



Cuerpos en tránsito: afectos, desvíos y pasiones en el viaje de la barbarie a la civilización: *La cautiva* de Esteban Echeverría y *Las cautivas* de Mariano Tenconi Blanco

Affections and deviations from patriarchal society in *La cautiva* by Esteban Echeverría and *Las cautivas* by Mariano Tenconi Blanco.

 **Calipso Irupé Guido Ondarts Nuguer**
 Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Artes
 (CONICET-FFL), Facultad de Filosofía y Letras,
 Universidad de Buenos Aires, Argentina
 caliinquierto@gmail.com

Recepción: 28 agosto 2024
 Aprobación: 18 octubre 2024
 Publicación: 01 noviembre 2024

Cita sugerida: Ondarts Nuguer, C. I. G. (2024).
 Cuerpo en tránsito: afectos, desvíos y pasiones en el
 viaje de la barbarie a la civilización: *La cautiva* de
 Esteban Echeverría y *Las cautivas* de Mariano
 Tenconi Blanco. *Orbis Tertius*, 29(40), e318.
<https://doi.org/10.24215/18517811e318>

Resumen: En el siguiente artículo científico nos proponemos hacer un estudio comparativo entre el poema *La cautiva* (1837), una de las ficciones fundacionales escritas por Esteban Echeverría, intelectual perteneciente a la generación romántica del 37, y *Las cautivas* (2022), la reelaboración contemporánea en clave teatral escrita por el dramaturgo argentino Mariano Tenconi Blanco, a partir del concepto del “entrelugar” elaborado por el ensayista brasileño Silvano Santiago en *Una literatura en los trópicos* (2012). El “entrelugar”, entendido por el autor brasileño como una categoría que nos permite pensar a Latinoamérica no desde lo local ni desde lo global sino en el cruce y en el entramado que se produce entre lo local y lo global, nos permitirá agrietar y desplazarlos de la famosa dicotomía sarmientina de civilización y barbarie, para reflexionar sobre el espacio predilecto de ambas piezas: el desierto. ¿Qué posibilidades identitarias novedosas se fundan en ese espacio indeterminado que no es ni el malón de indios ni la ciudad europeizante? Cuando nos alejamos de la civilización, ¿qué nuevos afectos y vínculos emergen?

Palabras clave: Civilización, Barbarie, Desierto, Interseccionalidad, Malón.

Abstract: In the following scientific article, we propose to do a comparative study between the poem *La Cautiva* (1837), one of the founding fictions written by Esteban Echeverría, an intellectual belonging to the romantic generation of 37, and *Las Cautivas* (2022), the contemporary reworking in a theatrical key written by the Argentine playwright Mariano Tenconi Blanco, based on the concept of the “between place” developed by the Brazilian essayist Silvano Santiago in *A literature in the tropics* (2012). The “between place”, understood by the Brazilian author as a category that allows us to think about Latin America not from the local nor from the global but at the intersection and in the framework that occurs between the local and the global, will allow us to crack and move of the famous Sarmiento dichotomy of civilization and



barbarism, to reflect on the favorite space of both pieces: the desert. What novel identity possibilities are founded in that indeterminate space that is neither the Indian malón nor the Europeanizing city? When we move away from civilization, what new affections and bonds emerge?

Keywords: Civilization, Barbarism, Desert, Intersectionality, Malon.

Introducción

En el siguiente artículo nos proponemos hacer un estudio comparativo entre el poema *La cautiva* (1837), una de las ficciones fundacionales escritas por Esteban Echeverría, intelectual perteneciente a la generación romántica del 37, y *Las cautivas* (2022), la reelaboración contemporánea en clave teatral escrita por el dramaturgo argentino Mariano Tenconi Blanco, a partir del concepto del “entrelugar” elaborado por el ensayista brasileño Silvano Santiago en *Una literatura en los trópicos* (2012). En este libro, el autor argumenta que América Latina instituye su lugar en el mapa de la civilización occidental gracias a un movimiento que activa y destructivamente desvía la norma, un movimiento que resignifica los elementos preestablecidos e inmutables que los europeos exportaban al nuevo mundo. Su geografía debía ser una geografía de asimilación y agresividad, de aprendizaje y reacción, de falsa obediencia (Santiago, 2012, p. 64). El “entrelugar”, entendido por el autor brasileño como una categoría que nos permite pensar a Latinoamérica no desde lo local ni desde lo global sino en el cruce y en el entramado que se produce entre lo local y lo global, nos permitirá agrietar y desplazarnos de la famosa dicotomía sarmientina de civilización y barbarie –tan cara al pensamiento latinoamericano y que nos impide pensar los puentes que se tejen entre ambos polos de la oposición–, para reflexionar sobre el espacio predilecto de ambas piezas: el desierto. ¿Qué posibilidades identitarias novedosas se fundan en ese espacio indeterminado que no es ni el malón de indios ni la ciudad europeizante? Cuando nos alejamos de la civilización, ¿qué nuevos cuerpos y afectos emergen? Por último, analizaremos las dislocaciones de género que propone la obra de Mariano Tenconi Blanco a partir de la posibilidad que presentan Celine y Rosalila de fundar una comunidad solo de mujeres, tomando como referencia el texto *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana* (1980), de Adrienne Rich.

En la primera parte del trabajo analizaremos *La cautiva* y el proyecto de Nación que postula en ella Esteban Echeverría y la generación del 37. En la segunda parte, introduciremos la obra *Las cautivas*, de Mariano Tenconi Blanco, para observar los desplazamientos de género y raciales que produce con respecto a la obra original. En el apartado final, arribaremos a conclusiones provisionarias acerca de los mecanismos que utilizan las obras del teatro argentino contemporáneo para desarmar y desactivar los postulados afectivos, identitarios y sociales de las ficciones fundacionales.

La cautiva: un torbellino difícil de domesticar

En el poema *La cautiva* la primera imagen que se nos presenta es la del desierto como una maravilla: “¡Cuántas, cuántas maravillas, sublimes y a la par sencillas, sembró la fecunda mano de Dios allí! ¡Cuánto arcano que no es dado al mundo ver!” (Echeverría, 2020, p. 68). Enseguida esta imagen idílica se verá resquebrajada con la aparición del malón de indios. Reflexionemos sobre la construcción imaginaria que la generación del 37 elaboró sobre el desierto: era la pampa inmensa, el vacío que debía ser llenado de palabras. El desierto aparece como un campo abierto y fértil, lo peligroso son los sujetos que lo habitan. Pero también se lo presenta como el lugar de lo abyecto, la barbarie, el descontrol, el cuerpo sexualizado. Esta generación, imbuida del romanticismo que se introdujo en la década del treinta en el Río de la Plata, se configura alrededor de la dicotomía sarmientina de la civilización y la barbarie, en la cual el primer polo está representado por la ciudad, por los modelos culturales europeos (especialmente el francés y el inglés), por la apertura y la libertad de comercio, mientras que el segundo término de la oposición está representado por la ruralidad, el salvajismo, la indiada y el desierto. La expresión por antonomasia del despotismo estaría encarnada en el segundo gobierno de Juan Manuel de Rosas (1835-1852), donde ostentó la Suma de los Poderes Públicos. En *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845), de Domingo Faustino

Sarmiento, Rosas aparece como la ruralidad invadiendo la ciudad, como la barbarie vuelta gobierno, sistematizada. Pensemos que la generación romántica se construye a sí misma contra el ideario rosista y con múltiples paradojas: a)-Busca lo nacional desde un vacío filosófico y desde la inexistencia de una razón argentina; b)-Construye la Nación desde el exilio, desde fuera de la Patria que los vio nacer; c)-¿Cómo representar a los sectores populares si ellos sostienen a Rosas? El nuevo sujeto literario que levanta esta generación es el joven, que imbrica la acción y el compromiso, en oposición a la sociedad frívola. Una juventud prisionera en una sociedad bárbara.

Retomando los planteos de Sommer, podemos afirmar que *La cautiva* es una de las primeras ficciones fundacionales que cimentaron nuestra identidad política y social, entendiendo por las mismas aquellas que “resultan de lectura obligatoria en las escuelas secundarias oficiales como fuentes de la historia local y orgullo literario” (2004, p. 20); evidencian también, “los vínculos fundacionales entre esta literatura y la legislación” (2004, p. 21). Lía Noguera señala para el caso de nuestra generación romántica que:

...las ficciones argentinas decimonónicas proponían la regeneración de las costumbres del cuerpo social, del gusto y, sobre todo, una construcción de un ideario político y estético que plasmara mediante su inserción en el arte el ideal de cultura que se quería implementar. Estas fueron las bases del arte en Esteban Echeverría, Bartolomé Mitre, Juan Bautista Alberdi, Domingo Faustino Sarmiento y en toda una generación romántica de escritores rioplatenses que pretendió interpretar la realidad política y cultural mediante un abanico de ideas extraídas de un modelo europeo. Un modelo cuyo basamento era la regeneración de las costumbres del cuerpo social, del gusto y, sobre todo, la construcción de un ideario político y estético que sintetizara mediante el arte, el ideal de cultura que se quería implementar (2020, p. 48).

No por casualidad Ricardo Piglia sostiene que la ficción nace en la Argentina con *El Matadero* (1838-1840), de Esteban Echeverría, en el intento de representar el mundo del otro, del salvaje, del enemigo. Como es ficción, puede entrar al mundo de los bárbaros y darles la palabra y hacerlos hablar (1993, p. 3). Si retomamos el poema *La cautiva*, notaremos que es la primera vez en la literatura argentina que se define de forma canónica la estructura del malón, donde la orgía –una de sus partes fundamentales– se presenta como el cambalache de las costumbres. Retomando los planteos de Carlos Gamerro en el capítulo “La orgía indígena de Echeverría a Saer” de su libro *Facundo o Martín Fierro: los libros que inventaron la Argentina* (2015), la cautiva sería el sex symbol de la cultura decimonónica, y se la delinea en el poema como un ser peligroso, contaminado, que ha quedado impregnado de barbarie. La orgía indígena que nos propone Echeverría parecería ser la realización de una fantasía blanca, y llama la atención que cuando el poeta describe el malón blanco, no siente la necesidad de omitir o mitigar su ferocidad. Esto se debe a que, para Echeverría, la culpabilidad del indio no pertenece a la esfera del hacer sino del ser: el blanco tiene derecho a expulsar al indio de la pampa porque estas pertenecen a Dios y por lo tanto ambos serían usurpadores, lo cual justifica la eliminación de los indios (2015, pp. 75-77).

En *La cautiva* se entreteje un telar de oposiciones y tensiones que pretende inventar ese desierto que la generación del 37 se prefiguraba como vacío: durante “el festín” el regocijo sin estribos de los indios contrasta con el silencioso rezo de las cautivas. Echeverría bosqueja una imagen de la indiada que roza la frontera de lo animal, acuñando la comparación de los mismos con los vampiros:

...más allá alguno degüella con afilado cuchillo la yegua al lazo sujeta, y a la boca de la herida, por donde ronca y resuella, y a borbollones arroja la caliente sangre fuera, en pie, trémula y convulsa, dos o tres indios se pegan como sedientos vampiros, sorben, chupan, saborean la sangre, haciendo murmullo, y de sangre se rellenan (2020, p. 75).

No debemos olvidar que, como bien sostiene el historiador Gabriel Fernando Ferro, Rosas y su gobierno quedan envueltos en la trama cultural del discurso de la sangre (2008, p. 17), y a los indios hay que despojarlos de su humanidad para poder someterlos a la matriz civilizatoria. Recordemos que lo que perseguía el autor romántico con la elaboración de este poema era deslegitimar la imagen de Rosas como pacificador de los indios, a través de los acuerdos económicos que había cerrado en la campaña al desierto (1835). Como bien señala la investigadora feminista Elsa Dorlin,

...el arsenal teórico de doble faz del colonialismo desviriliza y sobreviriliza al indígena para construir la norma burguesa de la masculinidad blanca que se plantea como el justo medio entre ambos excesos, una virtud que se caracteriza por la temperancia razonable, moral y sexual (2009, p. 83).

Los protagonistas del poema son una pareja de criollos, María y Brián, que fueron secuestrados por un malón de indios. Es interesante observar cómo desde su primera aparición en escena a María nos la muestran como una sombra despojada de cuerpo, que agarra el puñal y se lo clava en el pecho del salvaje para liberarse de una posible violación. A partir de este momento, despierta a su esposo y ambos emprenden una aventura de regreso a la civilización. George Simmel define la aventura como “una parte de nuestra existencia que se vincula hacia adelante y hacia atrás con otras y que, al mismo tiempo, en su sentido más profundo, discurre al margen de la continuidad que es propia de esta vida” (1998, p. 11). La aventura es percibida, al igual que la obra de arte, como si de alguna manera toda la vida se resumiera y se agotara en ella. El aventurero constituye el hombre ahistórico, una criatura del presente: el futuro no existe para él. Es notorio que la figura de María es investida de rasgos masculinos, siempre en movimiento, como si se tratara de un emblema de la civilización, en comparación a la figura de Brián, que es descrito desde la debilidad y la quietud: por ejemplo, en un pasaje posterior María salva a Brián dándole el agua del río. Podemos presenciar aquí una inversión de los roles de géneros típicos de una sociedad patriarcal: en vez del varón socorriendo a la mujer, él es salvado por ella.

Uno de los objetivos de este artículo es poder resquebrajar las rígidas dicotomías de la civilización y la barbarie para pensar, en términos de Silvano Santiago, el “entrelugar”: en su tránsito del malón de indios a la ciudad, hay una zona intersticial entre la civilización y la barbarie que habitan Brián y María. Al solidificarse la barbarie y la civilización como discursos cosificantes, no podemos percibir la permeabilidad de ambos entre sí, las jerarquías que desaparecen cuando no estamos atados a los ojos de los otros. El desierto, con su inmutabilidad amplia, invita a la posibilidad infinita de la reelaboración identitaria. Podríamos pensar, en palabras de Paul B. Preciado, que:

El cruce es el lugar de la incertidumbre, de la no-evidencia, de lo extraño. Y todo eso no es una debilidad, sino una potencia... “El pensamiento de temblor”, dice Glissant, “no es el pensamiento del miedo. Es el pensamiento que se opone al sistema...”. Un proceso de reasignación de género en una sociedad dominada por el axioma científico-mercantil del binarismo sexual, donde los espacios sociales, laborales, afectivos, económicos o gestacionales están segmentados en términos de masculinidad o feminidad, de heterosexualidad o de homosexualidad, es cruzar la que es quizás, junto con la raza, la más violenta de las fronteras políticas inventadas por la humanidad (2019, p. 30).

En esta zona de cruce, como es el desierto, María no solo aparece recubierta de una “varonil fortaleza”, señalada en el epílogo, sino que también aparece bendecida con poderes sobrenaturales: con su sola mirada fulmina al tigre que se le aparece durante la travesía. A pesar de su fortaleza, María no logra salvar a su amor de la muerte, y ese es el destino propio del romance en las ficciones fundacionales, donde la aventura amorosa siempre es subsidiaria de la aventura política. En la dicotomía Patria/Amor, siempre vence el primer término, debido a que en el proyecto antirrosista, toda pasión debía aparecer subordinada a la razón. Como bien lo expresa el poema: “Resígnate; bienvenida siempre, mi amor, fue la muerte, para el bravo, para el fuerte, que a la patria y al honor joven consagró su vida; ¿qué es ella? Una chispa, nada, con ese sol comparada, raudal vivo

de esplendor” (Echeverría, 2020, p. 124). Por su parte, Susana Rotker sostiene que este poema fundacional está elaborado a partir de una cadena de equívocos: la verdadera cautiva no es María, sino Brián, que necesita de la fuerza de su mujer para animarse a huir del malón. A él se lo describe como un ícono heroico de las Guerras de Independencia, otro imposible, puesto que los ejércitos enviados a la frontera estaban compuestos por gauchos y vagos en conflicto con la ley, que debían optar entre la prisión y el servicio obligado. El anuncio de la muerte del hijo que termina matando a María ya está anticipado en la tercera parte y forma parte de la cadena de equívocos:

El lugar del equívoco es el verdadero espacio de lo fundante: una frontera que se menciona y se inventa, sin querer verla, personajes que no existen (se dice al principio que el malón mató al hijo de la pareja, pero al morir, Brián le dice a María: “Vive, vive para tu hijo”) (Rotker, 1999, p. 129).

Llama la atención hacia el final del poema cómo la fortaleza de María, que había logrado sobrevivir a la amenaza de un tigre, se desarma al enterarse de la muerte de su hijo. En este punto, el poema, tras descarrilarse de los mandatos y las conductas que se esperarían de una mujer de esa época, vuelve a encauzarse en lo esperado. En *La cautiva* se presenta un modelo de amor romántico, casi ideal, en el cual parecería que la única opción posible para una mujer tras la muerte de su marido es el insilio: vivir como paria al interior de su Patria. María, sin esposo y sin hijo, se torna una marginal de la ciudadanía política de la época, al no poder cumplir sus tareas reproductivas ni de cuidado, según los parámetros patriarcales de aquellos tiempos. Es un cuerpo aborrecido, contaminado de barbarie, que no puede reintegrarse a la ciudad iluminada ni al malón de los indios. Es una bastarda del orden. La figura de la cautiva, manoseada por los indios, no tenía cabida dentro del proyecto nacional. Su cuerpo es híbrido, está manchado, no es de aquí ni de allá. El viaje de la cautiva se realiza en el sentido inverso al que señala la civilización: se realiza hacia la barbarie. En el proyecto sarmientino, la frontera funciona para demarcar la liminalidad entre la civilización y la barbarie, entre el desierto y la ciudad. Retomando los planteos de Michel Foucault acerca de un Estado soberano que busca el control y la reducción de la anomalía, que disciplina a los ciudadanos, Noguera pone de relieve que en los textos fundacionales se establece cuál cuerpo será productivo y cuál no. El romanticismo argentino proponía un castigo a aquellos cuerpos que cruzaban la frontera, por lo cual el resultado de la aventura siempre terminaba en una desventura social, política o amorosa (2020, pp. 54-55). No es menor que el equívoco principal en el que cae el poema es que en ningún momento aparece la figura real de la cautiva: “Hablar de la realidad del tráfico de cuerpos en la frontera implicaría asumir que la expedición de conquista no va en una sola dirección sino reconocer que es un viaje de regreso cargado de significantes y misterios” (Rotker, 1999, pp. 138 y 139). En esta escritura de la Nación no hay contagio entre grupos que se enfrentan o cohabitan en la frontera interna, o, más bien, no debe haber sino solo certezas.

Las cautivas: el florecimiento del amor entre las grietas del muro de la heteronormatividad

El título de la obra del dramaturgo argentino Mariano Tenconi Blanco nos sugiere un doble desplazamiento con respecto al poema original: a)-El sujeto se pluraliza: ya no es una sola mujer que está en cautiverio, sino que son dos, Celine, una mujer blanca, descendiente de europeos, a punto de casarse con su esposo Eugenio cuando fue secuestrada por el malón de indios, y Rosalila, una mujer india; b)-La pareja romántica, que en la versión original era heterosexual, ahora es lesbiana. La figura del cautiverio aparece en esta obra en su doble acepción: estar privada de la libertad y estar hechizada por la presencia del otro.

La obra presenta en el inicio una oposición espacial: el espacio del desierto aparece como terrible e inabarcable, en comparación al espacio de la ciudad que es finito y medible. El texto, en rima, pone en evidencia un lenguaje deudor del procedimiento de la transtemporalidad. Con el objetivo de generar efectos humorísticos en el espectador, el autor juega con la fricción que resulta de combinar en una misma frase expresiones líricas antiguas y tiempos verbales en desuso con palabras procaces, soeces más actuales: “niña, callad el ano” (Tenconi Blanco, 2022, p. 3). Recordemos que esta obra se inscribe en el contexto cultural histórico del Teatro Posdramático, categoría propuesta por el teórico alemán Hans-Thies Lehmann en el año 1999 en su libro homónimo, en el cual buscaba caracterizar la proliferación de experiencias escénicas heterogéneas realizadas en 1970 en los campos teatrales de Europa y EEUU. Estas manifestaciones teatrales hacen gala de la yuxtaposición de elementos heterogéneos y el desentendimiento por arribar a un relato unificador. El teatro posdramático no define una dramaturgia o una poética escénica, sino más bien una práctica teatral, un *modus operandi*, que comprende la creación escénica y su construcción más como proceso que como resultado. Para llegar a la construcción de una relación no representacional entre la palabra y la escena, lo que busca es construir un espacio abierto a una constelación de lenguajes artísticos dispares sobre los que se construye un sistema de tensiones que funcionan por efecto de contraste, oposición o complementariedad de elementos yuxtapuestos y heterogéneos. Esto genera en la escena un efecto de fragmentación que cuestiona las ideas de totalidad, unidad o coherencia propias del drama moderno (Lehmann, 2002, p. 44).

Las cautivas arranca *in medias res*. Es un texto completamente despojado de didascalias. El dramaturgo nos describe a través de los labios preciosos de Celine una imagen desbordada: el cura que la iba a casar le está practicando sexo oral a un grupo de indios. Aquí podemos contemplar la subversión de las jerarquías estables de la Colonia, ya que el representante por antonomasia de Dios está siendo sometido por la horda salvaje. En una narración que no ahorra en detalles escatológicos, se describen las funciones bajo corpóreas que señala el filósofo ruso Mijaíl Bajtín: comer, defecar, etc. Un indio se acerca a Celine para violarla y, en un guiño cargado de ironía, el autor le hace decir que el indio le recuerda a su abuelo rubio que la tocaba. La patria como la fachada hipócrita de la conquista: Tenconi Blanco destaca cómo los mecanismos patriarcales se encarnan en los sujetos de ambos lados de la orilla de la civilización y de la barbarie. Consideramos pertinente traer a colación los planteos de Rita Segato sobre el destino de los cuerpos femeninos en las guerras convencionales. Durante ellas, la mujer era capturada, como el territorio: apropiada, violada e inseminada como parte de los territorios conquistados. Era un efecto colateral de las guerras. “Era la destrucción del enemigo en el cuerpo de las mujeres, en ellos se clavaban las insignias de la victoria” (Segato, 2018, p. 80).

Celine finalmente termina siendo salvada de la violación por la india Rosalila. Es interesante observar que la identidad de ambas se desestabiliza desde el inicio al practicar la rotación de nombres: por momentos son Celine y Rosalila, por otros momentos son la Elegida y la Mensajera. Rosalila tiene un tercer nombre: Atala. El gesto inicial que funda su relación es el salvataje de la primera por la segunda, lo que las lleva a emprender una aventura de regreso a la civilización. Acorde con los planteos de Simmel, la relación amorosa contiene en sí la clara conjunción de dos elementos que hacen a la forma de la aventura: la fuerza conquistadora y la aceptación imposible de imponer, el logro debido a las facultades propias y la dependencia de la suerte, que permite que un elemento imprevisible y exterior a nosotros nos agracie (1998, p. 19). Las dos viajan por el desierto, en ese espacio que no le pertenece a la civilización ni a la barbarie, unas pampas generosas donde los afectos y los sentires pueden devenir por carriles no prefijados por la ley patriarcal.

La estructura de la obra está compuesta por monólogos que refuerzan la idea de lo intraducible, de que tanto Celine como Rosalila pertenecen a mundos incommunicables, lo cual genera malentendidos y hallazgos maravillosos. Por ejemplo, cuando Rosalila abandona a Celine sin decirle nada en el rancho de la niña enferma, desconociendo los códigos del amor caballeresco. Ella se enfurece y no se puede percatar de que el Mensajero no ha incorporado aún el lenguaje del amor romántico. O cuando Celine le enseña a Rosalila cómo besar, ella queda fascinada y cree que es un ritual de transferencia de poder (Tenconi Blanco, 2022, p. 7). El filósofo polaco Zygmunt Baumann plantea en *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* que en todo amor hay por lo menos dos seres, y cada uno de ellos es la gran incógnita de la ecuación del otro, lo que hace que el amor parezca un capricho del destino. “Abrirse a ese destino es dar libertad al ser, encarnado en un otro” (2005, p. 3). Todo amor está teñido de un impulso antropofágico, de querer extirpar la irritante alteridad que separa al amante del amado. Pero también el amor implica dejar en suspenso la respuesta de quién es ese otro arrancado del mundo.

Estar desbordados de los márgenes de la dicotomía civilización y barbarie permite que emerjan relaciones amorosas interespecie, como se pone en evidencia en los celos que siente Rosalila cuando Celine entabla una relación lúdica y afectiva con el mono Sansha. En términos de Silvano Santiago, podríamos pensar que la mayor contribución de América Latina a la cultura occidental proviene de la destrucción de los conceptos de unidad y pureza: estos dos conceptos pierden el contorno exacto de su significado, su peso aplastador, su señal de superioridad cultural, a medida que el trabajo de contaminación de los latinoamericanos se afirma, se muestra cada vez más eficaz (2012, p. 64). Lejos de los corsés de la civilización y la barbarie, nuevas formas de amor trans animales pueden ser concebidas, rozando la frontera más primitiva con la que trabajan las filosofías posthumanistas: la del Homo Sapiens con los simios.

Si retomamos el modelo de las novelas de aprendizaje del siglo XIX, podemos observar un rasgo típico de ellas en el vínculo entre Celine y Rosalila: la circulación de nuevos saberes vinculados con lo culinario, con el amor, con la convivencia. Rosalila le enseña la fauna circundante mientras Celine la sumerge en su primera experiencia amorosa lesbica. Lo interesante a destacar es que entre las dos rotan las posiciones de la maestra y la aprendiz, a diferencia de la economía del saber intrínseca al patriarcado, que coloca en el lugar fijo de la omnisapiencia al varón, relegando y marginando los saberes propios de las mujeres. En este sentido, se torna prioritario citar las investigaciones que realizó Adrienne Rich en *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana*, donde plantea que el sesgo de la heterosexualidad obligatoria puede llevar a percibir la experiencia lesbiana como un desvío o una aberración:

En *El origen de la familia*, Kathleen Gough analiza las características del poder masculino en sociedades arcaicas y contemporáneas –la capacidad de los hombres de negarle a las mujeres su sexualidad, de forzar o explotar a las mujeres para controlar el producto de su trabajo, de controlar sus criaturas, de confinarlas físicamente e impedirles el movimiento, de usarlas como objetos de transacción de los hombres, de limitar su creatividad, de limitarles amplias áreas del conocimiento social o de los descubrimientos culturales–. Estas fuerzas han contribuido a que las mujeres crean que el matrimonio y la orientación sexual hacia los hombres son inevitables (Rich, 1996, p. 24).

La imposición de la heterosexualidad obligatoria sobre las mujeres es el medio de garantizar el acceso físico, económico y emocional del varón a sus cuerpos. La particularidad que plantea el vínculo entre Celine y Rosalila es que se trata de dos mujeres que pertenecen a una clase social y a un medio cultural completamente distintos, lo que trae aparejada la complejidad de un vínculo amoroso atravesado por la interseccionalidad, entendiéndola como un concepto metodológico que permite poner en evidencia la consustancialidad de las relaciones de poder (Dorlin, 2009, p. 70). De hecho, los fallos en la comunicación y los malentendidos entre ambas sólo pueden ser superados a través del encuentro carnal. *Las cautivas*, a diferencia de *La cautiva*, plantea un modelo de amor voraz, intempestivo, donde la trascendencia y la unión con la totalidad originaria

se logran a través de la inmanencia: el cuerpo es la vía de ascenso hacia la iluminación. El plural del título de la obra subraya la connotación de lo diverso, transgrediendo el paradigma de lo unívoco, al hacer hincapié en la multiplicidad de formas que puede tomar el amor cuando se desborda del modelo romántico heterosexual: amor entre una mujer y un mono, entre una india y una blanca, entre mujeres. Amores que vienen a poner en cuestión las narrativas sociales que nos marcan los carriles correctos por donde debería fluir nuestra pulsión sexual. En la escena en que hacen el amor arriba del mapa –instrumento privilegiado de la civilización occidental para ordenar y controlar nuestra percepción espacial–, el cuerpo de Celine desborda la cartografía y la inunda con sus fluidos vaginales, contrastando con la sequedad del desierto. Parecería que el amor puede trastocar la geografía e inventar el único oasis posible entre tanta aridez. Es que ellas, alejadas del mundo de los hombres, fundan la comunidad lésbica tan ansiada por Rich. Y también, por qué no, una amistad. En términos de Giorgio Agamben, la amistad es “una proximidad tal que es imposible hacerse de ella ni una representación ni un concepto” (2016). Para Aristóteles, la amistad es la instancia de con-sentimiento de la existencia del amigo en el sentimiento de la existencia propia. La amistad como un compartir puramente existencial y sin objeto. Es que Celine y Rosalila, además de ser amantes, son confidentes y compañeras de aventuras, desarmando la rígida jerarquía de la mononorma que corona en la pirámide vincular al noviazgo por sobre la amistad, cuando, en realidad, este último vínculo es mucho más revolucionario, al estar liberado de las paranoias y los celos que trae aparejada la posesión y la propiedad privada de los cuerpos.

Ellas se visten de soldados como una manera de evitar los peligros que puedan presentarse en el viaje. El acto de travestimiento masculino es posible en el desierto, donde la uniformidad ininterrumpida del paisaje permite recrear la identidad y ensanchar sus límites, mostrando la plasticidad de los cuerpos, lo que les permite traficar rasgos hegemónicos de otros géneros. Sin ir más lejos, esto se evidencia cuando toman las armas para liberar a los mulatos y a los negros del cautiverio de los portugueses. La falta de referentes de la civilización y la barbarie les permite habitar en este “entrelugar” otros modelos de belleza más extrañados, retorcidos, donde la belleza y lo grotesco no se presentan como cualidades excluyentes sino que se convocan mutuamente:

La bestia se acerca. Sus movimientos son ágiles como los de una pantera aunque su cabeza parece la de un oso cualquiera. Pero no es perro ni es caimán, no es ave ni es cebra, no es oso ni es pantera: es Atala. Está vestida de gala. Tiene el cuerpo cubierto de barro, la cara pintada de rojo, se hizo unos dibujos bizarros y abre muy grande los ojos. Es monstruosa. Es hermosa (Tenconi Blanco, 2022, p. 9).

En la obra hay un vínculo más poroso y empático con la naturaleza: no es casualidad que, a diferencia de *La cautiva* original, no se lo mata al tigre cuando aparece, sino que se lo deja ir. Inclusive el modelo legítimo de la ciencia occidental es puesto en jaque. Atala cura a la niña enferma con una danza que, a los ojos de Celine, es extraña. Los rituales mágicos de los pueblos originarios aparecen desplegando su eficacia para reintegrar la salud a las personas.

Para finalizar este apartado, debemos señalar que, en las relecturas que el teatro argentino contemporáneo realiza de las ficciones fundacionales, las aventuras tienen un resultado positivo. Cuando Celine llega a la ciudad en el Río de la Plata, Atala se despide de ella con tristeza. Sabe que ha cumplido su misión, dejar a la Elegida en el recinto de la civilización. Reconoce que pertenecen a dos mundos incapaces de ser articulados. Sin embargo, ambas saben que el amor ha florecido entre ellas y no se pueden separar, lo que provoca la ira de Eugenio, el marido de Celine. Él saca la pistola y dispara en el pecho a Atala, que cae directo al río. Celine se une a ella y se consume su amor en la muerte. A pesar del final trágico, la obra culmina con la libertad que brota cuando uno emprende el camino del amor. Al asumir su deseo, Celine pasa de ser una niña a ser una mujer. La Mensajera deja de ser la Mensajera y la Elegida deja de ser la Elegida para pasar a ser una con la Fuerza:

Y entonces sucede una explosión maravillosa, como un relámpago, como un trueno. Ahora Mensajera ya no es Mensajera. Y ahora Elegida ya no es Elegida. Estamos abandonando el mundo material. Ahora somos la Fuerza. Estamos en las flores. Estamos en el río. Y estamos adentro tuyo (Tenconi Blanco, 2022, p. 14).

La narración en presente simple dota de velocidad al relato. En palabras de Erich Fromm, se produce la concreción de la unión interpersonal: “El amor es la unión con el otro que permite conservar la propia integridad. El amor como un poder activo” (1956, pp. 10-11). El amor es la penetración activa en la otra persona, en que la unión satisface mi deseo de conocer. En el acto de amar, me descubro a mí mismo. La gran paradoja de amar al otro sin poder jamás agotar del todo su misterio, está contenido en el siguiente parlamento de Atala: “Le digo una frase que no existe en mi idioma, pero cuyo significado comprendo perfectamente. Le digo a Elegida: Te Amo” (Tenconi Blanco, 2022, p. 14). La inutilidad de la palabra frente a la inmensidad del abismo amoroso. La ciudad civilizada, heteronormada, no puede soportar un amor lésbico y mestizo, y por eso el amor de Atala y Celine solo es posible en la muerte, en aquel lugar donde se disuelven las apariencias y, como corolario, todos los deseos son posibles.

Conclusiones: Besos brujos. El cuerpo más allá de la civilización y de la barbarie

No deja de llamar nuestra atención la decisión de Mariano Tenconi Blanco de montar un tablado y un árbol en el escenario del Teatro de la Ribera para la puesta en escena de *Las cautivas*, que remitía a las escenografías de los actos escolares. Un rasgo propio del teatro posdramático es la exacerbación de la zona liminar en las artes escénicas, en la que se trafican y mezclan en una misma obra rasgos, procedimientos e insumos de géneros y poéticas teatrales opuestas. El teatro posdramático ostenta una notable influencia de la *performance* en tanto forma artística que sostiene la perspectiva interdisciplinaria de contaminación igualitaria de diversas artes, pero que carece de preocupaciones políticas preponderantes, al tiempo que mantiene la separación clara entre ejecutor y público. Consideremos pertinente la observación de Richard Schechner (2000) respecto de la hibridación de materialidades propio de la *performance*: en el caso a analizar, el choque visual que provoca la fastuosidad y elegancia de un teatro a la italiana como lo es el Teatro de la Ribera al ser contrastado con el escenario escolar, hecho con materiales descartables y flexibles.

El telón de fondo de la rígida patria heteronormada apenas arranca la obra se irá agrietando con los exabruptos de la indiada y los improperios pronunciados por Celine y Rosalila. En estos desvíos en clave de género que hemos analizado que propone la obra, el dramaturgo pone en evidencia el costo altísimo que implicó la construcción de la patria a imagen y semejanza del modelo europeizante pergeñado por la generación del 37: eliminar todo rastro del diferente, hasta conseguir que su construcción imaginaria de la Argentina vista como un desierto que hay que poblar se volviera realidad.

En la actualidad, desde las artes se están revisitando los clásicos panteones de los héroes patrios y poniendo en cuestionamiento su tan aguerrida heteronormatividad. Sin ir más lejos, podríamos pensar en el escándalo que se desató en México D.F. cuando Fabián Cháirez retrató en su cuadro “La Revolución” (2013) a un Zapata desnudo y feminizado, montando un corcel blanco con un falo rosado y erecto. La historia de amor que narra Tenconi Blanco entre la Elegida y la Mensajera produce un desvío pronunciado en relación al poema original de Echeverría, más si pensamos como Francine Masiello que “en el poema de 1837 se feminiza el discurso masculino para mostrarlo como una forma de resistencia civilizada contra la barbarie” (Rotker,

1999, p. 121). Ambas son desertoras de sus matrices patriarcales respectivas, lo que les permite volver a reconfigurar sus identidades en el desierto vasto de la Pampa. Siguiendo los planteos de Paul B. Preciado, podríamos argumentar que en el corte traumático que impone el patriarcado en nuestras subjetividades al obligarnos a elegir entre uno de los dos polos del binarismo –ser humano o animal, hombre o mujer, etc.– (2019, p. 23), las cautivas de la obra operan tornando porosas esas oposiciones, descubriendo y reconociendo sus rasgos animales y masculinos.

Perderse en el desierto es para Celine y Rosalila, a diferencia de lo que implica para María, un acto de refundación identitaria, de asunción del ser genuino. En este sentido, podemos incorporar en nuestra argumentación el concepto del “entrelugar” de Silvano Santiago (2012) para comprender la zona de cruce y contaminación que implica para nuestras protagonistas el desierto: un espacio infinito que no es ni la civilización ni la barbarie, ni la ciudad europeizada ni el malón de indios, sino una hoja en blanco donde ellas pueden experimentar con sus identidades, tomando prestados rasgos de ambos polos y logrando una síntesis propia, que pone en evidencia el mestizaje del cual estamos hechos todos los latinoamericanos. Y es tras ese acto de sumo coraje, una vez encarnadas sus identidades nuevas, que nace el amor, durante la aventura de atravesar la soledad infinita de la Pampa. Como sostiene Fromm en *El arte de amar*: “la esencia última del ser humano se manifiesta en el acto de amar” (1956, pp. 14-15). En esos besos brujos que se dan la Elegida y la Mensajera quizás podemos percibir, entrever, otras genealogías, otros orígenes más aterciopelados de nuestra historia, diferentes a las duras raíces que la patria heteronormada nos quiere imponer.

Referencias

- Agamben, G. (2016). *¿Qué es un dispositivo?: seguido de El amigo; y de La Iglesia y el Reino*. Buenos Aires: Anagrama.
- Baumann, Z. (2005). *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dorlin, E. (2009). *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Echeverría, E. (2020 [1837]). *El matadero; La cautiva*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.
- Ferro, G. (2008). *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Buenos Aires: Marea Editorial.
- Fromm, E. (1956). *El arte de amar*. Buenos Aires: Paidós.
- Gamero, C. (2015). *Facundo o Martín Fierro: los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lehmann, H.T. (2002). *Le Théâtre Postdramatique*. París: L'Arche.
- Noguera, L. (2020). Ficciones fundacionales en el teatro argentino contemporáneo. *Teatro XXI. Revista del GETEA*, 37, 47-61. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/teatroxxi/index>
- Piglia, R. (1993). Echeverría y el lugar de la ficción. En *La argentina en pedazos* (pp.8-12). Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Preciado, P. B. (2019). *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.
- Rich, A. (1996). La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana. *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, 10, 15-42.
- Rotker, S. (1999). Cuerpos de frontera. *La Cautiva* de Esteban Echeverría. En *Cautivas. Olvido y memoria en la Argentina* (pp. 115-146). Buenos Aires: Ariel.
- Schechner, R. (2000). *Performance*. Buenos Aires: UBA / Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil.
- Santiago, S. (2012). *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silvano Santiago*. Chile: Escaparate Ediciones.
- Segato, R. (2018). Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres. En *La Guerra contra las mujeres* (pp. 57-90). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Simmel, G. (1998). La aventura. En *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica.
- Tenconi Blanco, M. (2022). *Las cautivas*. Manuscrito proporcionado por el autor.