

RELACIONES HIPERTEXTUALES ENTRE *LA CAUTIVA* Y *LAS CARTAS A UN AMIGO*, DE ESTEBAN ECHEVERRÍA *

Mabel Susana Agresti

Como es sabido, Esteban Echeverría dejó entre sus papeles inéditos en prosa una obra titulada *Cartas a un amigo*. Intento de novela epistolar y confidencia (disfrazada) de realidad autobiográfica¹, las *Cartas...* -treinta y tres en total e imaginariamente fechadas en 182...- pudieron haber sido compuestas hacia 1830-1832².

La crítica ha reconocido ciertas relaciones (el problema del indio, aspectos de la captación de la pampa)³ entre esta obra y *La cautiva*, en la que Echeverría habría comenzado a trabajar hacia 1836⁴.

El propósito de este trabajo es demostrar que la importancia de las *Cartas a un amigo* en el proceso de elaboración de *La cautiva* es mucho mayor que la de una simple relación entre ambos textos. Las *Cartas...* constituyen el ante-texto⁵ de *La cautiva* o, para decirlo con las palabras de Gérard Genette⁶, el poema es el hipertexto de la novela epistolar

Este trabajo fue presentado en el V Congreso Nacional de Literatura Argentina (Catamarca, octubre de 1989).

1 Cf. Julio CAILLET-BOIS. "Echeverría y los orígenes del romanticismo".

y las transformaciones operadas en el camino que conduce del hipotexto al hipertexto van más allá de la mera versificación de fragmentos de una obra anterior en prosa.

Una lectura atenta de las *Cartas a un amigo* permite deslindar en ellas dos aspectos fundamentales, ambos presumiblemente autobiográficos: el "argumental" -que inscribe la obra en la línea del *Werther* de Goethe y se organiza a partir del dolor del narrador por la muerte de su madre⁷- y las descripciones de la pampa; ellas, por un lado posibilitan la incorporación de un elemento de nuestra realidad histórica

mo en América". En Revista Hispánica Moderna. Año VI, N° 2. Abril 1940. p. 97-106. p. 102.

2 Cf. Rodolfo BORELLO. "Notas a *La cautiva*". En LOGOS; Revista de la Facultad de Filosofía y Letras. N° 13-14. Universidad de Buenos Aires. 1977-1978. p. 89-84. p. 89.

Oscar CAEIRO. "El 'Werther' argentino". En Boletín de Estudios Germánicos. Tomo IX. Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literaturas Modernas. Sección de Literatura Alemana. III Jornadas Universitarias de Literatura Alemana. Conferencias y Comunicaciones. 1972. p. 195-208. p. 195.

Rafael Alberto ARRIETA. "La prosa literaria de Echeverría". En Historia de la Literatura argentina dirigida por Rafael Alberto Arrieta. Buenos Aires. Peuser, 1958. Tomo II. p. 88-94. p. 89-90.

3 Cf. BORELLO. art. cit. p. 89.

CAEIRO, art. cit. p. 195-196.

ARRIETA, cap. cit., p. 91.

LORENTE MEDINA, Antonio. "Introducción" a Esteban ECHEVERRÍA. Rimas. Edición preparada por Antonio Lorente Medina. Madrid, Editora Nacional, c. 1984. p. 9-71. p. 48-49.

4 Oscar CAEIRO, art. cit., p. 196.

5 Cf. Cesare SEGRE. Principios de análisis del texto literario. Barcelona. Crítica, c. 1985. Cap. 2. p. 87-93.

6 Cf. Gérard GENETTE. Palimpsestes: La littérature au second degré. París. Editions du Seuil, c. 1982. (especialmente p. 11-17).

7 Cf. Oscar CAEIRO, art. cit. y Rafael Alberto ARRIETA, op. cit., p. 89-91.

en la fecha probable de composición de la obra: la lucha contra los indios; por otro, aúnan la vivencia romántica de la naturaleza con la atracción (también romántica) por el color local.

Este segundo aspecto de las *Cartas...* reviste un especial interés desde el punto de vista de la hipertextualidad. En efecto, si en lugar de tomar en cuenta la datación imaginaria de las *Cartas...* (182...), se acepta la fecha de composición conjeturada por los críticos (siempre posterior a 1830), es posible relacionar las referencias a la pampa incluidas en las *Cartas...* con la vida del autor. Sabemos que, por esa época, Echeverría acostumbraba retirarse con frecuencia a la estancia "Los Talas", en la zona de Luján. Allí debió haber tenido -como sostiene Antonio Lorente Medina- "(...) numerosas ocasiones para sentir la presencia del indio o del paisaje desolador de la pampa (...) Es seguro, también, que historias como las que relata *La cautiva* debieron circular por la campaña de Luján y que Echeverría debió conocer alguna"⁸.

En una perspectiva hipertextual, las *Cartas a un amigo* y *La cautiva* constituyen, pues, diferentes niveles en el proceso de elaboración imaginativa de una realidad, diferentes niveles de "artización" (como diría Echeverría⁹).

En la novela epistolar, las cartas que guardan relación más directa con *La cautiva* son las número 9, 10, 11, 13,

8 Antonio LORENTE MEDINA, op. cit. p. 48-49.

9 En la "Advertencia" a las Rimas, señala Echeverría:

"El poeta (...) toma lo natural, lo real, como el alfarero la arcilla, como el escultor el mármol, como el pintor los colores; y con los instrumentos de su arte, lo embellece y artiza conforme a la traza de su ingenio, a imagen y semejanza de las arquetípicas concepciones de su inteligencia (...). El verdadero poeta idealiza. Idealizar es sustituir a la tosca e imperfecta realidad de la naturaleza, el vivo trasunto de la acabada y sublime realidad que nuestro espíritu alcanza".

[En Obras Completas de Esteban Echeverría. Compilación y biografía por Juan María Gutiérrez. Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora, 1972. p. 452].

14 y 22. No tan estrecha pero también digna de ser tenida en cuenta es la relación de algunos momentos del poema con las cartas 1, 3, 4, 15, 16, 19, 27 y 29.

Del conjunto de las seis cartas mencionadas en primer lugar se desprende que ellas contienen la prefiguración de dos aspectos fundamentales en la elaboración de *La cautiva*: una historia que es germen del argumento del poema y referencias a la pampa, que serán reelaboradas al servicio de la unidad poemática¹⁰.

Las "Cartas a un amigo", núcleo generador del argumento de "La cautiva"

Rodolfo Borello ha observado que las cartas 11 y 22 contienen en germen partes de la "historia" de *La cautiva*. En la número 11, el narrador-protagonista de la novela epistolar se encuentra con una joven pastora llamada María, cuya tristeza se debe al hecho de que su hermano y su novio han ido a luchar contra los indios; en la carta número 22, el narrador concluye la historia: el hermano y el novio de María han muerto y ella se ha vuelto loca¹¹.

Si consideramos las *Cartas a un amigo* como el antetexto de *La cautiva*, resulta evidente que la historia relatada en las cartas 11 y 22 contiene en esbozo la historia del amor infortunado de Brian y María. Pero además, desde el hipotexto y con la locura de la pastora, se explicaría un aspecto a primera vista contradictorio en *La cautiva*. Me refiero a las referencias al hijo de Brian y María que después de haber sido presentado en reiteradas oportunidades como muerto

10 Los términos prefiguración y reelaboración son pertinentes pues -como ha señalado Rodolfo Borello (art. cit., p. 69)- el hacer una primera versión en prosa para luego versificarla parece haber formado parte de la técnica compositiva de Echeverría. Así lo sugiere, por lo menos, la nota 1 de Juan María Gutiérrez al Peregrinaje de Gualpo: "Pian en prosa de un poema que el autor comenzó a poner en verso (...)" (En Obras Completas de Esteban Echeverría, s. cit., p. 329). También El matadero ha sido visto como boceto de un hipotético poema.

11 Vid. Rodolfo BORELLO, art. cit. p. 69-70.

por los indios (Cf. canto III, -vs. 104-105, 208-210 y 221-223- y canto VIII, -vs. 151-153) aparece vivo en el delirio de Brian (Cf. canto VIII, vs. 290-292) o en la que, a partir del hipotexto, podemos interpretar como locura de amor de María (Cf. canto IX, vs. 228, 230-231 y 239-241).

La aparición del novio de la María de las *Cartas...*, por último, es fugaz; sólo lo conocemos a través de sus palabras de despedida, evocadas por la pastora. Como ha observado Lorente Medina, esas palabras recuerdan las de Brian al morir¹².

Las "Cartas a un amigo", núcleo generador de la captación de la pampa en "La cautiva"

Las relaciones entre hipo e hipertexto -y los diferentes niveles de artización- son más evidentes en las descripciones de la pampa. En este caso, los textos que posibilitan el cotejo son fundamentalmente las cartas número 9, 10, 13 y 14 (aunque también se incluirán algunas referencias a otras) y los cantos I, parte del II, V al IX y epílogo de *La cautiva*. A propósito de *La cautiva*, cabe aclarar que la transformación formal que implica la versificación de partes de un texto en prosa supone el ejercicio de un proceso de "artización" creciente en el cual la variación rítmica contribuye a acentuar la unidad fondo-forma¹³.

A los efectos del cotejo que sustenta este trabajo,

12 Vid. Antonio LORENTE MEDINA, op. cit., p. 49, nota 84.

13 A título de ejemplo, recordemos algunas reflexiones de Echeverría sobre el tema:

"El ritmo es la música por medio de la cual la poesía cautiva los sentidos y habla con más eficacia al alma. Ya vago y pausado él remeda el reposo y las cavilaciones de la melancolía; ya sonoro, precipitado y veloz, la tormenta de los afectos [...]"

(Fragmento de "Estilo, lenguaje, ritmo, método expositivo". En O.C., p. 380).

"El fondo es el alma; la forma, el organismo de la poesía:

podemos reducir a cuatro los temas que, en relación con la pampa y *La cautiva*, aparecen en las *Cartas...* Ellos son: la inmensidad del desierto, los elementos que lo constituyen en tanto reveladores de la armonía del universo emanada de un Dios creador, el poeta visto como genio capaz de penetrar y expresar los secretos de la creación y la descripción del pajonal.

Los tres primeros temas son desarrollados principalmente en las cartas número 9 y 10, que constituyen con certeza el hipotexto del canto I y de los dieciocho primeros versos del canto II de *La cautiva*.

La feliz comparación de la pampa con el mar -que define la visión del desierto en el poema- ya ha aparecido en la carta número 9: "Un mar de verdura nos rodea y nuestro rancho se pierde en este océano inmenso cuyo horizonte es sin límites" (O.C., p. 404). En la primera estrofa del poema, la comparación profundiza su sentido por medio de la personificación, que adelanta la naturaleza trágica de la historia cuyo mudo testigo será el desierto "Inconmensurable, abierto / Y misterioso (...) triste el semblante / Solitario y taciturno / Como el mar (...)"¹⁴.

En los dos textos la infinitud del desierto es expresada por la imposibilidad de abarcarlo con la vista. El siguiente fragmento de la carta 10 es el ante-texto de la segunda estrofa del poema: "¡Qué gusto! (...) Volar de un sitio a otro y esparcir su vista a la vez por horizontes diversos y luego venir a

aqué! comprende los pensamientos. ésta, la armazón o estructura orgánica, el método expositivo de las ideas, el estilo, la elocuencia y el ritmo. En toda obra verdaderamente artística, el fondo y la forma se identifican y completan y de su íntima unión brota el ser, la vida y hermosa que admiramos en los partos del ingenio" [Fragmento de "Fondo y forma en las obras de imaginación". En O.C., p. 341].

En los cantos utilizados para el cotejo, Echeverría utiliza décimas [de variable esquema], romances, octavillas y aunque predomina el verso octosílabo apela también a otros metros.

14 Esteban ECHEVERRÍA, La cautiva. El matadero. Fijación de los textos: Angel J. Battistessa. Buenos Aires, Sainte-Claire Editora, 1978. Todas las citas del poema se harán por esta edición.

reposarse alrededor de una multitud de insectos que hormiguean y chillan, de una multitud de aves que vuelan o reposan también, y de enjambres de cuadrúpedos que rumian tranquilamente la yerba" (O.C., p. 404-405).

En el poema, los verbos de movimiento, la personificación, el hipérbaton, la variación de la comparación inicial desierto-mar por la introducción de un nuevo elemento (el pájaro) o el paralelismo logran traducir con acierto la intensificación de la función poética:

"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 El solo puede sondar"

También es la carta 10 el ante-texto de las estrofas 4 y 5 del Canto I; al protagonista de la novela epistolar la observación del "orden y armonía de la naturaleza [le permiten] elevarse hasta la meditación de sus leyes inmortales, y descubrir allá, en el corazón del universo, la mano omnipotente que lo rige (O.C., p. 405. El agregado es mío); al poeta de *La cautiva* la admiración por todo lo creado -que enumera en forma genérica (Cf. estrofa N° 5)- lo conduce a la exaltación romántica del vate: "Sólo el genio su grandeza / Puede sentir y admirar" (vs. 49-50).

La enumeración de animales de la fauna americana -individualizados por el grito característico de cada uno, que remarca el hipérbaton (Cf. estrofa 8 del mismo canto)- también aparece prefigurada en el modo con que el narrador de la carta 10 puebla las soledades de la pampa: "¿Quién, al respirar el aroma vivificante de las flores en medio de esta soledad y de este silencio que no interrumpen sino el balido de la oveja, el relincho del caballo y el chillido de

los insectos, queda frío espectador y no siente en su corazón emociones peregrinas?" (O.C., p. 405).

El final de esta misma carta es esbozo de otro momento del poema: "¡Y luego tanta luciérnaga ambulante, el murmullo del arroyo y esos fuegos fatuos que se levantan, se acercan, se alejan y desaparecen dando pábulo a la fantasía y aterrorizando al vulgo!" (O.C., p. 405). La prosa relativamente simple (dinamizada por los verbos de movimiento) ha generado los dieciocho primeros versos de "El festín". Los elementos enumerados en la carta adquieren en el poema una significación más profunda: son símbolo del horror del festín indio, adelantado por el contraste entre la oscuridad de la noche y las "luces malas":

"Noche es el vasto horizonte,
 Noche el aire, cielo y tierra
 (...)
 Sólo inquietos, divagando
 Por entre las sombras negras,
 Los espíritus foletos
 Con viva luz reverberan,
 Se disipan, reaparecen,
 Vienen, van, brillan se alejan (...)"

La carta 14 contiene la descripción de un pajonal, fenómeno muy común en la pampa. En un pajonal se desarrollan los cantos V al VIII (de alguna manera también el IX) de *La cautiva*. Las diferencias entre hipotexto e hipertexto se profundizan aquí notablemente.

En la carta, la descripción es puntual ("El sol, flameando en el mediodía, abrasaba la tierra") y el nivel de lengua, predominantemente informativo: "Hacía como un mes que no llovía, y las aguas estancadas se habían evaporado poco a poco, con los rayos ardientes del sol, y todos los habitantes que contenía habían perecido" (O.C., p. 407).

En el poema, en cambio, a partir del pajonal se desarrollan diversas modulaciones de la interpretación romántica de la naturaleza: lo natural aparece ya como amigo, ya como

enemigo de Brian y María, es medio para presagiar la tragedia o funciona como contraste con el dolor humano. Los recursos literarios se multiplican; también la variación métrica y estrófica; finalmente, la descripción fija de la carta se extiende en el tiempo y los tres días que los esposos viven en el pajonal son el medio para la pintura de la pampa en diferentes horas.

Desde el comienzo del canto V se verifica la identificación de la naturaleza con el estado de ánimo de los personajes, que llegan al pajonal "al salir la luz del día" y después de haber divagado "por la *lóbrega* llanura" (vs. 1-6. El subrayado es mío).

Como ha observado Rodolfo Borello, en la carta 14 encontramos la fuente (o el esbozo) de los versos 31-68 (podrían extenderse hasta el verso 79) de la parte V del poema¹⁵. Los elementos son prácticamente los mismos pero la intención es diferente. A primera vista, los versos citados del poema pueden parecer obra más de una voluntad de realismo que de la idealización embellecedora. Es cierto que, con la descripción de uno de los paisajes más característicos de la pampa, Echeverría concreta la incorporación de la realidad argentina a la poesía, que se propusiera como programa en la "Advertencia" a las *Rimas*¹⁶. Pero también lo es que se trata de una realidad "artizada" y en función de la unidad poemática. Este valor tiene, por ejemplo, la incorporación de la cigüeña (no mencionada en la carta) al paisaje de desolación y muerte del pajonal.

En la carta 14, el narrador se ha acercado a un nido de cuervos y dice: "Tomé uno en mi mano (...) y vi con horror

15 Cf. Rodolfo BORELLO, *art. cit.*, p. 70.

16 En la "Advertencia" a las *Rimas*, ha dicho Echeverría:

"El Desierto es nuestro, es nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner constata en sacar de su seno, no sólo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, ajino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional". (O.C., p. 451).

que vomitó de su cuerpo un sapo, una víbora y un huevo de perdiz (...) (O.C., p. 408). El hipertexto sustituye el detalle casi naturalista por una expresión generalizadora e incorpora la imagen de la cigüeña para producir el efecto del contraste blanco-negro, belleza- fealdad o, más aún, la belleza contaminada por lo horripilante: "(...) aquí se vía/ Al voraz cuervo, tragando/Lo más asqueroso y vil;/ Allí la blanca cigüeña,/ El pescuezo corvo alzando,/ En su largo pico enseña/ El tronco de algún reptil" (vs. 43-49).

Mientras en la carta la contemplación del pajonal da lugar a la reflexión del narrador sobre el ciclo vida-muerte-vida (Cf. O.C., p. 408), en el poema permite presagiar el destino trágico de Brian y María, tragicidad que intensifica la ubicación del predicativo "miserable" al final: "Y en aquel páramo yerto (...) Sólo divisan sus ojos,/ Feos, inmundos despojos/ De la muerte. ¡Qué destino/ Como el suyo miserable!" (vs. 55, 59-62).

También en la tirada siguiente la mención del nido de chajá y la imagen elaborada a partir de él se relaciona con la carta 14: "Varios nidos de chajáes y cuervos, como columnas de paja, flotaban aún sobre aquella agua cenagosa (...)" (O.C., p. 407-408). Pero en el poema la intención documental se subordina al valor estético y el elemento elegido configura el tema de la naturaleza como refugio para el hombre desamparado: "(...) Y sobre un flotante nido/ de yajá (columna bella,/ Que entre la paja descuella,/ Como edificio construido/ Por mano hábil) se sentaron/ A descansar o morir" (vs. 69-79).

En la concepción total de *La cautiva* la descripción del pajonal tiene una función esencialmente poética: es medio para desarrollar el tema romántico de la mujer fuerte por el amor. Frente a la desolación y la muerte, María "(...) Huella el fango, Do la muerte/ Disputa un resto de vida/ A indefensos animales" (vs. 101-103) y encuentra un arroyo a donde lleva a Brian.

Los cantos VI, VII y VIII también se desarrollan en el pajonal.

En la noche de "La espera" lo natural es presagio del dolor humano ("Triste, oscura, encapotada/ Llegó la noche esperada (...)") -Canto VI, vs. 1-2-); a la vez, el dolor de María se proyecta sobre lo natural para teñirlo de fatalismo: "Ella (...) sólo observa/ La negra desolación,/ O las, sombrías visiones/ Que engendran las turbaciones/ De su espíritu. ¡Cuán larga/ Aquella noche y amarga/ Sería a su corazón!" (vs. 103-110, p. 79-80)¹⁷.

En los versos 81-90 del canto VI, el contraste del negro de la noche con el color rojo que se divisa en el horizonte anuncia el tema del canto VII: "La quemazón". Desarrollada en un "día enlutado" (Canto VII, v. 34) y mostrada a partir de la atenta mirada de quien conoce estos paisajes, la descripción de la quemazón varía la comparación base de la pampa con el mar en el paso de la quietud al dinamismo lento, logrado por el empleo del gerundio: "Soplando a veces el viento/ Limpiaba los horizontes./ Y de la tierra brotar/ De humo rojo y ceniciento/ Se veían como mentos;/ Y en la llanura ondear,/ Formando espiras doradas,/ Como lenguas inflamadas,/ O melenas encrespadas/ De ardiente, agitado mar" (vs. 11-20).

Esta descripción bien podría haber integrado el material del ante-texto, cuyo tono informativo tal vez pueda relacionarse con los vs. 49-55 del poema, que contienen la explicación sobre el origen del fenómeno (Cf. *La cautiva*, e. cit., p. 85).

En los versos 95-98 del canto VII comienza a concretarse lo que puede ser visto como el último paso en la artización del pajonal-elemento de una realidad observada; por obra del fuego, el siguiente grupo de versos sugiere una purificación del pajonal: "Lodo, paja, restos viles/ De animales y reptiles/ Quema el fuego vencedor,/ Que el viento iracundo atiza; (...) " (vs. 95-98). Cuando por la fuerza del amor de María la quemazón se aleja (Cf. vs. 180-182 y 188-189), están dadas las condiciones para concretar -como lo había

17 Cf. cartas 19 y 22 (*Cartas a un amigo*. En *O.C.*, p. 410 y 412).

sostenido el mismo Echeverría en sus "Ensayos estéticos"¹⁸ - el paso de lo particular a lo universal.

Orientado así el análisis, ya no resulta exagerado relacionar el peregrinar de Brian y María por el desierto con el peregrinar del hombre perdido en el mundo, motivo tematizado ya en las cartas 15, 16, 22 y 29.

En esta perspectiva, el indicio paratextual¹⁹ del epígrafe de Victor Hugo al canto I ("Ils vont. L'espace est grand") o la variación de este epígrafe en el canto III ("Ella va..." -Cf. vs. 41 y 51-) conducen a los versos 107-108 del canto VII y a los versos 41-50 del canto VIII²⁰.

En el canto VIII un calor inclemente abrasa a los esposos aún refugiados en el pajonal. La descripción (todavía particularizada) recuerda la de una siesta en la pampa presentada en la carta 13²¹: "En el empíreo nublado/ Flamea el

Cf. Esteban ECHEVERRÍA. "Reflexiones sobre el arte" (En O.C., 355-358).

18 Cf. Gérard GENETTE, op. cit.

20 En el canto VII de La cautiva, leemos:

"No hay cómo huir, no hay efugio,
Esperanza ni refugio: [...]" (vs. 107-108)

En el canto VIII, dice el poeta:

"Cuán largo, incierto camino
La desdicha le previno.
Cuán triste peregrinaje;
Allí ve de aquel paraje
La yerta inmovilidad;
Allí ya del desaliento
Sufre el pausado tormento,
Y, abrumada de tristeza,
Al cabo a sentir empieza
Su abandono y soledad" (vs. 41-50).

21 Leemos en la carta 18:

"El viento adormido apenas respiraba. El sol flameaba como una hoguera inmensa en el firmamento y el blanco desierto semejava a un mar de luz resplandeciente. Toda la naturaleza parecía envuelta en un letargo profundo ocasionado por el ardor febeo" (O.C., p. 407).

sol colorado,/ Y en la llanura domina/ La vaporosa calina,/ El bochorno abrasador" (vs. 61-64).

Avanzado el canto y cuando "El sol pálido declina" (v. 210), María tiene la certeza de la muerte de Brian. Lo particular y "realista" comienza a desaparecer en favor del contraste puramente estético: "En la cercana colina/ Triscan las gamas y ciervos,/ Y de caranchos y cuervos/ Grazna la impura legión,/ De cadáveres avara,/ Cual si muerte presagiara" (vs. 211-216).

En el canto IX, también el desconsuelo de María por la muerte de Brian (Cf. vs. 1-20) recuerda el desconsuelo del protagonista de las *Cartas...* frente a la muerte de la madre²². En la soledad del personaje femenino (que ha abandonado el pajonal después de sepultar a Brian) reaparece la llanura infinita del canto I o de las *Cartas...*: "Ilimitado horizonte,/ Llanura y cielo brillante,/ Desierto y campo doquier" (vs. 74-76). Finalmente, en los versos 77-86 el poeta invoca a los elementos naturales para que protejan a María; todos ellos (la noche, las estrellas, la luna, los vientos y temporales) habían sido previamente incorporados al mundo imaginario de las *Cartas...*²³.

En el diálogo del poeta-narrador con el pajonal primero y con María en el epílogo se cierra el ciclo de la reelaboración estética a partir del ante-texto.

Las modulaciones principales de la naturaleza romántica reaparecen en la adjetivación de los versos 97 y 98: "¡Adiós, pajonal funesto!/ ¡Adiós, pajonal amigo!" y la purificación operada en el pajonal por la quemazón encuentra su razón de ser en los versos 107-116 que, a su vez, remiten a la "Advertencia" a las *Rimas*²⁴: "Gózate (...)/ El valor y la hermosura/

22 Vid., por ejemplo, las cartas 1, 3, 4 y 20.

23 Cf., por ejemplo, las cartas 10, 11, 13 y 27.

24 "El principal designio del autor de La cautiva ha sido pintar algunas rasgos de la fisonomía poética del desierto; y para no reducir su obra a una mera descripción, ha colocado, en las vastas soledades de la Pampa, dos seres ideales, o dos almas unidas por el doble vínculo del amor y el infortunio". ["Advertencia" a las Rimas. En O.C., p. 451].

ligados por la ternura,/En ti hallaron refrigerio,/ De su infortunio el misterio/ Tú solo puedes contar".

Personificado, el pajonal tiene de ahora en más una misión: custodiar el cuerpo de Brian cuyo recuerdo inmortaliza la poesía (Cf. vs. 134-136); por eso, la invocación del verso 106: "Pajonal glorioso, adiós!".

Tampoco es casual el canto al chajá contenido en los versos 187-216. Este -que fuera lo único bello en la descripción casi naturalista de la carta 14- simboliza aquí toda la pampa y explícita en su grito la última esperanza de María, hecha posible por su locura: la vida del hijo (Cf. vs. 121-122).

En el epílogo, la historia de Brian y María ingresa al mundo de la eternidad por obra de la poesía (Cf. vs. 41-48), la leyenda popular (Cf. vs. 89-96) o el símbolo. Morada para la cruz de la tumba de Brian y para el ombú que le da sombra, el pajonal -despojado de las características "reales" contenidas en la carta 14 o en los versos 31-79 del canto V- ha alcanzado también la universalidad de lo estético: "Hoy, en la vasta llanura, (...)/ Descollando en una altura,/ Entre agreste flor y yerba,/ Hoy el caminante observa/ Una solitaria cruz." (vs. 49 y 53-56).

Consecuentemente con el propósito declarado por Echeverría de crear una literatura nacional²⁵, la pampa accede al mundo de la poesía por *La cautiva*.

Siguiendo lo que parece haber sido una técnica propia de composición, el autor adelanta muchos aspectos del poema en partes de una novela epistolar presumiblemente anterior: las *Cartas a un amigo*. En el paso de la prosa al verso, el material susceptible de elaboración estética ha sufrido notorias modificaciones.

Desde nuestra perspectiva contemporánea, las *Cartas a un amigo* y *La cautiva* -vistos como hipotexto e hipertexto, respectivamente- constituyen diferentes niveles de elaboración estética de una realidad vivida por el autor. Los fragmentos descriptivos de las *Cartas...* evidencian con mayor claridad que el poema la intención documental y hasta la atracción

25 Cf. nota 18.

del autor por el color local. La pampa que resulta de la lectura de *La cautiva* está teñida por el romanticismo de la historia humana y, por momentos, resulta tan ideal como Brian y María.

Por otra parte, la relación entre ambos textos no se limita a la historia de la pastora o la descripción del pajonal. Casi todos los elementos del poema ya han aparecido en las *Cartas...* y el cotejo avala la hipótesis de una reelaboración, en *La cautiva*, de las descripciones de las *Cartas* y hasta de algunas reflexiones o sentimientos del narrador-protagonista.