

Romanticismo y canon en *La Cautiva*, de Esteban Echeverría

p. 9 - 13

Aldo Oscar Valesini (Universidad Nacional del Nordeste)

Resumen

La obra *La Cautiva* de Esteban Echeverría es considerada el momento inicial del Romanticismo en el Río de la Plata. Es posible detectar en su discurso la presencia de un conjunto de elementos propios de la pampa argentina, que por otra parte ya estaban presentes en las formas neoclásicas de finales del siglo XVIII. Sin embargo es evidente que la tensión entre Echeverría y los Maestros se inclina hacia la construcción estética entendida a partir de un sistema codificado de símbolos y estereotipos antes que por la aprehensión de la realidad como dato fundante de la escritura.

Palabras Clave: Romanticismo americano; Esteban Echeverría; Estereotipos románticos.

Abstract

La Cautiva is considered the initial moment of Romanticism in the Rio de la Plata. Be detected in his speech the presence of a set of elements of the pampas of Argentina, on the other hand were present in neoclassical forms in late eighteenth century. However, it is clear that the tension between Echeverría and the Masters leans toward the aesthetic construction understood from a coded system of symbols and stereotypes rather than by the apprehension of reality as a founding figure of writing.

Keywords: American Romanticism; Esteban Echeverría; Romantic stereotypes.

Introducción

Este trabajo se centra en un texto familiar en la tradición argentina, *La Cautiva*. Su particular inserción en el contexto literario del Río de la Plata y de Sudamérica, en general propician su consideración como precursor de un movimiento que sin dudas marcará la emancipación del pensamiento literario hispanoamericano respecto de las normas impartidas por los centros culturales del Occidente. La literatura siempre dice más que la mera referencia denotativa: comporta asimismo un movimiento que lleva al texto las formas genuinas de operar de una sociedad, las condensa en el discurso con los medios más propicios.

Tanto las ideas como las estructuras materiales y simbólicas que se imponen como formas generalizadas que la cultura legitima como suyas en un momento dado de la historia.

Sin embargo, cabe la pregunta acerca de la gestación de esta escritura: el lugar desde donde operan las matrices que habrán de presidir el pensamiento estético. Dice Harold Bloom (1991:13):

La historia de la poesía [...] es considerada como imposible de distinguir de la influencia poética, puesto que los poetas fuertes crean esa historia gracias a malas interpretaciones mutuas, con el objeto de despejar un espacio imaginativo para sí mismos.

Precisamente nos interesa indagar acerca

de las operaciones de fidelidad y desborde que ha producido el autor rioplatense en una doble relación: por una parte, la relativa a los maestros, el canon romántico desarrollado por la cultura europea, y por otra, la reacción que se produce en la apropiación de los elementos del mundo americano en relación con la escritura.

En síntesis, nos centramos en la idea del canon, su imposición como arquetipo en un contexto cuando su fisonomía revela una desarticulación de los modos legitimados en Europa.

El canon romántico

La *Cautiva*, de Esteban Echeverría tiene un carácter fundacional del romanticismo en Latinoamérica, según Antonio Pagés Larraya (1986) y Martín Prieto (2006). Ciertamente la obra de Esteban Echeverría produce un quiebre respecto de la estética dominante en las producciones neoclásicas que provienen del siglo XVIII, atestadas de retórica, fórmulas literarias y reglas que terminan obstruyendo la posibilidad de generar un discurso centrado en sus propias modalidades expresivas.

La trayectoria del autor avala las suposiciones sobre la filiación de su escritura: su permanencia en Francia entre 1825 y 1830 lo ponen en contacto tanto con las formas del arte romántico como, y esto es lo esencial, con las vibraciones intelectuales y sensitivas que configuraron el horizonte nocional del mundo. Ello porque el Romanticismo no se agota en absoluto en un decálogo literario, como había impuesto -y de hecho perduró- el clasicismo. Es más, la localización del Romanticismo se sitúa en la trama que la vida cotidiana concreta en acontecimientos que concilian la inevitable dialéctica entre la realidad y la imaginación, entre el mundo y la literatura.

Echeverría conoce la obra de Jean Jacques

Rousseau, y comprende que la palabra literaria es asimismo un instrumento que permite desarrollar el pensamiento acerca de la realidad de manera simbólica, alegórica y por lo tanto, como lo habría de exponer admirablemente Nietzsche, más potente y definitiva porque debe inventar los procedimientos para nombrar lo que provee la experiencia y reclama su lenguaje. Las formas imaginativas que expone con insolencia el Romanticismo nos hablan acerca de la respuesta ante el mundo contemporáneo.

La fuerte tendencia nacionalista, evidenciada en el contexto europeo en relación con una afanosa búsqueda, a veces alucinada, de las raíces históricas que conforman las tradiciones, la herencia y las etnias en un propósito identitario, se constituyen en materia de reflexión y de elaboración en la estética del autor rioplatense.

En su comprensión de la naturaleza social y política de las formas de la vida que conforman la matriz del pensamiento romántico se origina ese misterioso proceso que a través del otro (o de lo otro) lo conduce a recaer en la imagen presente en la conciencia. Imagen que recupera la historia, las tradiciones, la identidad como correlato que cierra el círculo comprensivo iniciado en el contacto con el otro. A su retorno de Francia, el autor se reencuentra, pero en ese reconocimiento puede abordar su mismo entorno desde otra mirada, porque el desplazamiento experimentado le ofrece nuevos códigos para mirar el mundo y comprenderlo.

Los maestros, entonces, se hacen presentes en una lejanía atenta y discreta que conforma un entorno que propicia discontinuidad radical necesaria en la gestación del nuevo corpus.

Echeverría elabora un poema narrativo que desarrolla una historia protagonizada por María, quien cae prisionera de los indios y posteriormente Brián, su esposo, al tratar de rescatarla, es tomado

también prisionero. Los aborígenes festejan la victoria con un gran festín y la mujer -puñal en mano- aprovecha la confusión para liberar a su esposo malherido. Ambos buscan refugio en el desierto, en tanto que las tropas cristianas llegan hasta la toltería pero no encuentran a su jefe. La pareja comienza entonces una penosa huida en la que deben soportar la sed que los abrasa, la presencia de un tigre y la quemazón de unos pajonales que los rodean. Brian no resiste la aventura y muere. María sepulta a su esposo y continúa su camino con una sola esperanza: encontrar a su hijo. La mujer es hallada, finalmente, por un grupo de soldados que le informan la muerte del niño, degollado por los salvajes. Frente a esta noticia, María fallece. La llanura pampeana encierra en su seno las tumbas de los esposos.

Es harto sencillo deslindar el punteo de tópicos románticos que el autor introduce en el horizonte discursivo sudamericano, y que ubican a los tímidos atisbos de *Los consuelos* o *Las Rimas* en un espacio intermedio entre el esquema dominante hasta el momento. El tópico del amor es el que aparece en la superficie literal como signo que inmediatamente lo incluye en la esfera romántica convencional. Por otra parte, el tema es complementado con el destino trágico de los protagonistas, lo que proporciona su asimilación a la pretensión legendaria del relato.

El texto, escrito en octosílabos, métrica que retoma la tradición literaria hispánica, sitúa a los personajes en un espacio que adopta progresivamente un lugar central en la obra. La denominada “pampa”, territorio que simbólicamente opera desde la tensión entre la cultura y la barbarie contiene implícitamente un conjunto de valoraciones que discursivizan la dimensión política del territorio. Ese “no lugar” (Marc Augé) literario hasta entonces de pronto se constituye en la dimensión material que expone

enfáticamente un territorio de crisis, visualizado primariamente como la escena donde operan los protagonistas, pero también como el espacio constitutivo de la Nación.

Estos elementos constituyen la modalidad como el poema responde a la tutela propugnada desde la posición central del canon. La obra romántica inaugura un discurso que opera a partir de una exposición de las filiaciones históricas y antropológicas de la cultura. A diferencia de la europea, Echeverría encuentra en la esfera racial el ámbito donde se manifiesta la presencia de los vestigios latentes que conforman la esencia de la trama social del territorio.

La inauguración del canon

Sin embargo, *La Cautiva* no se agota en el hecho de cerrar un campo discursivo en torno de la materialización de un relato con pretensiones de cristalización definitiva que lo asimile al catálogo de un museo. La obra siempre adquiere una doble condición en su existencia: por un lado se entrega en una dimensión material que permite deslindar los parentescos, las filiaciones, la memoria que la lengua y el estilo reconocen en los maestros. El canon propicia una condición de génesis, un canal donde confluyen distintas aguas que en su propio núcleo lo retienen a veces inadvertidamente, pero nunca ocultos totalmente. Esa condición lo propicia como huella, espacio que conserva la fisonomía original, pero que contendrá nuevas materias, nuevas carnaduras que terminarán ocluyendo su carácter poiético. Pero también la obra literaria niega radicalmente la univocidad denotativa. Siempre se dispone, con generosa entrega, a guiar los recorridos que cada época, según sus interrogantes, necesite transitar para reconocerse con la hondura que sus instrumentos le permitan.

El Romanticismo francés adquiere así una vitalización en su contacto genuino con la cultura del Río de la Plata. Precisamente es este cruce el que instaura la vigencia de la estética como elaboración ajena a las repeticiones o reproducciones de espacios canónicos. Con el auxilio de Gadamer podemos observar de qué manera la aplicación, instancia superadora y máxima de todo proceso de comprensión que subyace en la relación con la cultura objetivada en el otro, conlleva las marcas del espacio y del tiempo de la producción. El horizonte de Echeverría, al escribir *La Cautiva* no es otro que el de su lengua y cultura maternas, y lo expresa a través de los modos y los procedimientos que las circunstancias de la historia y la sociedad le proveen desde su repertorio vigente.

Esta obra representa, entonces, un *más allá*, un desplazamiento que sin negar el origen canónico, lo conforma de acuerdo con las particularidades cronotópicas de su creación. El horizonte de la creación se manifiesta como la condición de la escritura.

De este modo, es posible reconocer las formulaciones que consolidan esta zona discursiva. Ante el modelo de hombre valeroso (pensemos en Jean Valjean, de *Los Miserables* de Victor Hugo), protagonista de hazañas encaradas para redimirse, para lograr la libertad o para obtener el amor de la mujer, como en la novelística europea, aquí es María la que encarna el prototipo heroico. Al mismo tiempo esta asunción provoca la caída del otro prototipo romántico, cual es la mujer frágil, muchas veces acosada, víctima de las ocurrencias naturales o del destino que la someten hasta convertirla en víctima y cuya redención está otorgada por la obediencia a la voluntad divina o por la nobleza de las labores casi anónimas.

El sustituto de este espacio discursivo es Brián, quien asume un papel de recipiente antes que sujeto y que de modo inverosímil (de acuerdo con las presuposiciones de la explicación

racionalista) sucumbe tras la quemazón, en los brazos de su amante salvadora. Esta inversión de los modelos heroicos queda subsumida en la muerte final que los iguala y hasta cierto punto independiza el heroísmo de los sujetos que lo ejercen.

También el arquetipo del buen salvaje expuesto por Jean Jacques Rousseau es sustituido por una simbolización de la barbarie que amenaza la civilización. La fuerza indómita de la naturaleza aparece revestida de los signos que ponen de manifiesto su faceta temible para el habitante de la ciudad. La proximidad del indio en el entorno físico del territorio americano constituye un límite para la conformación de la representación idealizada, abstracta que impulsa el discurso europeo. Antes que la ensoñación como mecanismo que alimenta la discursividad, aquí el escritor asume imaginativamente la representación de los datos que la experiencia cultural sostiene como regulador de la literatura.

Ahora bien, esta configuración se modela a partir de un conjunto de postulados que marcan la inserción témporo espacial del horizonte de producción del sentido: la disyuntiva entre civilización y barbarie se torna como un postulado que reclama de manera lateral la institucionalización del progreso como espacio que asegure la pacificación a partir de la opción implícita. La centralidad del blanco como prototipo y garantía de orden se completa con la alusión británica del nombre “Brián” que hace presente el paradigma de la civilización sostenido por la cultura local en 1830.

Conclusiones

La obra define estéticamente la configuración de las zonas de crisis de la sociedad del sur del continente en la primera mitad del siglo XIX. Poetiza no sólo la relación de los personajes en

el momento que, como dice Borges en “El Sur”, encuentran su destino, sino también la literatura protagoniza una zona donde se proyectan los dilemas de la conciencia nacional.

Se sustenta en el canon de un modo productivo, sustituyéndolo por otro que adquiere su legitimación en cuanto expone, con esa anticipación objetiva que Kant requiere como condición del pensar, las fisuras de una sociedad que necesita resolverlas para enfrentar el porvenir.

La anécdota de la historia, plena de vigor sensible y sensitivo como se plasma en las imágenes de El malón¹ o la quemazón², impregnadas de cuadros conmovedoramente expresionistas, sin dudas amplía el repertorio de imágenes que la literatura neoclásica forjaba con temibles copias gélidas de modelos penosamente rescatados sostiene en bisagra un nuevo lenguaje. Este nuevo repertorio de formas y símbolos acontece en una apertura al mundo, aunque sin olvidar la identidad. “Soy el otro desde mi propio cuerpo” parece decir Echeverría frente a Lamartine, pero también ante las generaciones literarias de la Argentina. El autor rescata el peso de la verdadera literatura, aquella que, como dice Roland Barthes (1985), se escribe como una voz que dialoga con el corpus de textos de la civilización contenido en la Historia y la Tradición. El diálogo, -lo sabemos- exige como condición reconocer al otro como condición para fundar la propia identidad a partir de la diferencia. En ese margen apenas perceptible se inscribe la propuesta discursiva del poeta que lo trasciende y lo incorpora en el horizonte de los

textos definitivos del horizonte nacional.

Referencias

BARTHES, Roland. **El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos**, México: Siglo XXI, 1985.

BLOOM, Harold. **La angustia de las influencias**. Caracas: Monte Avila Editores, 1991

PRIETO, Martín. **Breve historia de la literatura argentina**. Madrid: Taurus, 2006.

PAGÉS LARRAYA, Antonio. “Política de la tierra: Moreno, Alberdi, Hernández”, en: **Martín Fierro: cien años de crítica**. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.

GADAMER, Hans Georg. **Verdad y Método**, Salamanca: Sígueme, 1996.

ECHEVERRÍA, Esteban. “La Cautiva”, en: **Antología de prosa y verso**, Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1981.

Artigo enviado em: 28/01/2011

Aceite em: 10/06/2011

1 Oíd! Ya se acerca el bando/ de salvajes, atronando/ todo el campo convecino;/ ¡mirad! como torbellino/ hiende el espacio veloz./ El fiero ímpetu no enfrena/ del bruto que arroja espuma;/ vaga al viento su melena,/ y con ligereza suma/ pasa en ademán atroz.

2 Ardiendo, sus ojos/ relucen, chispean;/ en rubios manojos/ sus crines ondean,/ flameando también:/ la tierra gimiendo,/ los brutos rugiendo,/ los hombres huyendo,/ confusos la ven./ Sutil se difunde,/ camina, se mueve, penetra, se infunde;/ cuanto toca, en breve/ reduce a tizón.