



ADOUE, Silvia Beatriz. *La cautiva* y sus avatares. *Revista Épicas*. N. 14 – dez 2023, p. 33-49.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023.v14.3349>

LA CAUTIVA Y SUS AVATARES

A CAUTIVA E SEUS AVATARES

Silvia Beatriz Adoue¹

Universidade Estadual Paulista – UNESP

RESUMEN: La epopeya fundante de la literatura argentina pone en el centro de tensiones la figura de una mujer blanca, al mismo tiempo objeto de disputa y protagonista, que hace el enredo avanzar. La fábula reactualiza el episodio del supuesto secuestro de Lucía Miranda pelos timbús, tal como relatado por Ruy Díaz de Guzmán, en su *Argentina manuscrita*, de 1612, pieza ideológica a propósito de la colonización del Guayrá y la explotación del trabajo de las mujeres indígenas, y de la reproducción, por medio del “casamiento”/estupro, de la fuerza de trabajo. El proyecto de nación insinuado en 1837 por Esteban Echeverría en *La cautiva* renueva el compromiso con un patrón civilizatorio europeo. La figura de la cautiva marca la cancha, estableciendo un campo de fuerzas ideológico en el que disputan sobre todo autores varones. Jorge Luis Borges retoma la fábula en *Historia del guerrero y la cautiva* em 1949. A partir de entonces, la figura de la cautiva será revisitada con signo ideológico invertido, como en *Dorotea, la cautiva* (1969), de Félix Luna, y *La lengua del malón* (2001), de Guillermo Saccomanno. Partiendo del concepto de figura de Auerbach, estudio los avatares de la cautiva en esa literatura escrita por varones.

Palabras-clave: literatura argentina; avatares; ideología.

RESUMO: A epopeia fundante da literatura argentina põe no centro de tensões a figura de uma mulher branca, ao mesmo tempo objeto de disputa e protagonista, que faz avançar o enredo. A fábula reatualiza o episódio do suposto sequestro de Lucía Miranda pelos timbus, tal como relatado por Ruy Díaz de Guzmán, em sua *Argentina manuscrita*, de 1612, peça ideológica a propósito da colonização do Guayra e a exploração do trabalho das mulheres indígenas, e da reprodução, por meio do “casamento”/estupro, da força de trabalho. O projeto de nação insinuado em 1837 por Esteban Echeverría em *La cautiva* renova o compromisso com o padrão civilizatório europeu. A figura da cautiva marca o terreno, estabelecendo um campo de forças ideológico no qual disputam, sobretudo, autores (em masculino), Jorge Luis Borges retoma a fábula em *Historia del guerrero y la cautiva* em 1949. A partir de então, a figura da cautiva será revisitada com signo ideológico invertido, como em *Dorotea, la cautiva* (1969), de Félix Luna, e *La lengua del malón*

¹ Doctora en Literaturas en Lengua Española por la FFLSCH-USP (2008). Profesora de la Escola Nacional Florestan Fernandes. Profesora de la Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, campus de Araraquara y del Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Territorial de América Latina e Caribe (TerritoriAL), de la UNESP.

(2001), de Guillermo Saccomanno. Partindo do conceito de figura de Auerbach, estudo os avatares da cautiva nessa literatura de homens.

Palavras-chave: literatura argentina; avatares; ideología.

Introducción

Carlos Gamerro disse que la literatura argentina comienza con un poema malo y con un cuento bueno² (2006). Vamos al “poema malo” que inaugura la literatura argentina. *La cautiva* (ECHEVERRÍA, 2003), publicado por primera vez en 1837, es también la primera obra romántica en lengua castellana. El juicio de valor de Carlos Gamerro precisa ser examinado y pretendo hacerlo. Pero quiero apuntar aquí, en este primer momento, un hecho notable: el héroe de esta obra fundacional de la literatura nacional es una mujer: María. En principio, el título del poema narrativo anuncia que se trata de una cautiva, y enseguida vemos que se trata de una mujer raptada por indígenas. Sin embargo, la figura poco se asemeja a una víctima pasiva. María, alegoría de la nación, es mujer que, a pesar de secuestrada, tiene características proactivas. Ella se libera y libera al compañero, Brian.

El enredo de la mujer raptada por los indígenas va a ser revisitado a lo largo de toda la historia de la literatura argentina. María será Dorotea (LUNA, 2015), D. (SACCOMANNO, 2003). Y, en sus transmutaciones, va a confundirse con otra figura emergente, también femenina, en el siglo XX. Un personaje literario que tiene como referencia una protagonista de la historia: Eva Duarte de Perón. Contrariamente al relato bíblico, María precede a Eva en la historia de la literatura argentina. Ambas figuras, María y Eva, entrelazan sus linajes en el enmarañado de relatos y contra-relatos que delinea las características dinámicas de la nación.

La contra-cara de las Evas y las Marías es el gaucho, mestizo en el cual queda marcado un mal de origen no siempre mencionado, pero presente en la etimología de la propia palabra “gaucho”³: hijo del estupro, dispositivo para la reproducción de la fuerza de trabajo (MEILLASSOUX, 1976) en las colonias de explotación (PRADO, 2011). Esas figuras y los sentidos que ellas movilizan, sin embargo, no quedan flotando libremente. Están sometidas a un poderoso campo de fuerzas tensionado entre los polos del ideograma fundante: civilización y barbarie.

Las mujeres indígenas son especialmente “violables” durante la conquista, justamente por su abundancia relativa. Y su diferenciación con las escasas blancas se basa en un marco ideológico que se funda, en el contexto del siglo XIX, en los proyectos de poblamiento del territorio, en la teoría climática, en el racismo científico y en el “darwinismo social”, narrativas hegemónicas durante la consolidación de los Estados nacionales en el Cono Sur y en la periferia en general.

² El “cuento bueno” al que se refiere Gamerro es *El matadero* (2003), también de Esteban Echeverría.

³ “Gaucho”, de “guacho” que significa “hijo de nadie”, viene del quechua “huascho”, de donde deriva también la palabra “huaso” y que significa “groseiro” (CORBIERE, 1998, p. 233).

Desde el primer momento de la conquista, en lo que después sería el Virreinato del Río de la Plata, la producción agrícola sería garantida por la explotación de la fuerza productiva y reproductiva femenina entre las guaraníes. Así lo describía el sacerdote Martín González en carta al emperador Don Carlos V:

Querer contar e anumerar las indias que cada uno tiene es imposible, pero parésceme que hay cristianos que tienen a ochenta y a cien indias, entre las cuales no puede ser sin que haya madres e hijas, hermanas e primas; lo cual al parecer, es visto que ha ser de gran conciencia. (Apud IGLESIA, 1987, p. 16)

Cristina Iglesia describe la organización de la producción y de la sociedad que surge inmediatamente después de la conquista en Paraguay:

El paraíso paraguayo está larvado de tensiones. El placer y el bienestar del conquistador, basados en la acumulación de mujeres indias que trabajan para él y en el continuo abastecimiento de víveres impuestos a los guaraníes, implican la soledad y la miseria material del indio. Soledad de mujer: "y por tenerlas nosotros, los indios dejan de multiplicar", asegura, sin pena, un oficial real hacia 1545; miseria material, porque el tributo forzoso a los españoles desalienta el cultivo en sus propias tierras y empobrece sus condiciones de vida. IGLESIA, (1987, p. 16)

En el caso de los pueblos pampas y patagónicos (ranquel, mapuche y tehuelche), los intentos fracasados de instalación de un puerto en la desembocadura del Río de la Plata, Buenos Aires, a partir de 1516, dejaron gran número de cabezas de ganado y caballos, que los españoles habían traído para transporte y alimentación, en los pastajes de las pampas. Esos animales se reprodujeron de manera silvestre y quedaron disponibles como caza para los pueblos que allí vivían. La abundancia de caza y, después, la técnica de montar a caballo para desplazarse en las cacerías y en la actividad bélica modificaron la economía de los pueblos, acentuando la división sexual del trabajo con la especialización de los hombres en la caza de grandes animales. Los estupros y raptos de mujeres por parte de las entradas exitosas de los españoles en el territorio tuvieron su contrapartida en los malones⁴. Por medio de ellos, los indígenas podían restituir el equilibrio demográfico perdido por la acción de los invasores.

La mujer como moneda de intercambio va a cuñar la expresión "mina". La mujer como objeto de explotación económica en los servicios sexuales y reproductivos es comparada a la explotación extractiva en la minería. Como una riqueza disponible, que puede ser expoliada. Veamos que no se trata de trabajo productivo que requiere gran inversión. Se trata de transferencia de valor de un modo de producción para otro, por trabajo reproductivo en el sentido amplio y por la reproducción de la fuerza de trabajo en sentido estricto. Y que permanece y se renueva en los sucesivos modelos de acumulación de las periferias, durante el período colonial, neocolonial y en el capitalismo dependiente.

Es notable que Eva aparezca como figura literaria a mediados del siglo XX, de la mano del peronismo, para subvertir la figura de María. Es en el contexto del ingreso en el capitalismo competitivo y del modelo de sustitución de importaciones, que altera significativamente la dinámica interna del capital. Coincide, en un primer momento, con una rápida industrialización que incorpora la fuerza de trabajo femenina a la

⁴ Se llama malón a la operación militar de ranqueles y mapuches en territorio controlado por los españoles y criollos en la frontera sur del territorio argentino hasta 1884, cuando la llamada Campaña del Desierto concluye con el dominio sobre su territorio por el Estado nacional. Estas arremetidas de indígenas tenían como objetivo el saqueo de caballos y el raptos de mujeres e infantes.

producción de bienes de consumo durables, en una economía en transformación, pero cuya matriz productiva dominante continúa orientada para la exportación de materias primas.

Tal vez la articulación entre las figuras de María (la cautiva) y la Eva Perón (literaria) sea una figura intermediaria: Emma. Me refiero a la protagonista del cuento de Borges Emma Zunz (1957). Esta figura “bisagra” anuncia Eva, pero está determinada por la figura femenina que la precede. Emma es una hija de la clase media de repente empobrecida, que es obligada a emplearse como obrera en la industria textil. Ella usa su condición de mujer para realizar la reparación de la “injusticia” que llevó su familia a la miseria. El motor es el resentimiento.

La solución encontrada no es la de librarse de su condición de mercadería, sino la de ella misma administrar la riqueza negociable. Esa “bisagra” está presente en no pocas letras de tango de aquel período, y permea toda la atmósfera de la década de 1930 y de la primera mitad de la de 1940. Es significativo que la Eva Duarte histórica, que devendría Eva Perón, era parte de la industria de los radioteatros y del teatro popular de la época.

Nuestra heroína acompañaría las transformaciones económicas y de configuración social del período. Su dinamismo, sin embargo, amainó en el contexto de la desaceleración industrial de la década de 1950, que desembocaría en la caída del peronismo. Así, la Eva pensada en ese segundo momento quedaría a medio camino entre la autonomía de la mujer obrera y la madre de familia, la cuidadora.

De alguna manera, las Evas no se emancipan, sino que aprovechan las brechas que los movimientos pendulares de la sociedad permiten. El “retorno al hogar” responde al esfuerzo publicitario del gobierno peronista para “quemar gordura” de los bienes durables producidos en la década anterior y a la relativa bonanza de las políticas sociales, manteniendo, así, artificialmente, el pleno empleo de los “jefes de familia”. La ambigüedad de la figura huidiza de *Evita, a militante no camarim* (1983), de Horacio González, probablemente tenga relación con esas idas y venidas del lugar reservado a la mujer en la economía y en la sociedad en momentos diferentes. Sobre esa ambigüedad reflexiona también Juan José Sebreli en *Eva Perón, ¿aventurera o militante?* (1971).

Este es un estudio, sin embargo, sobre la serie de obras literarias que tienen como figura central la cautiva, y los límites de esa serie. El intuición de ese estudio es analizar las modificaciones operadas sobre la fábula y sus enredos, a lo largo de la historia y de la historia de la literatura argentinas.

La metodología de trabajo consta de procedimientos ya utilizados en otra investigación: *Las historias recontadas de la literatura argentina* (2013). En ella analicé series de relatos sobre algunas fábulas fundantes de la literatura argentina. Pero, en este caso, además de detenerme en una de las series, la de las cautivas, pretendo reflexionar sobre el lugar de la figura femenina en la narrativa del país. Tomo el concepto de figura de Erich Auerbach:

A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo, mas também o segundo, enquanto que o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois polos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida

histórica. [...] Como na interpretação figural uma coisa está no lugar de outra, já que uma coisa representa e significa a outra, a interpretação figural é “alegórica” no sentido mais amplo. Mas difere da maior parte das formas alegóricas conhecidas tanto pela historicidade do signo quanto pelo que significa. (1997, p. 46)

Este procedimiento no ha sido utilizado para tratar de manera sistemática el conjunto de las narrativas que son objeto de esta investigación. El trabajo comparativo que vengo haciendo también es original, porque piensa la literatura argentina no como un “sistema” o solo como un repertorio, sino como un campo de fuerzas. Líneas de fuerza en tensión. Esta premisa se demostró bastante productiva y pretendo aquí continuar con ella.

Es necesario explicitar que, aun trabajando en muchas ocasiones con figuras de existencia histórica, entiendo que entre la historiografía y los personajes literarios existe la mediación de mitos que circulan fuera de la esfera literaria (NAVARRO, 2002). Historiografía, mitología y literatura son campos (de batalla) que se superponen y sobredeterminan, pero con una relativa autonomía. De los tres, la literatura tal vez sea el campo que permite más libertad de experimentación y circulación de sentidos contruidos de manera más subjetiva por sus productores. Es un campo de “apuestas”, y esa circulación alimenta la reflexión libre, crítica y colectiva.

Desarrollo

La cautiva, la mujer secuestrada por el malón, vaga por la literatura argentina, de narrativa en narrativa, como una figura fantasmática. Es, al mismo tiempo, representación de la mujer, de lo femenino y su destino histórico en la Argentina, y del territorio. Ella fue presentada por primera vez en el poema épico de Esteban Echeverría, *La cautiva* (2003), DE 1837, y retorna una y otra vez hasta nuestros días en cuentos, novelas, poemas, piezas teatrales, pero también en las artes visuales. Busco un antecedente de esa fábula, el mito de Lucía Miranda, registrado en 1612 por Ruy Díaz de Guzmán (1974). Pinzo algunas obras que se destacan por el giro que imprimen a la fábula, al enredo, a la figura: además de *La cautiva* de Echeverría, el cuento *Historia del guerrero y la cautiva* (BORGES, 1957), la canción *Dorotea, la cautiva* (LUNA, 2015), la novela *Ema, la cautiva* (AIRA, 1981), la novela *La lengua del malón* (SACCOMANNO, 2003). Pero la figura está presente en muchos otros textos, como: *Ema, la cautiva* (AIRA, 1981), *Los cautivos* (KOHAN, 2010) y hasta en la historieta *Inodoro Pereyra, el renegau* (FONTANARROSA, 2004). No entran en el corpus obras de escritoras sobre el mismo tema, como *Finisterre* (LOJO, 2005), *Otra historia del guerrero y la cautiva* (LOJO, 2011), *Indias blancas* (BONELLI, 2007), o *El revés de las lágrimas* (LOZA, 2008).

1. Antecedente: el mito de Lucía Miranda

En 1612, Ruy Díaz de Guzmán termina de escribir la crónica conocida como *La Argentina manuscrita* (1974)⁵, que sólo será editada por Pedro de Angelis en una colección de documentos relativos a la historia del Río de la Plata, a partir de levantamientos realizados por Félix de Azara. Fue publicada en 23 cuadernos que fueron lanzados entre 1835, dos años antes de la publicación de *La cautiva* de Echeverría, y 1839. El texto de Guzmán es una de las innumerables crónicas de Indias.

Ruy Díaz de Guzmán, así como el Inca Garcilaso de la Vega, autor de *Comentarios Reales de los Incas* (1970) era mestizo. Pero, a diferencia del hijo de la noble inca y del noble español, Guzmán no pretende vindicar sus ascendientes indígenas. Su padre, Alonso Perez Guzmán, fue condenado a muerte por el gobernador Domingo Martínez de Irala, de Asunción, hoy capital de Paraguay, quien ofreció, a última hora, el indulto, en cambio de su casamiento con Úrsula Irala, una de las hijas mestizas del gobernador con la india Leonor. Alonso se reveló contra el mestizaje. Pero, para salvar su vida, se casó con Úrsula.

La historia de Lucía Miranda aparece en el Libro I de *La Argentina manuscrita*, en el capítulo VII: “De la muerte de Don Nuño de Lara y su gente, con lo demás que sucedió por traición de indios amigos”⁶. En 1532, el capitán Nuño de Lara estaba a cargo del fuerte Santispiritus y los indígenas timbú suministraban alimentos para los españoles sobre su comando. En la aldea había dos caciques, hermanos, Mangoré y Ziripó. El primero se había fascinado con Lucía, esposa de Sebastián Hurtado. No respondiendo ella a sus solicitudes y viendo que no podría apartar al marido, Mangoré trama un ataque. Convence a Ziripó a arremeter contra el fuerte, argumentando que los españoles sujetaban a los timbús a la servidumbre. Aprovechando que 40 soldados habían salido del fuerte en busca de alimentos, incluyendo en el grupo a Sebastián Hurtado, los caciques se lanzaron con 4 mil indígenas sobre el fuerte, entrando primero 30 de ellos cargados de alimentos. Al final del ataque, sólo sobrevivieron cinco mujeres y tres o cuatro infantes. Pero Mangoré también pereció en el combate en las manos del capitán Nuño de Lara. Ziripó llevó consigo a Lucía para hacerla su mujer. Días después, los indígenas trajeron prisionero a Sebastián Hurtado, quien pretendía permanecer cautivo con Lucía o con ella perecer. Ziripó determinó que sería ejecutado, pero, ante los pedidos de Lucía, y para agradarla, consintió en mantenerlo, no como un esclavo, sino como un vasallo. Sebastián y Lucía aceptaron la separación forzada para salvar la vida, pero se miraban con amor cuando se presentaba la oportunidad. Una indígena que había sido sustituida por Lucía en los requerimientos de Ziripó, celosa, alertó al cacique sobre las preferencias de Lucía por su exesposo. Ziripó vigiló ambos hasta que los encontró juntos. Ella fue quemada viva, él fue amarrado a un algarrobo y flechado hasta la muerte.

A propósito de este episodio, cuya fuente original es la crónica de Guzmán, Cristina Iglesia llama la atención sobre la analogía entre los nombres de Lucía Miranda y Sebastián Hurtado y los dos mártires de la iglesia católica Santa Lucía y San Sebastián, y la coincidencia entre las formas en que murieron los miembros

⁵ No tuve acceso a esa edición, y trabajé con una edición publicada en Paraguay con el nombre de *Anales del descubrimiento, población y conquista del Río de La Plata (Conocida por La Argentina, que terminó de escribir el 25 de junio de 1612)*. Asunción-Paraguay: Comuneros, 1980.

⁶ Ver también la versión sobre el episodio de Félix de Azara, en *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata*. Vol. II. Asunción-Paraguay: A de Uribe y Cia. 1896, p. 26-28.

de la pareja y las de los dos mártires (In: IGLESIA y SCHVARTZMAN, 1985, p. 53). Podemos pensar en los mártires como figuras que atraviesan la historia de la literatura. El mito será recuperado por Esteban Echeverría: ya no serán Lucía y Sebastián, sino María y Brian. Iglesia inclusive considera el capítulo VII de la obra de Guzmán como la inserción de un mito en medio de lo que pretende ser historiografía:

Cuando el mito de Lucía Miranda desemboca en el martirio, se evidencia que la sacralización, insinuada por los nombres de los protagonistas, se instala como una flexión fundamental del lenguaje mítico. Con la mediación de la fe del narrador y el lector implícito, el martirio deriva en glorificación: "[...] de cuya misericordia es de creer que marido y mujer están gozando de su santa gloria". [...] El mito es también, ahora, una *parábola*, que, en la versión de la conquista elaborada por el conquistador, se ha convertido en la "naturaleza de las cosas". Para confirmarlo, Ruy Díaz anota, cuidadosamente: "Todo lo cual sucedió en el año de 1532".⁷ (grifos de IGLESIA, In: IGLESIA e SCHVARTZMAN, 1985, p. 54)

Y ese mito es inaugural, ya que está inserido en la primera crónica que pretende abarcar la conquista del Río de La Plata. Mito Blanco y cristiano, claro, ya que se instalaba en el origen de una serie, pero tiene como substrato la hagiografía medieval.

Na realidade, aquilo que permite ao leitor consumir o mito inocentemente é o fato de ele não ver no mito um sistema semiológico, mas sim um sistema indutivo: onde existe apenas uma equivalência, ele vê uma espécie de processo causal: o significante e o significado mantêm, para ele, relações naturais. Pode exprimir-se esta confusão de um outro modo: todo sistema semiológico é um sistema de valores; ora, o consumidor do mito considera a significação como um sistema de fatos: o mito é lido como um sistema fático, quando é apenas um sistema semiológico. (BARTHES, 1999, p. 152)

Esa lectura del mito como sistema factual instala tempranamente el ideograma "civilización x barbarie": los españoles cristianos son víctimas de la crueldad bárbara de los timbús, lo que, por una extraordinaria pirueta, transforma a los conquistadores en dueños legítimos de la tierra y a los pobladores originarios en usurpadores.

Manuel José Lavardén, nacido en 1754, poeta, economista y hacendado, escribió la pieza de teatro *Siripo*, que se estrenó en el teatro La Ranchería, en Buenos Aires, en 1789. El enredo repite el episodio relatado por Guzmán en el VII capítulo de su crónica, entonces inédita. Esto se da en el contexto del surgimiento de un sentimiento criollo en detrimento de las lealtades con relación a España. La pieza reforzaría la adhesión a la metrópolis. De hecho, la pieza fue festejada, y Lavardén continuó con sus negocios en Buenos Aires. Pero, en 1808, se pierde de vista. Recordemos que, a partir de las invasiones inglesas (1806 y 1807) a Buenos Aires, y en el marco de la guerra franco-española (1804-1809), el dominio español en América estaba con los días contados.

El episodio sólo va a ser recuperado en 1835, con la publicación del texto de Guzmán, cuando la independencia de las colonias con relación a España estaba consolidada, y el partido unitario y el partido federal disputaban la representación de la civilización acusándose mutuamente de "salvajes".

⁷ Quando o mito de Lucía Miranda desemboca no martírio, evidencia-se que a sacralização, insinuada pelos nomes dos protagonistas, instala-se como uma flexão fundamental da linguagem mítica. Com a mediação da fé do narrador e o leitor implícito, o martírio deriva em glorificação: "[...] de cuja misericórdia é de se acreditar que marido e mulher estão gozando de sua santa glória". [...] O mito é também, agora, uma parábola. Que, na versão da conquista elaborada pelo conquistador, converteu-se na "natureza das coisas". Para confirmá-lo, Ruy Díaz aponta, cuidadosamente: "Todo o que aconteceu no ano de 1532".

Más tarde, en 1860, Eduarda Mansilla, cuyo hermano Lucio V. Mansilla cumplió un papel destacado en la diplomacia del Estado argentino con relación a los ranqueles y escribió su crónica *Una excursión a los indios ranqueles* (1987), publicó una versión del mito de *Lucía* (2007).

2. La cautiva, de Echeverría

En la obra de Echeverría, la descripción del territorio precede al enredo. Habla de un desierto inconmensurable, abierto, al mismo tiempo hostil y carente de cualquier protección. Una vez montado el escenario, aparecen los indígenas, en un festín que celebra el malón exitoso. Los indígenas de Echeverría poco se parecen con los de otro poema épico, que podría ser considerado un antecedente: *La araucana*, de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1982). El escritor español, notario de la expedición militar comandada por Pedro de Valdivia, en el siglo XVI, contra los mapuches, en el territorio que después sería Chile, pintó a los nativos con heroicidad y tintes clásicos. Echeverría los describe animalescos: “Así bebe, ríe, canta,/con regocijo sin rienda/se da la tribu; aquel ebrio se levanta, bambolea,/a plomo cae, y gruñendo/como animal se revuelca”. Sin embargo, pone en su boca expresiones de la norma culta: “Vengan hoy del vituperio,/sus mujeres, sus infantes,/que gimen en cautiverio,/a libertar, y como antes/nuestras lanzas probarán”. Carlos Gamerro llama la atención sobre esto:

Es necesario hacer notar –porque nuestro sentido estético tenderá a reprimir la evidencia de los otros sentidos- que en los dos últimos párrafos hablan los indios. Echeverría, quien, como más adelante veremos, fue el primero en darle el habla al gaucho, es incapaz de poner en boca de los indios un discurso no ya realista, sino mínimamente verosímil. Aunque, para ser justos, también cabría argumentar que su proceder es exacto, pues pone en evidencia, por reducción al absurdo, un rasgo esencial de nuestra cultura: el indio –a diferencia del gaucho- no tiene lenguaje en nuestra literatura, puede ser objeto pero nunca sujeto de discurso y por lo tanto puede, en principio, decir cualquier cosa. (GAMERRO, 2006, p. 24)

Vale mencionar que César Aira, en su novela *Ema, la cautiva*, radicaliza paródicamente la impostura, haciendo con que los indígenas discutan filosofía y psicoanálisis.

Esa impostura hace con que Gamerro califique *La cautiva* como un “poema malo” (2006, p. 19). El tema de la voz de los indígenas será retomado por Saccomanno, como veremos, en *La lengua del malón*.

Los protagonistas del poema de Echeverría, María y Brian, aparecen durante el final del festín, en que se bebe sangre de yegua en medio de los cadáveres de los blancos vencidos. María fue raptada y Brian, militar y marido de María, llega para arremeter contra los indígenas. Es tomado prisionero, pero María aprovecha la borrachera de los indígenas para liberar a su esposo y arrastrarlo inconsciente para afuera del campamento, no sin antes matar con una daga a uno de sus captores. Brian juzga que su esposa fue deshonrada y, por lo tanto, no es más digna de él. María muestra el cuchillo sucio de sangre como prueba de haber defendido su honra. Los dos huyen por el desierto: él herido, ella defendiendo a su marido de las amenazas de un tigre y del fuego que se propaga en el pastizal seco, pero él termina muriendo. Es entonces que una patrulla de militares se aproxima procurando a Brian e informan a María de la muerte de su hijo en

las manos de los indígenas, que lo degollaron. Ella muere de tristeza. Allí, en la soledad en que ambos quedan enterrados, dos luces de fuego fatuo marcan el encuentro de sus almas.

El poema está dividido en nueve partes y un epílogo. Predominan décimas de versos octosílabos con rima AABBCDEDEC. La musicalidad impone un tono sombrío. El registro culto del narrador heterodiegético domina las voces de todos los personajes. El tono romántico hace con que adivinemos el Esteban Echeverría recién llegado de París. Pero el trasplante de los temas del romanticismo europeo, de la forma en que este trataba a la naturaleza y lo primitivo, no podía sino ser invertida. Si la naturaleza y lo primitivo eran exaltados en Europa, era porque allá estaban en vías de extinción y no representaban peligro alguno. Para los hijos de la elite del Río de La Plata que iban a estudiar a París y retornaban, la naturaleza y lo primitivo eran la gran amenaza. París, y Buenos Aires como sucedáneo o entropuesto eran el modelo civilizatorio que pretendían imponer.

Si la teoría climática y la racial fueron premisas para el ensayo de Domingo Faustino Sarmiento *Facundo* (SARMIENTO, 2002), que data de casi una década después de la primera publicación del poema de Echeverría, *La cautiva* inaugura el ideologema, al presentar el desierto, el campo, el territorio indígena como un locus inconmensurable y de inconmensurable barbarie. La ciudad, como locus de la civilización, apenas es mencionada. Inexiste, y, si existe, está muy distante.

La figura de María, esposa del militar del fortín de frontera, último baluarte de la civilización frente al territorio indígena, es el propio territorio en disputa que, en un esfuerzo descomunal, “mantiene la honra”, salva al marido y resiste al cautiverio. El territorio, entonces, estaría cautivo. La mujer es obligada a salir de su papel femenino, manchar su daga de sangre en una situación excepcional: “¡Oh, María! Tu heroísmo,/tu varonil fortaleza,/tu juventud y belleza/merecieran fin mejor”. El desenlace trágico clama por otra solución. Solución que demoraría medio siglo. La “solución final” vendría con la campaña militar de genocidio indígena⁸.

Esteban Echeverría, como los escritores de su generación, no podía separar la actividad literaria de la política. Tomó partido en la guerra civil que sucedió a la independencia y que opuso unitarios y federales, representantes de los intereses del sector comercial y de los propietarios rurales respectivamente. Los primeros tenían para con los compradores europeos lealtades más fuertes que los segundos. La elite letrada era, en su gran mayoría, partidaria de los unitarios, con los que los unía una misma filiación.

La oposición entre civilización y barbarie y su carácter racial aparecen una y otra vez por una serie de asociaciones. Observemos la figura 1:

⁸ Me refiero a la Campaña del Desierto, campaña militar llevada adelante por el gobierno de la República Argentina entre 1878 y 1885 para efectivizar el control sobre el territorio hasta entonces de los indígenas del Sur de las provincias de Buenos Aires, Mendoza, Córdoba, San Luis y La Pampa, y de las provincias de Neuquén, Río Negro y Chubut. Junto con la conquista del Chaco Argentino, iniciada en 1870 y concluida en 1917, para controlar el territorio de los indígenas de esa región, la Campaña del Desierto duplicó las tierras disponibles para la producción agropecuaria, respondiendo a la demanda de materias primas por los países centrales a partir de la gran aceleración de la acumulación del capital iniciada después de la Guerra Franco-Prusiana, aprovechando también las posibilidades que los navíos frigoríficos ofrecían para la exportación de carne fresca.



Figura 1: La vuelta del malón, de Angel Della Valle, 1892.

La cautiva desfallecida y el caballo enjaezado, así como el paño que envuelve la cruz robada, son blancos, alegoría de la civilización cristiana, y contrastan con la piel oscura de los indígenas y el resto de los caballos, así como el mastín que acompaña al grupo. Un estudio de la composición cromática, con el horizonte cuya claridad va cerrándose de izquierda a derecha, así como el desplazamiento regresivo que el sentido del movimiento de los caballos sugiere nos hablan no sólo de un retorno, sino de fuerzas retrógradas que la presencia indígena supone. Esta pintura de Angel Della Valle es de 1892, cuando el exterminio indígena se había consumado y el dominio sobre el territorio ya estaba asegurado. La perspectiva creada por el poema de Echeverría sirvió, de alguna manera, como justificativa para el genocidio. El programa migratorio de la elite, que se proponía atraer trabajadores europeos para poblar el país estaba en marcha.

3. Historia del guerrero y la cautiva, de Jorge Luis Borges

El cuento de Jorge Luis Borges *Historia del guerrero y la cautiva*, publicado por primera vez en 1949, comienza con una cita de Benedetto Croce, que a su vez cita al historiador Diácono. Se trata de la historia de Droctulft, un lombardo que muere defendiendo Roma de los suyos. El hecho supone un enigma: ¿qué hizo con que Droctulft mudase de bando? Borges se aventura a ventar la hipótesis del guerrero fascinado por la ciudad.

Venía de las selvas inextricables del jabalí y del uro; era blanco, animoso, inocente, cruel, leal a su capitán y a su tribu, no al universo. Las guerras lo traen a Ravena y ahí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. Ve el día y los cipreses y el mármol. Ve un conjunto que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos. Ninguna de esas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella; lo tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal. (BORGES, 1957, P. 48-49)

Sobre esta cita de una cita, Daniel Balderston afirma que Borges recrea la figura del guerrero a partir de informaciones mucho más vagas a propósito de su epitafio suministradas por Croce y Gibbon. Al mismo tiempo en que ocultaría otras que no sirven a la construcción del enredo que tiene en manos, como, por ejemplo, la condición de duque del supuesto guerrero bárbaro (BALDESTON, 1996, p. 133-137).

La figura de Droctulf nos remite a un personaje de *El gaucho Martín Fierro* (HERNÁNDEZ, 2001), el sargento Cruz. Se trata de un sargento que sale a la cabeza de una patrulla, atrás de Martín Fierro, que desertó. Este lo enfrenta y, cuando Cruz ve la lucha desigual, cambia de bando y enfrenta a su propia patrulla para defender al desertor. Como ya no puede volver al fortín, se junta a Martín Fierro y los dos van a vivir con los indígenas. Es decir, escogen la barbarie.

Borges podría haber opuesto el enredo de Cruz al de Droctulf, pero, después de relatar a historia del guerrero, prefiere narrar la historia de una cautiva. Para esto, también hace una cita, esta vez, de sua abuela paterna, de nacionalidad inglesa, que, cuando acompañaba al marido, Francisco Borges, militar enviado para la comandancia de Junín, en la provincia de Buenos Aires, habría conocido una indígena rubia y de ojos “de ese azul desganado que los ingleses llaman gris” (BORGES, 1957, p. 50). La mujer había nacido en Yorkshire y hacía quince años que estaba entre los indígenas. En la aldea, tenía dos hijos mestizos y casi no recordaba la lengua materna. La abuela del personaje-narrador Borges se habría ofrecido a rescatar los hijos de la cautiva, pero esta se habría negado, diciendo que allá, con los indígenas, ella era feliz. Más tarde, mientras cazaba, la abuela de Borges se habría cruzado nuevamente con la indígena, quien, al ver a su compatriota, se habría inclinado para beber la sangre de una oveja recién degollada. Borges dice no saber si fue un acto reflejo o un desafío.

No podemos saber si la historia de la abuela de Borges es verdadera. Hay, sin embargo, un antecedente extraliterario para ella: un pasaje de *Una Excursión a los Indios Ranqueles* de Lucio V. Mansilla (1987, p. 170-171), en que el autor relata su encuentro con Fermina Zárate, una cautiva que dio tres hijos al ex cacique Ramón. Ramón autoriza a Mansilla a llevar a su compañera para Villa de la Carlota, donde sus parientes, conocidos del autor, no la olvidaron y esperan por ella. Fermina se niega a retornar sin sus hijos, indígenas, uno de ellos llamado también Ramón, entonces cacique.

El cuento termina con una reflexión: “Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales” (BORGES, 1957, p. 52).

La figura de la cautiva, en el cuento de Borges, es invertida con respecto al modelo de Echeverría. Ella no sólo no resiste al malón, sino que lo desea. Pero Borges torna la elección más radical aun, al dar a ella la condición de inglesa. Ella viene de la civilización. Esa opción por la barbarie de un ser que viene del Viejo Mundo es presentada como un enigma. Borges escribe este cuento en el contexto histórico del primer gobierno peronista. En el mismo período, escribe, junto con Adolfo Bioy Casares, *La fiesta del monstruo* (2000). El monstruo al que se refieren es Juan Domingo Perón, y los que lo apoyan comparten con él la condición animalesca y bárbara. La elección de Perón como presidente deja a Borges perplejo. La alegoría de la patria, la mujer cautiva, esta vez escogió la barbarie por voluntad propia. La opción por un narrador-

personaje llamado Borges reproduce la situación de la confidencia. Ese narrador Borges confidencia al lector, que el autor se figura solidario a su perplejidad por las opciones del pueblo de la nación. Así, la cautiva, no es sólo el territorio de la patria, sino también su pueblo.

Las referencias a Junín como el escenario y a la “india rubia” como protagonista no son casuales y no pasarían desapercibidas a los lectores de 1949, cuando el cuento fue publicado. Eva Duarte de Perón había nacido en Los Toldos, una ciudad de la provincia de Buenos Aires, y su familia se había mudado para Junín cuando ella era una preadolescente. Los datos sobre la fecha y el lugar de su nacimiento fueron motivo de controversia durante muchos años. Aparentemente, existen dos certificados de nacimiento: una de Los Toldos, de 1919; otra de Junín, de 1922. Los motivos de esa contradicción fueron ampliamente discutidos por Horacio González (1983, p. 22-31) y Alicia Dujovne (1996, p. 17-36). Los Toldos fue habitada por indígenas coliqueos (una parcialidad mapuche), que allí se instalaron después de participar de la guerra contra Juan Manuel de Rosas, a mediados del siglo XIX. El nombre de la ciudad es una mención a las tolderías, habitaciones indígenas, hechas de cuero de vaca. Eva Duarte se teñía el cabello de rubio, una “india”, en el sentido connotativo (racista, clasista y despreciativo -propio del lenguaje corriente en el antiperonismo de 1949), por otra parte, es inversión de la “india rubia” de Borges. Algún desplazamiento de fechas y lugares, pero con suficientes pistas para los entendidos, al gusto del autor, son guiños de complicidad con un público antiperonista. Y son indicios que confirman el sentido general de la obra para el autor y para sus lectores.

Borges, sin embargo, no era un militante político, sino un escritor. Y compartía con la elite agroexportadora el mismo miedo paranoico con relación a lo popular en general y al peronismo en particular. Para la elite letrada, la ocupación del espacio público por los no letrados, su irrupción en la escena política, eran sentidas como una amenaza. El espacio hostil ya no era el desierto, sino la ciudad. Los peronistas eran la reencarnación de los “indios” que ocupaban entonces la ciudad, el locus de la civilización.

4. *Dorotea, la cautiva*, de Félix Luna

La historia de Dorotea Bazán, según explica María Rosa Lojo (2011), es relatada por Ramón Daza, en sus *Episodios Militares*. El poema de Félix Luna fue producido para una serie musicada por Ariel Ramírez y grabada en un álbum, interpretada por la cantante Mercedes Sosa, acompañada por la orquesta de Ariel Ramírez, en 1969. El álbum fue llamado *Mujeres Argentinas*. El enredo de la historia de Dorotea es semejante al de la cautiva de Borges. La diferencia es que la de Félix Luna no presenta ningún misterio. Ella habla por sí misma y se dirige al capitán del ejército que supuestamente la rescató de las manos indígenas. Y manifiesta sus razones:

Yo no soy huinca⁹, capitán.
Hace tiempo lo fui.
Deje que vuelva para el sur.
Dejemé ir allí.

Mi nombre casi lo olvidé.

⁹ Huinca: voz ranquel para designar a los europeos.

Dorotea Bazán.
Yo no soy huinca, india soy
Por amor, capitán.

Me falta el aire pampa y el olor
De los ranqueles campamentos,
El cobre oscuro de la piel de mi señor
En ese imperio de gramilla,
Cuero y sol.

Usted se asombra, capitán
Que me quiera volver.
Un alarido de malón
Me reclama la piel.

Yo me hice india y ahora estoy
Más cautiva que ayer.
Quiero quedarme en el dolor
De mi gente ranquel.

El sentido del discurso del yo poético es prístino. No quiere volver junto a los ranqueles por una vaga “felicidad”, como la cautiva de Borges, aunque en ella se referencia. La opción de la focalización en la cautiva, reforzada por la negativa de la protagonista a reconocerse como *huinca*, retira cualquier modalización que indique ambigüedad o razones misteriosas. E inclusive confronta con la sorpresa del interlocutor: “Usted se asombra, capitán, que me quiera volver”. Entre los blancos se siente más cautiva que entre los ranqueles, ya que ella se transformó en ranquel. Describe el territorio y el campamento indígena como locus familiar, propio.

Pero es preciso estudiar esta obra dentro del álbum: *Rosarito Vega, Gringa Chaqueña, Juana Azurduy, Alfonsina y el mar, Manuela la tucumana, Las cartas de Guadalupe y En casa de Mariquita*. La colaboración entre Ariel Ramírez y Félix Luna comienza con otros dos álbumes: *Misa Criolla* (1964) y *Los Caudillos* (1966). El primero estaba destinado a tornar “nacional e popular” el rito católico. Con la colaboración del Pe. Alejandro Mayol, del Movimiento de los Religiosos para el Tercer Mundo, en el contexto del período posterior al Concilio Ecuménico Vaticano II y del Sínodo de Obispos Latinoamericanos en Medellín, Colombia, que declararon la “opción preferencial por los pobres” de la Iglesia Católica. El segundo álbum tenía como objetivo la creación de una galería de héroes nacionales en contraposición a los de la historiografía liberal, en el contexto de lo que se llamó “revisiónismo histórico”. *Mujeres Argentinas* presta homenaje a personajes históricas definidas y, en el caso de *Gringa Chaqueña*, a la trabajadora inmigrante europea genérica.

De alguna manera, y dentro de este álbum, y de la serie de álbumes, compositor y poeta se suman a los movimientos intelectuales de la década de 1960 que pretendían hacer un contrapunto a la cultura liberal eurocentrista. Las mujeres homenajeadas son heroínas de la galería de la historia revisada. El álbum pretende, por lo tanto, alimentar una contra-épica, lugar común en el contexto de los movimientos emancipatorios, que se oponen a las formas de colonialidad en las décadas de 1960 y 1970.

En el poema, Dorotea le dice al capitán que quiere quedarse en el dolor de su gente ranquel. Fermina, entrevistada por Lucio V. Mansilla, no diría eso. ¿Cuál sería ese dolor? Mansilla, militar y diplomático, registra

el encuentro con Fermina mucho antes de la campaña militar contra los indígenas. Ese sí, un gran dolor infligido a los pueblos. El anacronismo de Félix Luna habla de ese exterminio por la boca de Dorotea Bazán, personaje literario y yo poético de su obra.

Dorotea, la cautiva inaugura una inversión completa de sentido con relación al relato que inicia la serie. Dorotea Bazán es tomada también como personaje por María Rosa Lojo en *Otra historia del guerrero y la cautiva*, una de las historias reunidas en su libro *Amores insólitos de nuestra historia* (2011), y por Marita von Saltzen en *Piedra de luz*, uno de los cuentos breves de *Una tiza en la nieve* (2010). También es citada por Florencia Bonelli, en su romance *Indias Blancas. La vuelta del ranquel* (2011).

6. La lengua del malón, de Guillermo Saccomanno

La novela de Guillermo Saccomanno fue publicada dos años después de la crisis de 2001, durante la cual la clase media coincidió con las “clases peligrosas”, los piqueteros, en las manifestaciones que derribaron tres gobiernos. Aquel período fue ocasión para recuperar una reflexión sobre lo popular. El “subsuelo de la patria sublevado”, como diría Raul Scalabrini Ortiz.

Dos enredos se entrecruzan, uno está ambientado en 1955, año del derrocamiento del gobierno peronista por un golpe militar, con apoyo de la elite letrada, otro está ambientado en el siglo XIX y se refiere a una cautiva que, como la inglesa de Borges, prefiere al malón. Lo que une ambos enredos son unos manuscritos. En el primer enredo, Gómez, un profesor universitario, homosexual, de origen plebeyo, vive en la contradicción entre el resentimiento de clase y la fascinación por la cultura letrada, de la que terminó por hacer parte. Trató de publicar en la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, y que agrupaba la elite letrada y antiperonista. Conoce a Lía, intelectual de izquierda que pretende publicar *El Unicornio Austral*, una especie de contra-cara de *Sur*, que más se parece a la revista *Contorno*, publicada por los hermanos Viñas en la segunda mitad de la década de 1950. Lía mantiene una relación lésbica con Delia, que está embarazada y está casada con un capitán de la marina que está preparando el golpe contra Perón. Delia escribe, en secreto, un libro. Gómez reflexiona sobre los manuscritos de ese libro que se llama, justamente, *La lengua del malón*.

La lengua del título tiene doble sentido: es la voz cautiva de los indígenas (o de la patria, o del pueblo), bajo clausura en los relatos anteriores, pero también es la lengua en su sentido más denotativo.

En el enredo dentro del libro de Delia, una cautiva es llevada a la aldea. Los infantes y las mujeres eran la mayor riqueza en los botines de los malones. Justamente por la importancia que tenía para los pueblos una población numerosa. Infantes y mujeres raptados recibían el mismo tratamiento que los propios. La cautiva, siempre designada con la inicial “D” avanza en una carreta con el “Varoncito”, su hijo varón, en la caravana rumbo al Fortín Carancho, donde va a encontrarse con el padre de su niño. Ella murmura un trecho de *La cautiva*, de Echeverría, como en una oración.

El narrador reflexiona sobre la voz del malón:

Cuando Delia narra al malón, El griterío se impone al galope.
Algún músico de vanguardia, uno de esos de laboratorio, podría pensar en componer una partitura trágica para gargantas y percusión. Pero aun cuando lograra reproducir en mucho el efecto del

malón, esa partitura y su ejecución no alcanzarían a transmitir el sonido exacto de esa música que intimida y paraliza. Delia se pregunta por qué en esa tierra delimitada por los fortines no se oye esa voz sin letra que es también la de la cópula. Y atisba una respuesta: la conquista española, lo católico. El silencio del desierto es también un silencio de iglesia, un silencio de rezo. Los blancos copulan como si rogaran. El indio, en tanto, puede lanzar contra el infinito y la eternidad esa expresión que es a la vez insulto y éxtasis.(SACCOMANNO, 2003, p. 111)

El foco narrativo del segundo relato es el punto de vista de "D". El rapto es descrito con minucia. Ya en la carona del raptor, Pichimán, observa a su hijo meándose y a su marido empuñando el sable, en una amenaza inútil. Ella se aleja del fortín dejando para atrás el crucifijo, el rosario, la Biblia. Siente el aliento de su raptor en la nuca. Llegan a la tienda de Pichimán y, cuando este espera una felatio, "D" se apodera del facón de su raptor.

Sin perder la sonrisa, D Le apoya El facón en el cuello. Pichimán la mira entre azorado y rencoroso. La cautiva lo ha disminuido, y ahora, tirándole de la pelambre, lo obliga a bajar hasta los muslos. D. cierra los ojos y abre las piernas. La lengua del indio, que había sospechado áspera y tosca, tiene una sorprendente tersura.
Soy la cautiva de mis ganas.
Dame tu lengua, Pichimán.(SACCOMANNO, 2003, p. 128)

Gómez reflexiona sobre un paralelo entre "D" y Eva Perón, una provinciana teñida de rubia que se junta a Perón, descendiente de indígenas de la Patagonia. El paralelo entre los dos tiempos de la historia argentina asocia el exterminio indígena del siglo XIX con el bombardeo a Plaza de Mayo por la aviación sublevada. En el último capítulo, llamado justamente "Bombardeo", antes del "Epílogo", el autor ocupa casi una página y media (p. 218-219) con los nombres de los muertos en aquella ocasión, civiles cuya identidad había sido ignorada por décadas en la historiografía. La vindicación de esos muertos es también la de los mapuches y ranqueles exterminados durante la Campaña del Desierto.

La narrativa de Delia y las reflexiones del protagonista del relato que funciona como moldura, punto de vista intermediario. La forma de la novela sugiere una secuencia de mediaciones entre la voz del malón y el lector de clase media: Pichimán; "D"; Delia, esposa de militar antiperonista, cuyo nombre remite al eslabón siguiente, ya que "Delia" es "D Lía" o "de Lía"; Lía, lesbiana; Gómez, profesor, homosexual; y aun un narrador heterodiegético. El orden con que esas mediaciones están organizadas supone una tensión de género. Como en un campo de fuerzas que asocia género femenino con la condición subalterna. Pichimán está en el polo femenino de esa tensión y el narrador heterodiegético en el polo masculino. Sospecho que Saccomano ve a la cultura letrada como un territorio masculino.

Consideraciones finales

En esta serie de narrativas inaugurada por el poema de Echeverría, las referencias se van acumulando como capas geológicas. Podría ampliar la investigación incluyendo muchas otras obras "intermediarias". Para este estudio, basta reconocer la intertextualidad entre las escogidas, por marcar puntos de inflexión y cambios de sentido.

La reconfiguración del relato realizada por Borges parece indicar una duda, una perplejidad frente al misterio de la opción de la nación por la "barbarie", por la animalidad. En el enredo de otro cuento del autor,

La casa de Asterión (1957, p. 67-70), que así como *Historia del guerrero y la cautiva* fue publicado en el libro *El Aleph*, el narrador autodiegético, figura aristocrática, les teme a las figuras monstruosas de la plebe, el desenlace revela al propio narrador protagonista como monstruo.

Dorotea, la cautiva es una vuelta de tuerca con relación a la obra de Borges. El nivel cero del sentido está en *Dorotea*, su propia narradora. No hay sorpresa, no hay perplejidad.

En la novela de Saccomanno, el comportamiento de la cautiva tampoco ofrece ningún misterio. No hay nada de irreductible en sus transformaciones. No hay traición, sino un reordenamiento en el campo de poder de la historia argentina. Las reflexiones de Gómez operan no sólo tematizando, sino analizando críticamente los relatos anteriores. Él también, en la reconfiguración, pasa de bando, en la procura de la “lengua del malón”. Al hacerlo, registra el gesto de la clase media que observó con simpatía, por un breve período, la entrada de los piqueteros del conurbano a la ciudad letrada, ocupando el espacio público y derribando gobiernos. Por un breve lapso, los personajes, hasta entonces amenazadores, fueron recibidos con fascinación. El sentido construido por *La lengua del malón* es también un registro de ese momento. Pero, si el sentido se invierte con relación al primer relato de la serie, el de Echeverría, esto no ocurre a la manera de la obra de Félix Luna, con la construcción de la cautiva como heroína romantizada. Saccomanno es reflexivo y propone un debate sobre toda la historia argentina y el ideologema que no puede ser borrado con recursos del campo de la literatura

Referencias bibliográficas

- AIRA, César. **Emma, la cautiva**. Buenos Aires: Belgrano, 1981
- AUERBACH, Erich. **Figura**. Trad. Duda Machado. San Pablo: Ática, 1997.
- AZARA, Félix. **Descripción e historia del Paraguay y del Río de La Plata**. Vol. II. Asunción-Paraguay: A de Uribe y Cia., 1896.
- BALDESTON, Daniel. **¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges**. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- BARTHES, Roland. **Mitologías**. 10a edição. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BIOY CASARES, Adolfo e BORGES, Jorge Luis. “La fiesta del monstruo”. In: OLGUÍN, Sergio (org.). **Perón vuelve. Cuentos sobre el peronismo**. Buenos Aires: Norma, 2000, p. 41-59.
- BONELLI, Florencia. **Indias Blancas: La vuelta del ranquel**. Buenos Aires: DeBolsillo, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. “Emma Zunz”. In: **Aleph**. Buenos Aires: Emecé, 1957.
- BORGES, Jorge Luis. “Historia del guerrero y la cautiva”. In: **Aleph**. Buenos Aires: Emecé, 1957, p. 47-52.
- BORGES, Jorge Luis. “La casa de Asterión”. In: **Aleph**. Buenos Aires: Emecé, 1957, p. 67-70.
- CORBIERE, Emilio. **El gaucho: desde su origen hasta nuestros días**. 2ª Ed. Buenos Aires: Renacimiento, 1998.
- DUJOVNE, Alicia. **Eva Perón. A madona dos descamisados**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- ECHEVERRÍA, Esteban. “La cautiva”. In: **El matadero. La cautiva**. Buenos Aires: Plaza Dorrego, 2003.
- ECHEVERRÍA, Esteban. “El matadero”. In: **El matadero. La cautiva**. Buenos Aires: Plaza Dorrego, 2003.

- ERCILLA, Alonso de. **La araucana**. Santiago: Andrés Bello, 1982.
- FONTANARROSA, Roberto. **Inodoro Pereyra, el renegáu**. Buenos Aires: Clarín, 2004.
- GAMERRO, Carlos. "El nacimiento de la literatura argentina". In: **El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos**. Buenos Aires: Norma, 2006, p. 17-46.
- GONZÁLEZ, Horacio. **Evita. A militante no camarim**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GUZMÁN, Ruy Díaz de. **La Argentina**. Buenos Aires: Huemul, 1974.
- GUZMÁN, Ruy Díaz de. **Anales del descubrimiento, población y conquista del Río de La Plata (Conocida por La Argentina, que terminó de escribir el 25 de junio de 1612)**. Asunción-Paraguay: Comuneros, 1980.
- HERNÁNDEZ, José. **El gaucho Martín Fierro**. Buenos Aires: Tierra, 2001.
- IGLESIA, Cristina. "Conquista y mito blanco". In: _____ e SCHAVARTZMAN, Julio. **Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la conquista**. Buenos Aires: Catálogos, 1987, p. 13-92.
- KOHAN, Martín. **Los cautivos**. 2ª Edição. Buenos Aires: Debolsillo, 2010.
- LOJO, María Rosa. "Otra historia del guerrero y la cautiva". In: **Amores Insólitos de nuestra historia**. Buenos Aires: Alfaguara, 2011.
- LOJO, María Rosa. **Finisterre**. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- LOZA, Cristina. **El revés de las lágrimas**. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- LUNA, Félix. **Dorotea, la cautiva**. <http://www.cancioneros.com/nc/4228/0/dorotea-la-cautiva-felix-luna-ariel-ramirez> (consultado el 14/07/2015).
- MANSILLA, EDUARDA, **Lucía Miranda**, Madrid: Iberoamericana, 2007.
- MANSILLA, Lucio V. **Una excursión a los indios ranqueles**. Vol. 2. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1987.
- MEILLASSOUX, Claude. **Mulheres, celeiros e capitais**. San Pablo: Afrontamentos, 1976.
- PRADO, Caio. "O sentido da colonização". In: **Formação do Brasil contemporâneo: colônia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SACCOMANNO, Guillermo. **La lengua del malón**. Buenos Aires: Planeta, 2003.
- SALTZEN, Marita von. "Piedra de luz". In: **Una tiza en la nieve**. Buenos Aires: Artilugios, 2010, p. 26-27.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo**. 12ª Ed. Buenos Aires: Losada, 2002.
- SEBRELI, Juan José. **Eva Perón, aventurera o militante?** 4ª Ed. ampliada. Buenos Aires: La Pléyade, 1971.
- VEGA, Garcilaso de la. **Comentarios Reales de los Incas**. I-II Prólogo, Edición y Cronología Aurelio Miró Quesada. Venezuela: Ayacucho, 1970.