

Desarmonías del archivo nacional. Sujeción poética del paisaje en *La cautiva* de Echeverría

Dissonances of the national archive. Poetic fastening of the landscape in Echeverría's *La cautiva*

JUAN PABLO LUPPI*

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina. Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Departamento de Letras, FFyL, UBA.

pabloluppi@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9867-7017>

Resumen

Según el protocolo de apropiación del Desierto como patrimonio nacional en la «Advertencia» de *Rimas* de Esteban Echeverría (publicado en Buenos Aires en 1837), la imaginación geográfica traza el ideario económico-estético de explotación organizada del territorio. Autonomizado de *Rimas* como poema fundacional de la literatura argentina, *La cautiva* comprime el Desierto en una estructura de rima resonante y métrica forzada, dominada por la voz lírica a resguardo de la naturaleza que devora a la pareja de seres ideales, subordinados a la descripción espacial. Pautada por la interioridad espiritual de quien contempla el espacio enmarcado como paisaje, la desarmonía rítmica materializa contradicciones políticas y estéticas de la adaptación sudamericana del credo romántico, por las cuales *La cautiva* alienta un funcionamiento del archivo literario menos subalterno que el pautado por la política cultural de la Nación.

Palabras clave: Frontera; Imaginación geográfica; Objeto-Sujeto; Romanticismo argentino.

Abstract

According to the protocol of appropriation of the Desert as national heritage in the «Advertencia» of Esteban Echeverría's *Rimas* (published in Buenos Aires in 1837), the geographic imagination traces the economic-aesthetic principles of organized exploitation of the territory. Autonomized from *Rimas* as a foundational poem of Argentine literature, *La cautiva* compresses the Desert into a structure of resonant rhyme and forced metrics, dominated by the lyric voice protected from the nature that devours the couple of ideal beings, subordinated to the spatial description. Patterned by the spiritual interiority of the poet, who contemplates the space framed as landscape, the rhythmic disharmony materializes political

* Doctor de la Universidad de Buenos Aires en el área Literatura. Investigador Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina, donde ha sido becario doctoral y posdoctoral. Desde 2008 participa en equipos de investigación en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y dicta clases de literatura argentina en dicha Facultad y en el Colegio Paideia. Se ha desempeñado como maestro de grado y profesor de nivel secundario y terciario, y desarrolló actividades de extensión y divulgación en medios e instituciones públicas y privadas. En encuentros académicos y publicaciones científicas de Argentina y del exterior ha comunicado sus trabajos, actualmente centrados en problemáticas relativas a la configuración de subjetividades y las conexiones de la escritura con la sociedad en ambos entre siglos (1870-1930 y 1970-2015). Es autor de *Una novela invisible. La poética política de Rodolfo Walsh* (Eduvim, 2016).

and aesthetic contradictions of the South American adaptation of the romantic creed, for which *La cautiva* encourages an operation of the literary archive less subordinated than that dictated by the cultural policy of the Nation.

Keywords: Boundary; Geographic Imagination; Object-Subject; Argentine Romanticism.

Comienzo inacabable

El campo convulso de aporías generadas por la división racional entre naturaleza y cultura tiene una parcela fértil en la programación romántica de la cultura argentina. El voluntarismo juvenil hacia 1840 proyecta una literatura nacional que, desde concepciones leídas en autores franceses, alemanes, ingleses, imagine la patria con una retórica fundada en la extensa llanura denotada como desierto. Denominación geográfica o sociopolítica, que al nombrar realiza el despojamiento de cultura y la demarcación de su población como alteridad absoluta, «Desierto» sería la falta originaria, el vacío donde fundar una relación cultural con Europa; como reprograma Sarlo en la transición democrática, el abismo del origen de la cultura nacional es el problema en torno al cual se encuentra la literatura argentina del xx con la del xix¹. Aunque reiteradamente la literatura argentina se enfrenta con el vacío de origen e imagina su comienzo, este ha sido canónicamente emplazado en junio de 1837, en el salón de Marcos Sastre en Buenos Aires, con Juan María Gutiérrez recitando décimas de «La cautiva» de Echeverría, que ocuparía casi tres cuartos (145 de 215 páginas) de *Rimas*, publicado tres meses después. Poema de frontera que embellece la tragedia de la cultura en el Desierto, «La cautiva» retraería, durante un siglo y medio, la potencia de aquel pensamiento abierto sobre el origen, al fijar el archivo como comienzo y mandato, custodiado/interpretado en el soporte monumental de los cinco tomos de las *Obras completas* de Echeverría que editó Gutiérrez entre 1871 y 1874, a dos décadas de su muerte². Pero los textos no se dejan emplazar en un

sitio (así sea prestigioso) ni funcionan únicamente bajo mandato (así sea del autor o su amigo editor). Como advierte Fernández Bravo en su estudio de los procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del xix, «el archivo literario es menos subalterno que el imaginado desde el poder»: aunque la literatura de frontera pretendía «afirmar la jurisdicción de comunidades inseguras del perímetro de su inclusividad», el reimpulso crítico de la potencia de los clásicos en las últimas décadas muestra «un funcionamiento diferente en el que la distancia habilita la percepción de las fronteras como una división artificial, cultural e histórica edificada, sostenida e indirectamente puesta en evidencia por la política cultural de la Nación» (Fernández Bravo 180-181).

Si leemos contra el mandato augural, *La cautiva* – en cursivas que indican su exceso del poema de *Rimas* hacia el «libro nacional», en pareja con *El matadero* según la fijación editorial durante el xx– se complejiza como artificio imaginador de la frontera que los jóvenes letrados debían remarcar para iniciar la política cultural de la Nación. El poema advierte sobre los peligros del Desierto diseñando una belleza ideal, aunque desajustada del sublime romántico leído en libros europeos. El indio, ese Otro despojado de su condición de habitante, aparece como estruendo que quiebra la armonía, fuerza monstruosa que hace temblar el suelo y cubre la «silenciosa llanura» de «confuso clamor» (Echeverría, *Rimas* 11-12); en «El festín» (Parte Segunda) posterior al malón, la alteridad deviene caos de «abominables fieras» sonorizado con «el disonante alarido» de indios ebrios (24, 30). De lo infernal desafinado a lo fúnebre poético, al final del poema el Desierto será «Tumba sublime

1. Distinguiéndose de Viñas, que en *Indios, ejército y frontera* recupera la perspectiva de los reprimidos, en su texto de 1986 Sarlo (que en 1984 se había hecho cargo de la cátedra de literatura argentina del siglo xx en la UBA, mientras que la del xix sería dictada desde 1986 por Viñas) focaliza en letrados como Echeverría, Sarmiento y Alberdi que, con el parámetro comparativo de Europa, «no solo vaciaban al desierto de sus habitantes, sino que trasladaban esta denominación para pensar su propio medio» (26).

2. Iniciador de la crítica literaria argentina, Gutiérrez sería el arconte del archivo echeverriano, en el doble gesto de

resguardarlo e interpretarlo: «*Arkhe*, recordemos, nombra a la vez el *comienzo* y el *mandato*»; el *arkheion* era la casa privada de los arcontes, donde se depositaban los documentos oficiales. «Los arcontes son ante todo sus guardianes. No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de *interpretar* los archivos» (Derrida 9-10; cursivas en original). La valoración de Gutiérrez se materializa en la ubicación de «La cautiva» en la «Parte lírica» del primer tomo de *Obras completas* (1871), separada de *Rimas* cuyo resto queda en el tercero.

y grandiosa» de los héroes cultos, adornada por «la virgen poesía» que forma corona contra el olvido, arreglos florales que —promete el yo lírico a la cautiva muerta— harán venerar su nombre (María) y el de su amado Brian (143). Limitadamente reparador, el poeta devuelve al espacio la armonía que la barbarie le arrancó. El emblema mortuario reubica, con perspectiva de viajero, los polos que dirimen la posesión del espacio: «hoy el caminante observa / una solitaria cruz» bajo un Ombú que sirve tanto de reposo al cristiano, que allí «se postra a hacer oración», como de repelente contra «la tribu errante», que huye aterrada de ese santuario (144-145). Los símbolos civilizatorios (la cruz, este poema) legitiman como justicia poética la venganza contra el indio. La resolución maniquea culmina una topología que desde el encabalgamiento del tercer verso del poema —«de los Andes. —El Desierto» (7)— ha funcionado por binarismos fijos y afectadas armonías, desplazando ejes cardinales en la adecuación del credo romántico. El desvío productivo de Rousseau aplanar lo sublime³; como veremos, lo interior (el yo lírico) controla lo exterior (los seres ideales en el Desierto). Al imaginar «un espacio inmenso dominado por las alturas andinas», para lo cual el perceptor baja de las cumbres a la pampa, *La cautiva* inventa «una experiencia panorámica del paisaje pampeano que nunca se alcanza, aunque tantos viajeros se dedicaron a perseguirla» (Silvestri 68).

La librería y gabinete de lectura de Sastre exhibía el repertorio cultural europeo, con abundancia de libros clásicos y escasez de argentinos (Weinberg). La importación cultural debía poner rienda al «saber español entre nosotros», según demanda Gutiérrez en su lectura inaugural: los conquistadores dejaron un «velo de ignorancia» sobre la geografía y la historia natural de América, cuya «naturaleza portentosa y rica» debía dar la materia de la literatura nacional, aunque retuviera la perspectiva del viajero europeo, al considerar que «todo es raro, todo es nuevo, todo nunca visto para el antiguo mundo» (Gutiérrez 152). Como si recitara ya no el poema sino su advertencia, contradiciendo la idea al formularla con conjugación peninsular, Gutiérrez impulsa la «necesidad de un libro escrito en el idioma que habláis desde la cuna» y

3. «En América, el sublime romántico (con sus connotaciones de terror y monstruosidad) cambiará la perspectiva y trasladará a la horizontal los temores que en Europa despiertan las verticales alpinas», esos abismos de rocas como ruinas que Alberdi busca en Suiza como «topografías diseñadas por Jean-Jacques Rousseau en *Julia o La nueva Eloísa*» (Amante 4).

una literatura «que sea nacional; que represente nuestras costumbres y nuestra naturaleza» (154). Sagrada «hacinación armoniosa» de «palabras inmortales», la poesía queda definida a los pies de *La cautiva*, poema de la contemplación del espacio, de las dos almas allí perdidas y del alma sacerdotal de quien armoniza las palabras: «contemplación fervorosa y grave que hace el alma sobre sí misma, y sobre los grandiosos espectáculos que presenta la naturaleza» (156). Insistente, el «espectáculo de la naturaleza» inspira a ese poeta que «prepara poemas, en que toda entera se refleja», como a su turno anuncia Sastre en la apertura del Salón: «Tomando por fondo de sus cuadros nuestras extensas llanuras, busca en ella y canta nuestros hombres libres, poéticos, esforzados (...). Poema enteramente original, solo debido a la inspiración de las bellezas de nuestro suelo». Y agrega en nota al pie los datos concretos del anuncio: «Este poema, que se titula *La Cautiva*, es de D. Esteban Echeverría; y esperamos que muy pronto vea la luz con otras poesías inéditas del mismo autor» (Sastre 132).

En la abstracta celebración de la naturaleza autóctona se sustentó la canonización contemporánea del poema y su autor. Ocho años después de los anuncios del Salón, el segundo capítulo del *Facundo* registra la fama de Echeverría: este «bardo argentino», define Sarmiento sibilino restándole compromiso con la realidad y la acción, «ha logrado llamar la atención del mundo literario español», porque «dejó a un lado» los motivos clásicos que los Varela trataron con maestría pero «sin suceso y sin consecuencia, porque nada agregaban al caudal de nociones europeas», «y volvió sus miradas al desierto, y allá en la inmensidad sin límites (...) halló las inspiraciones que proporciona a la imaginación el espectáculo de una naturaleza solemne, grandiosa, inconmensurable, callada» (72). Multiplicando los adjetivos del desierto (sin la mayúscula prosopopéyica usada por Echeverría), Sarmiento registra el sesgo estético de la originalidad americana del poema. Para 1845, *La cautiva* es un locus compartido por lectores argentinos en diáspora sudamericana; la citación de la segunda estrofa torna evidente la sustancia poética del espacio nacional: «¿Cómo no ha de ser poeta el que presencia estas escenas imponentes?» (74). Liberado del mandato romántico para jugar con el paisaje entre ideal y real, en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) Mansilla citará el poema sin nombrarlo, como fraseo conocido aplicable a situaciones de desierto no meramente contemplativas (el amanecer y el atardecer, pero también la orgía que

Echeverría llama festín), además de reavivar el diálogo con el aparato de citas (Byron y Hugo) y con los «poetas y hombres de ciencia» que cometieron «errores descriptivos» sobre las pampas⁴.

A diferencia de la mirada topográfica, in situ de Mansilla, la de Echeverría evitó cruzar la frontera. En el campo familiar cerca de Luján, obediente a la predilección byroniana por las expansiones de tierra virgen, el poeta pensador «debía considerarse feliz por tenerlas a mano, por toparse casi a la salida de Buenos Aires con la presencia perturbadora de lo incivilizado, de lo abrupto y primitivo. Sin embargo, sin temor a forzar los hechos podemos suponer que no se consideró tan encantado» (Jitrik 162-163). En su estudio sobre la adaptación no servil del romanticismo en Argentina, Jitrik focaliza la convivencia de lo culto y lo salvaje como nudo problemático que subtiende una «apreciación compleja del ambiente» en *La cautiva*, siguiendo el tópico de la naturaleza como desdoblamiento del yo, iniciado por Chateaubriand o Madame de Stael con «la proyección del individuo en la naturaleza» como «marco adecuado» para el «nacimiento histórico del yo» (147). Este «esquema de byronismo» orienta la conformación de «los protagonistas» de Echeverría, héroes incómodos en el escenario salvaje, sostenes de los postulados del *Facundo* que luego invertirá Mansilla: entre sujeto y naturaleza no hay posibilidad de integración (163-164). La filosofía a la que debía aspirar toda poesía (según el epígrafe de Moreto en la portada de *Rimas*: «¿Pues toda la poesía, / qué es sino filosofía?») aglutina a los jóvenes argentinos detrás de un pensamiento que, como señala Jitrik (167), responde a necesidades de su clase, la burguesía pecuaria de origen ciudadano. La filosofía paisajística, que canoniza el poema por su concreción estética del Desierto, escamotea el interés territorial económico. Cuando escribe *La cautiva* y coquetea con aceptar la invitación a encabezar la formación auspiciada por Sastre, Echeverría vive del campo y pasa temporadas en la estancia Los Talas dirigida por su hermano (cerca de la estancia que lleva el hermano de Gutiérrez). No sorprende el énfasis industrialista

de su segunda lectura en el Salón, dedicada al sesgo económico de la postulación de igualdad dirigida: al introducirse «el orden, la actividad y la economía», «nuestros campos (...) prometen ser la fuente inagotable de nuestra futura grandeza» (Echeverría, «Lecturas» 178). La promesa oculta una relación inversamente proporcional entre riqueza y poesía: esas tierras tienen valor poético mientras sean económicamente improductivas. La duplicidad de la mirada trasunta la violencia de la transformación capitalista del territorio, como en la «Advertencia» de *Rimas* (dedicada a «La cautiva») cuyo primer párrafo dogmatiza la apropiación del Desierto como «nuestro más pingüe patrimonio», con altisonancia que disimula la imposibilidad de sacar «de su seno» a la vez poesía y riqueza, variación de la aporía generada por el binarismo (cultural) de naturaleza-cultura (Echeverría, *Rimas* IV).

Como señala Jitrik, Echeverría no estaba tan encantado con los campos, por más que prometieran inagotables riquezas. En *Cartas a un amigo* (pre-texto de *La cautiva*) las visiones maravillosas de la llanura son cortadas, como el encabalgado tercer verso del poema, por un quiebre de expectativa cuando el lodazal muestra su abyección: «todo parece que conspira en la naturaleza a la destrucción» (Echeverría, *Páginas* 21-22). Como detectó Prieto (133, 136), la lectura de Francis Bond Head (*Rough Notes Taken during some Rapid Journeys across the Pampas and among the Andes*, 1826) orienta la tensión entre convicciones románticas y premisas utilitarias en el registro del paisaje: este nunca se subordina al centro dramático de la fuga de Brian y María, quienes «sirven como agentes vicarios» al género de la literatura de viajes. En el diseño de un espectáculo visual propio del viajero campea el influjo de lo leído, la pampa como experiencia de lectura, no empírica, en una modalidad compartida con Sarmiento que, decisivamente, agrega geógrafos, naturalistas, pintores. Pero Echeverría se mantiene espiritual, el ojo fijo en ese «núcleo del programa de americanización o nacionalización intelectual» que encadena *luces, inteligencia europea y progreso de las naciones*, condicionando su propósito de clavar el otro ojo «en las entrañas de nuestra sociedad» con imágenes asociadas a lo corporal y abyecto: las dos instancias de referencia —el saber europeo y la realidad americana o nacional— se imprimen sobre el «esquema simbólico tradicional que opone espíritu y cuerpo» (Altamirano-Sarlo 61-62). La obediencia al esquema determina la configuración paisajística del Desierto y el dominio tutelar que la voz lírica ejerce

4. «Los que han hecho la pintura de la Pampa, suponiéndola en toda su inmensidad una vasta llanura, ¿en qué errores descriptivos han incurrido! / Poetas y hombres de ciencia, todos se han equivocado. El paisaje ideal de la Pampa, que yo llamaría, para ser más exacto, pampas, en plural, y el paisaje real, son dos perspectivas completamente distintas. / Vivimos en la ignorancia hasta de la fisonomía de nuestra Patria» (Mansilla 55; barra indica punto y aparte).

sobre los seres ideales; el ojo puesto en la materialidad del territorio parpadea incómodo.

La forma poética estampa ese temblor del esquema binario; la décima echeverriana es «tan destartada como ingrata al oído», sentencia Lugones en el capítulo VII de *El payador*, y propone hacer «más soportables» los tres primeros versos de la segunda estrofa de *La cautiva* «cambiándolos de posición»; pero habría que reordenar todo el poema, que «adolesce de igual miseria. Es sencillamente lamentable» (136-137). Desde comienzos del xx, en la sobresaltada continuidad del nacionalismo culto aflora la desvalorización del texto a pesar de la ubicación fundacional del poema en la historia literaria: enfocado en canonizar el *Martín Fierro* como épica telúrica, Lugones arremete contra *La cautiva* y *Lázaro* de Ricardo Gutiérrez, «meros ensayos de ‘color local’» que «pecan por el lado de su tendencia romántica», con asunto falso que expresa «pasiones de hombres urbanos emigrados a la campaña». Aunque ya en la década de 1960 tuvo una interesante corrección, atenta al uso del octosílabo en la poesía castellana⁵, el anacronismo despectivo insiste en la crítica del XXI: Gamarro se encarna con *La cautiva* como lector «incapaz de determinar qué es peor: si la rima boba, el ritmo machacón, la torpeza de los encabalgamientos o la combinación de comparación remanida y personificación ñoña» (21-22)⁶.

5. Ghiano conecta la originalidad de la poética romántica en *La cautiva* con la «revitalización del octosílabo» en versificadores del XIX que recuperaron la fuente del teatro español del XVII; pese a las evidentes relaciones con Byron, Hugo, Lamartine, «Echeverría se afirma en la lealtad a la poesía castellana». De los barbarismos sintácticos «apesadumbra el uso galo del gerundio», entre rasgos afrancesados explicables por «el retorcimiento (...) de quien no podía plegar su pensamiento al ritmo de los versos». «Echeverría no fue un gran poeta», pero algunos pasajes de *La cautiva* escapan de los «dislates rítmicos», la «inoperancia de algunas voces» y «los esfuerzos a que obliga la rima» (17-18). La «Advertencia» de Echeverría anticipaba esta crítica: no será poeta el que «mutila su concepto para poderlo embutir en un patrón dado» (*Rimas* X).

6. La falta de «valor literario» que señala Gamarro no afecta el emplazamiento como «nuestro primer poema», que mantiene «la importancia fundamental (...) en la historia de nuestra literatura» (25; cursivas en original). Es interesante su propuesta de que Echeverría «no se resigna a desaparecer del poema», no tanto por no haberse «metido, como Hernández, por completo en sus personajes» (basta el primer párrafo de la «Advertencia» para tornar impertinente la demanda, amén del anacronismo desequilibrante ya cometido por Lugones de medir *La cautiva* con la vara del *Martín Fierro*) sino porque «su señalación del indio como enemigo es más intelectual

Enfrentado al poema, el oído posterior a la sensibilidad del 37 (aún hegemónica en el 71, cuando Gutiérrez abre las *Obras completas* con la «Parte lírica», y residual durante el xx) padece las distorsiones sintácticas y los reiterados cierres tónicos, incómodo ante el sacrificio del sentido al sonido. El Desierto carece de *refugio* y de *efugio*, Brian no está inmóvil o quieto sino *inmóvil* para mantener el orgullo del *roble* (Parte Séptima, «La quemazón»), el pico del *carancho* tiene previsible forma de *gancho* (Quinta, «El pajonal»), Brian antes de morir tiene los *ojos* por supuesto *rojos* (Octava, «Brian»), María en fuga toma por la *orilla* entonces alza la *rodilla* (Novena, «María»). La rima consonante sostiene tipográficamente la rienda que el crepúsculo pone a la altivez del mar, al contrario de los riesgos que asumirá la versificación en muchos pasajes del *Martín Fierro*, el libro nacional que pedían Sastre y Gutiérrez en 1837. Tales ofrendas inarmónicas enriquecen la probable potencia inactual del poema. Desde el protocolo de la «Advertencia», *La cautiva* dispara una pregunta constitutiva de la literatura argentina: «¿Cómo se trama la imaginación geográfica con el ideario político?» (Amante 4). El binarismo estanco y las chirriantes eufonías del poema desocultan la irresolución romántica entre naturaleza y cultura, los polos que debían concertarse en la explotación del patrimonio. La quinta estrofa contradice el epígrafe de Moreto en la portada, afirmando que «Las armonías del viento / dicen más al pensamiento» que todo lo que la filosofía pretende enseñar. Pintar esas armonías «sin deslucir su belleza» es la misión y competencia del poeta como genio, en autoconfiguración avalada generacionalmente: «Solo el genio su grandeza / puede sentir y admirar» (Echeverría, *Rimas* 9). Fácilmente condenable desde la pauta realista del xx, la artificiosidad acompasa un texto que, justamente por los sacrificios lexicales a la rima y la medida, por el peso del ideal contemplativo que anula el sentido indicado en el título (la cautiva no puede dar sentido al Desierto, sus sentidos le fallan), ofrece mejores problemas que el de su importancia en la historia literaria como comienzo y mandato.

y programática que visceral y emotiva» (29). Acaso no sea menos visceral que la del rosismo cuando al final de *El matadero* el torrente sanguíneo anula la vida del unitario: Echeverría vivía del campo, el indio amenazaba su calidad de vida; además, en su caso, ¿puede separarse tajantemente lo intelectual de lo visceral?

Dialéctica fallida

Como la rima, también es consonante el poema con el poeta, según su posicionamiento en el archivo: «artista solitario y caprichoso», se define Echeverría en carta a Melchor Pacheco y Obes de abril de 1844, para amparar su reticencia a intervenir en la guerra, la política y la prensa; en introversión taciturna opuesta a Sarmiento, prefiere permanecer en «posición de tormento» y escribir no como «ganapán» sino «para el porvenir» (Echeverría, *Páginas* 75-77). El poeta es un sujeto agitado por pasiones, que «no se construye en una asociación colectiva (...) sino en un asocial retraimiento»; el corazón es «la metonimia del yo» como «fluencia de energía subjetiva» que recorre los poemas en formas de irritación y tumulto (Monteleone 47-48). Habrá que esperar a 1845 para exteriorizar, en los primeros capítulos del *Facundo*, la inmensidad concreta del desierto. Echeverría lo abstrae en el corazón metonímico: la interioridad es el espacio privilegiado que organiza los movimientos en su Desierto enmarcado. Cada elemento exterior nos llega en función de los sentires subjetivos de quien lo aprecia, no tanto Brian y María cuya fuga les impide contemplar, sino el poeta que allí los puso para que su alma contemplara la naturaleza y a sí misma, zanjando esforzadamente la ruptura constitutiva de paisaje, entre sujeto y objeto, interior y exterior, espíritu y materia⁷.

El tópico del corazón se desplaza al desequilibrio orgánico como marca vital y estética de Echeverría: «Viscera romántica, el corazón organiza la idea del

cuerpo, define las áreas de sufrimiento físico y moral» (Altamirano-Sarlo 32). Esa densidad cardiológica se exterioriza en la sed de venganza que, en «El puñal» (Parte Tercera), impulsa a María a matar indios para rescatar a «su amante herido»: «estalla / como volcán, y se explaya / la lava del corazón» (Echeverría, *Rimas* 43). La irritación fisiológica empecina a la mujer, cuya determinación cinética chocará con el declive de Brian, a quien (como al unitario de *El matadero*) la barbarie le interioriza la movilidad; acarreado por María, se dedica a agonizar, alucinar y quejarse. Frente al varón noble pero inmóvil, la mujer es pura acción (energía ideal de actante) desde su aparición con puñal sangriento en mano, huyendo entre indios dormidos, con ánimo de batallar indicado por amazónicos cabellos desgreñados (39). La tragedia de esta pareja disímil sirve al poeta para llenar el vacío de literatura soberana con un asunto local y un espacio que debe nacionalizarse, declaradamente vacío, propicio para el pensamiento de un sujeto retraído. La voz lírica dispone esa dialéctica del movimiento en territorio primitivo, pero no resuelve la oposición; la tesis progresista de María (moverse para sobrevivir) no triunfa sobre la antítesis de Brian pidiendo que lo deje morir, y la síntesis previsible es la muerte de ambos, la tragedia de la civilización anulada por la naturaleza improductiva. En la observación artificiosa de ese fracaso el programa estético-económico se hace poesía, contemplación del alma sobre sí misma y sobre lo grandioso que pudiera haber en esa naturaleza; más allá del Ombú necrológico plantado en el «Epílogo», el resto triunfal quedará para el poeta, el genio capaz de pintar con versos la grandeza indómita.

Desde sus anticipos en el Salón, la canonicación del poema siguió la pauta autoral de la «Advertencia», al valorar la originalidad nativa del «principal designio del autor» que ha sido, con trasegada analogía plástica, «pintar algunos rasgos de la fisonomía poética del Desierto». Los sujetos allí dispuestos no serían tales sino «seres ideales, o dos almas unidas por el doble vínculo del amor y el infortunio», que el autor (dice él mismo) «ha colocado, en las vastas soledades de la Pampa», para evitar «reducir su obra a una mera descripción» (Echeverría, *Rimas* III-IV). La reticencia pictórica acompaña los pasos en falso del dúo, que importa por el vínculo del amor ideal que en ese espacio los condena. El estatuto fundacional del poema no está en esos seres vicarios sino en el Desierto, apropiado como riqueza en la contradicción entre espíritu y materia, o como Sarmiento mostrará sin prurito,

7. Las políticas del paisaje se distinguen por sus posicionamientos en esa variante de la división entre naturaleza y cultura: «La interpretación estética del paisaje presupone la separación del sujeto con respecto al objeto» para construir este según los valores de aquel; es a través de «técnicas creadas desde el interior» que puede configurarse un exterior. Las acepciones básicas de paisaje (científica y estética) están transidas por una herida abierta hasta hoy: «la conciencia de la ruptura de la armonía entre el hombre y la naturaleza» (Aliata-Silvestri 12-13). El privilegio de la interioridad en Echeverría sería un caso extremo de ese rasgo que Viñas pautó para el «escritor liberal romántico» argentino, recargando en la política el peso dicotómico: «a partir de las carencias objetivas y cotidianas (...) a lo largo del rosismo, se va deslindando una zona del mundo que se instaura como aliada: el interior, lo privado. Afuera reside la barbarie, el vacío y lo material; el interior de la casa, en cambio, se significa como lo interno del cuerpo, lo espiritual, lo imaginario» (17). Cfr. Altamirano-Sarlo (61-62).

entre contar versos y monedas⁸. Pese al voluntarismo letrado del primer párrafo de la «Advertencia», no es factible sacar simultáneamente del territorio rédito económico y poético: no hay posibilidad de cultura, cultivo, explotación de la naturaleza, sin anulación del paisaje y (según el dogma autoral) obturación de la poesía. La conexión programada para reeditar el pingüe patrimonio sería «la traducción en términos estéticos de un punto de vista económico sobre el espacio» (Rodríguez 152). Ambas extracciones (poesía para deleite moral y riqueza para bienestar material) requerían delimitar y controlar el territorio. Esta economía política pasa inadvertida (solapada bajo la tópica marítima) en el último verso de la primera estrofa, remate de la comparación del semblante del Desierto («solitario y taciturno») con «el mar / cuando un instante / al crepúsculo nocturno, / pone rienda a su altivez».

Como si él mismo fuera el mar al anochecer, el poeta *pone rienda* a la altivez del Desierto; bajo locución campera laten metros, aliteraciones, hipérbatos, sofisticada versificación, exhibición de rimas, pulcritud prosódica, intentos de armonía entre sonido y sentido: artificios impresos para delimitar un espacio ingobernable. Desplegada en agentes exteriores presuntamente pintorescos tamizados por la agencia

8. Al pasar por Montevideo rumbo a Europa en 1846, Sarmiento apostrofa a los poetas que gozan del paisaje porque no se ha vuelto productivo: «¡Yo os disculpo, poetas argentinos! (...) Haced versos y poblad el río de seres fantásticos, ya que las naves no vienen a turbar el terso espejo de sus aguas. Y mientras otros fecundan la tierra, cruzan a vuestros ojos con sus naves cargadas el *almo* río, cantad vosotros como la cigarra; contad sílabas mientras los recién venidos cuentan los *patacones*» (Sarmiento, *Viajes* 50; cursivas en original; actualizo ortografía). Sobre el espiritualismo de Echeverría, Palcos remite a la reacción contra las enseñanzas de Juan Manuel Fernández de Agüero en la UBA en la década de 1820, marcadas por el utilitarismo rivadaviano: allí apuntaría «un elemento de su ulterior formación intelectual: cierto espiritualismo nada nebuloso, clarificado por su perspicaz sentido de la realidad, opuesto a la ideología de Destutt de Tracy y al utilitarismo de Bentham (...). Ese espiritualismo deriva especialmente de Herder y Hegel, el último a través de Cousin» (18). La apología de Palcos no desmiente la falta de contacto con la realidad que otros achacaron a Echeverría (con contundencia como Pedro de Ángelis, con ambigüedad como Sarmiento): «Y entre todos los poetas Echeverría se destaca por la imagen concreta y nada fantaseadora que diseña de la sociedad en la que vive y de la que aspira a construir; el vate romántico no perturba en lo más mínimo al pensador político y social» (65-66). ¿En lo más mínimo? ¿Y el pensador tampoco perturba al vate?

pasional del poeta, la imaginación geográfica se entrecruza con el ideario político en el trazo de recursos ordenadores, aprendidos en Byron, Lamartine, Chateaubriand. La poesía pretende *sujetar la naturaleza*: controlar el desenfreno y hacerla subjetiva con bellas letras recitables en el salón; para eso debe «artizar», hacerse artificio, patrón formal que regule el territorio hostil. «El verdadero poeta idealiza», idealiza Echeverría al frente de *Rimas* y, cual diccionario de la nueva generación, define: «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» (VIII; actualizo ortografía). Altivo como el mar, el yo lírico toma distancia para componer paisaje, facturar un modo espiritual de controlar la materia excesiva del espacio. Podría decirse que lo contrario hace Sarmiento: se pliega al exceso, materializa y electrifica narrativamente la pampa e incluso, en el séptimo capítulo del *Facundo*, aplica la misma locución rural de la primera estrofa de *La cautiva*, pero no sobre el espacio sino sobre el sujeto que lo habita, altivo no por poeta sino por argentino: «¿Cómo ponerle rienda al vuelo de la fantasía del habitante de una llanura sin límites, dando frente a un río sin ribera opuesta, a un paso de la Europa, sin conciencia de sus propias tradiciones, sin tenerlas en realidad (...)?» (151).

La brida métrica entorpece la cadencia, pero también confiere a *La cautiva* otro valor que el estipulado en el archivo, el de materializar titubeos del poeta frente a inestables opciones discursivas: la descripción de un sublime dudoso de tan plano, la narración de una fuga frustrada, el apercebimiento sobre la delimitación de fronteras y, acorde con la «Advertencia», el pensamiento, «el plano incorpóreo de la idea». En este plano Brian y María serían cuerpos anestesiados, que se liberan de la naturaleza volviéndose abstractos (Rodríguez 164): víctimas del sublime americano⁹. A salvo del exterior, el yo mueve el paisaje con la rienda lírica de la estrofa: genera un espacio topográfico en la pauta tipográfica que atrapa a esos cuerpos patrióticos intervenidos estéticamente. El pintor del Desierto, complicado entre describir y narrar, triunfa en el plano incorpóreo de la idea. Ese logro digno de certamen poético dispone en el poema la

9. Un «efecto de aplastamiento» de fuerzas e inteligencia daría a los héroes su sitio en el *sublime americano*, siempre al filo de lo ridículo, según lo considera Burucúa en su viaje a Estados Unidos pos-2001: «Nos sentimos superados por la potencia de lo que vemos, oímos o sentimos» (72-73).

distancia entre Europa y el Desierto, las disonancias de alcanzar el reino de la idea buscando paisaje más allá de la frontera, en la materia deshumanizada. La queja de Sarmiento contra los poetas al hacer la crónica de su paso por el Río de la Plata entronca en el presente con más lucidez que la taciturnidad de Echeverría al hacer versos con el campo inmundo. En Sarmiento repercute el avance político-económico sobre el territorio, y sus diseños de la pampa o el Río de la Plata no aspiran a la armonía entre sujeto y mundo que sustentaba la formulación romántica del paisaje, cancelada por la objetivación capitalista y su dominio territorial (Aliata-Silvestri 8-9). En el Desierto de 1837 es improbable esa armonía desde que está habitado (el suelo tiembla por los malones, como narra la pintura de Rugendas sin los titubeos de Echeverría) y el problema abarca un dominio precapitalista del territorio, cuyo tratamiento más agudo ocurrirá en 1870 con *Una excursión a los indios ranqueles* de Mansilla.

El Desierto se hace sujeto de acciones desplegadas por agentes exteriores, naturales o religiosos (las crines altaneras, las alas del aura, un piélagos, el sol, Dios, los espíritus foletos, la tribu, la noche, el pajonal) e interiores, orgánicos o filosóficos (la vista, el oído, el alma, el amor, el silencio, la filosofía, el genio). Para regular esos agenciamientos como paisaje, la voz lírica ve y oye mejor que la pareja vicaria, mientras la acompaña a distancia y guía al lector con exaltación oratoria y apóstrofes hispánicas («Oíd!», «Mirad!») como en las últimas estrofas de la Parte Primera («El Desierto»), cuando se acerca al escenario «el bando / de salvajes atronando» (*Rimas* 14). Contra ese flujo estridente, el poeta diseña un movimiento sensorial, agenciado centralmente por la vista y el oído. Tras descifrar el hipérbaton que inicia la segunda estrofa (que Lugones reacomoda) entendemos que el sujeto que allí se mueve («Gira en vano, reconcentra / su inmensidad, y no encuentra» dónde fijar su vuelo) no es un pájaro sino «la vista», que desarregla escalas cartográficas y comprime la llanura contra la cordillera: organiza un espacio no consolidado en la geopolítica rioplatense (Rodríguez 153, 156). El artificio verbo-visual fija el sensorio para capturar el paisaje con un encuadre que deja afuera al perceptor y diseña la octosilábica maqueta de la Nación; como Rodríguez recupera de Mitchell, el marco garantiza que el espectador está a salvo del sitio peligroso (157). La sublimidad del espacio es interrumpida por la irrupción del acontecimiento: la maloca agita el Desierto y clausura la panorámica, cabalga «sin mirar alrededor», no ve paisaje

(159-160). La versión argentina del romanticismo obtura la rima de salvaje con paisaje. El Desierto puede ser aprehendido como totalidad por la vista estrábica y la voz abstracta del poeta, quien a diferencia de la pareja vicaria (aplastada por lo perceptible) controla el sentido, y lo patrimonializa.

Sumidos en el laberinto rimado del Desierto, Brian y María tampoco tienen marco para componer paisaje; solo pueden sufrirlo, con estrategias opuestas. Indiferente al dinamismo de ella, él permanece fijado en la pregunta política que el líder del Salón hará a sus camaradas («¿Pero adónde, adónde iremos?»), consciente de una invalidez que lo entorpece con cinco adjetivos al hilo: «Tú podrás, querida amiga, / hacer rostro a la fatiga, / mas yo, llagado y herido, / débil, exangüe, abatido / ¿Cómo podré resistir?» (49-50). A tan sensato y motejado pesimismo María contrapone la acción. Hollando el lodo en «El pajonal» su valor «retoñece más robusto», y tiene momentánea recompensa con la *aparición del arroyo*¹⁰, hasta donde carga «el inmóvil cuerpo», que se reanima apenas para extender los versos de la agonía (70-73). Dedicado a expirar, Brian contesta previsiblemente la pregunta fundacional: «Dónde vamos? —A la muerte. — / Triunfó la enemiga suerte» (109-110). Al despedirse de María señala lo desequilibrado de la dialéctica infernal: «Otro premio merecía / tu amor y espíritu brioso» (116). Ese agente abstracto, privilegiado por el poeta que viene guiando (mal) a María, ocasiona el déficit de percepción anunciado en «La espera» (Parte Sexta): «El amor la inspira fe / en destino más propicio, / y la oculta el precipicio / cuya idea solo pasma:— / el descarnado fantasma / de la realidad no

10. Cuando María está a punto de desfallecer —y obliga al yo lírico a exclamar su dificultad de pintar con palabras semejante afección: «¿Cómo palabras mortales / pintar al vivo podrán / el desaliento y angustias (...) / de aquella infeliz mujer!»— el arroyo *aparece*, anunciado auditivamente: «camina a un sordo rumor / que oye próximo, y mirando / el hondo cauce, anchuroso / de un arroyo que copioso / entre la paja corría», exclama su agradecimiento a Dios porque Brian se salva (71-73). Otra aparición auditiva del agua redentora resplandece en el último episodio de *La flor* (2018), filme de Mariano Llinás: los intertítulos cuentan que, con el oído adaptado al silencio por temor a los salvajes, la Madre dice «Oigo el agua: El río no está lejos»; el cartel siguiente disuelve la referencialidad espacial bajo la temporal, anunciando la aparición del arroyo: «A eso de las doce del mediodía, finalmente el río apareció». El Desierto como comienzo inacabable potencia, en la segunda década del XXI, versiones de cautivas soltadas de la rienda letrada.

ve». El yo lírico aprovechaba la espera para explicarnos el defecto visual-emocional de la mujer: «ciega pasión la fascina» al punto de no advertir el «mortal abatimiento» de su querido (80-81). Tras ese abatimiento, sola en la Parte Novena, María es compelida a resolver cinéticamente la aporía del arraigo en el vacío: «Qué hará María? –En la tierra / ya no se arraiga su vida. / Dónde irá?» (121). Ahora sí, la antítesis se deshace y a María le vale la respuesta de Brian sobre la suerte rimando con muerte: entra en escena un grupo de soldados con la noticia de que su hijo fue degollado por los indios, «y al oír tan crudo acento, / (...) / cayó la infeliz allí» (133-134).

Irresuelta la dialéctica falaz, porque los seres ideales no salen del Desierto por mucho o poco que se muevan, el poema ha resuelto la pintura que el autor prometía en la «Advertencia». Antes de matar a María, el poeta ostenta varias estrofas de idealización, apostrofando a Dios (le pide inútilmente que haga ver un rayo de esperanza a la mujer), al pajonal (funesto pero amigo, «glorioso» por ser «hoy tumba de un soldado») y al chajá: «tu grito es de buen presagio» aunque María no escucha y replica movimientos de autómatas, «a cuanto ve indiferente, / como mísera demente / mueve sus heridos pies» (129). Los elementos apostrofados condenan a María y enaltecen al yo lírico, a quien la tumba del pajonal sirve para ubicar el poema en casa de arcontes, resguardado e interpretado (Derrida): «Quizá la viva palabra / un monumento le labra / que el tiempo respetará» (128). El escultor de palabras (que era maquetista al inicio del poema) es también un ser ideal, el único que sobrevive al Desierto (sin haber ido) y proyecta la vigencia del monolito que talló. El poeta triunfa porque tiene la respuesta que faltó a la pareja para orientarse en zona de barbarie, o al menos ostenta el dominio discursivo para formular las preguntas orientadoras: adónde ir y qué límites trazar son los disparadores de la primera lectura que realiza Echeverría cuando se digna asistir al Salón de Sastre: «¿A qué objeto deberán encaminarse nuestras investigaciones? ¿En qué límites circunscribirse? (...). Hemos, llenos de ardor y esperanza, emprendido la marcha; pero ¿adónde vamos? ¿Por qué camino y con qué mira?» («Lecturas» 161).

La cautiva vaga por el Desierto cargando su marca, transformada de mujer blanca en pálido fantasma. Por ese espacio menos geográfico que teatral pasan los soldados con la noticia que provoca su muerte, porque al oírla «palpar le fue imposible» a «un corazón tan sensible» (134). Lo sensible en el Desierto rima con imposible. Como el unitario de

El matadero, como el autor irritado y tumultuoso en el destierro, María muere por una falla cardíaca, la delicadeza del corazón no soporta la experiencia sensible de la pampa bárbara; muere por ese efecto auditivo («al oír tan crudo acento») pero también por su defecto visual, por no haber visto el abismo en que se hundió ciega de amor. Avieso fiscal contemplativo, el poeta le remacha ese defecto. Reconoce (como Brian al morir) lo injusto de tanta movilidad vana, adjudica a María la ceguera que anticipó, y con esa petulancia abre el «Epílogo» donde, único ser ideal sobreviviente, puede desplegar su pensamiento: «¡Oh María! Tu heroísmo, / tu varonil fortaleza, / tu juventud y belleza / merecieran fin mejor. / Ciegos de amor el abismo / fatal tus ojos no vieron» (141). La «Advertencia» anticipaba el diagnóstico poético-fisiológico de ese aniquilamiento provocado en la interioridad: «por una parte predomina en la Cautiva la energía de la pasión manifestándose por actos; y por otra el interno afán de su propia actividad, que poco a poco consume, y al cabo aniquila de un golpe como el rayo su débil existencia» (IV-V). Amparado en el estrabismo que le impediría clavar el ojo en las planicies desaforadas, minimizando la potencia exterior que anula esa energía por muy pasional que sea, el yo lírico enrostra a la cautiva, entre lamento y reproche, la ceguera que contrajo por culpa del amor. Y luego la consuela por el triunfo del poema que ella inspiró (el triunfo del propio poeta, aquí como decorador floral): «Pero, no triunfa el olvido, / de amor, ¡oh bella María! / que la virgen poesía / corona te forma ya / de ciprés entretejido / con flores que nunca mueren; / y que admiren y veneren / tu nombre y su nombre hará» (143).

Los seres byronianos son plantas exóticas que no prenden en las pampas; la errancia antidialéctica configura el espacio horizontal con esa ilusión sensitiva de estancamiento, movimiento sin progreso, contradictoria con el credo político de Echeverría, pero muy operativa en llanuras poéticas, novelísticas, ensayísticas del siglo xx (Borges, Martínez Estrada, Saer). Solo progresa el poeta: en su estancia y su salón, pone rienda a la naturaleza excesiva, la regula en patrones armónicos, enredados en el ritmo forzado de hipérbatos y rimas resonantes. Frente a la quietud introspectiva de Brian y la voluntad cinética que tampoco salva a María, el poeta domina el espacio topográfico volviéndolo tipográfico, configura espiritualmente el territorio abstracto y realiza, con limitaciones, el dogma romántico de la libertad subjetiva y la proyección del individuo en la naturaleza. Los seres ideales anulados por el Desierto

serían las tumbas de la gloria del poeta que los creó. Consagrada desde 1837, reposando durante el XIX y los dos primeros tercios del XX como comienzo del archivo canónico de la literatura argentina, *La cautiva* también será la tumba del poeta pensador pero cansador para lectores impacientes, pasto de burlas eruditas de Lugones a Gamberro. El mejor alumno criollo del romanticismo pensaba que la poesía consiste en las ideas (europeas) y, desde ellas, quiso apropiarse poéticamente del territorio hostil pero redituable. En su forzado ímpetu por elevar el paisaje local a categoría estética, *La cautiva* logró convertir ese espacio no tanto en patrimonio cuanto en problema literario y político incisivo en la cultura latinoamericana; pero dejó al poeta tan canonizado como cautivo de las paradojas cardíacas y estrábicas de su credo.

Aunque el poema de los cautivos llenó un vacío fundante durante un siglo y medio, la cautividad del poeta abre un funcionamiento diferente del archivo literario, menos subsidiario que el pautado por el canon y el poder. Impulsado por Gutiérrez con fuerza hermenéutica de arconte, el texto padece el lastre de ser comienzo y mandato de la literatura nacional, funcional a la naturalización del trazado violento de fronteras. La desarmonía entre el sujeto y el espacio, estampada con artificios de mesurada belleza, descubre la percepción de fronteras (en términos de Fernández Bravo) como división artificial impuesta por la política cultural de la Nación. Inventando la frustración de la experiencia panorámica del paisaje (Silvestri), *La cautiva* traza el antagonismo inconciliable en torno a la capacidad de interpretar el archivo. Los dislates rítmicos y el retorcimiento sintáctico, como advirtió Ghiano, muestran la imposibilidad de plegar un pensamiento progresista al ritmo retardante de los versos; el poema anula síntesis y progreso en el espacio donde la cultura argentina inscribe su tesis de origen. Rasgada la trama poética que (en términos de Amante) conecta la imaginación geográfica con un ideario político, ese quiebre en el bloque basal del patrimonio abre al infinito el pensamiento sobre el origen, lo deja irresuelto como la dialéctica fallida de los tres seres cautivos del Desierto.

Bibliografía

- ALÍATA, Fernando y Silvestri, Graciela. «1. Introducción». *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Buenos Aires: CEAL, 1994: 7-17.
- ALTAMIRANO, Carlos y Sarlo, Beatriz. «Esteban Echeverría, el poeta pensador». *Ensayos argentinos*. Buenos Aires: Ariel, 1997: 17-81.
- AMANTE, Adriana. «El mito del paisaje romántico se quiebra en la pampa». *N. Revista de cultura*, 101 (03/09/2005): 4.
- BURUCÚA, José Emilio. *Cartas norteamericanas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- DERRIDA, Jacques. «Introducción». *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- ECHEVERRÍA, Esteban. *Rimas*. Buenos Aires: Imprenta Argentina, 1837.
- ECHEVERRÍA, Esteban. *Páginas autobiográficas*. Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- ECHEVERRÍA, Esteban. «Lecturas pronunciadas en el 'Salón Literario'». Weinberg, Félix. *El Salón Literario de 1837. M. Sastre – J. B. Alberdi – J. M. Gutiérrez – E. Echeverría*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1977: 159-184.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro. *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires: Sudamericana-Universidad de Andrés, 1999.
- GAMERRO, Carlos. *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 2006.
- GHIANO, Juan Carlos. «La cautiva de Echeverría». Echeverría, Esteban. *La cautiva*. Dibujos de Mauricio Rugendas. Buenos Aires-Barcelona: Emecé, 1966: 9-19.
- GUTIÉRREZ, Juan María. «Fisonomía del saber español: cuál deba ser entre nosotros». Weinberg, Félix. *El Salón Literario de 1837. M. Sastre – J. B. Alberdi – J. M. Gutiérrez – E. Echeverría*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1977: 145-157.
- JITRIK, Noé. «Soledad y urbanidad. Ensayo sobre la adaptación del romanticismo en la Argentina». *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1970: 139-178.
- LUGONES, Leopoldo. *El payador*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.
- LLINÁS, Mariano. *La flor, Episodio VI*. Buenos Aires: El Pampero Cine, 2018.
- MANSILLA, Lucio V. *Una excursión a los indios ranqueles*. México – Buenos Aires: FCE, 1947.
- MONTELEONE, Jorge. «La pasión y el desierto». Laera, Alejandra y Kohan, Martín (comps.). *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: Beatriz Viterbo: 43-56.
- PALCOS, Alberto. *Echeverría y la democracia argentina*. Buenos Aires: Imprenta López, 1941.
- PRIETO, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

- RODRÍGUEZ, Fermín. «Un desierto de ideas». En Laera, Alejandra y Kohan, Martín (comps.). *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: Beatriz Viterbo: 149-171.
- SARLO, Beatriz. «En el origen de la cultura argentina: Europa y el desierto». *Escritos sobre literatura argentina*. Edición a cargo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007: 25-29.
- SARMIENTO, Domingo F. *Facundo*. Buenos Aires: Cántaro, 2005.
- SARMIENTO, Domingo F. *Viajes por Europa, África i América, 1845-1847*. Edición crítica coordinada por Javier Fernández. Buenos Aires: FCE – Colección Archivos, 1993.
- SASTRE, Marcos. «Ojeada filosófica sobre el estado presente y la suerte futura de la Nación Argentina». Weinberg, Félix. *El Salón Literario de 1837. M. Sastre – J. B. Alberdi – J. M. Gutiérrez – E. Echeverría*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1977: 117-133.
- SILVESTRI, Graciela. *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Edición a cargo de Juan Suriano. Buenos Aires: Edhasa, 2011.
- VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971.
- WEINBERG, Félix. «El Salón Literario de 1837». *El Salón Literario de 1837. M. Sastre – J. B. Alberdi – J. M. Gutiérrez – E. Echeverría*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1977: 9-114.