

Paraíso e Infierno en *Amalia*: un drama de opuestos e identidad

Carolina María Schindler

Algunas cuestiones acerca del diálogo teología-literatura: introducción a *Amalia*

En el contexto del diálogo Literatura y Teología es necesario recordar la sugerencia de Hans von Balthasar de no reducir el quehacer teológico a la Teología, es decir solamente a la reflexión sobre la verdad revelada, dejando de lado las dimensiones ligadas a la belleza y al bien.¹ Balthasar inicia su teología elaborando *una estética teológica, que pone en el centro la belleza como realidad suprema y piensa la revelación desde esa categoría.*²

Von Balthasar propone explotar el rico espacio hermenéutico que se abre desde el mundo dramático y ponerlo al servicio de la comprensión teológica. En particular, la recurrencia al mundo teatral –en tanto que literatura en escena– recuerda la característica esencialmente dramática de la revelación y de la historia de la salvación.³ Para Von Balthasar la metáfora es un instrumento capaz de revelar aspectos que no pueden ser dichos de manera directa. Por eso es posible hablar de una función reveladora inventiva de la metáfora y del lenguaje poético en general. El lenguaje poético alcanza su punto más alto en la ficción narrativa, que es “la ordenación sintética de múltiples sucesos en la unidad de una fábula en la que el hombre se cuenta (da cuenta de) la perplejidad de su propio experimentarse como ser

1 Para una especificación ver Cecilia Avenatti de Palumbo, “La vía estética como «kairós» para el nuevo milenio”, en: *Cuadernos monásticos* 140 (2002) 37-61., “Concebida sobre la base de una cosmovisión dialógica, la unidad de esta obra hay que buscarla en principio analógico del ser y sus propiedades trascendentales: primero la «belleza» en la cual se hace patente la gloria del amor como figura y esplendor; luego el «bien» como ámbito en el que se representa el drama de la libertad de Dios y del hombre en la acción; y finalmente la «verdad» como palabra que dice el sentido o logos último en la Palabra. El dinamismo interno de la trilogía recorre el camino del acontecimiento de la revelación: «desde» la teoestética, «en» la teodramática, «hacia» la teológica, de modo tal que en ella el ser del mundo y de Dios se despliegan histórica y existencialmente como un mostrarse, darse y decirse en permanente crecimiento.”

² Cf. Olegario González de Cardenal, *La obra teológica de Hans Urs Von Baltasar*, p. 377.

³ “La revelación de Dios es una manifestación de su ser como gloria, majestad, belleza. Pero a la vez se inserta como acción, drama, afirmación de la libertad y provocación de la libertad para los demás agentes de la historia; por lo cual entra en acto la decisión y por ello la bondad. En la mostración dramática se pone a la vez de manifiesto la lógica interna del ser de Dios, que le hace capaz de revelarse en la encarnación del Verbo y en la donación del Espíritu Santo [...] Lógica interna de Dios, para ser capaz de darse absolutamente en una revelación histórica; y lógica interna del hombre capaz de percibir, acoger, interpretar, apropiarse y conformarse a sí mismo a partir de esa revelación.” Olegario González de Cardenal, *La obra teológica de Hans Urs Von Baltasar*, p. 378.

temporal e histórico”.⁴ La re-descripción de la realidad histórica crea nuevamente el mundo humano y permite una nueva percepción de él y que el lector compare, corrija y critique su propia situación. Las figuras estéticas producidas por el ser humano regresan hacia él mismo amplificando su percepción del mundo.⁵

Decir figura implica entrar en el ámbito de lo temporal, de lo aún por venir, del devenir. La figura supone estar abierto a lo histórico y existencial. Sin embargo, desde la concepción trilogica de su teología acierta Balthasar al afirmar que la figura no es la acción. En consecuencia, la “estética” necesita dar el paso al “drama” como ámbito de concreción histórica sobre el escenario del mundo en el que la figura estética realmente se consume en su apertura a la existencialidad, para dar luego lugar a la aparición del “logos”, es decir, de la verdad pronunciada en la palabra.⁶

Dado que una mirada desde la literatura y la teología es capaz de esclarecer “el drama” del hombre en “el teatro del mundo”, haremos uso de las herramientas que éstas nos proporcionan para procurar definir, o establecer puntos que tiendan a constituir, una identidad del ser argentino en la literatura. La obra que hemos escogido tiene la particularidad de haber sido concebida especialmente con la intención expectante de provocar cambios en los lectores: cambios en el plano estético y también en el plano histórico. Mediante un juego de opuestos en el que están implicadas las más variadas características del ser humano, el autor induce al receptor de la obra a una toma de posición entre lo malo o la belleza, el bien y la verdad.

Amalia es una novela ambientada en Buenos Aires de 1840 y publicada once años después en Montevideo. En ella la tensión entre ficción y realidad da como resultado personajes caracterizados con las pasiones más profundas de la época: personajes de ficción

⁴ Presas, Mario, “La re-descripción de la realidad en el arte”, Revista Latinoamericana de Filosofía, vol, XVII, Nro. 2, 1991, 257-290. Citado en Lucio Florio, *Ficción y teología: Acerca de la propuesta metodológica de al Teodramática de Hans Urs von Balthasar*, Revista de Teología 33, Seminario de La Plata, La Plata, diciembre 1997, 12.

⁵ Cf. Lucio Florio, *Ficción y teología: Acerca de la propuesta metodológica de al Teodramática de Hans Urs von Balthasar*, Revista de Teología 33, Seminario de La Plata, La Plata, diciembre 1997, pp. 4-16.

⁶ Avenatti de Palumbo, “La vía estética como «kairós» para el nuevo milenio”, en: *Cuadernos monásticos* 140 (2002) 37-61.

con su correlato histórico y personajes de ficción pura inspirados en un ideal concreto de argentino sostenido por el autor y por su grupo político, los unitarios.

La obra está estructurada según principios del Romanticismo útiles al deseo de presentar una realidad: la clasificación dualista o maniqueísta de la humanidad en virtuosos y malvados; el extremismo en las posiciones, el gusto por los contrastes; el detenimiento en la descripción de ambientes, la correlación de la naturaleza con los estados de ánimo y el desenlace trágico. Según David Viñas en *Amalia* la doble mirada resulta tan evidente como significativa y “el eventual *equilibrio* programático trasladado a la novela va organizando el *desequilibrio* indispensable al drama”.⁷

La violencia de las pasiones no permite más que posturas radicales y *Amalia* muestra el abismo –en principio, insondable– que separa dos espacios ideológicos: el paraíso y el infierno. En estas dos perspectivas espaciales se inscriben (y se escriben) e identifican (asumiendo identidad) los habitantes de Buenos Aires. Esta polaridad también puede ser pensada desde la figura del nos-otros: Un nosotros histórico que se inscribe desde la oposición entre el *nos* y los *otros* y que reconoce que el único medio de lograr la armonía esperada es crear un espacio de diálogo y comunicación. José Mármol al escribir *Amalia* presenta los abismos más oscuros que dividen, pero también un bien que es mucho mayor y justifica luchar por él.⁸

Ya establecido el contexto de análisis de la obra desde categorías teológico y literarias, consideraremos en ella aspectos relacionados a su aparición como deseo de ser una respuesta

⁷ David Viñas, *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995, p. 95.

⁸ “La cuestión sobre la alteridad es un tema que abre a una concepción de Dios como el Otro y las relaciones humanas como capaces de acoger o rechazar la otredad. Hay una teología y una antropología que están en juego al proponer esta figura. Al mismo tiempo, nos da una clave de interpretación en una figura que busca devenir en drama. La contemplación de esta figura del nos-otros fracturado de la literatura argentina quiere ser a su vez un llamado a la acción en la construcción de un nuevo nosotros, (sin guión).” En apuntes del Seminario Interdisciplinario de Literatura y Teología. Universidad Católica Argentina, Eduardo Adrogué, Carla Baraldi, Pedro Bayá Casal, Estrella Koria.

estética a una situación particular, observaremos el escenario donde se desarrolla el drama, las fuerzas humanas que se enfrentan en ella y si la obra presenta o no una posibilidad de redención a la trama.

La publicación de *Amalia* y su marco político-social

Amalia se publicó en *La Semana*, periódico político y literario, entre abril de 1851 y febrero de 1852 en Montevideo. Fue escrita a medida que iba apareciendo y mantenía en sus lectores el interés expectante sobre la trama de la novela además del interés que provocaba por sus vínculos evidentes con la situación política del momento. *Amalia* recrea la marcha de Lavalle a Buenos Aires y durante la publicación del semanario, Urquiza preparaba el ejército que derrotaría al tirano. La edición de *La Semana* se interrumpe el 9 de febrero de 1852, seis días después de la resonante derrota de Rosas por el general Justo José de Urquiza. El propio Mármol dice que el acontecimiento le serviría para escribir el final de la novela ya en Buenos Aires, “con mejores detalles sobre el mes de octubre de 1840”. La edición definitiva de *Amalia*, considerada la primera por el autor, se imprime en Buenos Aires, en 1855, tres años después de ser derrocada la dictadura de Rosas.

La consideración de la gestación y publicación resultan fundamentales en *Amalia* ya que ambas están directamente relacionadas a la intención del autor de que su obra incidiera en la actualidad política. Podemos afirmar que la concepción del drama en Mármol, mediante la crítica a un sistema socio-político, tiene un fin último de salvación, salvación de la patria y del Nos-otros, los argentinos. La derrota histórica de Rosas antes de que Mármol concluyera su novela significó un replanteo del final, ese replanteo de la obra estética tuvo en cuenta las necesidades históricas. El drama de *Amalia* está directamente inserto en acontecer político lo cual le otorga una riqueza especial. El acontecer histórico es el espacio donde se desarrolla la trama horizontal de la historia de la salvación: en la Revelación, el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros (Jn 1, 14); en *Amalia*, en un contexto de sangre y terror se busca

reestablecer el bien. Dice Balthasar: “Los grandes caracteres no existen para sí mismos; sino que llevan a sus espaldas el peso del bien común; reyes, héroes, generales, hombres de estado, rebeldes, representan un orden supratemporal o lo ponen en cuestión”.⁹

El teatro del mundo: Buenos Aires, paraíso e infierno

Buenos Aires es el escenario reducido donde Mármol presenta su visión sobre el territorio nacional. El año 1840 ha sido llamado el año del terror: la dictadura de Juan Manuel de Rosas la tiñe de sangre, violencia y abusos; provoca el exilio de la clase ilustrada, la conspiración y el secreto. El Restaurador de Leyes pone en marcha un aparato represivo en manos de la mazorca quien controla la subversión con poder absoluto sobre la vida y muerte de los sospechados. Mármol describe así la atmósfera del terror:

“En la vecindad el pánico cundía; ¡y sólo Dios sabe las oraciones que se elevaban hasta su trono por madres abrazadas de sus hijos pequeños, por vírgenes de rodillas pidiéndole amparo para su pudor, misericordia para sus padres, misericordia para las víctimas! El terror ya no tenía límites. El espíritu estaba postrado, enfermo, muerto. La Naturaleza se había divorciado de la Naturaleza. La humanidad, la sociedad, la familia, todo se había desolado y roto” (*Amalia* II, 371).

Sobre esto mismo dice Daniel Bello: “Si nos lleva el diablo, nos llevará a todos juntos; y a mi fe, mi querido Eduardo, que no hemos de estar peor en el infierno que en Buenos Aires” (*Amalia*, I, 62). Los federales son la amenaza y el mal instaurados dentro de la ciudad y se espera la liberación desde afuera en la figura del general Lavalle y su ejército unitario.

Mármol propone que Buenos Aires es un espacio tomado por los enemigos, pero la lucha para que sea exitosa debe realizarse allí, en el centro del mismo infierno federal. La huida frustrada de Eduardo Belgrano, las reuniones de los conspiradores unitarios, el viaje de Daniel Bello a Montevideo –esta última contrapunto de la ciudad tomada, pero igualmente alejada del ideal de patria ideológicamente unida– son situaciones que permiten, con distintos

⁹ TD I38, en Lucio Florio, *Ficción y teología: Acerca de la propuesta metodológica de al Teodramática de Hans Urs von Balthasar*, Revista de Teología 33, Seminario de La Plata, La Plata, diciembre 1997.

argumentos, desplegar la insistencia de permanecer en el centro de los acontecimientos y así recuperar la ciudad.

Amalia presenta los recorridos de los conspiradores contra Rosas y su sistema político por itinerarios dentro de una ciudad que se ha vuelto intransitable, movimientos arriesgados que crean un suspenso policial. La reacción federal no se hace esperar y provoca la acción de agentes demoníacos de Rosas: María Josefa, la mazorca, los negros y mulatos, Cuitiño, Mariño, el cura Gaete.

En la novela existen espacios alternativos que se construyen como el germen de la utopía del orden reestablecido e imagen de la Argentina que se quiere construir.

En éstos es donde vive Amalia, la casa alejada de Barracas, al sur, o la Casa sola en las barrancas de San Isidro, al norte. Apartados del centro neurálgico del poder permiten a la protagonista no involucrarse en la vida social y religiosa de los ambientes federales. Daniel dice así:

“La felicidad la buscaremos en nuestra familia, la gloria la buscaremos en la patria: Viviremos juntos. Haremos en Barracas una magnífica casa, en una parte de ella viviréis tú y Amalia; en la otra, mi Florencia y yo; y cuando necesitemos extraños ojos para admirar nuestra felicidad, los buscaremos recíprocamente entre nosotros cuatro” (*Amalia*, I, 327).

Las descripciones de la casa de Amalia y la casa de Rosas son ejemplos de la oposición civilización y barbarie consecuente en Mármol a la idea paraíso e infierno: La habitación de Amalia muestra una cultura sofisticada y es descripta con profusión de adjetivos, lo real y concreto es envuelto en una descripción vaporosa, diáfana que transmite un clima sobrenatural.

“Toda la alcoba estaba tapizada con papel aterciopelado de fondo blanco, matizado con estambres dorados, que representaban caprichos de luz entre nubes ligeramente azuladas. Las dos ventanas que daban al patio de la casa estaban cubiertas por dobles colgaduras, unas de batista hacia la parte interior, y otras de raso azul muy bajo, hacia

los vidrios de la ventana, suspendidas sobre lazos de metal dorado, y atravesadas con cintas corredizas que las separaban, o las juntaban con rapidez” (*Amalia*, I, 65).

El contraste es patente con la rudeza lúgubre de las habitaciones del Restaurador:

“ ... Esta última daba entrada a un cuarto sin comunicación, donde estaba sentado un hombre vestido de negro y en una posición meditabunda. La puerta del fondo del pasadizo daba entrada a una cocina estrecha y ennegrecida; y la puerta de la derecha, por fin, conducía a una especie de antecámara que se comunicaba con otra habitación de mayores dimensiones, en la que se veía una mesa cuadrada, cubierta con una carpeta de bayeta grana, unas cuantas sillas arrimadas a la pared, una montura completa en un rincón, y algo más que describiremos dentro de un momento. Esta habitación recibía las luces por dos ventanas cubiertas de celosías, que daban a la calle...” (*Amalia*, I, 94).

En *Amalia* la ciudad, las casas, las iglesias, los conventos, los salones de baile están marcados por las manchas de la violencia, el odio, el servilismo y el terror; sin embargo son susceptibles de ser redimidos por las fuerzas del bien, la civilización, el orden y el amor.

El drama humano en un *nos* y en un *otros*: las fuerzas del mal y del bien

En la historia de la humanidad y en la historia de la salvación se repite una y otra vez el cuestionamiento por el rol, la responsabilidad, la libertad y el determinismo en los agentes del bien y del mal. En *Amalia* la oposición en la caracterización de los personajes es tan radical que el cuestionamiento se acentúa: por qué el dolor y por qué no el amor. Por qué es tan patente la enorme distancia que separa el nos de los otros. Pero no hay otro modo de responder a las preguntas si no es desde la misma acción. Solamente en el desarrollo del drama los caracteres podrán justificarse a sí mismos y a su actuar e influir en el “teatro del mundo”.

El poder: agentes de violencia

Juan Manuel de Rosas ostenta el poder absoluto y no puede escapar a que el orgullo del pecado original se manifieste en él y se extienda a sus secuaces. Todo mal emana de él y las fuerzas novelescas del mal y del bien orbitan a su alrededor: las del mal para apoyarlo y rendirle pleitesía y las del bien para enfrentarlo. Está presente en todo y ante todos y tiene la

habilidad de transferir su voluntad a sus súbditos sin que ellos lo perciban. Dice Cuitiño: “El Restaurador es más que Dios porque es el padre de la Federación...” (*Amalia*, I, 218). Rosas también es poseedor de la ciencia infernal del poder “Ciencia infernal cuyos primeros rudimentos los enseña la Naturaleza, y que las propensiones, el cálculo y el estudio de los hombres, complementan más tarde. Ciencia única y exclusiva de Rosas, cuyo poder fue basado siempre en las malas pasiones de los hombres...” (*Amalia*, I, 117).

La caracterización de los federales como seres infernales es un recurso permanente en la novela. Los traidores que entregan a Eduardo Belgrano “se incitan con palabras del demonio”, Cuitiño, “un demonio de sangre”, Viguá, el bufón vestido de clérigo al que Rosas burla y humilla, es un “pobre diablo”, el cura Gaete, entregado servilmente a la causa de Rosas es calificado con sarcasmo como “la más brillante joya de la Federación”.

Doña María Josefa Ezcurra es el agente de Rosas que ejerce el mal con mayor eficacia y placer. La novela abunda de alusiones a la depravación de esta mujer. Todo lo relacionado con ella es malo. Tiene una casa “cuya puerta parecía sacada del mismo infierno; tal era el color de llamas rojas que ostentaba” (*Amalia* I, 158). Al presentarla, el autor utiliza estos términos: “Baste decir, por ahora, que en la hermana política de don Juan Manuel de Rosas, estaban refundidas muchas de las malas semillas que la mano del genio enemigo de la humanidad arroja sobre la especie, en medio de las tinieblas de la noche...” (*Amalia*, I, 161). Vive rodeada de un séquito de negras y mulatas, espías e informantes de todo lo que sucedía en la ciudad.

La belleza que salva

Según Balthasar “la Belleza tiene tal fuerza sobre la vida y espíritu humano justamente porque no es poder, ni exigencia, ni mera promesa. Es potencia de realidad agraciante,

majestad ennoblecedora de todo lo que roza, transporte de la existencia a un orden nuevo”.¹⁰ En la novela, Amalia, la joven viuda tucumana, es el referente de todo ideal de bien, belleza y pureza. Es el personaje novelesco que concentra en el plano de la ficción –que puede ser visto como símbolo de un plano trascendental– los motivos por los que el “infierno” puede ser afrontado y por ella existe una perspectiva de un futuro de felicidad plena.

Dice la novela: “Amalia no era una mujer; era una diosa de esas que ideaba la poesía mitológica de los griegos [...] Había algo de resplandor celestial en esa criatura de veintidós años, en cuya hermosura la Naturaleza había agotado sus tesoros de perfecciones...” (*Amalia*, I, 228). Es una mujer fuerte y a la vez frágil, joven e instruida a la cual el amor hace cometer actos heroicos como arriesgar su vida para salvar Eduardo Belgrano o enfrentarse a una patrulla de mazorqueros en la Casa sola. Su femeneidad y delicadeza se manifiestan en los desmayos que suceden a los actos de arrojo. Amalia es una mujer que lee a Lamartine y a Byron en una sociedad predominantemente iletrada, su casa de Barracas está adornada con el más fino estilo europeo. En ella la síntesis de lo local con lo europeo alcanza el punto más perfecto, según el modelo propiciado por la ideología unitaria. Esta figura femenina que necesita el cuidado y atenciones –por sí misma y por el asecho constante que sufre de los federales– de parte de los jóvenes más destacados de la sociedad porteña es considerada por los críticos el símbolo de la patria que Mármol desea que sea la Argentina.

La simpatía por las mujeres del bando unitario se hace manifiesta en la novela: la madre de Florencia, la Señora de N –personaje enigmático que suele identificarse con Mariquita Sánchez–, Luisa. Florencia es el “ángel travieso”, y junto a Amalia “un ángel rozando la tierra con sus alas”.

El personaje que se opone en fuerza y acción a Rosas es Daniel Bello quien tiene la capacidad de moverse en las dos esferas, es federal por nacimiento y abrazó por convicción la

¹⁰ Cf. Olegario González de Cardenal, *La obra teológica de Hans Urs Von Baltasar*, p. 383.

causa unitaria. Es respetado y admirado en los dos bandos y en ambos tiene fuerte incidencia. Su personalidad integra lo más alto (la política) y lo más bajo (el baile, la moda). La crítica ha considerado a Daniel como el doble invertido de Rosas, sin embargo su ciencia no le resulta suficiente para vencer los poderes diabólicos del Restaurador. Sostiene que la derrota de Rosas sería posible si “solamente hubiese tres hombres como yo que me ayudasen a conducirlos: uno en la campaña, otro en el ejército, otro cerca de Rosas, y yo en todas partes como Dios, o como el diablo” (*Amalia*, I, 82). Si en algún momento parece que Daniel Bello puede haber hecho algún pacto con las fuerzas del mal para continuar con su actividad sobrehumana, la pureza de sus ideales e intenciones, lo liberan de cualquier acusación.¹¹ Su nombre dice más aún. En él no cabe posibilidad de fealdad alguna. “Daniel, decíamos era el hombre más puro que había en aquella reunión, el hombre más europeo que había en ella” (*Amalia*, I, 348).¹²

***Amalia* orienta el destino de la patria hacia la salvación**

“Y Dios no hace las cosas a medias. Él acabará su obra tan felizmente como la ha empezado” (*Amalia*, I, 72).

Aunque en *Amalia* es posible percibir un cuestionamiento a la Divinidad o a la Naturaleza –como en muchos casos es nombrada– por la existencia de un mal tan exacerbado, hay una confianza última en el triunfo del bien. La novela abarca los momentos de exposición del problema y de discusión sobre los mejores modos de enfrentarlo.

11 Para nosotros no cabe la posibilidad de un sometimiento de Daniel al mal, él ha hecho una elección por el bien y éste multiplica sus capacidades. “El hombre puede libremente elegir cuál es la libertad que prefiere: la de un puro origen a partir de sí mismo, con lo que soporta no tener ni razón suficiente ni objeto satisfactorio para esta libertad autogobernable y por ello tiene que conformarse con el disfrute de su autonomía; o la de la actitud de agradecimiento continuo por el propio ser dirigido a la libertad absoluta, la cual ya desde siempre ha abierto a la finita el espacio en el que pueda realizarse a sí misma: en *Christoi*”, Balthasar, Hans Urs von, *Teodramática. Vol III, Las personas del drama: el hombre en Cristo*, Madrid 1993, 42.

12 Un personaje que no cabe en la interpretación bipolar de buenos/malos es Manuelita Rosas. Mármol escribió en 1849 un breve estudio biográfico sobre la hija del Restaurador, a la cual lo envió –según la tradición– por medio del coronel Jimeno, edecán de su padre. La admiración y el respeto de Mármol por Manuelita Rosas que ya había expresado vuelven a estar presentes en *Amalia*. Dice Daniel Bello a oídos de su prima “Manuela es lo único bueno de toda la familia de los Rosas; quizá lleguen a hacerla mala, pero la Naturaleza la ha hecho excelente” (*Amalia*, I, 332).

Una sola palabra vamos a rescatar de la amplia plataforma política que se desarrolla en la obra¹³, ésta es “Asociación”. Los argentinos deben superar sus diferencias y unirse en la búsqueda de un futuro mejor.

En la escena final de la novela, luego del casamiento de Amalia y Eduardo, los federales irrumpen en casa de Amalia y los esfuerzos de Daniel, Eduardo y Pedro no son suficientes para evitar el desastre. Sin embargo, antes de morir, Daniel intenta recomponer la historia de la patria al reconocer a su padre del lado federal. Cuando lo ve llegar con la orden de Rosas de detener los crímenes, le pide: “Aquí, padre mío, aquí, salve usted a Amalia” (*Amalia*, II, 441). En este momento, Amalia adquiere plena identificación con la patria. Daniel busca la salvación en el otro bando, donde están sus orígenes, su linaje. Y es aquí donde el autor centra todas sus esperanzas de salvación: en reestablecer el diálogo.

El diálogo, tanto en la literatura como en la teología, se constituye en un principio fundamental de conocimiento, entre el *nos* y los *otros*; es el único modo de conformar una identidad en común en la que el guión que separa el *nos* del *otros* sea por un lado expresión de respeto por la verdad y el ser único del otro y por el otro exprese los lazos de comunión y entendimiento fraterno que nos unen.

La intención del autor en la obra es clara: el final de la novela fue escrito después de la batalla de Caseros, Rosas ya había sido vencido y era necesaria una política de conciliación que permitiera el nacimiento de un nuevo argentino.

Conclusiones

Amalia es una obra estética con una lógica de salvación y trascendencia internas planteada en una recreación del escenario humano. La novela es capaz de interpelar al lector,

¹³ Ver especialmente el capítulo VIII de la Segunda parte.

mediante el planteo de una realidad ficcional, acerca de su propia situación en la historia y, por analogía, también acerca del papel de Dios en la historia de la salvación.

El ideal de belleza es perseguido como fin último y justifica las dificultades del presente, el bien es la forma de acción presentada como modelo y la verdad sólo se conseguirá cuando la belleza y el bien sean asumidos: Según nuestra interpretación la verdad que propone Mármol es la unión definitiva de los argentinos en un nos-otros fraterno duradero.

Bibliografía

Historia de la literatura argentina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

Avenatti de Palumbo, Cecilia, “La vía estética como «kairós» para el nuevo milenio”, en: *Cuadernos monásticos* 140 (2002) 37-61.

David Viñas, *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

Florio, Lucio, “Ficción y teología: Acerca de la propuesta metodológica de la Teodramática de Hans Urs von Balthasar”, *Revista de Teología* 33, Seminario de La Plata, La Plata, diciembre 1997.

González de Cardenal, Olegario, “La obra teológica de Hans Urs Von Baltasar”, en *Communio* IV/88, Ediciones Encuentro, Madrid, 1988. Edición dedicada a Hans Urs von Balthasar.

Iglesia, Cristina (comp.), *Letras y divisas, ensayos sobre literatura y rosismo*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

Marcon, Ulla, Milano, Ramat y de la Cresta, “La novela y en cuento”, en *Seminario del Instituto de Letras*, Rosario, UNL, 1959.

Mármol, José, *Amalia*, Buenos Aires, El elefante blanco, 1997. Dos tomos.

Von Balthasar, Hans, *Gloria: una estética teológica*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985.