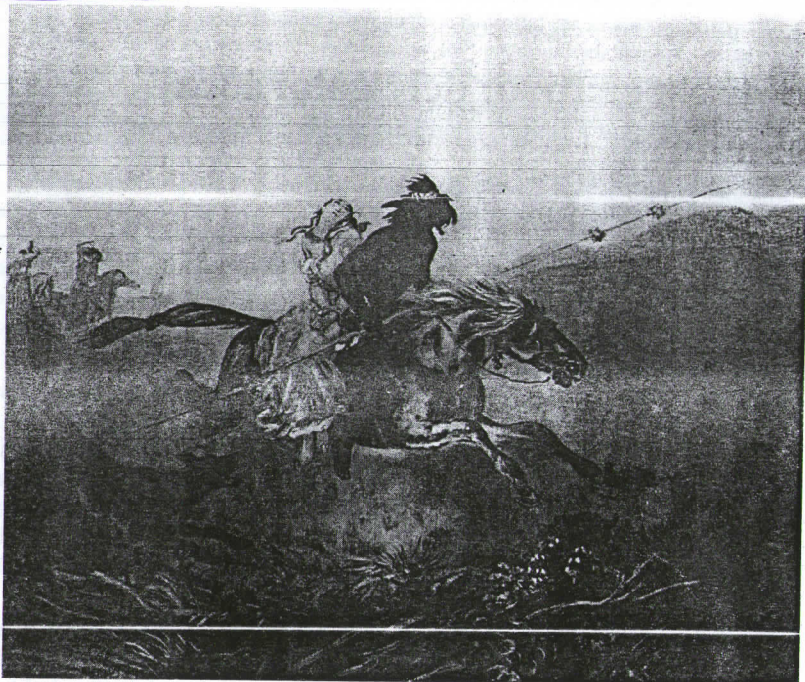


texto: "El texto cautivo: del "color local" al mito.

Autor: Metzger, Sonia.

Complemento: América Latina: Poesía, Literatura y Cultura
pp. 253-265.



M. Rugendas: El rapto de la cautiva (1845).

Literatura hispánica. Prof. Pabla

Ensayos de teoría de una visión americana

Es casi ya un tópico en nuestras historias realzar el carácter orgánico que adquiere, en el conjunto romántico hispanoamericano, la primera generación del romanticismo en el sur del continente. Lo que hace peculiar al romanticismo en el Plata es la elaboración de un cuerpo doctrinal de mayor densidad que el de otras latitudes, aunque no necesariamente acompañado de una producción literaria de mayor calidad.

Diversas explicaciones se han intentado para esclarecer este fenómeno: Emilio Carilla¹ señaló su relación con la debilidad de la cultura colonial rioplatense que realmente comienza a existir bajo la impronta independentista; Enrique Anderson Imbert² lo abordó afirmando la conciencia generacional que permitió nuclear al grupo que emerge del Salón Literario y de la Joven Argentina en 1837, conciencia que se agudizó por la condición de proscritos por el rosismo y de exiliados, tesis que ya había apuntado Ricardo Rojas quien, además, las unía a la voluntad de esbozar un proyecto sobre la Nación, de "construir la Patria"³.

Tales explicaciones, aunque válidas, son parciales. Deben ser enmarcadas en lo que particulariza a las Provincias Unidas del Sur, esto es, el marcado desarrollo de una burguesía criolla que se propone la capitalización de la tierra y la liquidación de elementos precapitalistas, y que, en el caso del puerto de Buenos Aires, busca consolidarse en el desarrollo del comercio exterior. Los intereses de esa burguesía se dirimirán a lo largo del siglo XIX, y lograrán, tras arduas luchas internas, definir una exocéntrica inserción de los países australes en la división internacional del trabajo⁴.

Esta potencia, a mi juicio, acentúa el carácter cosmopolita/europecizante de la burguesía bonaerense que reacciona más violentamente contra el patrón cultural hispánico y su necesidad de elaborar un proyecto estético global que acompañe a la modernización económica y política. De allí el carácter más combativo y polémico del romanticismo rioplatense y su voluntad de unir la independencia

1 CARILLA, Emilio. *El romanticismo en la América hispánica*. Madrid: Gredos, 1967. Véase el cap. VI del t. 1: Doctrinas y polémicas, p. 131 ss.

2 ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974. t. 1: *El romanticismo argentino*, p. 240 ss.

3 ROJAS, Ricardo. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Losada, 1948. t. 1: *Los proscritos*.

4 RAMA, Carlos. *Historia de América Latina*. Barcelona: Bruguera, 1978, caps. 2 y 3.

política y la conformación de un Estado de nuevo cuño a un programa estético novedoso.

El romanticismo pues, es la poesía moderna que, fiel a las leyes esenciales del arte, no imita ni copia, sino que busca sus tipos y colores, sus formas y pensamientos en sí mismo, en su religión, en el mundo que los rodea y produce con ellos obras bellas y originales [...].

La poesía romántica no es el fruto sencillo y espontáneo del corazón, o la expresión armoniosa de los caprichos de la fantasía, sino la voz íntima de la conciencia, la sustancia viva de las pasiones, el profético mirar de la fantasía, el espíritu meditabundo de la filosofía, penetrando y animando con la magia de la imaginación los misterios del hombre, de la creación, de la providencia; es un maravilloso instrumento, cuyas cuerdas sólo tañe la mano del genio que reúne la inspiración a la reflexión y cuyas sublimes e inagotables armonías expresan lo humano y lo divino⁵.

En esta cita de los *Fragments estéticos* de Echeverría encuentro elementos que nos colocan en la línea que quiero desarrollar: el romanticismo rioplatense crea un espacio reflexivo altamente contradictorio, en el cual, por primera vez en la cultura hispanoamericana, emerge con claridad el conflicto apropiación/asimilación, adaptación/renovación, que define la relación de la cultura hispanoamericana con la europea.

Por un lado, lo primero que salta a la vista es que el llamado propagandista del romanticismo americano no apunta aquí ninguna novedad: ecos de Guillermo Augusto Schlegel, del prefacio del *Cromwell* de Hugo y de *El arte y lo bello* de Lamennais, leídos por Echeverría durante su estancia en París (1826-1830), se escuchan en este texto. Pero, por otro, de él podemos espigar ideas que van a proponer el plus de "diferencia" que configura una imagen de lo literario, del papel de la escritura y del intelectual, que cala profundamente en la joven generación del 37 y que delimita su espacio de actuación estética.

La pregnancia de la contradicción ha dividido a la crítica y ha llevado a una parte de los críticos y exégetas a discutir la originalidad del pensamiento de Echeverría o a otros a afirmar su voluntad de aclimatación de los postulados romántico-liberales a la realidad americana⁶.

Inclinándome por la segunda vertiente, creo que no es difícil extraer de esta definición del romanticismo un programa de actuación estética y una imagen del

⁵ ECHEVERRÍA, Esteban. *Obras completas*, t. 5, p. 97 y 105.

⁶ Una doble línea crítica se puede espigar de los escritos sobre Echeverría: la que defiende su originalidad — iniciada por Juan María Gutiérrez, su primer biógrafo — y la que habla de su copia de los postulados románticos europeos, con Groussac a la cabeza. Cf. JIRIK, Noé. Soledad y urbanidad. Ensayo de adaptación del romanticismo en la Argentina. In: —. *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1970, p. 139-78.

escritor: por una parte, la apropiación de los preceptos románticos de originalidad y creatividad conducirá a un programa de remodelación de tales principios en América. En lo literario, tal apropiación conduce a adaptar la teoría del color local y a la revivificación de lo popular y de las peculiaridades nacionales de los románticos europeos, y aclimatarlas a su producción literaria en un juego de contradicciones que, contextualizadas en el proceso histórico de los países del sur, se abre en un abanico que cubre todas las instancias, desde la actividad literaria a un programa político⁷.

Por otra, el delimitar el espacio de la poesía como espacio de reflexión — subjetiva, sí; histórico-social, también — otorga a lo literario un lugar privilegiado en la acción social que los románticos programarán como acción occidentalizante y civilizadora:

Divina, por cierto, es la misión del arte: y si bien no aparece a primera vista tan palpable su objeto y tan manifiesta su importancia en las sociedades poco ilustradas o embebidas aún en el arduo empeño de mejorar su condición civil y política, su bienestar e interés; él, sin embargo, a la par de los elementos de la civilización, ejerce secretamente una poderosa influencia y va recorándola con el progreso de la cultura y el tiempo — afirmaba Echeverría.

Este programa de blanqueamiento, occidentalización y capitalización coagulará en lo político, a partir de la derrota del rosismo; y su triunfo y puesta en marcha delinearán el perfil de la Argentina moderna.

Estos textos muestran el papel que se atribuye al "genio" del escritor: un papel constructivo, programático; el de un diseñador social y un clarificador ideológico. El "genio" de los románticos americanos no es el "genio" loco del descubrimiento del abismo de la subjetividad sino un genio positivo, más cercano a los utopistas liberales, a Hugo (al cual Echeverría cita en su famosa frase: "El romanticismo no es otra cosa que el liberalismo en literatura") y a Byron, que a Novalis, Hölderlin o De Quincey, como podemos espigar de las siguientes palabras de Juan Bautista Alberdi, en las que se observa la aspiración de una modernidad integrada en el conjunto del progreso industrial:

Escribimos siempre para las ideas, no para el arte; anhelamos a tener razón no a tener gracia. Cuando hemos sido comprendidos hemos alcanzado todo lo que queríamos. Si pudiéramos hacer todo lo que escribimos no escribiríamos nunca. La palabra no es para nosotros sino un medio para la acción [...].

Consideramos prematuro y perdido todo lo que entre nosotros se hace para el arte [...].

⁷ Cf. JIRIK, op. cit.

Se deja ver por otra parte, con bastante claridad, que el rol principal de la América en la civilización del mundo no ha de ser el artístico sino el industrial y político [...]⁸.

La estética romántica en el Plata se perfila en un doble camino: papel civilizador y occidentalizante de las letras; rol cívico y activo del escritor. Ambas conducen:

Primero: a una línea de continuidad con la Ilustración y el racionalismo neoclásico. Por ello, a pesar de las tibias polémicas sobre la independencia del idioma o el antihispanismo, más virulento en los rioplatenses que en el resto de América, no existe una ruptura tajante entre los planteamientos de Bello o de Florencio Varela y la generación siguiente.

Segundo: la transformación estética se dirige a acentuar el carácter antinormativo del ejercicio literario — en palabras de Echeverría: “El romanticismo no reconoce forma ninguna absoluta; todas son buenas con tal que representen viva y característicamente la concepción del artista” — y a una conciencia inaugural que, a juicio de Echeverría, encuentra un campo privilegiado en las recién formadas naciones americanas, por su débil relación con la tradición:

El espíritu del siglo lleva hoy a todas las naciones a emanciparse, a gozar la independencia no sólo política, sino filosófica y literaria [...]. Nosotros tenemos derecho para ambicionar lo mismo y nos hallamos en la mejor condición para hacerlo. Nuestra cultura empieza, hemos sentido de rechazo el influjo del clasicismo [...]. Debemos, antes de poner manos a la obra, saber a qué atenemos en materia de doctrinas literarias y profesar aquéllas que sean más conformes a nuestra condición [...] y nos trillen el camino de una literatura fecunda y original [...].

Tercero: el paradigma estilístico que se conforma ensalza la espontaneidad, la naturalidad, la escritura persuasiva, “activa”, dice Alberdi; y el del escritor urgente, tan defendido por Sarmiento, en el que la improvisación y la rapidez están dictadas por el imperativo social. Acción social, naturalidad y libertad expresiva, autenticidad emotiva y un estilo que mana y se adecua a las necesidades del momento forman el paradigma estético de una generación que concibe el ejercicio de las letras como una extensión y una inclusión de su proyecto político.

Los románticos rioplatenses optan por el romanticismo de talante social, historicista, reformador, o sea, la vertiente menos subversiva, desde el punto de vista estético, del romanticismo europeo. Incluso algunos de ellos desdeñan el rótulo de románticos pues lo identifican con el pasatismo y se apuntan a la

8 Citado por CARILLA, op. cit., p. 138.

definición huguesa de “literatura democrática”. Alberdi sintetiza esa posición cuando afirma:

Queremos una literatura profética del porvenir, y no llorona del pasado [...]. Ni somos ni queremos ser románticos. Ni es gloria para Schlegel ni para nadie ser románticos; porque el romanticismo de origen feudal, de instinto insocial, de sentido absurdo, lunático, misántropo, excéntrico, acogido eternamente por los hombres del ministerio, rechazado por los de la oposición, aparecido en Alemania en una época triste, en Francia en época peor, por ningún título es acreedor a las simpatías de los que: prefieren el fondo a la forma; que es nacional sin ser clásico; libre sin ser romántico; filosófico, moralista, progresivo, que expresa el sentimiento público y no el capricho individual, que habla de la patria, de la humanidad, de la igualdad, del progreso, de la libertad, de las glorias, de las pasiones, de los deseos, de las esperanzas nacionales y no de la perla, de la lágrima, del ángel, de la luna, de la tumba, del puñal, del veneno, del crimen, de la muerte, de la bruja, del demonio, ni de toda esa cáfila de zarandajas cuyo ridículo vocabulario constituye la estética romántica⁹.

Quizá sea esta zona de conflictos — europeísmo/americanismo; universalismo/localismo; escritura estética/escritura política — la que agudiza el maniqueísmo estilístico y formal del romanticismo rioplatense, el cual está en coordinación con la necesidad de una burguesía que intenta definir un programa global para el conjunto social y, al tiempo, ingresar en el concierto de las burguesías europeas asentadas, captando los signos más evidentes de su consolidación.

El escritor romántico rioplatense se construye un “yo” ideal que juega un papel de organizador e ideólogo, de reformador y político, de guía y educador popular. El popularismo romántico es dual, oscila entre la fascinación y el rechazo del “pueblo”: una masa anónima a la que busca seducir y conducir — a través de la educación y el arte — al espacio de la “Cultura”.

Quiero subrayar, no obstante, que si bien ésto es cierto, se percibe y de manera simultánea, junto a esta voluntad de integración en la “Cultura”, la búsqueda, a veces contradictoria y paradójica, de la “diferencia”, de un espacio netamente americano, que se dirime entre la carencia y la necesidad de construcción.

Existe en los románticos una intuición bastante aguda y perfilada de la situación periférica de su producción cultural. Así se expresa Echeverría en su Primera Lectura en el Salón Literario: “Todo el saber e ilustración que poseemos no nos pertenece; es un fondo si se quiere, pero no constituye una riqueza real, adquirida con el sudor de nuestro rostro, sino debida a la generosidad extranjera”.

9 Citado por CARILLA, op. cit., p. 155.

Por ello Echeverría insistirá en “Tendremos siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones y el otro en las entrañas de nuestra sociedad”.

Su americanismo literario surge justamente de su desdoblamiento intelectual, ético y estético; y éste, del lugar paradójico que implica proponer un modelo de desarrollo social, buscar constituirse en clase dirigente del mismo y, al tiempo, intuir el lugar periférico que les toca en el reparto internacional.

Se percibe, por ello, en los románticos del Plata, un progresivo endurecimiento desde la etapa formativa hasta la etapa de consolidación política, que David Viñas puntúa así:

El circuito que va desde los planteos del 37 o 38 que postulan una síntesis entre “el espíritu” y “lo material”, entre Europa y América, pasando luego al dilema excluyente de Civilización o Barbarie, hasta llegar al darwinismo social con que se mutila esa dicotomía y justifica la liquidación de la barbarie entre 1860 y 1880 [evidencia que] la síntesis se desnivela progresivamente hasta disolverse o deformarse: la Argentina tenía que ser el país más europeo de América Latina, el privilegiado enclave del “espíritu universal” en medio de un continente de “tierras calientes”¹⁰.

El texto cautivo: del “color local” al mito

Críticos e historiadores han coincidido en señalar a *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría como el texto fundacional de la poesía argentina, en el que adquieren densidad estética el paisaje y los temas pampeanos y del cual parte una serie de líneas que luego desarrollará la naciente literatura argentina. También la crítica ha insistido, a menudo, en la convivencia de hallazgos estéticos indudables y de implacables ripios en la factura del poema, que ensombrecerían su valor artístico.

Creo que la crítica ha puesto menos énfasis en un aspecto de la producción de Echeverría: el que se refiere a la consonancia entre la escritura de *La cautiva* y las ideas estéticas que el autor dispersara en sus escritos, desde la “Advertencia” que servía de prefacio a la primera edición de *Rimas* — en la cual se incluía este largo poema — a las recogidas en sus *Fragmentos estéticos* por Juan María Gutiérrez y publicados póstumamente.

Echeverría, acorde con la apertura reflexiva realizada por los románticos europeos y más allá de la originalidad de sus ideas, une sus propuestas sobre el quehacer poético-constructivo a la práctica de la escritura. A mi juicio, en este

¹⁰ VIÑAS, David. El escritor liberal romántico. In: —. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971, p. 15 y 16.

intento reside el logro más importante de su aportación que marcará una línea de continuidad con la posterior innovación modernista.

Quiero significar que *La cautiva* es un texto inaugural en la literatura del Plata, no solamente por sus novedades temáticas o por sus procedimientos formales sino por intentar poner en marcha, en un tipo determinado de escritura, las reflexiones sobre la poesía misma que su autor esboza, y ello acarrea el surgimiento de un tipo de escritor/crítico, novedoso en el panorama hispanoamericano:

el arte debe ser el vivo reflejo de la civilización, revestir en las diversas épocas de su desarrollo forma distinta y aparecer con caracteres especiales en cada sociedad, en cada pueblo, en las diferentes edades que constituyen la vida de la humanidad, y, así como cada nación tiene su religión, sus leyes, sus ciencias y sus costumbres, su civilización, en fin, debe tener su arte.

Con estas palabras Echeverría exponía en sus *Fragmentos...* la idea central que rigió su producción: su “intuición nacionalista”¹¹. La idea huguesca de las edades de la humanidad y la búsqueda de las identidades nacionales se complementan con la propuesta de un arte nacional y una aclimatación de las teorías europeas a la realidad americana.

Este marco programático pleno de contradicciones, que apuntamos en el apartado anterior, va unido a una serie de reflexiones sobre los específicos procedimientos de la poesía. En relación a la organicidad de la obra, afirma:

La forma de toda obra de arte comprende la armazón o estructura orgánica, el método expositivo, el estilo o la fisonomía del pensamiento, el lenguaje o el colorido, el ritmo o la consonancia silábica y onomatopéyica de los sonidos, y el fondo son los pensamientos o la idea generatriz que, bajo esa forma, se trasluce y da a ella completo y característico ser. Así es que puede decirse que el fondo es el alma y la forma el cuerpo u organismo de las creaciones artísticas.

Ricardo Rojas, en su vocación por alejar todas las manifestaciones del “alma argentina” del “materialismo”, adscribía estas afirmaciones a “un dualismo espiritualista de ascendencia platónica”¹². Si bien es cierto que el dualismo cuerpo/espíritu está presente en las distinciones del romántico rioplatense, no es menos verdad que sus consideraciones acerca de la especificidad material de la forma poética son cercanas a la posición constructivista de un Poe, por ejemplo.

Así cuando se refiere a la importancia del ritmo en la lírica o cuando analiza las posibilidades musicales del castellano apunta a elementos materia-

¹¹ Cf. JITRIK, op. cit.

¹² ROJAS, op. cit., p. 180.

les y técnicos de la creación poética que lo ubican en una vertiente modernizadora del romanticismo:

Los afijos simples y dobles, los esdrújulos, las terminaciones agudas, la variedad de metros no sujetos, como los alejandrinos, a cesura fija y el libre uso y combinación de la rima en la estrofa dan a la lengua castellana una ventaja incontestable sobre la italiana y francesa para los efectos rítmicos.

En el mismo sentido, cuando reivindicaba la flexibilidad del octosílabo y de los versos de arte menor, que ejercitará en *La cautiva*, o cuando se lamenta del olvido en que sus coetáneos españoles tienen las riquezas de fray Luis, Quevedo, Lope o Calderón, propone una sensibilidad lingüística y cultural que nos puede permitir matizar el tan llevado y traído "antihispanismo" de los románticos rioplatenses.

Llama la atención, por ejemplo, que en sus *Fragmentos...*, al hablar del Hugo de *Las Orientales*, escribiera: "Hugo pinta igualmente, por medio del ritmo y los sonidos, la silenciosa majestad del desierto y el ruido, confusión y lamentos del incendio de Sodoma y Gomorra". en la que despuntan las preocupaciones posteriores de un Martí o un Darío sobre "el efecto" poético.

Como se puede espigar de esta breve cala en las ideas estéticas de Echeverría, sus preocupaciones se inscriben en la vertiente reflexiva del romanticismo literario que se abre a la racionalización de los procedimientos artísticos, origen de la poesía moderna.

Tales preocupaciones se ponen en marcha en la composición de *La cautiva*. Sin pretensiones de exhaustividad y a modo de complemento sobre mi excursión anterior veamos algunas de estas consonancias.

Narrada en nueve partes y un epílogo, la historia del guerrero Brian rescatado por su amada María del cautiverio de los indios y su posterior huida al desierto pampeano, que se transforma en una nueva prisión para los amantes, superpone dos temas que conducen el hilo argumental: el del amor funesto y el de la contraposición del héroe con el mundo de los indios, primero, y con la naturaleza, luego. El desarrollo narrativo no impide que el verdadero protagonista del poema sea la naturaleza, el extenso desierto, espacio propicio para el deambular salvaje de los malones, convertido luego en paradójica prisión y sepulcro de los amantes.

El espacio no es, en *La cautiva*, el telón de fondo estático sobre el que se superponen las peripecias, sino que afecta y es afectado por la acción narrativa y por los sentimientos de los personajes.

La composición del poema alterna una doble visión de la naturaleza: el desierto, espacio vacío y calmo, propicio para la expansión del subjetivismo romántico; y el desierto, espacio inquietante y preñado de peligros, materialización de la naturaleza hostil, que llega a asumir las características demoníacas o deformantes de sus pobladores salvajes. En esta alternancia se produce una cadencia que va describiendo la pampa en sus diversas tonalidades: el ocaso, la

El texto cautivo: del "color local" al mito

noche cerrada, la alborada, el mediodía... Cada una de estas tonalidades se corresponde con el desarrollo temporal del relato, con la acción narrativa y con el desarrollo de diferentes momentos del tema amoroso.

Acorde con las ideas de Echeverría sobre la unicidad de los procedimientos poéticos con las variaciones temáticas, la técnica descriptiva varía de acuerdo a ese espacio mutante. En la "Advertencia" afirmaba el autor:

El metro, o mejor, el ritmo es la música por medio de la cual la poesía cautiva los sentidos y obra con más eficacia en el alma. Ora vago y pausado, remeda el reposo o las cavilaciones de la melancolía; ya sonoro y veloz, la tormenta de los afectos; con una disonancia hiere, con una armonía hechiza; y hace, como dice F. Schlegel, fluctuar el ánimo entre el recuerdo y la esperanza, pareando o alternando sus rimas¹³.

A modo de ejemplo, observemos los cambios que se producen en la parte primera, en la presentación del desierto.

En las primeras décimas el calmo desierto, en la hora del crepúsculo, encuentra su ritmo en acertados encabalgamientos que expanden el octosílabo para sugerir su inmensidad.

Gira en vano, reconcentra
su inmensidad, y no encuentra
la vista, en su vivo anhelo,
do fijar su fugaz vuelo,
como el pájaro en el mar.
Doquier campos y heredades
del ave y bruto guaridas,
doquier cielo y soledades
de Dios sólo conocidas,
que él solo puede sonar¹⁴.

Mientras que la presencia de los indios se inserta, desgarrando la lasitud de la naturaleza, con un quiebre del octosílabo en el quinto verso en heptasílabos, al tiempo que rompe la rima pareada y, en el segundo quinteto, la transforma en alternante, haciendo coincidir la de los heptasílabos. Esto, acompañado por la acumulación de verbos de movimiento y la fuerza de la interrogación retórica, muestra la ruptura de la calma del espacio por la presencia del malón:

¿Dónde va? ¿De dónde viene?
¿De qué su gozo proviene?

13 Cito la "Advertencia" de Echeverría. Apud: FLEMING, Leonor (ed.). *El matadero—La cautiva*. Madrid: Cátedra, 1986, p. 117-20.

14 ECHEVERRÍA, *La cautiva*, cit., p. 125. Todas las citas corresponden a esta edición.

¿Por qué grita, corre, vuela,
clavando al bruto la espuela,
sin mirar alrededor?
¡Ved que las puntas ufanas
de sus lanzas, por despojos
llevan cabezas humanas,
cuyos inflamados ojos
respiran aún furor! (p. 130)

En la parte séptima, se juega con el contrapunto entre la amenazante quietud del desierto, incendiado por el mediodía, y el movimiento de "La quemazón" que se desata y avanza, personificada en un caballo desbridado:

Ardiendo, sus ojos
relucen, chispean;
en rubios manojos
sus crines ondean [...]

Sutil se difunde,
camina, se mueve,
penetra, se infunde;
cuanto toca, en breve
reduce a tizón.
Ella era; y pastales,
densos pajonales,
cerdos y animales,
ceniza, humo son (p. 185).

La historia de María y Brian se desarrolla linealmente, en una gradación clásica de presentación, clímax y desenlace; aunque en el desarrollo temporal del relato, se introduce en "El festín" una interpolación retrospectiva que actualiza el antagonismo de Brian, el bravo soldado, y los indios.

En la composición de las *dramatis personae* de la trama narrativa, Echeverría propone un doble tipo de contraposición: la de individuo/masa que se complementa con la de civilizado/salvaje. En la primera, la masa india, el "malón", se perfila en figuras que, sin espesor ni historia, son utilizadas como contrapuntos del héroe: tal es el caso del cacique Chañil que, en el canto II, muere con bravura en combate con Brian. Pero prima la visión del indio como personaje grupal y es descrita con los tintes más grotescos, enfatizando el juego de oposiciones entre civilización y barbarie.

Como ha señalado Leonor Fleming, la descripción de "El festín", en el canto II, presenta un cuadro grotesco-expresionista que "anticipa decididamente los

tonos subidos de 'El matadero'¹⁵. Este canto, el más logrado de todo el conjunto, adquiere, en contraste con las lamentaciones de los cautivos, los tonos demoníacos y grotescos de una zarabanda medieval, donde los indios aparecen como fieras vampírescas:

Aquél come, este destriza,
más allá alguno degüella
con afilado cuchillo
la yegua al lazo sujeta,
y a la boca de la herida,
por donde ronca y resuella,
y a borbotones arroja
la caliente sangre fuera,
en pie, trémula y convulsa,
dos o tres indios se pegan
como sedientos vampiros,
sorben, chupan, saborean
la sangre, haciendo mormullo
y de sangre se rellenan (p. 137).

Por otra parte, destaca la construcción del personaje femenino que sigue la tradición romántica: la mujer angélica y débil engrandecida por el amor que la potencia para salvar obstáculos poderosos. María es, en *La cautiva*, quien lleva la conducción de la acción heroica: rescata a su amado de manos de los indios, lo ayuda en la huida por el desierto, y cuando él muere, muere ella también.

El canto IX está dedicado al vagar de María por la pampa, luego de la muerte de Brian; la naturaleza se tiñe de imprecisiones, en el vasto espacio se confunden la mirada, las sensaciones, las ideas. Este espacio desdibujado se coordina con la confusión casi demente de la joven que deambula. El espacio natural se identifica con el espacio interior y se pierden los límites entre sujeto y espacio:

Tremebundo precipicio,
fiebre lenta y devorante,
último refugio, suplicio
del infierno, semejante
a la postrer convulsión
de la víctima en tormento:
trance que si dura un día
anonada el pensamiento,
encanece, o deja fría
la sangre en el corazón (p. 210).

15 FLEMING, Leonor. Estudio preliminar. In: ECHEVERRÍA, *La cautiva*, cit., p. 65.

Así, a partir de la huida, un nuevo antagonista surge frente a la pareja heroica: la pampa. Pero la agresividad de la naturaleza se produce en una gradación *in crescendo*, a medida que avanza el infortunio de la pareja.

La pregnancia de la pampa trasciende el localismo descriptivo para transformarse en espacio mítico donde el héroe y la heroína se convierten en figuras emblemáticas. Nueva prisión y sepulcro de los amantes, será la pampa el lugar donde deambulan las "almas en pena" de Brian y María, tal como se nos cuenta en el epílogo. El epílogo recupera desde el presente la historia de los amantes y los inserta en el territorio de lo legendario.

Su sepulcro, guarnecido por una emblemática cruz y un frondoso ombú, produce un efecto exorcístico sobre los salvajes, que evitan su presencia; y al tiempo, los anónimos narradores pampeanos hablan del vagar de los héroes, convertidos en espíritu y poseedores del desierto, tras la muerte:

También el vulgo asombrado
cuenta que en la noche oscura
suelen en aquella altura
dos luces aparecer;
que salen, y habiendo errado
por el desierto tranquilo,
juntas a su triste asilo
vuelven al amanecer.

Esta conversión del héroe en leyenda recupera la narración en un doble plano: la abre hacia el futuro triunfo del "espíritu" (la civilización) sobre la "carne" (la barbarie); y convierte al relato en peripecia heroica. En este sentido es, también, *La cautiva* un texto fundacional: la literatura argentina — desde Hernández a Borges — recreará, repetidamente, esa inserción del héroe romántico en la tradición épica.

Quietud y movimiento, tiniebla y luz cegadora, extensión y concentración de la mirada que se pierde en la vaciedad de la llanura o en la plenitud de sus mínimos detalles, contraste entre lo putrefacto y lo vivo (cf. en la parte quinta la descripción repulsiva del pantano), transcendencia del héroe a lo legendario, triunfo espiritual sobre la barbarie revelan en el poema de Echeverría la dualidad entre lo grotesco y lo estilizado, ambas versiones máximas del sentimiento de lo sublime que ejercitara el romanticismo, conmoviendo la racional y estática lógica neoclásica de lo bello.

La fascinación y rechazo por el desierto, la fuerza creativa que se revela en las descripciones de la fiesta bárbara, el mareo lánguido de María en su vagar final muestran la plena sensibilidad romántica de Echeverría.

De ella surge, también, la escisión del mensaje de los románticos rioplatenses, escisión marcada por ese dualismo ético y estético al que me refería y que Leonor Fleming sintetiza así:

Como
dice
L.F.
en
esta
misma
capítulo

Se encuentra, entonces, con frecuencia en la obra de los proscritos y de Echeverría en particular, que las mejores páginas, las de mayor riesgo estético, son las que expresan el mundo bárbaro que se pretende civilizar, ese mundo anatémizado: "El festín" en *La cautiva*, la violencia tosca de "El matadero", el estilo desorbitado en la contradictoria admiración-repudio de la barbarie de Sarmiento en su *Facundo*, la firme insurrección de Alberdi, el maniqueísmo hiperbólico de Mármol. Es en esas páginas exasperadas en las que los autores expresaban una cara, la vergonzante, la que se esconde, de la escindida personalidad. La afinidad clandestina con el mundo rechazado los presenta en su más sincera intimidad; ellos también bárbaros, ganados para una causa en la que encuentran, inconscientemente, el orgullo de la pertenencia, base de la identidad¹⁶.

Bibliografía de base

- CARILLA, Emilio. *El romanticismo en la América hispánica*. Madrid: Gredos, 1967. 2 t.
- FLEMING, Leonor. Estudio preliminar. In: ECHEVERRÍA, E. *El matadero — La cautiva*. Madrid: Cátedra, 1986.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. Revisión de la historiografía literaria latinoamericana. In: —. *Aproximaciones (Ensayos)*. Bogotá: Procultura, 1986.
- JITRIK, Noé. Soledad y urbanidad. Ensayo de adaptación del romanticismo en la Argentina. In: —. *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1970.
- PIZARRO, Ana y PACHECO, Carlos. *Aprehender el movimiento de nuestro imaginario social*. In: VARIOS. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: CEAL, 1985.
- RAMA, Carlos. *Historia de América Latina*. Barcelona: Bruguera, 1978.
- ROJAS, Ricardo. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Losada, 1948. t. 1: *Los proscritos*.
- VIÑAS, David. El escritor liberal romántico. In: —. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971.

¹⁶ FLEMING, op. cit., p. 66.