrido el mundo con su tremenda acusación histórica. El

---

* José Pedro Crisólogo Mármol, hijo del porteño Juan Antonio Mármol y de la montevideana María Josefa Zavaleta, nació en Buenos Aires el 2 de diciembre de 1817 *(el día dos del pasado,* dice el acta bautismal del 3 de enero de 1818), aunque el poeta declararía en distintas oportunidades otras fechas, por ejemplo: "Yo nací, amigo mío, el 4 de diciembre de 1818" (carta de 1846 a Juan María Gutiérrez, Biblioteca del Congreso); "Edad, 50 años" (de los "datos clínicos" referentes a su enfermedad de la vista, comunicados el 2 de noviembre de 1869 a Félix Frías, Biblioteca Nacional). También varios pasajes de los *Cantos del peregrino* demuestran la ocultación de su verdadera edad.

Hizo estudios irregulares, según declaraciones propias, hasta que inició los de derecho; pero el 1º de abril de 1839 fue encarcelado por recibir y hacer circular diarios de Montevideo. "Después de 23 días salí de la cárcel", escribió en una de sus cartas de 1846 a Gutiérrez; el libro de entradas de la policía dice que recuperó su libertad el día 7. Al salir de la prisión continuó sus estudios universitarios, interrumpidos para siempre al año siguiente. En los primeros días de octubre de 1840 fue nuevamente buscado por la policía rosista y el 20 se embarcó secretamente para cruzar el Plata. Halló en Montevideo una acogida cordial de sus compatriotas, entre ellos el doctor Francisco Pico, doña María Sánchez de Mendeville, Alberdi y algunos jóvenes escritores. Pronto conquistó renombre y simpatías como poeta. Fundó y redactó diversos periódicos. En 1843 se trasladó a Río de Janeiro, donde contaba con la protección del ministro argentino, general Guido, y su familia. En

autor tenía treinta y cinco años cuando volvió a la patria y desde entonces enmudeció casi por entero para la creación literaria.

El odio al tirano y el amor a la libertad tuvieron su primera expresión poética en los nueve cuartetos escritos en las paredes del calabozo, la misma noche en que el joven porteño fue conducido a la cárcel. "En él fue, amigo mío —comunicó el autor desde Río de Janeiro, el 26 de marzo de 1846, a Juan María Gutiérrez, residente en Valparaíso— donde hice los primeros versos de mi

---

febrero del año siguiente partió para Valparaíso, pero la nave no pudo doblar el cabo de Hornos y volvió a la capital del Brasil, donde Mármol permaneció hasta abril de 1846, en que volvió a Montevideo. Ejerció otra vez el periodismo y continuó escribiendo y publicando su obra literaria, casi enteramente compuesta en el destierro. Al reintegrarse a la ciudad nativa, poco después de Caseros, fue designado representante de la Confederación Argentina en Chile y Perú por el gobernador don Vicente López, autor del himno de la patria. No alcanzó a salir de Buenos Aires, y su oposición al Acuerdo de San Nicolás lo privó del cargo por un decreto del 16 de junio de 1852 que lleva las firmas de Urquiza y de su ministro Vicente Fidel López. Viajó, sin embargo, por asuntos particulares, a aquellos países. En 1854 inició su carrera parlamentaria como senador provincial. En 1858 sucedió al doctor Carlos Tejedor en la dirección de la Biblioteca Pública de Buenos Aires, cargo que retuvo hasta su muerte. Era diputado nacional cuando el presidente de la República, general Mitre, lo envió de ministro plenipotenciario al Brasil, en misión delicada que desempeñó con habilidad y eficacia. En 1866 volvió a ocupar una banca en el Congreso. Murió, casi ciego desde hacía dos años, el 9 de agosto de 1871. Habló en su entierro el general Mitre, "como correligionario político" y "como soldado de la falange de poetas en que Mármol marchaba a la cabeza de los que consagraron en un tiempo sus cantos a la patria".

Bibliografía: Juan Bautista Alberdi, *Escritos póstumos*, t. XV y XVI; Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana*, t. II, Madrid, 1913. (Edición que reúne los prólogos de su *Antología de la poesía hispano-americana)*; Calixto Oyuela, *Poetas hispano-americanos*, t. I, Buenos Aires, 1949. (Edición de la Academia Argentina de Letras que reúne las notas escritas para su *Antología de poetas hispano-americanos*, 5 volúmenes. Estrada, Buenos Aires, 1919-1920). Ricardo Rojas, *Los proscriptos*, t. III de la *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, 1920; Jorge Max Rohde, *Las ideas estéticas en la literatura argentina*, t. I, II y III, Buenos Aires, 1921-1924. Arturo Giménez Pastor, *El romanticismo bajo la tiranía*, Buenos Aires, 1922; Stuart Cuthberson, *The Poetry of José Mármol*, University of Colorado Series, 1935; Adolfo Mitre, Prólogo a la edición en dos volúmenes de *Amalia* (Clásicos argentinos, Estrada, Buenos Aires, 1944); Rafael Alberto Arrieta, Prólogo a la edición crítica de *Cantos del peregrino* (Clásicos argentinos, Estrada, Buenos Aires, 1943) y Prólogo a los dos volúmenes de *Poesías completas* de Mármol (Edición de la Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1946-1947).

NOTA: Don Mariano de Vedia y Mitre, poseedor de los manuscritos del poeta que conservaba su hijo, inició un estudio sobre la vida y la obra de Mármol que *La Nación* comenzó a publicar en folletín, en diciembre de 1917. Interrumpido en el comienzo del destierro, el trabajo quedó definitivamente inconcluso. Al doctor Vedia y Mitre se le debe la primera publicación del acta bautismal de Mármol, así como la de la página del libro policial en que consta su prisión, negada por los rosistas.

vida [1], escritos en la pared, con palitos de yerba carbonizados en la luz (B. C.) [2]. Y trascribió la última estrofa, que difundió Gutiérrez al reproducirla en *América poética:*

Muestra a mis ojos espantosa muerte;
mis miembros todos en cadenas pon.
¡Bárbaro! nunca matarás mi alma
ni pondrás grillos a mi mente, no!

El sentimiento de tributaria devoción a Mayo, tan presente y activo en toda la obra de Mármol, tuvo su expresión inicial en el celebrado canto del certamen montevideano de 1841.

¡Oh, sí, que mi lira con cuerdas de bronce
se siente altanera si a Mayo nombró;
si nombra arrogante la gloria que entonce
con sólo tres lustros mi patria alcanzó.

Ninguna alusión al tirano aparece en esa extensa composición, primera de los cantos cívicos del desterrado. Pero en 1843 expondrá la fórmula de sus posteriores homenajes líricos al aniversario patrio:

¡Ah, Rosas! no se puede reverenciar a Mayo
sin arrojarte eterna, terrible maldición...

"*Archilochum proprio rabies armavit iambo*". Mas el furor del proscrito, como el de André Chénier, sobrexcede el resentimiento personal que impulsaba al griego y puede proclamar con el prisio-

---

[1] El autor no incluyó esta composición en ninguna de las dos ediciones que hizo de sus piezas sueltas, pero debió pensar hacerlo en una tercera, pues dejó entre sus papeles la siguiente nota, al pie de la misma: "Estos versos fueron escritos la misma noche que fui conducido a la cárcel. Estoy bien convencido que ellos no merecen ni el nombre de medianos; pero fueron producidos cuando el infortunio acabó de enlazarse a mi destino y es fuerza recordarlos con respeto." El hijo del poeta incluyó la composición y su nota en la edición póstuma de 1889.

[2] El lugar en que se encuentran las piezas epistolares citadas en este trabajo se indica en la siguiente forma: (B.C.) para las que pertenecen al archivo de Juan María Gutiérrez, en la Biblioteca del Congreso; (B.N.) para las del archivo de Félix Frías, en la Biblioteca Nacional; (V.M.) para las del archivo del poeta, cedido por su hijo al doctor Mariano de Vedia y Mitre, quien lo puso a mi disposición con su habitual generosidad.

nero de Saint Lazare: *"La patrie allume ma voix" (Iambes,* I). Esos cuarenta y dos cuartetos de alejandrinos avasalladores que parecen brotar y derramarse con impetuosa fluencia de lava, aunque simétricamente divididos en porciones de tres estrofas, recogen la luz deslumbradora del sol de Mayo sobre las cumbres andinas y al mismo tiempo le señalan el suelo sombrío, en el que no reconocerá la ciudad que fue cuna de la libertad. Enfréntase el poeta con el opresor; lo acusa de destruir lo que no ayudó a crear y lo mira de pie sobre la sangre de sus víctimas:

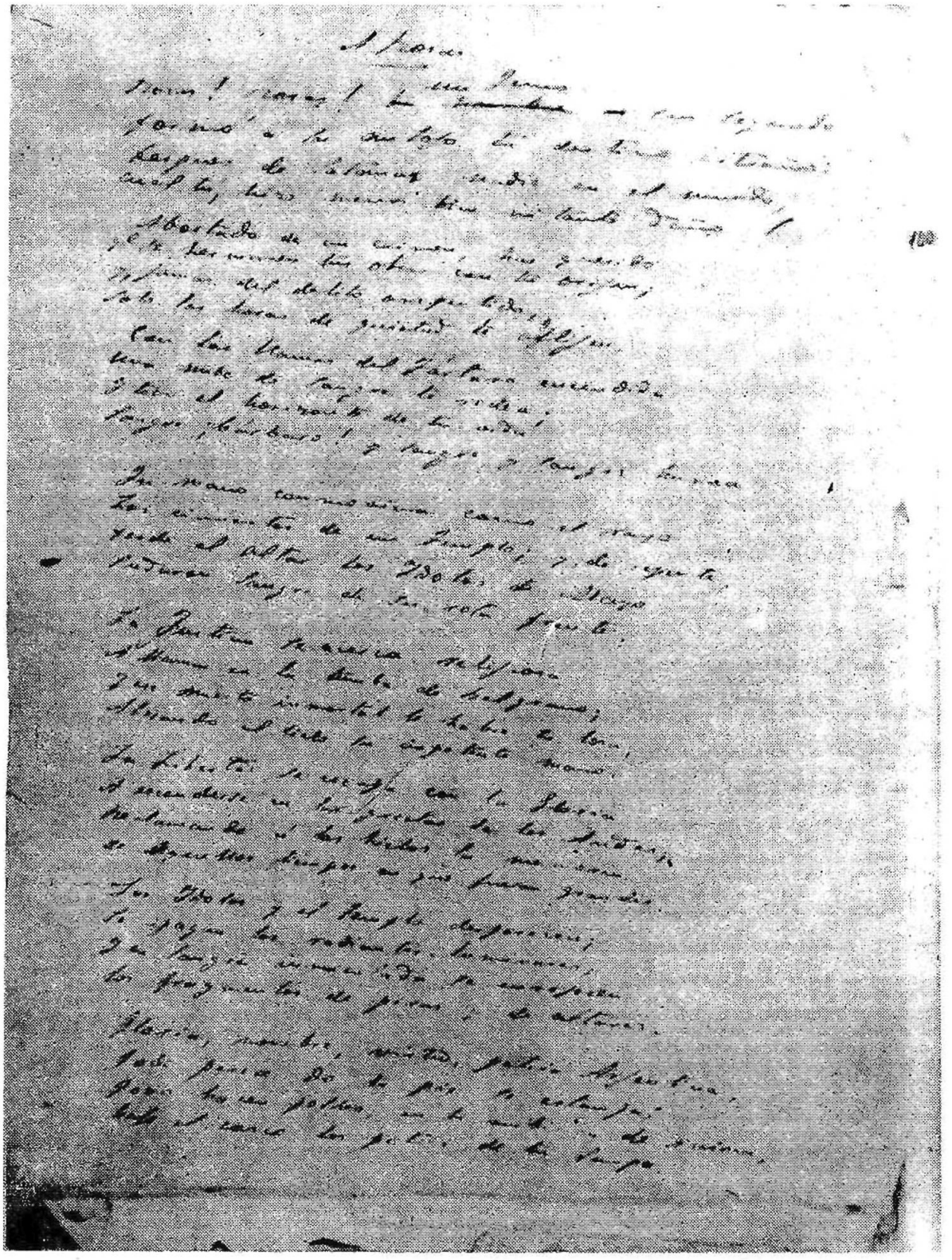
¿Qué sed hay en tu alma? ¿Qué hiel en cada fibra?
¿Qué espíritu o demonio su inspiración te da
cuando en tu rudo labio tu pensamiento vibra
y en pos de la palabra la puñalada va?

Pide acentos a tempestades y torrentes para lanzarle su maldición. Rachas tonantes alcanzan el tono condenatorio y adivinatorio de los profetas bíblicos. El sol de la gloria vuelve a su recuerdo y le anuncia la segura liberación de la patria y el castigo de su verdugo. Y el poeta que perdona "su cárcel y cadenas" como hombre y no las de su patria como argentino, contempla los fulgores de Mayo en días venideros. Y la profecía enciende su visión para decirle al astro tutelar:

Entonces desde el Plata, sin negra pesadumbre,
te mirarán tus hijos latiendo el corazón,
pues opulenta entonces reflejará tu lumbre
en códigos y palmas y noble pabellón.

Y al extenderse hermoso tu brillantino manto,
ni esclavos ni tiranos con mengua cubrirá,
que entonces de ese Rosas que te abomina tanto,
ni el polvo de sus huesos la América tendrá.

Sábese por referencias de los contemporáneos la electrizada impresión que esa invectiva produjo en sus lectores del Plata. Llegó a Bolivia, y Félix Frías la recitó ante un auditorio de proscritos en el que un guerrero como el general Rudecindo Alvarado no pudo contener las lágrimas. Poco después, el mismo Frías sintió la necesidad de gritar aquellas imprecaciones a los vientos de la altipla-



Página manuscrita del "Canto a Rosas", de José Mármol

nicie, mientras la cruzaba en dirección a Chile (B. N.). En este país la reprodujo la antología de Gutiérrez, que la entregó a numerosos periódicos de América, y así logró el milagro de sobrevivir con llamaradas inapagables, lejos del lugar de su destino y cuando estaban cumplidos todos sus vaticinios. Y así perdura aún en nuestra historia literaria, con sus anatemas y sus predicciones, su arrebato frenético y su elocuencia retórica, sus aciertos y sus caídas, siempre vibrante, inconfundible e inseparable del recuerdo de su execrado personaje.

Nunca más alcanzó la canción iterativa de Mayo aquella expresión integral. En 1847 *(Al sol de Mayo)*, en 1849 *(Al 25 de Mayo)* y un año después *(Rosas, el 25 de Mayo de 1850)*, estrofas y ritmos cambiantes fueron variaciones más o menos inspiradas y diferenciadas del *impromptu* arrebatador y profético. Pero en la última fecha, el cuadragésimo aniversario de la Revolución obtuvo doble homenaje del poeta con su *Canto de los proscritos*, dieciséis octavas de ágiles decasílabos que por el pensamiento y la voz logran singularidad comparable al apóstrofe impar. La patria es la oración del proscrito, quien agradece al destino las lágrimas que le deja para llorarla; el destierro agosta las flores de la juventud; la muerte y el nacimiento son igualmente tristes en él; la imagen de la patria se esconde en el alma del que no puede volver a ella "como gota del alba en la rosa"; por el proscrito conocen el nombre y las penas de su patria el mar, el bosque, el desierto, las nubes, "la triste viajera / que circunda de estrellas su sien"; el proscrito ronda las puertas de su patria

cual amante que vela y se queja,
con su brazo rozando la reja
que le encierra su virgen beldad;

la aurora de Mayo acoge la fidelidad del desterrado al culto de las glorias pretéritas y su condenación al presente miserable.

Alza ¡oh, madre! tu mano sagrada
y bendice tus hijos proscritos,
que de aquellos tus tiempos benditos
no te queda más que ellos y Dios...

Somos pocos, ¡oh, patria! y no importa...

Para ver lo que valen los pueblos
no se cuentan jamás sus esclavos...

Caen y caerán bajo el puñal los mejores; pero quedan los niños. Y "reclinada en las tumbas de Mayo" puede esperar la patria, "hija y madre de héroes", el luminoso porvenir.

Al año siguiente, las esperanzas tantas veces amortecidas de los proscritos se retemplaron con el pronunciamiento del general don Justo José de Urquiza y la preparación del ejército invasor. Mármol, corresponsal del jefe entrerriano, dirigía en Montevideo su revista *La Semana*, en cuyo suplemento literario publicaba una selección de sus líricas, tipográficamente dispuesta para coleccionar las páginas en volumen aislado. El 6 de octubre de 1851 la revista anunció la aparición de la portada y el índice completo de *Armonías* y dio a sus lectores las diecisiete estrofas del *Canto al ejército libertador:*

¡Bendito mil veces el rayo divino
que ya en el oriente del cielo argentino
anuncia la aurora de su libertad!
¡Benditos los días de paz y de gloria
que en pos de los tiempos de ingrata memoria
vendrán con la aurora de la libertad!

¿No sientes a lo lejos un eco que retumba
vibrando por las olas del Plata al Paraná?
Tus hijos son que marchan abriendo la gran tumba
del viejo despotismo que se desploma ya.

Fue su último canto cívico del destierro. Cuatro meses más tarde volvió el poeta a la ciudad nativa, recién libertada. La patria libre desencordó su arpa oferente; ni los aniversarios de Mayo pudieron arrancarle una vibración compensatoria.

II

Cuarenta composiciones poéticas y los pensamientos en prosa *A Teresa,* que cierran el volumen de *Armonías* (Imprenta Uruguayana), se distribuyeron en sus 200 páginas. Figuraron todos los cantos a Mayo, menos el primero; el canto *A Buenos Aires,* con motivo de haberse declarado la intervención anglofrancesa; una composición *A Dios,* que habla de amor profano, y otra titulada *Recogimiento* que inspira exclusivamente la fe; dos epitafios; los versos *A la condesa Walewski, A mis amigos de colegio, A Pilar* (hija del general Tomás Guido); *La noche,* veintiocho cuartetos de endecasílabos que se incorporaron al cuarto de los *Cantos del peregrino* en su edición póstuma; varias páginas de álbum; el *Adiós a Montevideo,* de 1843; *El reloj;* algunas fantasías; algunas piezas eróticas; el canto *A Cristóbal Colón;* las octavas *Al sol* y las octavas de *Ráfaga,* desdeñosa declaración de independencia moral y estética que parece responder a censores impertinentes. Quedaron fuera varias piezas de distinto carácter que habían aparecido en diarios y revistas de Montevideo. El *Canto al ejército libertador* coincidió, como se ha visto, con la terminación del volumen impreso. Pudo haberse incorporado, al contrario, el canto *A la victoria del ejército de Corrientes,* escrito con motivo del triunfo del general Paz en Caá-guazú, que *El Nacional Correntino* acogió el 9 de enero de 1842. Pero debió de esperar el autor mejores días para recoger la glorificación de un hecho que tornaron estéril los acontecimientos posteriores.

En 1854 inició Mármol en Buenos Aires la publicación de sus obras completas (Imprenta Americana). Los tres primeros tomos se titularon globalmente *Poesías:* los dos iniciales correspondieron a la reedición de *Armonías.* Además de un prefacio al que nos referiremos más adelante, agregó tres composiciones: el postergado canto *Al 25 de Mayo de 1841,* un canto *A Bolivia,* de 1846, y *Brindis,* improvisación poética que relacionaremos con el prefacio. Otra improvisación, *A la victoria de Caseros,* inspirada por una visita colectiva con el vencedor al campo de la acción, no halló cabida. Tampoco la tuvo el *Canto al ejército libertador.* Mármol se había alejado de Urquiza con motivo del Acuerdo de San Nicolás y abolió sus elogios líricos. Un sentimiento de delicadeza debió excluir también el canto *A la victoria del ejército de Corrientes:* aunque Urquiza, aliado entonces de Rosas, no había participado en la batalla, su acción bélica estaba intensamente vinculada a la opresión de la libertad correntina.

El tercer tomo de *Poesías* perteneció al teatro, género fugazmente cultivado por el autor y que vamos a considerar antes de abarcar el conjunto de su lírica.

III

La producción escénica de Mármol antecede a los períodos de su mayor actividad lírica y por el ímpetu de su iniciación parece indicar que el teatro había de constituir su principal objetivo. Dos dramas simultáneos, *El poeta* y *El cruzado*, ambos en verso y en cinco actos, estrenados seguidamente en 1842, fueron, sin embargo, sus únicas obras. Entre los manuscritos inéditos del autor han quedado referencias del año 1840 a un drama en prosa del que no se conoce nada fuera del título: *Sofía.*

¿Cuál de las dos piezas fue escrita antes? Nos inclinamos a creer que la estrenada posteriormente. Juan Bautista Alberdi, mentor del joven proscrito y decidido vocero de su naciente reputación literaria, se ocupó de ellas en un artículo polémico para exaltar sus aciertos sin callar sus defectos y señalar que veinte días después de haberse aplaudido *El poeta* su autor presentó "otro drama más perfecto que el anterior"; lo que no obsta a nuestra suposición, pues nada más lógico que Alberdi estuviese en el secreto. *El cruzado* precede a *El poeta* en la edición de las obras completas organizada por el propio Mármol *(Poesías,* t. III, 1855) y en *El poeta* hay alusiones que parecen destinadas a justificar el asunto de *El cruzado* cuyo estreno posterior pudo obedecer a la necesidad de una explicación precedente y un ejemplo absolutorio.

Carlos, el poeta *porteño* (aunque no se lo diga en la obra) muestra en la escena tercera del acto segundo su desagrado por el teatro local:

FEDERICO Vaya usted a la comedia.
CARLOS Me fastidio... Desearía
ver siempre sobre la escena
algo nuestro... ámericano...
Mas hallo con impaciencia
siempre la *Europa y sus reyes*
como una caduca vieja
incomodando a una niña.

El mismo Carlos, a quien Elisa aconseja irónicamente en la escena octava del acto tercero escribir un drama truculento y atribuirlo al "primer francés" que se le ocurra, para triunfar de modo más seguro, expone en seguida razones nada convincentes que conspiran contra la creación de un teatro histórico *argentino* (aunque tampoco se emplee esta palabra), tan anhelado por Alberdi:

CARLOS Para el drama es aun más dura
nuestra suerte. No tenemos
en lo pasado ninguna
relación con lo presente.
Y lleno de luto y duda
nuestro presente se muestra.
Nuestro pasado se oculta
entre una nube europea
y cuanto usted más lo busca
tanto más inaplicable
lo encuentra. *Nuestra cuna*
no tiene sino treinta años,
señora, mas no es cordura
querer irse más allá...
De esos treinta años, sin duda
muchos dramas se podrían
componer, pero la astucia,
la imaginación, el genio,
se quedan sin fuerza alguna
al ver que en un mar de sangre
se habrá de mojar la pluma;

al ver que quizás ofenda
a alguna entraña insepulta
que se agita entre las olas
de ese mar de desventura.

O sea, traduciendo en prosa el pensamiento del autor que habla en su personaje: sería deseable un teatro histórico, *americano* por el asunto y el espíritu; pero las tres décadas de vida nacional obligarían a remover trágicos episodios que, dada la juventud del país, mantienen palpitante existencia; y como la "cordura" patriótica veda buscar inspiraciones más allá de la Revolución, es decir, en el ominoso coloniaje, soportamos un teatro que pertenece al autor extranjero y nos hace espectadores de la reviviscencia histórica de Europa y sus reyes... O nos impone a los autores americanos —y ésta pudiera ser la exposición marmoliana *pro domo sua*— la adopción del pasado europeo y aun asiático, puesto que *El cruzado* se sitúa en esa frontera continental.

Que la inclusión de los pasajes aclaratorios dirigidos al público tienen una intención circunstancial, parece evidente; y lo es más que hubieran sido innecesarios de no haberlos reclamado la otra obra, inédita y diferida. Admitamos que ambas piezas estaban escritas cuando el estreno inminente decidió la elección: el autor, tal vez aconsejado por su crítico, prefirió la de asunto más sencillo y accesible, aparte de su contemporaneidad y de su presentación escénica más simple; pero pensando en la próxima le agregó su justificación anticipada.

El poeta —título genérico que la obrita usurpa— es el drama de un enamorado pobre a quien el presunto suegro —avaro y usurero, para aumentar su negrura— opone un candidato rico. Poco o nada tiene que ver la poesía como vocación, profesión o credo con el galán; la política, por el contrario —y es visible esa relación con la época rosista, aunque no se mencione a ésta— determina su prisión y su anunciado destierro; entonces la enamorada decide inmolarse ofreciendo a su padre, en cambio de la libertad de Carlos, que el novio impuesto puede obtener, casarse con éste inmediatamente de lograda. El excarcelado llega a tiempo para recibir en sus brazos a la recién desposada con un veneno mortal y morir juntos.

Trillado tema y desenlace común de los amores contrariados en la literatura romántica, en ese drama del joven proscrito se sugiere un indicio claro del "presente de luto y duda", ya las alusiones del protagonista a las únicas "sendas" del periodismo local (acto II, escena 3ª), ya su arbitrario encarcelamiento. Tan visible determinación comunica a la fábula indiferenciable un matiz que la asocia levemente a la militancia política del destierro. Y así un reflejo personal del autor adelanta en la urdimbre de *El poeta* hilos de la trama autobiográfica que será consustancial de los *Cantos del peregrino* y de ciertos episodios de *Amalia*, indicio que también refuerza la posterioridad supuesta.

En cambio, *El cruzado* sumerge en una lejanía milenaria su mundo exótico y su intriga palaciega [3]. Reyes de Francia y de Antioquía, grandes maestres de los templarios y los hospitalarios, nobles y damas, caballeros y escuderos, trovadores y pajes, soldados cristianos y musulmanes reúne *El cruzado* en un desierto oriental, en salas del palacio antioqueño y en una tienda de campaña junto a los muros de Damasco, por los años de 1142 a 1144. Celina, la hermosa hermana del poderoso jefe del desierto, se ha enamorado de Alfredo, caballero italiano, cautivo de los infieles, y lo retiene bajo su protección y el mutuo juramento de una pasión recíproca. Prisionera, a su vez, de los cristianos, es deseada por un clérigo y pierde al que ama, pues de él se ha prendado la reina ya adúltera de Francia y lo deslumbra con la promesa del poder. Libertada por el rey, la bella mahometana que ha descubierto ya todas las intrigas de amor y ambición que alientan en palacio, obtiene también la elección de quién habrá de acompañarla al salir de Antioquía, y designa, como es natural, a su perjuro Alfredo. Pero éste pide a su leal amigo Alberto, mediador eficaz en escenas anteriores, que lo sustituya. Y mientras el ejército se apronta a partir inespe-

---

[3] Recordemos obras teatrales americanas de inspiración semejante: *El templario*, drama en verso estrenado en La Habana el 9 de agosto de 1838, del dominicano Francisco Xavier Foxá (1816-1865); *Hernán o la vuelta del cruzado*, del mexicano Fernando Calderón (1809-1845); *El cruzado* (1851) y *El templario* (1855) del peruano Nicolás Corpancho (1830-1863), quien mantuvo correspondencia epistolar con Mármol. No debieron ser ajenos a esa inspiración coincidente autores tan leídos por nuestros románticos como Walter Scott, Chateaubriand y Dumas.

radamente hacia Jerusalén después de un estancamiento de molicie y voluptuosidad, la princesa oriental entra, amparada por las sombras, en la tienda donde está solo su tornadizo amante. Envenena secretamente el agua que se hará servir por él y oculta su puñal vengador. Ante la aflicción y la inquietud del cruzado, su enamorada evoca una noche de amor en el desierto y el juramento de fidelidad, preparando el desenlace de la obra.

ALFREDO — Por Dios, detente,
los momentos, Celina, son preciosos...
Se acerca el día, vete, huye al instante.

CELINA — Dame más agua... *(Bebe)* Bien, tus compañeros
penetraron mi tienda... y tú, mi amante,
no impediste al más vil de los guerreros
que me hablase de amor. En Antioquía
mi Alfredo huyó de mí... *(Se toca una alborada dentro)*

ALFREDO — ¿Oyes?

CELINA — Su seno
contra el de otra mujer unir quería.

ALFREDO — ¡Nos perdemos los dos!

CELINA — Un nazareno
me seguía cual tigre del desierto...
Y Alfredo a defenderme no volaba.

ALFREDO — ¡Vete, por compasión!

CELINA — Su pecho yerto
ni un suspiro de amor me regalaba...
Me abandonó por fin.

ALFREDO — Por ese amor lo pido.
Se acercan, ¿no lo oís? *(Se oye ruido)*

CELINA — Sí, ya me ausento...
Un poco más de agua. *(Bebe)* Aquí en mi oído
dime una sola vez... es un momento...
¿No me juraste, Alfredo, vivirías
para mi corazón?

ALFREDO — Sí.

CELINA — ¿Y morirías
guardándome el postrero pensamiento?

(Levantando un puñal que ha traído oculto, de modo que Alfredo no lo note).

ALFREDO Sí.

CELINA Pues cumple tan bello juramento. *(Le hiere).*

ALFREDO ¡Ay!

CELINA El último es, y al fin es mío.

ALFREDO ¡Santo Dios!

CELINA De tus manos un veneno
he estado, gota a gota, dentro el seno
recibiendo por ti... débil y frío,
mi espíritu se va... pero el desierto...

ALFREDO ¡Ah!

CELINA Verá junto a ti mi cuerpo yerto.

ESCENA VI

LUIS VII, ALBERTO, BERNARDO *y los demás caballeros*

LUIS ¿Estáis listos, señores?... Mas ¿qué veo?

ALBERTO ¡Alfredo... muerto!... ¿Y tú? *(A Celina).*

CELINA ¿Yo? le acompaño.

(Celina hace esfuerzos por sostener a Alfredo entre sus brazos).

ALBERTO ¡Miserable!

CELINA Callad: nuestro reposo
en la paz de los muertos... Europeo,
vuelve a tu patria y cuenta sin engaño
cómo saben amar en el desierto...
Ya nada se opondrá... juntos estamos.

LUIS ¡Qué horror!

CELINA Alfredo... ¡ah! *(Muere).*

LUIS Señores, vamos.

Circunstancias adversas sobrevenidas con el sitio de la ciudad, ahogaron el teatro naciente en Montevideo y alejaron de la producción dramática a José Mármol. No es antojadizo suponer que con pocos años más de experiencia y en un medio propicio nos hubiera legado obras dignas de figurar entre las más representativas del teatro romántico de la lengua.

IV

"CANTOS DEL PEREGRINO"

1. Las ediciones

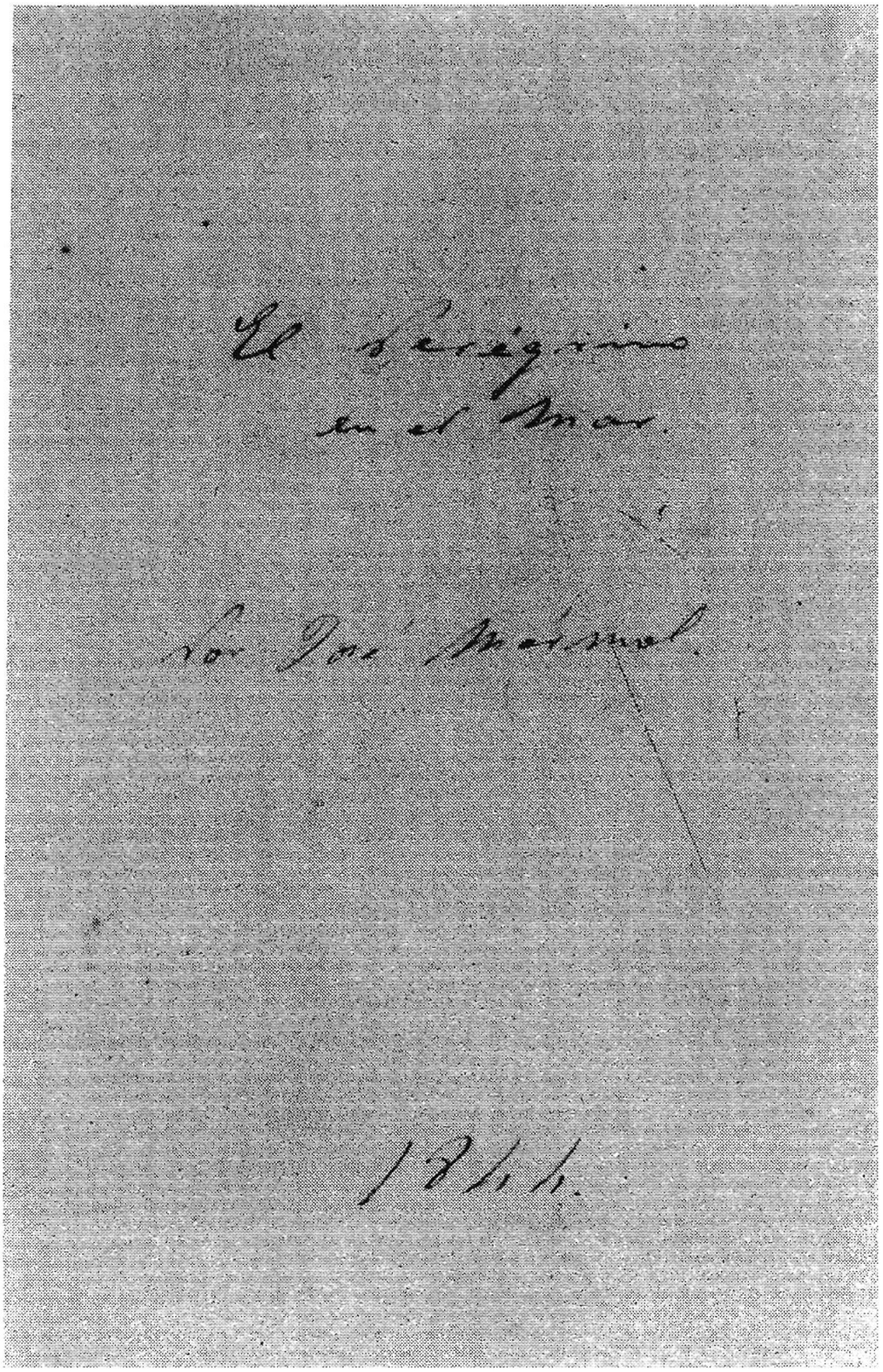
El extenso poema que empareja la obra lírica de Mármol con la de Echeverría por el designio de una realización "grandiosa" —sin que se cuente otra semejanza en esta aproximación circunscrita—, ha llegado a la posteridad con cuatro cantos menos de los anunciados repetidamente por el autor, y es casi seguro que esos cantos ausentes no fueron escritos, con excepción de un fragmento del que se hablará a su tiempo. Sin embargo, no puede decirse que su ausencia signifique mutilación para el conjunto ni oscuridad para la comprensión de la obra, pues como el mismo poeta lo advirtió a los lectores, "no hay unidad en sus cuadros" y "cualquiera de los cantos puede publicarse separado de los otros, sin alterar el poema y sin necesidad de los anteriores para su inteligencia".

Salvo la iniciación y los pasajes en que se puntualiza el itinerario del viaje marítimo que origina la obra, todo lo demás no guarda relación de dependencia, desarrollo u ordenación en sus distintas partes, y la forma en que se fue publicando en vida del autor es prueba concluyente de la división emancipable, pues, como se verá, cantos enteros o fragmentos que parecieron autónomos dentro de los mismos, lograron vida independiente mucho antes de que los reuniese un eslabonamiento integral que, en su primer intento, largos años después de la muerte del poeta, dejó fuera uno de los más preciosos integrantes.

Tres fragmentos "de un poema manuscrito" —*Los trópicos, A Buenos Aires bajo su latitud* y *Las nubes*— entregados por Mármol a Juan María Gutiérrez en Río de Janeiro y aparecidos en la mencionada entrega registró esta anticipación al otro lado del publicación de parte alguna del poema. Pero la colección antológica de Valparaíso demoró su aparición, y una nota adicional de la mencionada entrega registró esta anticipación al otro lado del continente: "Llega en este momento (noviembre de 1846) el número 264 del *Comercio del Plata* y en él vemos anunciado al público el *duodécimo* canto del *Peregrino,* impreso en Montevideo en el mes de agosto último". Por lo demás, aquel diario ya había publicado uno de los fragmentos en su primer número.

El elegante folleto en cuarto, impreso en los talleres del diario de Florencio Varela, incluía ciento veintinueve octavas, un himno final y notas en prosa, además de un prefacio en que el autor exponía el asunto y la naturaleza del poema. He aquí lo que por ahora nos interesa de ese prefacio: "La publicación que hoy hacemos de uno de sus cantos es puramente debida a la situación. Ella nos inspira el deseo de publicar algo del poema que se relacione más directamente con los sucesos actuales y nos niega los elementos para la publicación de toda la obra. Y elegimos el canto duodécimo porque es la vuelta del Peregrino al Plata, mediando un espacio de dos años entre él y los diez primeros cantos del poema." Pero en carta a Gutiérrez dio esta explicación privada: "Todo el mundo empieza a publicar sus obras por el principio, yo he empezado por el fin. La razón es sencilla: yo tenía deseos de ver impreso el fin de mi poema, y si empiezo la publicación por el principio no lo veo nunca; antes de llegar al fin me habrían muerto de fiebre las imprentas. Sin embargo, estoy muy reconocido a Varela por el empeño que ha tenido en que salga esmerada la impresión, y en efecto, es la más linda que se ha hecho en este país." (B. C.) El canto estaba dedicado al doctor don Francisco Pico.

En julio del año siguiente los talleres del *Comercio del Plata* terminaron de imprimir, con las mismas características de la entrega anterior, las dos correspondientes a los cuatro primeros cantos del poema. Sumaban 164 páginas de numeración corrida (contadas



Portada del primer manuscrito del poema, con el título original, fechado en 1844. El cuaderno en que fue escrito el primer borrador nos ha sido facilitado por el librero anticuario de Buenos Aires don Ramón F. Pardo.

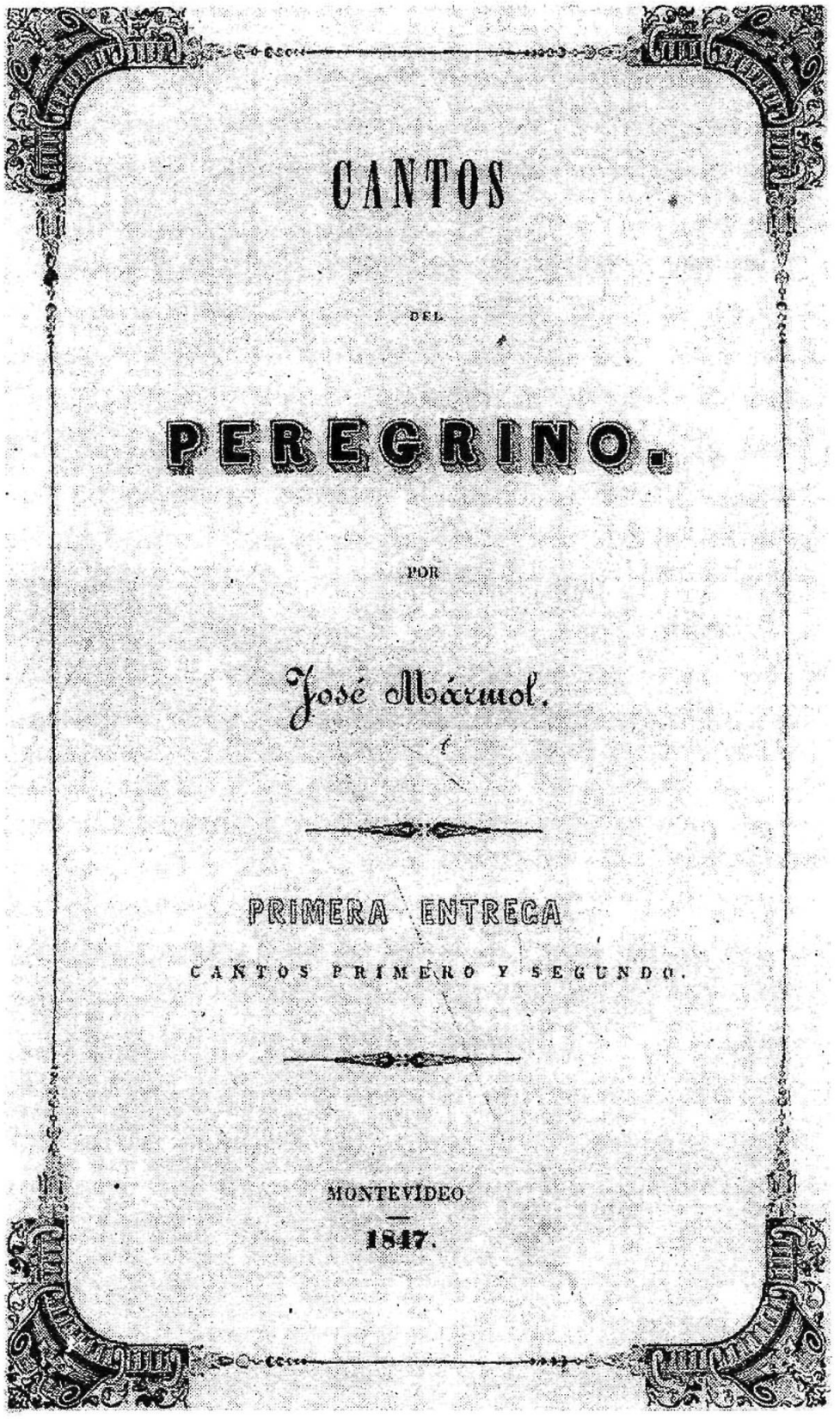
también las notas) más las X iniciales del prólogo de Juan María Gutiérrez y la dedicatoria "A mi patria" del primer canto. El segundo iba dedicado al poeta Luis L. Domínguez, el tercero al doctor don Valentín Alsina y el cuarto dejaba en blanco el nombre del dedicatario. Lo escribió con su mano en uno de los primeros ejemplares que envió a su amigo José Tomás Guido, hijo del ministro de la Confederación Argentina en el Brasil, acompañado de una carta en que le decía: "cuando hagamos de esa obra una segunda edición en nuestro país, ya la época de las reservas habrá pasado; y entonces V. me honrará con permitirme grabar su nombre sobre aquella página." (V y M).

Las cuarenta y ocho estrofas de la *Súplica* del canto sexto se publicaron en el tercer número de *El Progreso*, de Buenos Aires, diario gubernativo que apareció el 1º de abril de 1852. Los fragmentos *A la luna* y *A las estrellas*, del mismo canto, ocuparon gran parte de la primera plana del citado diario los días 17 y 20 de aquel mismo mes.

En carta del 16 de junio de 1854, al anunciar el autor a Juan María Gutiérrez la edición porteña de sus obras completas, cuyos primeros volúmenes ya habían aparecido, dejó dicho que después de *Amalia* iría "todo el Peregrino" (B. C.). Pero no se incluyó en aquella edición.

Otro diario local, la *Reforma Pacífica*, publicó in extenso, del 14 al 30 de enero de 1857, el canto undécimo, con esta aclaración del autor: "Todos los *Cantos del Peregrino*, y con especialidad el que va a leerse, están ilustrados con notas sobre la historia y geografía de los lugares descritos en el poema; pero el autor ha creído que, por su demasiada extensión, sería impertinente en un periódico la publicación de las correspondientes a este canto."

Dieciocho años después de la muerte del poeta, su hijo Juan A. Mármol publicó el primer tomo (único aparecido) de las obras paternas (Buenos Aires, Félix Lajouane, 1889). Comprendía ocho cantos del poema con sus notas y poesías diversas. "De este poema —explicaba en la *Advertencia* —sólo han llegado a mis manos ocho cantos; los intermedios del séptimo al décimo inclusive no se han publicado; más aún, creo que no han sido escritos". ¿El canto quinto había permanecido inédito hasta entonces? Pa-



CANTOS

DEL

PEREGRINO.

POR

José Mármol.

PRIMERA ENTREGA

CANTOS PRIMERO Y SEGUNDO.

MONTEVIDEO.

1847.

Cubierta en color de la primera entrega de "Cantos del Peregrino".

rece darlo a entender el colector, pues menciona dónde se publicaron los otros; pero el mismo silencio arropa al sexto, y esto hace suponer que el anterior haya quedado sepulto en algún periódico de la época.

Dos ediciones posteriores —el tomo VI de la *Antología de poetas argentinos* (1910), coleccionada por Juan de la Cruz Puig, y un volumen de "La Cultura Argentina" (1917)— reprodujeron sin variantes el texto de la de 1889.

En 1943 el autor de este trabajo hizo una edición crítica del poema que incorporó el único fragmento conocido de los cantos ausentes, titulado *Las nubes,* el prefacio del canto XII, de la entrega de 1846, y la composición "5 de enero", vigésimasexta del volumen *Armonías,* que lleva en él esta nota: "Aun cuando esta *Armonía* no hace parte del *Peregrino,* poema del mismo autor, puede, sin embargo, considerarse como un episodio del canto XI."

2. Constitución del poema

Cada uno de los cantos termina en un trozo especialmente llamado *Canto del peregrino.* La versificación del conjunto es una variada muestra de la polimetría romántica. Repitamos que excepto el desarrollo del viaje marino indicado en cada canto por referencias más o menos precisas, nada une a las distintas partes del poema sino los sentimientos del autor. Lo anuncian los primeros versos —pareados poco frecuentes en la literatura española y comunes en la romántica inglesa, donde el *heroic couplet* de Pope fue restaurado por Byron—:

Hijo de la desgracia, el peregrino
ha confiado a los mares su destino;
y al compás de las ondas y los vientos
el eco de sus tristes pensamientos
vibrará por el mar. En su grandeza
cantará, entusiasmado, la belleza
de la espléndida bóveda estrellada,

con el alma ante Dios arrodillada;
y cantará también sobre los mares
la libertad, su amor y los pesares.

Un año antes lo había anticipado el prólogo del canto duodécimo que, como ya se ha dicho, se adelantó a los anteriores en la entrega de 1846. Véanse algunas declaraciones del mismo:

El Peregrino es un emigrado argentino que viaja en el mar, desde el trópico de nuestro hemisferio hasta los 65° sur, adonde lo arrojan las borrascas, sin poder doblar el cabo meridional de América. Durante su viaje, de zona en zona, de grado en grado, canta la naturaleza americana, ya por sus recuerdos, ya por los cuadros que se desenvuelven ante sus ojos. Todo lo que pertenece a la naturaleza es para el peregrino la primera fuente de sus inspiraciones. Pero aun halla otra de más viva y lujosa poesía, su propio corazón: los recuerdos de la patria con su *pasado* glorioso, con su *presente* de lágrimas y sangre, con su *porvenir* rico de paz y de felicidad, como una promesa de Dios. Los recuerdos individuales del proscripto, del patriota, del amante, meditando sobre sí mismo e historiando con sus propias impresiones el carácter y los acontecimientos de la época, son otra fuente donde a menudo bebe el poeta peregrino sus inspiraciones.

Añade el autor que siendo la naturaleza y el alma los mundos de su canto, el poema "escrito sobre la cubierta de una nave", en medio del mar que siempre lo atrajo con irresistible seducción [4], no está sujeto a ilaciones ni dependencias entre sus partes, y que su obra constituye "un himno en loor de la espléndida naturaleza de nuestro continente", en sus temas descriptivos, y en los del sentimiento "la historia del corazón del proscripto argentino".

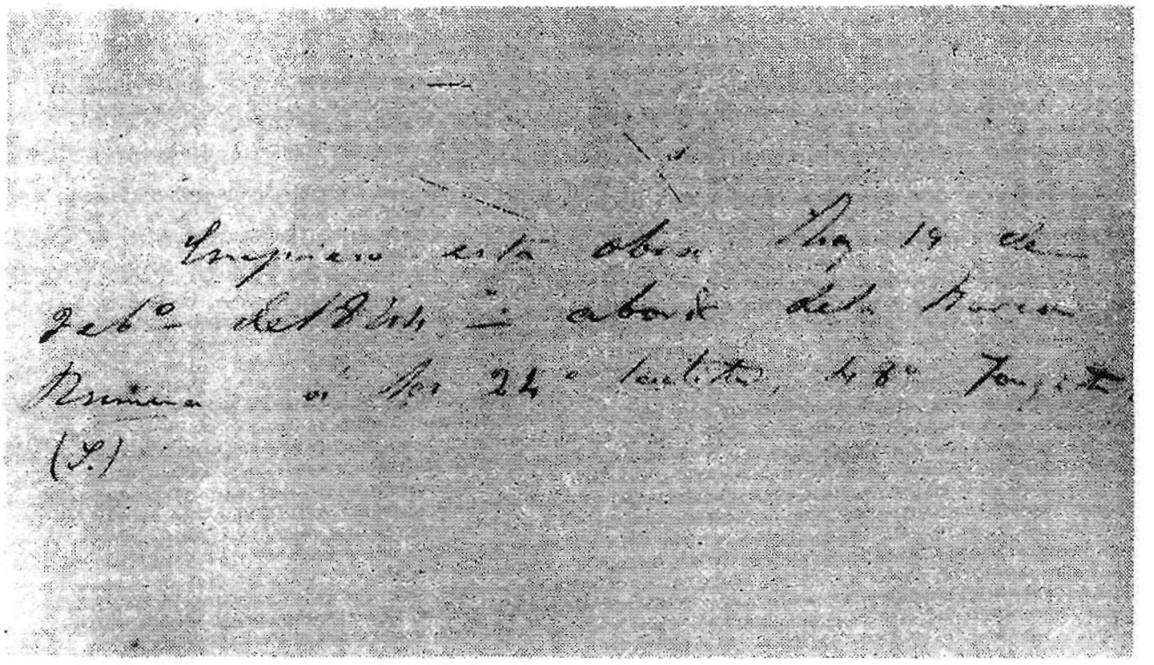
Termina el primer canto con la exaltación del porvenir de América en cuartetos de alejandrinos y de endecasílabos, a los que suceden sextinas de dodecasílabos. El segundo está enteramente dedicado al amor de una mujer: octavillas y combinaciones de once y siete sílabas escritas "en el lenguaje íntimo del alma".

---

[4] En la carta del 26 de marzo de 1846 (B. C.) en que Mármol trasmitió sus datos biográficos a Gutiérrez, cuenta que, de niño, pasaba sus horas escolares a orillas del Plata: "siempre tuve una aversión invencible a los maestros de escuela y una vocación ardiente a jugar con las olas del mar, indicación misteriosa de mi destino futuro".

Al tercero pertenece el célebre fragmento popularizado por las antologías que comienza con esta estrofa:

¡Los trópicos! radiante
palacio del Crucero,
foco de luz que vierte
torrentes por doquier;
entre vosotros toda
la Creación rebosa
de gracia y opulencia,
vigor y robustez.



Indicación geográfica del comienzo de la composición de la obra, en el cuaderno respectivo.

Como el *Fénix* navega a mediodía "sobre las ondas que el silencio turban / de la tranquila pampa", el peregrino siente el aliento de la patria y presiente a la ciudad nativa:

Son estos los mares que besan su planta;
son estos los cielos que doran su sien;

allí Buenos Aires, el águila esclava
que hendía altanera las nubes ayer.

La octava italiana, introducida en la lengua por Boscán y remozada por la adopción de Byron y de Espronceda, aparece en seguida para contener la declaración "misional" que el poeta dirige a los proscritos que comparten su propio infortunio:

Yo soy el trovador que las inciertas
huellas de mi destino voy siguiendo
y que al sentir las esperanzas yertas
pulso mi lira y las percibo hirviendo;
canto, y veo las tumbas entreabiertas,
los Incas a sus hijos bendiciendo,
y levantando el porvenir la frente
iluminar de América el oriente.

Venid; el arpa que tomé en mis manos
cuando del Plata abandoné la arena,
tiene una maldición a los tiranos
que en sus bordonas ásperas resuena,
y una voz, *Libertad*, que a mis hermanos
de sacro fuego el corazón les llena,
porque ellos, como yo, secan el llanto
con el calor del patriotismo santo.

La versificación repite ampliamente la octava italiana en el canto cuarto, al que en otra ocasión llamamos *scherzo* de esta sonata marina. El poeta distribuye capirotazos humorísticos a los tipógrafos y a los críticos, a las mujeres y al arte poética; confiesa veinticinco años, vislumbra que diez más tarde será la vida "una pobre cosa" y proclama con desenfado espronceda no:

Yo, esclavo solamente del buen gusto,
el cual por excelencia es inconstante,
he querido cambiar el tono adusto
por un tono más dulce y más picante.
De las reglas del arte no me asusto
porque el arte soy yo. Tengo bastante;
mi regla es la que arregla por fortuna
mi vida y mis poemas sin ninguna.

Después de tanto mirar los horizontes y su propio interior, el peregrino repara en el barco que lo conduce y en los compañeros de travesía.

El *Fénix* es un barco nuevo y viejo,
nuevas las velas pero viejo el casco,
de lo que ni censuro ni me quejo
porque no sólo el *Fénix* da este chasco.
Pero su andar en popa le festejo
y justo en compararlo me complazco
con una vieja que remilga el talle
cuando cree que la siguen por la calle.

El joven capitán es un noruego gigantesco y rojizo, gran bebedor de ron, buen marino, que ha elegido a Carlos para confidente de sus aventuras náuticas y amorosas. El pasaje se compone de una treintena de personas: un ministro brasileño que anota el derrotero para comunicarlo al Instituto; un abogado del Perú con su hijo tragón y soñoliento; un lobo de mar genovés con su mujer y excelentes manjares y vinos de los que participa el que lo cuenta; una compañía de cómicos... [5]

¡Cuántas cosas he dicho y cuántas callo
por no poder decirlas como quiero!

Termina el *scherzo*, enteramente compuesto en octavas como las trascritas, con una meditación en dos tiempos y en metros distintos, de grave y amplia religiosidad, titulada *La noche oscura* [6].

Noche, misterio, soledad del alma,
¿quién habita tus ámbitos profundos
que en hálito de amor vierte la calma
por los perdidos, solitarios mundos?
. . . . . .

---

[5] No hay alusión alguna a sus dos compañeros de proscripción, Carlos Tejedor y Enrique Lafuente.

[6] Los veintinueve cuartetos de endecasílabos de la primera parte no figuran en la edición montevideana de 1847. Fueron escritos posteriormente y aparecieron en la edición póstuma de 1889.

Señor, yo te comprendo: tu espíritu divino
por la Creación derramas en hálitos de amor;
la luz, la noche, el viento, la mar, la rosa, el pino
y el hombre y el insecto, todo eres tú, Señor.

Perdura o reaparece el recogimiento espiritual de las estrofas finales en el canto siguiente con la nostalgia que *intenerisce il cuore* del navegante mientras se apaga la tarde en suntuosa agonía:

Hora en que el navegante retraído,
inclinando la sien sobre las tablas,
tiene fijos los ojos en el cielo
y conversa tranquilo con su alma...

Es la hora de amar. ¿Quién navegando
bajo nubes de armiño derramadas
sobre infinito manto de zafiro,
cuando del sol el horizonte guarda
sus postrimeros pálidos fulgores
no suspiró por la mujer amada?

¡Cómo entonces se afinan en el pecho
las cuerdas del amor! ¡Cómo en el alma
vive la fe de un Dios que la examina!
¡Cómo la eternidad se muestra y habla!

El recuerdo de la patria encadenada y de sus hijos errantes surge con enérgica pero fugaz entonación. La ternura del momento deshace el encono vengativo en burlona versatilidad y conmovida evocación. El empleo de algunas estrofas distintas en versos de arte menor parece anticipar la diversidad de formas y ritmos que caracteriza al canto sexto: cuartetos de endecasílabos *A la luna*, combinaciones con heptasílabos, metros decrecientes y redondillas *A las estrellas*, una *Oración del peregrino* en octavillas que ceden lugar a enjoyados decasílabos y una *Súplica* en sextinas de alejandrinos. El barco ha llegado a la altura del Estrecho y el poeta, desde el confín patagónico, recorre en alas de los "espíritus del alma" los suelos de la patria entera.

Los cuatro cantos siguientes no existieron, sin duda, sino en la imaginación del autor, a pesar de sus reiterados anuncios de que el poema estaba totalmente concluido, pues no se ha encontrado

entre sus manuscritos una página siquiera que les pertenezca, fuera del fragmento *Las nubes*. Nació éste de la contemplación de la naturaleza en horas de aislamiento y calma que debieron suceder al temporal y al peligro, si nos atenemos estrictamente a la declaración de que el poema fue "escrito sobre la cubierta de una nave" [7]. Uno de sus pasajes parece estremecido por el reciente sacudimiento:

Mas ¡ay! también del aterido polo
cubrís los cielos como pardo manto;
y yo, desde un bajel perdido y solo,
donde nadie os cantó, nubes, os canto.
Despeñadas cruzáis el firmamento,
rápidas como herido pensamiento,
y atónita os contempla
mi alma, como el enojo soberano
lanzado en derredor de este oceano
que encarcelado y solo
entre el linde de América y del mundo,
maldice de su cárcel los confines
y en rudos paroxismos
sacudiendo sus crines
salta de los abismos
para invadir los cielos furibundo.

El final del fragmento anuda la lejanía desolada del mundo con el sentimiento del destierro político:

Pasad, nubes, pasad. Pasad serenas
para aliviar las escondidas penas
de mis tristes hermanos en el Plata.
Y del proscripto bardo
que vaga peregrino
y os canta ¡oh, nubes! desde el frágil pino,
revelad a su dulce patria bella
cuánto suspira el corazón por ella:
que por ella en el mundo errante llora
y cuanto más padece, más la adora.

---

[7] Al pie de la composición figura esta fecha: *Marzo 8 de 1845*. Debe ser la del día en que Mármol entregó su copia a Juan María Gutiérrez, pues éste cita un pasaje de aquélla en su prólogo al poema que está datado en Río de Janeiro, el mes anterior, y sabemos que partió en marzo con destino a Valparaíso.

Se conocen, con cierta minuciosidad, por un relato compuesto con datos verbales del propio poeta, los dramáticos episodios que hubieran constituido el asunto de los cantos séptimo, octavo, noveno y décimo [8]. La nave hizo normalmente la travesía hasta llegar a la altura del cabo de Hornos, que no pudo doblar. A la furia de los vientos y el arrastre de las corrientes que llevaban el barco hacia la soledad polar, pronto se sumó la escasez y la descomposición de los víveres y del agua potable. El capitán decidió volver al puerto de partida, pero los elementos se opusieron. Pasaron días y noches confundidos en el mismo fragor y el mismo azote. Rifadas casi todas las velas, desobediente el timón, destruida gran parte de la obra muerta, preveíase la catástrofe inminente. El capitán reunió a los pasajeros en la cámara y pidió a Mármol que consignase en un acta la latitud y la longitud en que se hallaban, el castigo que recibían y la única esperanza de todos en la Providencia. Leída y firmada por los presentes, se sacaron dos copias y se arrojaron al mar en botellas lacradas. A continuación, el capitán volvió a elegir al poeta para que leyese en voz alta los salmos de David. La lectura bíblica fue escuchada con recogimiento y unción; el sollozo de las mujeres daba un fondo acongojante a la gravedad de los versículos.

Calmáronse los elementos y la maltrecha nave tornó a su ruta; socorrida por un buque brasileño con algunas provisiones, llegó al puerto de partida después de más de dos meses de haberlo dejado.

El viaje de vuelta no tiene expresión en el poema; probablemente fue también empleado en completar la composición de los cantos anteriores. Alberdi, repitiendo lo dicho por Mármol, confirma que ésta "duró tanto como el viaje, es decir, dos meses". Sarmiento,

---

[8] Figura el relato en las páginas 82-90 del libro titulado *El doctor Carlos Tejedor y la conjuración de 1839*, aparecido en Buenos Aires, en 1879, ocho años después de la muerte del poeta, pero en vida del doctor Tejedor, quien debió ratificarlo. En nota de la páginas 83-84 se da la lista de los pasajeros, que coincide con la descripción respectiva del canto cuarto del poema, y en nota de la página 87 se dice que al suministrar Mármol verbalmente los datos referidos, agregó que él mismo había publicado en *O Pharo*, periódico fluminense, sus impresiones de aquel viaje.

menos apegado a la letra, interpretó que el poeta, devuelto al puerto por la nave mutilada, "bajó a rumiar el poema", o sea a darle forma definitiva. Había conocido a Mármol y a sus cantos en Río, de paso a Europa, y el 1° de marzo de 1846 le escribió a Gutiérrez, desde la misma ciudad: "Leyónos Mármol un canto de su Peregrino. ¡Qué hermosa cosa! Creerá usted que me ha dejado aturdido ese torrente de poesía, inagotable, perenne como una cascada? Vi el hermoso prólogo que lo encabeza." (B. C.) Estas palabras epistolares contienen ya la impresión que desarrollarían otras de su libro *Viajes:* "Una joya encontré en Río de Janeiro, Mármol, el joven poeta que preludia cuando no hay oídos sino orejas en su patria para escucharlo...Me ha dejado atónito, espantado Mármol con la lectura de su poema... Imposible seguir aquel torrente de pensamientos y de imágenes que van cayéndose y levantándose como el agua que desciende de los Andes..."

Al mes siguiente de haberlo conocido Sarmiento, dejó Mármol el Brasil para radicarse otra vez en Montevideo. Durante la travesía inició el canto undécimo. "Después de su viaje al mar del Sur —dijo el poeta en la primera nota del canto duodécimo— volvió el peregrino a la ciudad del Río Janeiro, donde permaneció dos años, los más tranquilos y aun podemos decir los más felices de su vida. El canto undécimo del poema está consagrado a sus recuerdos del Brasil y a arrebatar, en cierto modo, algunas ideas falsas y desfavorables que existen en general sobre la sociedad brasilera, como también a revelar esa naturaleza magnífica, rica en novedad y poesía, con que ha engalanado Dios ese pedazo de suelo americano."

Los éxtasis de un amor misterioso no son extraños a su justiciera gratitud y su férvida admiración hacia el país hospitalario y se confunden con su sentimiento de la naturaleza portentosa. A la privilegiada ciudad le exige que no olvide a sus mujeres entre los dones extraordinarios que le otorgó el destino, y pide a las suntuosas montañas la inscripción recordatoria de los momentos paradisíacos de su dicha en ellas. Las "arquerías de espléndidos torrentes" del Tijuca, la luna al levantarse "sobre la aguda sien del Corcovado",

conocen el secreto del enamorado y su devota humildad ante la grandeza de la Creación:

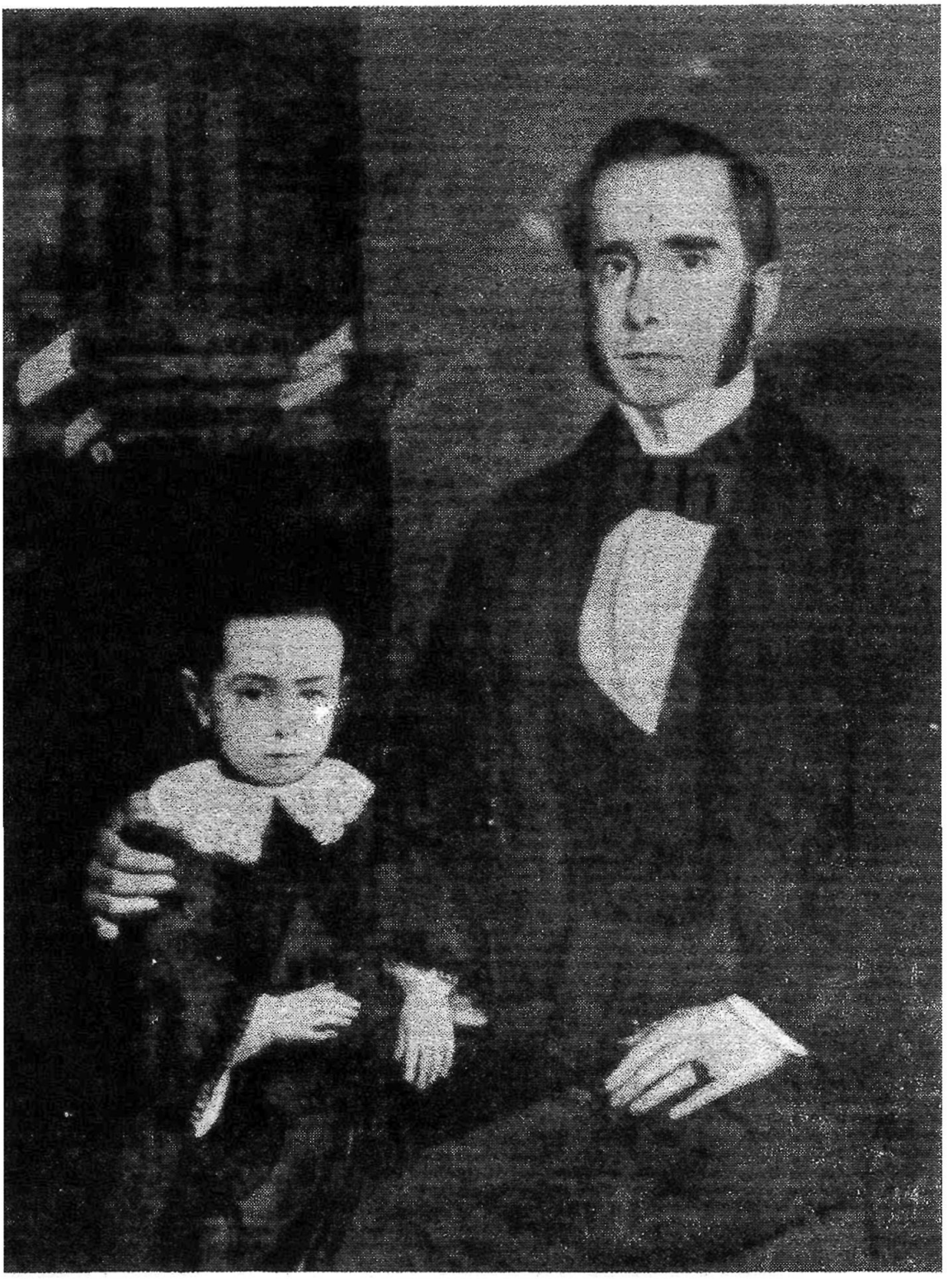
¡Ah, no llamen profano
el labio mío, no, cuando confundo
un recuerdo de Dios y otro mundano!

Las fulgencias del esplendor tropical y el arrobamiento amoroso, el elogio de la mujer brasileña y el pensamiento en Dios, entrelazados como la opulencia vegetal del medio en un lirismo avasallador y brillante, a través de combinaciones métricas distintas, redondillas y asonancias de romance, ceden repentinamente a la octava italiana el fugaz paralelo entre el destino histórico de la América española y la portuguesa y la iluminación profética del porvenir continental. Y esa misma estrofa realzada por la acuñación de Byron y de Espronceda en poemas que la generación romántica tuvo de guiones, se enseñorea del canto duodécimo, "el más árido, el más desconsolador de todos, porque también lo es el asunto", como declara el prefacio de la edición aislada de 1846.

Esas ondas que mira el peregrino
¿no sabéis cuáles son? Son las del Plata;
y esas nubes que el rayo matutino
sobre el cenit azul blancas desata,
le descubren el cabo Cisplatino
cuya sombra en las olas se retrata.
¿Comprendéis el suspiro? Al sur, la nube
de las riberas de su patria sube.

El peregrino sus miradas gira:
a su izquierda, la patria. "Allí está ella",
dice, y las nubes y las ondas mira
por distraer el alma de la huella
que labra la vergüenza... El aura aspira
de la patria oriental... Sus rocas, bella
baña la luz del sol... Mas ¡ay! le muestra
que también hay tiranos a su diestra.

En las dos riberas del ancho río el despotismo ahoga la libertad. El peregrino piensa primeramente en su patria y compara el dichoso pasado con el presente miserable:



Retrato de José Mármol y su hijo Juan,
por Prilidiano Pueyrredón.

Antes era otra cosa; antes valía
la pena de llevar una estocada
el decir con orgullo y bizarría:
"nací argentino, y en mi patria amada
no hay ya ni esclavitud ni tiranía,
y en la frente del hombre inmaculada
donde la libertad graba su sello,
deslumbra un rayo de esperanzas bello."

...Pero a esa patria valerosa, fuerte,
llena de gloria y opulencia y nombre,
rica de corazón, rica de espada,
¿sabéis ahora lo que resta?... ¡Nada!

El exaltado recuerdo del pueblo de Mayo y la actualidad ignominiosa y sombría desembocan en un apóstrofe:

Cuenta que has de pagar, redil de esclavos,
pueblo sumido en lodazal del crimen,
espuria raza de los hombres bravos
que hoy en la tumba de vergüenza gimen.
¡Ah, bien las pagas ya! ... Sientes los clavos
y el son de las cadenas que te oprimen;
dentro del corazón la verdad sientes
y, nuevo Galileo, crees y mientes.

Diputados, ministros, generales,
¿qué hacéis? Corred: el bruto tiene fiebre;
arrastrad vuestras hijas virginales
como manjar nitroso a su pesebre.
Corred hasta las santas catedrales,
a vuestros pies la lápida se quiebre;
y llevad en el cráneo de Belgrano
sangre de vuestros hijos al tirano.

Con humorismo acre que pronto se trueca en grotesco, el poeta enfrenta al gobernante despótico, y con visión histórica del destino continental se remonta a conjeturar la suerte de los países hispanoamericanos si Colón hubiese descubierto las nuevas tierras un siglo antes, cuando España era dueña del mundo. Vuelve en seguida los ojos a la costa uruguaya. Rememora su proscripción en ella; saluda las "mil espléndidas cuchillas" del país hermano; evoca los días

pacíficos y fecundos en que la industria, el arte y la ciencia se congregaban en "la feliz Montevideo". La guerra fratricida ha enrojecido los campos; el poeta descubre en el eclipse de los principios cívicos y religiosos la causa de los males. Pero el peregrino se arranca de sus dolientes reflexiones, y cambiando de tiempo y de estrofa entona su himno juvenil:

Hincha ¡oh, Plata! tu espalda gigante;
que fulminen las nubes el rayo;
una hoja del árbol de Mayo
es quien pasa rozando tu sien.
¿La borrasca me espera en la orilla?
Pues no duerman tus olas en calma.
¿Tempestades esperan a mi alma?
Pues sacude también mi bajel.

No me asustan la orilla ni el río;
yo me voy más allá de mis años
y entre cielos y mundos extraños
vivo tiempos que están por venir.
Que haya sangre también en tus olas,
que salpique su espuma mi frente.
Mira ¡oh, Plata! cual vuela mi mente;
oye ¡oh, Plata! tu tiempo feliz.

Y entrega a su galopante cuarteto de alejandrinos la visión de una patria libre, civilizada, pacífica y fuerte. Pero atempera el ritmo para cerrar su poema con dos estrofas de oleaje desfalleciente:

Gozáos en la tumba, héroes de Mayo;
el árbol que plantasteis dará fruto
cuando asome en oriente el primer rayo
y huya la noche con su triste luto.

¡Oh! ¡ese tiempo vendrá! Semeja ¡oh Plata!
los temporales de mi tiempo yerto...
mi voz, con tus bramidos arrebata...
Adelante bajel; vamos al puerto.

3. Harold austral

"Nuevo Harold en alma y en pesares", llama el poeta a su personaje en la penúltima octava del canto final; "Harold de la patria y de la naturaleza" lo llamó Gutiérrez en el prólogo. Florencio Varela escribió en su comentario de 1847 que "el plan o idea general [del poema] es evidentemente el de *Childe-Harold*, aunque los protagonistas viajan por motivos muy distintos".

Nada, por cierto, fuera de esa "idea general", en lo que al asunto se refiere, deben los ocho cantos de Mármol a los cuatro de Byron. Todo el poema, con excepción del canto XI, trascurre a bordo, y no será inútil recordar que Gutiérrez lo anunció en su *América poética* con este título significativo: *El peregrino en el mar*. Predominan en sus cantos la naturaleza circundante —aguas, cielos, costas lejanas— y el mundo íntimo del personaje único. Recordando a Byron y a Chateaubriand, nos dice Carlos en el canto XI que no ha podido "bajo el crucero" interrogar a Grecia ni a Oriente, percibir la voz de las antiguas divinidades en su ámbito ni aproximarse a los escenarios históricos de la Europa de su siglo. Y esa limitación confesada es sobre todo válida para su viaje marino sin escalas, entre las dos inmensidades que se unen circularmente en el horizonte y la vastedad del alma juvenil que las refleja.

Harold es Byron y Carlos es Mármol. La identificación del argentino aparece en el comienzo del poema:

> ¡él, el proscripto trovador del Plata
> que conducido por la suerte ingrata
> cinco años ha que su enlutada lira,
> bajo extranjero sol, triste suspira!

Como Hugo *(ce siècle avait deux ans!)* aunque con menos precisión, de acuerdo con su habitual escamoteo de edad, asocia en el canto cuarto su nacimiento a la historia patria, el que oscila entre Chacabuco y Maipú:

> Carlos nació cuando, entre gloria tanta,
> nació la libertad bajo los cielos

bellísimos de Chile, bajo el rayo
que daba el sol del pabellón de Mayo.

La segunda parte del canto quinto, dirigida a la hermana del poeta, no deja duda de ese vínculo inspirador:

¡Emilia! ¿Dónde estás? Tu pobre hermano
ya no parte contigo su destino
y huérfano, infeliz y peregrino
suspira solo por el ancho mar.

Dos versos, ya trascritos, de *Las nubes,* tienen significado testimonial:

Y yo, desde un bajel perdido y solo,
donde nadie os cantó, nubes, os canto.

Otros dos versos del canto undécimo que evocan, desde el paraíso fluminense, la helada lejanía, confirman la identidad:

Carlos ha respirado entre la nieve
bajo el día sin sol del yerto polo.

Una fecha personal —5 de enero— de cuyo misterioso hechizamiento no llega al lector sino su repetida mención, une el corazón del poeta a Río de Janeiro y no es olvidada al final del mismo canto, cuando se despide para retornar a Montevideo:

Adiós, Río Janeiro; *cinco de enero,* adiós.

Con José Mármol vuelve su Carlos a la tierra donde "vió descubierto su camino":

Esas ondas que mira el peregrino
¿no sabéis cuáles son? Son las del Plata.

Pero el poeta se despoja de su exclusiva identidad con el personaje en las últimas estrofas para confesar que no canta su propia desventura, pues Carlos

es el ángel que espía la amargura,
los ayes y los sueños cristalinos
de sus hermanos, y en su propia lira
hace a todos hablar cuando suspira.

Así lo reconoció Juan María Gutiérrez en el prólogo: "hemos leído el *Peregrino* y parecíanos que el autor nos había consultado sobre el asunto de sus cantos; nos parecía la obra de un genio que hubiera espiado invisible los secretos de nuestra conciencia, los sueños de nuestra alma, las fantasías de nuestra esperanza, y que nos decía: he aquí el retrato de lo que creíais que no pudiera representarse con la palabra ni tomar cuerpo con los incompletos recursos del lenguaje."

V

Tan hondamente compenetrado debió de sentirse el peregrino con la musa del destierro que, devuelto por la libertad de la ciudad nativa al suelo anhelado, amortajó su lírica en desdeñoso silencio.

El primer aniversario de la revolución de Mayo celebrado en Buenos Aires por los proscritos, a los tres meses de Caseros, reunió en un banquete del flamante Club del Progreso a ministros, legisladores, diplomáticos, militares, periodistas y destacados ciudadanos. Juan María Gutiérrez, llegado de los Andes hacía menos de dos semanas, ya era ministro de gobierno; brindó en verso, y a continuación, Mármol que estaba a su lado improvisó, dirigiéndose a él, estas cuatro estrofas:

Recojo de tus labios
la inspiración, y brindo
por los amargos días
de nuestra juventud;
aquellos que perdidos
en playas extranjeras
pasaban en nosotros
sin porvenir ni luz.

Los dos hemos cantado
las glorias de la patria;
los dos hemos llorado
su bárbara opresión;
los mares, el desierto

y el llano y las montañas
conocen de nosotros
la noble inspiración.

Los dos hemos rondado
las puertas de la patria
besando los umbrales
del suspirado Edén;
los dos al fin nos vemos
donde nos ver quisimos:
en el sagrado templo
de nuestra ardiente fe.

En brazos de la patria
y en medio de la vida,
Gutiérrez, aun tenemos
un voto hecho ante Dios:
tenemos que ser siempre
para la tiranía
proscriptos y poetas.
Tal es nuestra misión.

La musa del destierro aceptó el exvoto e impuso al poeta interdicción celosa. José Mármol no padeció otra expatriación y su poesía enmudeció [9]. Dos años después del brindis reeditó *Armonías* y las precedió de penosas declaraciones. Los poetas de la Independencia habían cantado las glorias de la patria naciente; los poetas desterrados por la tiranía, la libertad y sus nostalgias. ¿Qué podían cantar los de aquel momento de "situación indecisa, de transición, en que la vulgaridad se enseñorea"? Y como justificando su silencio, dijo con enfática pesadumbre: "El poeta se agita hoy dentro de sí mismo; se busca, se interroga y no se encuentra. Sacerdote de una sublime religión, está de rodillas en el templo con la mano sobre el corazón; pero el fuego sagrado se ha extinguido en la pira y el Idolo ha desaparecido del altar." Y generalizó

[9] Contado este *Brindis*, cuatro son las únicas composiciones poéticas del regreso: *A la victoria de Caseros* (del 14 de abril de 1852), *El poeta Mármol al poeta Mitre* (del 21 de octubre de 1860) y *A una señorita* (1870). Las dos últimas fueron incorporadas por el hijo del autor en la edición de 1889. Es probable que en álbumes o periódicos de la época se oculten algunas otras piezas ocasionales.

a renglón seguido: "Los poetas argentinos han hallado su país; pero buscan su patria, y no la encuentran... La Musa argentina, sin hallar una desgracia ni una gloria que esté a la altura de sus inspiraciones, se ha velado, y un eco solo de su lira no se ha oído para saludar una libertad incompleta y un triunfo más incompleto aún."

Quince años más tarde repitió sus endebles eufemismos en el prólogo a las *Poesías* de Estanislao del Campo. "Los poetas cuyo nombre acompaña a los siglos, pasando de generación en generación como una herencia del genio —escribió— no fueron grandes por la elevación de su espíritu solamente, sino por la epopeya histórica o la época en que se inspiraron... Dos grandes épocas ha atravesado la República Argentina: la de su independencia, la de su libertad; y en ambas, los poetas más notables son aquellos que han acompañado a la patria en su peregrinación de fuego y sangre." Y citó nombres de una y otra: López, Varela, Lafinur, Luca, Gutiérrez, Mitre, Rivera Indarte[10]". (¿Quién no pondría el suyo al frente de los últimos?) Posteriormente, "ninguna idea grande ha conmovido el alma argentina". La República, reconocía en 1870 el prologuista, ostentaba un notable desarrollo material; "pero no podía prestar a los poetas nuevos el fuego sacro de las inspiraciones pasadas, bajo los grandes o afligentes días de la patria." Que el señor del Campo y sus compañeros se conformen —parecía decirles— con la "inspiración de su buen gusto y de su propio ingenio".

Pedro Goyena, el joven y reputado crítico de la *Revista Argentina*, refutó al prologuista sin clemencia. "La musa no concede ya al señor Mármol —dijo, arrancándole velos y vendas— los favores envidiables a los cuales debe su gloria de poeta. Desde la caída de la tiranía hasta el presente no ha habido ruegos ni amenazas que consigan ablandar el corazón de la bella desdeñosa." Y se permitió interpretar de esta manera el pensamiento oculto

---

[10] En párrafo aparte citó también a Echeverría, pero pensando únicamente, sin duda, en "el dulce ruiseñor de *Los consuelos*", como si ignorase al poeta civil de la *Insurrección del Sud* y de *Avellaneda*, a pesar de haber aparecido esos poemas en Montevideo, durante el sitio de la ciudad.

de los dos prólogos separados por tres lustros de silencio lírico: "No canto ya y nadie podrá cantar porque ha pasado el tiempo de la poesía: solamente los grandes acontecimientos históricos pueden ser fuente de la inspiración." Y aun agregó con irreverencia juvenil: "El señor Mármol tiene en menos la poesía íntima como la zorra tenía en poco las uvas..."

La poesía íntima, en la acepción que le asignaba el crítico, no respondía, indudablemente, a su modalidad lírica. Predominaba en Mármol la imaginación, y su alma era conducida en vuelo por ella a merced del movimiento aéreo y luminoso de la mente. Repetidas veces en su obra pide a los sueños, a los "espíritus del alma", a las brisas, que lo trasporten; se entrega a la alfombra volante para evadirse de la realidad y de sí mismo.

La patria y la naturaleza fueron sus principales fuentes de inspiración. La patria, identificada con los principios de Mayo y despojada de ellos durante la tiranía, es su culto y su tortura en el destierro. Combate al tirano, añora la ciudad nativa, sueña con la libertad y el retorno o presiente la muerte en suelo extraño. La naturaleza no es el paisaje concreto ni la región con su flora y su fauna y mucho menos con su fisonomía social, en el sentido echeverriano. Es el día y la noche; son los elementos en su grandeza cósmica como instrumentos de Dios. ¡Que nada limite sus visiones, constriña su evagación, se oponga a su caprichoso vagabundeo! Poeta de la luz, cantor celebrado de los trópicos, ama paradójicamente la noche, hasta preferirla al día; y sus "nocturnos" deben contarse entre sus páginas más significativas por el sentimiento y la expresión. Pero la intimidad, el recogimiento, la sumersión subjetiva, ni en el amor ni en el dolor, se avenían con sus vuelos expansivos y su voz de alondra, sembradora de las alturas. El amor, continuamente nombrado y asociado a distintos nombres de mujer en *Armonías* y en los *Cantos,* revela siempre, bajo la sublimación indistinta o la alusión episódica, la ausencia de su acento poético inconfundible.

Privilegio engañoso de Mármol fue la facilidad. Con jactancia burlesca se compromete el poeta en el canto IV del *Peregrino*

"a escribir cien octavas cuando menos / de versos de aire, pero versos buenos", que no le costarán tanto como a "otros dictar en mala prosa / peores ideas en lenguaje impuro", y amenaza a los críticos que rechacen su poema, con entregarles otro "antes de un mes" y repetir la hazaña cuantas veces sea necesario. Semejante en esa facilidad peligrosa, como en su imaginación absorbente y sus indiferentes descuidos a José Zorrilla —cuyo influjo sobre Mármol denota por sí mismo una singularidad en nuestro primer romanticismo— muestra también el porteño la abundante "liquidez" del trovador vallisoletano. Ambos se derraman en melodía seductora para los oídos de su época, éstos al parecer incapaces de sustraerse a esa voluptuosidad de la cadencia acariciante y que absorbían sin escuchar sus palabras como tales, libérrima franquicia que autorizaba delinquir contra la prosodia, la sintaxis, la semántica y el sentido común, a los arpistas encantadores. Largas tiradas de versos en uno y otro no son, en efecto, más que luz melodiosa, reflejos bailoteantes en la cascada, espumas iridiscentes sobre el rumoroso juego del oleaje. Debieron de deslumbrar y embriagar a un mismo tiempo, sin que el lector o el oyente se detuvieran a averiguar lo que se les decía en un lenguaje que hoy asombra y fastidia por su vacuidad, sus yerros y sus vulgaridades: "versos de aire", por cierto, según la confesión marmoliana, aunque no siempre "buenos". Entre algunos manuscritos inéditos de nuestro autor encontré una composición titulada *Mi fantasía,* compuesta de casi doscientos versos disparatados o insulsos, acompañada por una carta a Gutiérrez: "Vuelvo a leer estos versos después de cuatro años —dice en ella— y o bien era yo el año 41 un loco ignorante o soy ahora un cuerdo sabio" (B. C.). Pero la cuerda sabiduría continuó sumando rítmicos sonidos en los que muchas veces las palabras no pretenden ser otra cosa.

El poeta "cantaba" y tenía prisa. Detenerse a buscar el vocablo preciso, a evitar un ripio, a renovar una rima fatigosamente repetida hasta el abuso, a reemplazar por una palabra grave o aguda la que él había alterado prosódicamente en su galopante improvisación, le hubiera parecido traicionar los dictados de la musa, encadenar al viento, recortar la llama, someter el torrente devorador al cauce de la acequia laboriosa. Y amparado en las licencias del

lenguaje poético de sus días, se permitió asimismo, más de una vez, alterar (¿o no siempre deliberadamente?) el significado de algunas palabras y atropellar las ligaduras del idioma.

Dotado con largueza para la creación lírica, acaso como ninguno de sus contemporáneos en nuestra literatura, el estudio y la autocrítica hubieran engrandecido y purificado la riqueza que poseía y que despilfarró en su obra, ésta, no obstante, valiosa e impar dentro de su carácter y en su momento. Un crítico incisivo calificó de enciclopédica la ignorancia de Mármol; otro, entusiasta, sin desconocer sus lunares, agotó los superlativos para incensar su poesía. Los dos exageraron, pero sobre bases efectivas. Si nuestro primer lírico romántico hubiera disciplinado su mente y su labor, son previsibles los frutos de aquellos dones empleados al desgaire en su juventud y tal vez contaríamos con los de una madurez a la que renunció, como poeta, en sus umbrales. De aquellas decenas y decenas de octavas que se jactaba de poder escribir de corrido para abrumar a sus críticos, el acendramiento habría podido extraer porciones dignas en todo de las cualidades ingénitas de su autor. El manuscrito original del último canto del poema náutico ofrece algunos casos que, por tratarse de un improvisador desafiante, merecen ser destacados. Ya lo hice en mi edición crítica de la obra y se me permitirá reproducir aquí una página del prólogo.

"Los primeros originales del canto XII, que constan de casi ciento cincuenta octavas con un término medio de tres por página, están escritos febrilmente, en el instante creador, y a su letra, en muchas estrofas apenas descifrable, se agregan frecuentemente tachaduras, correcciones de palabras y de versos enteros, adiciones marginales, llamadas aclaratorias, y en todo revelan el *impromptu*, la obediencia a la inspiración y al impulso avasallador que suele saltar sobre el obstáculo de la palabra que no acude inmediatamente y que gana distancias un poco a ciegas, mientras la reflexión se reserva el derecho de volver sobre el camino para recorrerlo paso a paso y corregir, modificar o rehacer los trechos.

"La confrontación de esas páginas, desconocidas hasta hoy, con el texto de la primera edición (o sea la montevideana de 1847, pues ya se sabe que el canto último del poema fue el primero en

salir a luz) confirma la preexistencia deliberadamente abocetada del canto XII en dichos originales.

"El manuscrito tiene ciento cuarenta y seis octavas reales (contando las tachadas) y la publicación ciento treinta. La parte final *Canto del peregrino* consta de quince cuartetos alejandrinos en aquél y de trece en el folleto. Pero la diferencia numérica es lo de menos, por la exclusión o la refundición de las estrofas. Lo importante es señalar que una sola de esas cincuenta y seis páginas manuscritas no se libra de las cicatrices, más o menos extensas y profundas del secreto combate, y que antes de llegar al taller fueron purificadas o rehechas por otro manuscrito que dio al texto impreso su expresión definitiva.

"He aquí un ejemplo de corrección y refundición en dos octavas seguidas, de esos originales. Las palabras tachadas irán entre paréntesis. Comienza la primera:

Los siglos y los siglos se (derrocan) desatan
Al hondo abismo de la eterna Nada
Y las generaciones suyas, tocan

"El segundo y tercer versos aparecen tachados; subsiste el primero, y la estrofa continúa:

De la honda Eternidad, y (despeñados) cuando tocan
(A las) Con las generaciones arrebatan.
(Cuan) Y otra vez al avismo (*sic*) se derrocan
(Y la borran) de aquesa Eternidad, y se dilatan
Y se pierden, se borran, se confunden
Y hombres y mundos en la Nada se hunden.

"La segunda octava comienza:

Así las ondas se levantan, baten
La frente de la roca, los (aristas) corales
arrebatan al tiempo que combaten

"Tachados los tres versos, la estrofa recomienza:

Así las ondas se abren del oceano,
Baten las rocas, (los) el coral desprenden
Y luego (tornan?) al fondo del inmenso llano

"El verso cuarto aparece totalmente tachado y apenas inteligible. Continúa:

Sumergiendo el coral todas descienden.
(?) así del corazón al goze *(sic)* humano
las ambiciones fugitivas hienden,
Roban la aroma del placer y luego
Vuelven al corazón (en mustio) perdido el fuego.

"Refundidas esas dos octavas del manuscrito primitivo, dieron al texto impreso de 1847 la siguiente:

De su caos los siglos se desprenden,
Llegan, ruedan, levantan en sus manos
Generaciones, mundos, y descienden
De la honda eternidad a los arcanos.
Así del hombre las pasiones hienden
Por esos del placer goces humanos,
Roban la aroma de la flor, y luego
Vuelven al corazón marchito fuego."

Es probable que el hecho de adelantar al público el último canto del poema como anticipada muestra de una de sus partes completas, unido a la naturaleza del asunto —en gran parte histórico-político, razón por la que el autor lo consideró "el más árido, el más desconsolador de todos"— influyera en el espíritu del poeta improvisador y desaliñado para imponerle esa tarea de revisión más o menos minuciosa y excepcional.

VI

La novela *Amalia* fue publicada, como *Armonías*, en el suplemento literario de *La Semana*. Escrita a medida que iba apareciendo, como los cuadernos dickensianos de *Pickwick Papers* y el *roman-feuilleton* de Dumas o de Sue, la novela mantuvo en sus lectores, a semejanza de aquellas obras, el interés expectante que la periodicidad solía tornar aflictivo; pero la curiosidad angustiosa de los lectores de Mármol debió tener, en muchos casos, raíces hincadas en el corazón, dada la naturaleza del relato y la continuidad efectiva del estado político en él descrito. La sangre no había sido restañada; la delación, la persecución y el crimen, aunque atenuados, privaban en un sistema no abolido.

Al conocer el triunfo de Caseros se apresuró Mármol a volver a su querida ciudad; antes se despidió por poco tiempo de sus lectores en el número 40 de la revista, que fue el último, en estos términos: "Por quince o veinte días queda suspendida la parte literaria de este periódico y cuando reaparezca, al fin de ese término, podremos decir si la parte política continúa y si será aquí o en Buenos Aires. El viaje que hacemos por pocos días a nuestro país y que ocasiona la suspensión de *Amalia* nos servirá para perfeccionar el final de ella con mayores detalles sobre el funesto mes de octubre de 1840, en que terminaremos la obra." Dos meses después, el 27 de abril, un suscritor de *La Semana* reclamó en el *Comercio del Plata* la prometida terminación.

En octubre del mismo año publicó Mármol en Buenos Aires el prospecto de su nuevo periódico *El Paraná*, donde anunció el primer capítulo de *Amalia* para su folletín; pero suspendió esa reedición porteña, a pedido de algunas personas, para no perturbar el apaciguamiento entre federales y unitarios. Comunicó allí mismo la existencia de otras novelas suyas, *La Agustina* y *Noches de Palermo*, que integraban con la primera una especie de trilogía histórica del gobierno rosista, a partir del terror. Nada se supo de ellas posteriormente, aunque la publicación de la última fue anunciada años más tarde[11].

En 1854, al regresar del viaje al Pacífico, inició Mármol la edición de sus obras completas, como ya se ha dicho, con los dos primeros volúmenes de líricas sueltas. En junio del año siguiente apareció el primer tomito de *Amalia*. La edición comprendía todo lo publicado en *La Semana* y los ocho capítulos finales, a partir del duodécimo de la quinta parte en el que había sido interrumpido el folletín de la revista; fuera de esa "conclusión", como decía el prefacio de los editores, "esperada por tanto tiempo con general interés, el lector no hallará nada de nuevo... pues el autor ha preferido, a poner una línea más, cortar, por el contrario, algunos pasajes que pudieran parecer demasiado agrios en una época tan diferente de aquella en que comenzóse la publicación de esta novela". El mismo prefacio mencionaba el "plan" de otros "romances" en que el autor se proponía abarcar "el gran cuadro de los acontecimientos políticos en los últimos doce años de la dictadura". Y refiriéndose a la novela histórica, tan difundida en Europa y hasta entonces solamente cultivada por Mármol en la literatura argentina, advertía "que no es incompatible con la verdad de las relaciones históricas".

El 16 de aquel mismo mes de junio escribió Mármol a su amigo Juan María Gutiérrez, ministro de Relaciones Exteriores de la Confederación, pidiéndole que olvidase por un momento sus funciones gubernativas. "Trátase de libros —le decía—. Habrá V. leído quizá que estoy publicando mis obras completas, mis obras literarias,

---

11 *El Nacional* del 19 de enero de 1858.

bien entendido. Se han publicado ya las *Armonías* en dos volúmenes (16º) y el 1º y el 2º tomos de *Amalia,* cuya obra tendrá 6 ó 7 volúmenes y se da uno cada 20 días; después irán mis dramas, todo el *Peregrino* y algo más que no conoce V." Quejábase de la escasa venta en Buenos Aires y solicitaba al prologuista de su poe-

Retrato de José Mármol. Relicario en miniatura sobre marfil. Donado por la familia del escritor al Museo Histórico Nacional.

ma que le indicase un librero de Paraná que pudiera encargarse de colocar sus obras en la capital entrerriana (B. C.).

¡Quién le hubiese dicho entonces al autor que su trágica heroína del Plata iba a compartir con una doncella elegíaca del Cauca la mayor difusión, la mayor celebridad de una novela sudamericana de su siglo! En efecto, la popularidad alcanzada por *María,* del co-

lombiano Jorge Isaacs, sólo es comparable con la de *Amalia*[12]: dos dulces nombres de mujer que la historia literaria de América latina asocia al de una protagonista brasileña cuyo candor asoma desde el título de una famosa novela del vizconde de Taunay: *Innocencia*. Pero la atracción de la obra argentina no se concentra, como en los otros dos casos, en el personaje femenino que le da nombre. Su poderosa absorción responde a una época infausta y terrible de nuestra historia, al año tremendo del terror, a la vida peligrosa de Buenos Aires que el novelista hace trascurrir entre dos noches de 1840 —las del 4 de mayo y el 5 de octubre— que abren y cierran con sangre las páginas de su narración.

El frustrado asesinato de Eduardo Belgrano, uno de los cinco fugitivos que iban a emigrar por el río la primera de aquellas noches; su ocultación, la pesquisa de su descubrimiento y finalmente el trágico asalto en que es muerto, constituyen el eje de la novela. Salvado, aunque malherido, por su amigo Daniel Bello, es llevado por éste a casa de Amalia, joven viuda tucumana, prima del salvador y recién llegada a la ciudad, que hospeda y cuida a Belgrano. El amor no tarda en unirlos; el herido se restablece y Amalia deja secretamente su quinta de Barracas por una casa de los Olivos, para despistar a los sicarios. La noche del 5 de octubre en que los novios acaban de recibir los esponsales, la mazorca asalta la casa nupcial y se produce la tragedia.

El personaje dominante es, sin embargo, Daniel Bello, joven de espíritu reflexivo, imaginación fecunda, patriotismo heroico servido por la astucia, el valor y la serenidad. Todo lo ve, lo pesa, lo juzga, lo relaciona; juega con las fieras de la Federación a quienes engaña como a niños; pasa de las asambleas partidarias, en que se finge adicto y aun dirigente, a los rincones en que conspira, y del salón de baile que reúne a la sociedad federal en noche de gala, a los cuarteles de la tropa. Es, asimismo, el agente informador de quienes dirigen la lucha desde Montevideo, y cruza el río para

---

[12] De las innumerables ediciones de *Amalia* destacamos una europea, ya antigua, la de F. A. Brockhaus, en dos volúmenes (Colección de autores españoles, Leipzig, 1862) y otra argentina, de nuestros días, también en dos volúmenes, con prólogo y notas de Adolfo Mitre, en la Colección Estrada de "Clásicos argentinos", Buenos Aires, 1944.

volver al día siguiente, después de haber conferenciado con ellos. Y cuando habla de la campaña de Lavalle, de los acontecimientos inminentes, del vasto y complejo cuadro en que se mueven los hilos de una trama oscura, parece dotado de un don de presciencia, pues aunque la lógica es su instrumento, la rápida lucidez de su visión se adelanta a los hechos con infalible anuncio.

Daniel Bello tiene dos auxiliares fieles y humildes: su timorato maestro de primeras letras don Cándido Rodríguez y la celestinesca doña Marcelina. El primero recorre la ciudad esgrimiendo su bastoncito de caña de la India y con este pensamiento obsesivo: "El año 20, en aquel terrible año en que todos parecían locos en Buenos Aires, yo fui preso dos veces por equivocación; y estoy temblando de que en el año 40, en que todos parecen demonios, me corten la cabeza por equivocación también." Doña Marcelina, "cuyo flaco eran las citas literarias" (sabe de memoria las dos tragedias de Juan Cruz Varela) "y cuyo fuerte eran las citas de otra especie", es dueña de la mancebía en que Daniel tiene uno de sus centros de observación. La comicidad caricaturesca de esa pareja descarga la intensidad dramática del relato y gradúa el proceso emotivo del lector. Es evidente que el novelista no se deja dominar por las tintas sombrías que emplea; las distribuye con discreto equilibrio entre episodios cómicos, tiernos o pintorescos que matizan diversamente el desarrollo de su asunto.

La galería de personajes reales tiene retratos vigorosos, expresivos, de trazos inconfundibles, aunque la negligencia habitual del estilo, las fatigosas repeticiones y los descuidos fácilmente remediables aminoren su atracción y su eficacia. Cuatro de los primeros capítulos —del IV al VIII— están destinados a presentar a don Juan Manuel de Rosas en sus diversos aspectos, la misma noche en que es herido Belgrano y son asesinados sus cuatro compañeros de fuga. Su Excelencia, "vestido con un calzón de paño negro, muy ancho, una chapona color pasa, una corbata negra con una sola vuelta al cuello y un sombrero de paja, cuyas anchas alas le cubrirían el rostro a no estar en aquel momento enroscada hacia arriba la parte que daba sobre su frente", trabaja con tres jóvenes y atemorizados escribientes en el cuarto interior de un caserón tenebroso de la calle del Restaurador, que cuidan ocho hombres en

el zaguán y cincuenta en el corralón. En un ángulo del despacho duerme "enroscado como una boa" el padre Viguá, uno de sus bufones, con manteo sacerdotal; en el opuesto cabecea su anciano edecán, un general de la Independencia. Burlón, irrespetuoso al dirigirse a éste, brutal cuando despierta de un puntapié al imbécil que le divierte, grosero mientras come y se complace en humillar a su hija con el asedio del repulsivo bufón, y sádico, astuto y campechano con el comandante de la mazorca, cuya mano ensangrentada por el reciente crimen estrecha con absolutoria complicidad, o duro y diabólico al revelarle a su jefe de policía lo que éste debía haber descubierto e inquisitivo y dominante con el ministro inglés en la escena que remata la intensa labor de una jornada, ese retrato sucesivo del tirano en el decurso de las horas posteriores al asesinato y la fuga del capítulo inicial, logra, sin duda, facetada vitalidad, destacado carácter y alucinante atracción: la ciudad entera y toda la urdimbre del régimen político dan fondo a la figura.

El realismo del detalle físico y la penetración psicológica del rasgo moral suelen individualizar certeramente a otros personajes de la época: Manuela Rosas, hija del tirano y su víctima supuesta, a la que siempre se refiere el novelista con simpatía inocultable [13]; Agustina y Mercedes Rosas, hermanas de don Juan Manuel; su cuñada María Josefina Ezcurra, su cuñado el general Mansilla; el ministro Arana, el periodista Mariño, y algunos más. He aquí el primer esbozo de dos emigrados, don Julián Segundo de Agüero y Florencio Varela, juntos en la misma página:

El señor Agüero era un hombre como de setenta años de edad, de una estatura regular, no grueso, pero sí fuerte y musculoso. Su color, blanco en su juventud, estaba morenizado por los años. En su fisonomía, dura y encapotada, sus ojos se escondían bajo las salientes, pobladas y canas cejas que los cubrían, y uno de ellos especialmente, por defecto orgánico, quedaba más oculto que el otro bajo espeso pabellón; de allí, sin embargo, despedían una mirada firme y penetrante de una pupila viva y pequeña. La frente era notablemente alta, sin ninguna arruga; y de la parte posterior de la cabeza venían a juntarse sobre la frente algunos ca-

---

13 Ya había tenido expresión pública en la semblanza biográfica de un folleto de 1849 titulado con su nombre.

bellos, blancos como la nieve, que cubrían un poco la parte superior, completamente calva.

Tal era todo cuanto pudo la primera mirada de Daniel descubrir en la persona de Agüero, que entró en la sala del señor de Martigny caminando un poco inclinado hacia la derecha, como era su costumbre, vistiendo una levita color pasa, abotonada, corbata y guantes negros, con un pequeño bastón en la mano izquierda que no le servía de apoyo sino de juguete.

El otro personaje, el señor Varela, se presentó a la mirada de Daniel como el tipo contrario del señor Agüero: alto, delgado, una fisonomía pálida, animada y franca; una boca donde la sonrisa constante revelaba la dulzura del temperamento, al mismo tiempo que la expresión ingenua del semblante respondía por la lealtad de esa sonrisa; ojos pequeños, pero vivísimos e inteligentes; una frente poco alta, pero bien redondeada, poblada de un cabello obscuro y lacio que caía sobre unas sienes descarnadas y que más revelaban las disposiciones del poeta que del político: tales fueron las primeras impresiones que recibió Daniel de la fisonomía del señor Varela, que entró en la sala perfectamente vestido de negro, y cuyo bien acomodado traje no hacía más elegante, sin embargo, el cuerpo alto y poco airoso que le dió la naturaleza.

Si el arte tiene escasa participación en las numerosas semblanzas de personajes vivientes y contemporáneos del autor, la trasmisión directa y natural de sus rasgos contribuye, en cambio, a comunicarles individualidad, color y movimiento. Por el contrario, las figuras imaginadas de la novela, particularmente las nobles y hermosas que el autor desearía aislar en cierta atmósfera de traslúcida pureza, se desdibujan bajo la idealización de la retórica romántica, sin tipificación posible, y Amalia es su ejemplo más completo. Epítetos abstractos, detalles adocenados e inexpresivos, vulgaridades poco disimuladas entre fastuosos atavíos poéticos, pasan del retrato físico al moral, de las confidencias al diálogo de amor. Ocurre lo mismo con los ambientes. Sin necesidad de recargar las tintas, los lugares sórdidos —habitaciones o barrios— conocidos o en parte imaginados por el novelista, obtienen el realismo convincente y conveniente a las escenas que sirven; pero las elegancias, los refinamientos acumulados en la alcoba y el tocador de Amalia —también escogidos como ejemplo destacable— revelan el empeñoso intento de embellecer el reverso de la medalla; y nada más representativo de la fusión de esos artificios que el instante de la noche trágica que inicia la obra, en que el autor nos presenta por pri-

mera vez a la viudita tucumana, en su casa de Barracas, leyendo las *Meditaciones* de Lamartine...

El notorio amor por su ciudad nativa que Mármol sintió siempre, acrecentado durante la expatriación por la nostalgia, mantiene nítidamente impresos en su memoria las calles, los barrios, los contornos silvestres, y a la precisión detallista con que los evoca se une, en ocasiones, la pincelada descriptiva que asocia las tintas neutras del amanecer a la prolongada molicie de una población de "propensiones aristocráticas", o el paisaje suburbano que detiene al jinete en una contemplación crepuscular: "Porque los valles floridos de Barracas, al fin de ellos el gracioso Riachuelo y a la izquierda la planicie esmeraltada de la Boca, son una de las más bellas perspectivas que se encuentran en los alrededores de Buenos Aires, contemplada desde la alta barranca de Balcarce"... Las riberas del Plata, hasta las barrancas norteñas, que debía conocer bien desde sus excursiones de escolar ocioso y la travesía clandestina del río, figuran entre sus descripciones extraídas del recuerdo nostálgico. Lo autobiográfico está indisolublemente mezclado a las páginas de *Amalia* y es sabido que algunos personajes, entre los presentados con la sobriedad expresiva que revela el trato directo, como el presidente Salomón y el cónsul norteamericano Mr. Slade, no fueron extraños a los días agitados del autor que precedieron a su fuga del país [14].

"La mayor parte de los personajes históricos de esta novela existen aún —explicó Mármol al frente de la misma— y ocupan la misma posición política o social que en la época en que ocurrieron

---

14 Agréguese el jefe de Policía de Rosas, don Bernardo Victorica, que mereció esta nota excepcional en la novela (parte cuarta, cap. XV): "Cuando en 1839 recibí, en la cárcel y en los grillos de Rosas, el bautismo cívico destinado por él a todos los argentinos que se negaban a prostituirse en el lupanar de sangre y vicios en que se revolcaban sus amigos, don Bernardo Victorica usó para conmigo ciertas atenciones que estaban absolutamente prohibidas. Solo, sumido en un calabozo donde apenas entraba la luz del día por una pequeña claraboya, yo no olvidaré nunca el placer que sentí cuando el jefe de policía consintió en que se me permitiese hacer traer algunas velas y algunos libros. Y fué sobre la llama de esas velas donde carbonicé algunos palitos de yerba mate para escribir con ellos, sobre las paredes de mi calabozo, los primeros versos contra Rosas y los primeros juramentos de mi alma de diez y nueve años de hacer contra el tirano y por la libertad de mi patria todo cuanto he hecho y sigo haciendo en el largo período de mi destierro."

los sucesos que van a leerse. Pero el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra algunas generaciones de por medio entre él y aquéllos. Y es ésta la razón porque el lector no hallará nunca en presente los tiempos empleados al hablar de Rosas, de su familia, de sus ministros, etcétera." Esa coetaneidad del autor convierte a su pretendida novela histórica en novela militante y documentaria, semejante al cuento póstumo de Echeverría *El matadero*. Identificado en el pensamiento y en la acción política con Daniel Bello, el novelista expatriado vive con su personaje en la ciudad trágica los cinco meses sombríos que abarca la obra.

Crónica pormenorizada y relato imaginativo, alegato belicoso y galería de contemporáneos, esta novela *sui generis* que ha sido subestimada como obra artística por los mismos que reconocieron su poderosa atracción, no ha visto palidecer su vitalidad en un siglo de existencia. Conmueve, divierte, aterroriza, interesa, "arrastra", y aunque pudiera probarse alguna exageración parcial subsistiría la impresión de realidad histórica que logra trasmitir.

El lector de nuestros días advierte recursos ingenuos que lo invocan: "Ahora el lector querrá acompañarnos a una casa donde..."; "Ahora el lector tendrá la bondad de volver con nosotros..." Eran fórmulas habituales de la novela europea; y en los títulos de los capítulos, en el contraste de las situaciones, en la interpolación de reflexiones personales del autor y de páginas documentales que interrumpen la objetividad de la narración, se reconocen también ejemplos fáciles de hallar en algunos maestros de la novela romántica. Por otra parte, *Amalia*, como ya sabemos, fue la primera y probablemente única novela de José Mármol y debió de escribirla con la precipitación que su temperamento y las circunstancias le imponían. El vigor y la vivacidad son innegables; los defectos de construcción y de elocución hubieran podido ser subsanados sin mayor esfuerzo. Y si se piensa que el autor renunció a la creación literaria cuando contaba treinta y cinco años, y que el lírico, el dramaturgo y el novelista realizaron su obra en una década trascurrida en el duro destierro, ¿cómo no deplorar que los veinte años posteriores de su vida, correspondientes a su experimentada madurez, no deban contarse para nuestras letras?