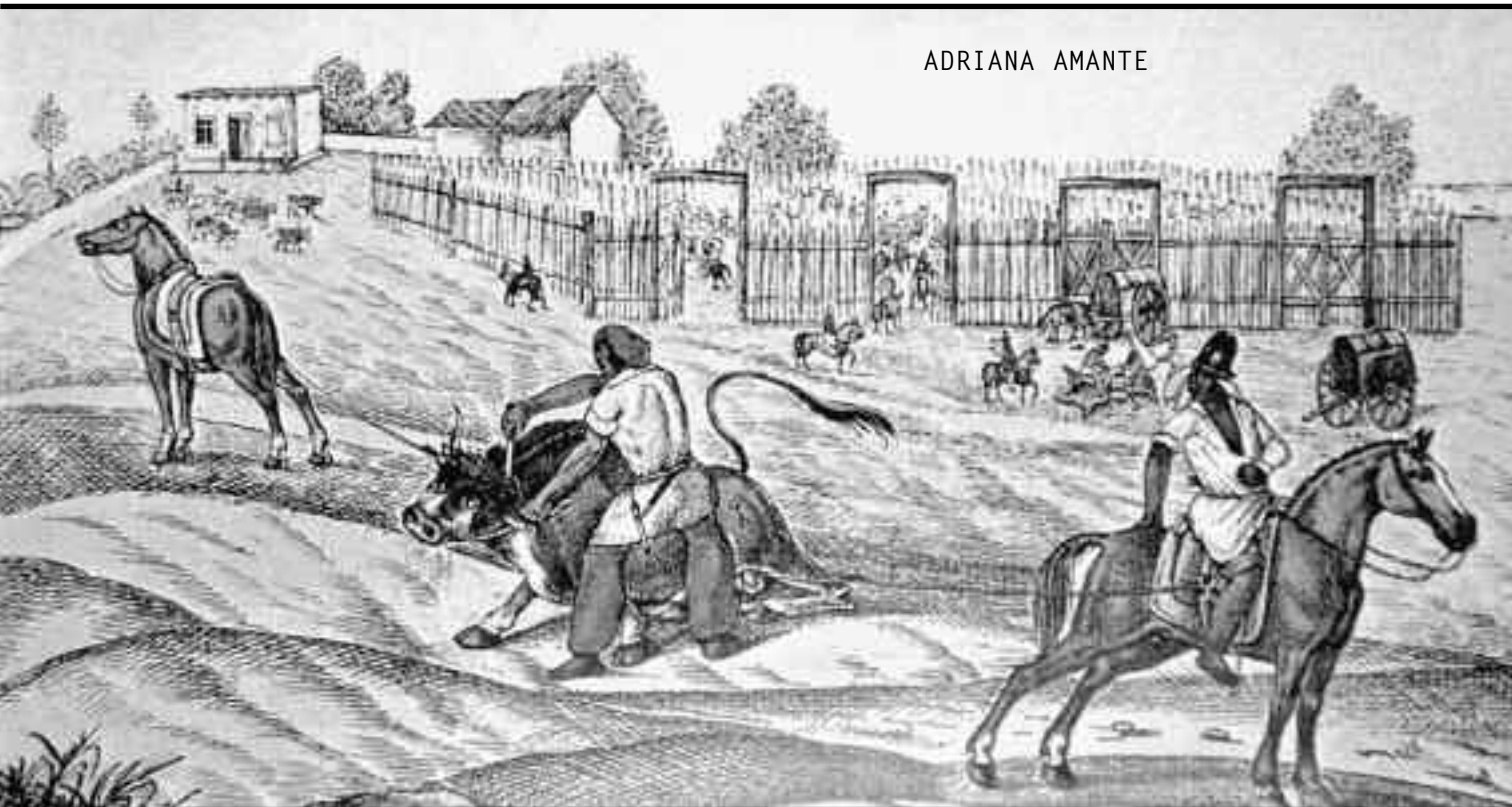


Echeverría, entre dos reescrituras

ADRIANA AMANTE



César Hipólito Bacle, *Corrales de abasto*, 1832. Al fondo y a la izquierda aparece la casilla del juez del matadero, personaje al que alude Echeverría en “El matadero”.

“EL MATADERO” DE MARIQUITA

Una de las tantas paradojas de la Argentina es que uno de los textos fundantes de su literatura y de su cultura es, en realidad, un texto inédito. Me refiero –claro– a “El matadero”, de Esteban Echeverría, que –como se sabe– no se publicó sino en 1871, veinte años después de la muerte de su autor y un poco más de treinta años después de la fecha probable de su composición.

Ese texto inédito tal vez sea un borrador, como ha afirmado Juan María Gutiérrez, el amigo y albacea de Echeverría y el editor de “El matadero”. Pero postulo que no es un borrador, si eso lo convierte en un mero apunte del poema *Avellaneda*, como sugiere Gutiérrez, avalando de manera implícita una idea de la

corrección, del progreso, de la mejora, entre un texto y otro. Creo que puede hablarse de un borrador pero en tanto sea para considerarlo un *campo de pruebas para un texto futuro* de la cultura nacional que tal vez no haya encontrado todavía su versión definitiva.

Haciendo referencia al espacio físico en el que transcurre la ficción, Gutiérrez sostuvo que “el matadero fue el campo de ensayo” del rosismo. Prefiero pensar que el texto “El matadero” fue el campo de ensayo que Echeverría encontró para su obra. Y vuelvo a decirlo: no porque en él arrojará los borradores de un asunto que retomaría en el *Avellaneda* (y particularmente podemos pensar en el tormento llamado la “refalosa”), sino porque practica una

de las tantas formas de narrar la violencia que él y también su época reescribieran en variadas, insistentes –e insidiosas– versiones. (Tal vez no para la preceptiva estética del romanticismo argentino, pero quien recuerde el tono engolado del *Avellaneda* coincidirá en que –aun si admitimos que “El matadero” es su borrador– ese borrador supera al texto “definitivo”).

¿Cuándo escribió Echeverría “El matadero”? No antes de octubre de 1838, fecha de la muerte de Encarnación Ezcurra, a la que se hace mención en el texto. Probablemente en 1839. Lo importante es que es muy factible que haya sido escrito antes de que Echeverría emigrara a la Banda Oriental.

Ya irrecuperable la sociabilidad político-intelectual del Salón literario de Marcos Sastre del año 1837, y consideradas peligrosas las reuniones de la Joven Generación Argentina durante 1838, la alternativa política que se abre para los opositores a Rosas es la clandestinidad y la lucha armada, o el exilio. Echeverría va a elegir un punto medio entre ambas opciones: “Emigrar es inutilizarse para el país”, había dicho para explicar su reticencia a marcharse. Por eso, recluido en la estancia Los Talas que su hermano administraba para posponer el exilio, da muestras también de su adscripción a un movimiento armado y desconoce la autoridad de Rosas en el acta que firma junto con otros “vecinos y hacendados del partido de San Andrés de Giles”.

Juan María Gutiérrez ha dejado una descripción de la estancia Los Talas: antigua zona de frontera con el indio, era un bosque tupido y salvaje. Ganado por su propia memoria afectiva, esta estancia que todavía dejaba ver las zanjas de defensa contra el indio mezclaba en el recuerdo de Gutiérrez tunas con talas para formar un bosque denso que en realidad no era más que un matorral, lleno de pájaros y gatos monteses que parecían tigres, con senderitos abiertos por las caminatas solitarias y melancólicas del poeta romántico: “Creemos que aquel paraje era delicioso para Echeverría, y que no le habría trocado por una selva tropical”. Los Talas, otro lugar, menos exuberante que el trópico, pero estética-

mente apto como para proporcionar un espacio, si no feliz (amenazado como estaba por las incursiones de los indios), por lo menos no tan hostil como el de Buenos Aires.

Tal vez influido por ese *deber ser* del romanticismo periférico, Gutiérrez vuelve a “traducir” –como José Mármol, como Bartolomé Mitre, como el propio Echeverría– a Lord Byron. Echeverría encuentra su Edén en Los Talas como el Childe Harold lo había hallado en los jardines románticos de Sintra, en Portugal.

Echeverría permaneció en Los Talas por lo menos desde abril de 1839 (es posible, incluso, que desde antes) hasta septiembre de 1840, cuando el fracaso de la entrada de Lavalle por el litoral argentino le hiciera juzgar poco prudente su permanencia en el país. Poco se sabe de él en esa época. Aparte de su apoyo a la Insurrección de Chascomús y de la firma del Acta de San Andrés de Giles, produjo algunos escritos. Años después, al editar su poema “Insurrección del Sud de la provincia de Buenos Aires”, el propio escritor contará:

“En setiembre de 1840, la retirada del Ejército Libertador, habiéndome puesto en la necesidad de emigrar por el Paraná, con lo encapillado, quedé en un pueblo de campo este canto entre otros papeles; los que, gracias a la cintura de una señora muy patriota, lograron escapar de las rapaces uñas de los seides de Rosas y llegar a mis manos cuando los consideraba perdidos y los tenía olvidados”.

Entre esos papeles, estaba la primera versión de la “Insurrección del Sud” y el poema “A Don Juan Cruz Varela, muerto en la expatriación”, escritos en Los Talas. ¿Pudo haber estado “El matadero” entre ellos? Es muy probable.

Aunque sea poco lo que se sepa de la época de Echeverría en Los Talas, hay una manera lateral, pero reveladora, de conformar un estado de situación. Podemos recurrir al diario que Mariquita Sánchez, exiliada en Montevideo desde fines de 1838, lleva para su amigo Echeverría. El diario va desde el 13 de abril de 1839 hasta el 16 de marzo de 1840 (se supone, de todos modos, que empezó a ser llevado antes de

esa fecha, pero el comienzo se ha perdido).

Mientras Echeverría escribe “El Matadero”, con mano supuestamente temblorosa (como ha querido dramatizar Gutiérrez, interpretando el trazo de los originales), Mariquita escribe también un texto secreto. Pero –a pesar de lo que parece reclamar el mandato del género sexual– no se trata de un diario íntimo, sino de un diario clandestino. Es una mujer que lleva el registro de los movimientos de la política en la Banda Oriental para su amigo, recluido en una estancia de Buenos Aires. (Los sucesos de la Banda Oriental no pueden desvincularse, por supuesto, de la política argentina y de la lucha de los opositores contra el sistema rosista). Se trata de un diario clandestino porque es un diario que debe ser ocultado: el contenido de ese texto tiene que ser protegido frente al enemigo político.

Mariquita Sánchez no escribió con la intención de consignar hechos o pensamientos para sí misma, sino que llevó ese diario *para* Echeverría. Pero las entradas de ese diario también pueden pensarse como cartas que –en vez de enviarse– se acumulaban. Por eso, en lugar de hablar del diario de Mariquita para Echeverría, podríamos decir que es el diario de Mariquita *a* Echeverría.

Porque no era tan fácil el envío de correspondencia desde el exilio a la patria perdida: la circulación de cartas entre los exiliados y los familiares o amigos que permanecían en el país era complicada porque esas misivas corrían el riesgo de ser interceptadas y dadas a conocer públicamente por medio de los periódicos del rosismo. Prescindiendo de la retórica de la epístola, porque en un diario que quiere ser una crónica de los sucesos eso sería un despilfarro, un gasto inútil, las entradas no dejan –sin embargo– de mencionar de vez en cuando al destinatario de la escritura. En la última entrada, que funciona como una despedida, se cierra un tipo de relación que anuncia lo que vendrá: la conversación personal directa, el reencuentro en el exilio (un deseo cuyo posible incumplimiento se teme).

Mariquita asume su misión con prolijidad y satisface a la perfección el pedido expreso de su

amigo, por eso intenta registrarlo todo: “¡Qué importa que escriba disparates! No serán los primeros ni los últimos que Ud. leerá. Quien me ha mandado hacerme escribirle lo que oiga y vea, pues oiga y vea disparates”.

En el diario, esta exiliada pasa revista a los acontecimientos políticos pero también los analiza: habla de la relación que por conveniencia política deben mantener los emigrados argentinos antirrosistas con Frutos Rivera, y de la difamación de la que serían víctimas los opositores a Rosas; critica las tácticas y estrategias para combatirlo que los hombres muchas veces implementan con ineficacia; apuesta a Lavalle, que organiza el movimiento para derrocar a Rosas; se lamenta de la situación del exilio, y registra y explica las diferencias que separan a los emigrados argentinos en la otra orilla.

La cuestión de las difamaciones por un lado y de los rumores por otro vuelven difícil la tarea de esta diarista, que le dice a su interlocutor: “Es difícil escribir como historiador contemporáneo, pero más difícil aún aquí en que es imposible descubrir la verdad. Así, mi diario no asegura como tal, sino muy pocas cosas, que puedo garantizarlas; pero lo demás el tiempo lo caracterizará”. Es la contrapartida del movimiento que hará José Mármol en *Amalia*, mediante el recurso de la “ficción calculada”. El cálculo, si hay alguno en la escritura de este diario, está puesto en registrar los acontecimientos e intentar sopesar la veracidad de las versiones, porque

“cansa el escribir una noticia que se tiene por indudable y que a la media hora se desmiente. Las personas de más importancia y más comprometidas se encuentran, las más de las veces, en la misma incertidumbre y desconfianza, sin poder hacer un cálculo por los datos que se les dé, porque, cuando parecen ciertos, se desvanecen como el humo, y se encuentra algunas veces lo contrario también de lo que se ha dado como más positivo. Por esta razón hay pocas cosas que pueda asegurar en mi diario”.

Esta cronista con pretensión de historiador contemporáneo (lo digo en masculino, como ella misma se lo plantea a Echeverría) muestra en el

estilo de su diario algunas marcas de diferentes géneros discursivos. Mariquita Sánchez puede recurrir a la enunciación impersonal para narrarle a su amigo lo que va sucediendo: “Se esperan con impaciencia las noticias de Buenos Aires”, “Se anuncian aprontes de guerra con mucha actividad”, “Se asegura que Rosas le declara la guerra a Francia”, tal como se lee en una seguidilla de entradas fechadas en mayo de 1839. Y también hace uso de sintagmas cortos, que no marcan el estilo general pero que sí son una constante que caracteriza una escritura sintética y plena. La política puede enunciarse en el tono de un parte de guerra.

Pero, en este registro histórico de la *infernal* Montevideo, hay una entrada que se va de tono y que quiero destacar. El 12 de julio de 1839, Mariquita Sánchez se desvía de la política para insertar lo siguiente:

“Es un día de horrores. Dos hombres se han caído en la matriz de un andamio donde estaban trabajando. Han quedado muertos, hechos pedazos. Un niño ha muerto a otro con una cortapluma. Otro niño pasaba junto a un caballo y le ha tirado una patada: le ha hecho pedazos la cabeza y muerto en el acto. Una negra estaba asesinando en el cementerio a un niño recién nacido y se llegó tarde para impedir este horror. El hijo del cónsul inglés, de diez años, montó un caballo que había dejado en la puerta de su casa, después de pasear Mr. Mandeville; se desboca el caballo y parte como un rayo sin poderlo contener por más esfuerzos que varias gentes hicieron. Se arroja de la muralla al mar, tira del golpe al niño en un colchón de basura que cerca de las mismas murallas había y el niño ha quedado en salvo. Primera vez que habrá sido útil la inmundicia”.

Esta *crónica policial* que irrumpe en la crónica política no es, de todos modos, una interrupción de la política. En la entrada anterior se habla de la situación contra Rosas, en la entrada que viene a continuación seguirá mencionándose. Rosas es personaje protagónico de los escritos de sus opositores. Y esa crónica policial no es una interrupción de la política porque estas historias de horror, fundamental-

mente con niños o sobre niños, que se acumulan sintéticas como noticias de periódicos, son parte del imaginario de la oposición a Rosas que hace de eso una estrategia de combate. Hay una recurrencia en la contrucción del horror para adjudicarle la parte del monstruo a Rosas.

Si lo recordamos bien, el momento más cruel de “El matadero” no es la amenaza de la refalosa ni cuando revienta el unitario que ha ingresado con su patilla en “U” en territorio enemigo. El momento más cruel y horroroso del texto es aquel en que la indiferencia del “bárbaro” federal deja a un costado al niño que ha sido degollado por el desprendimiento de un lazo, sin que se suspenda el alboroto de la mayor parte de la “chusma” matarife que está persiguiendo al toro que se metió en el matadero. Recordemos la escena. El toro se les escapa, por eso:

“Dióle el tirón el enlazador sentado en su caballo, desprendió el lazo el asta, crujió por el aire el áspero zumbido, y al mismo tiempo se vio rodar desde lo alto de una horqueta del corral, como si un golpe de hacha la hubiese dividido a cercén, una cabeza de niño, cuyo tronco permaneció inmóvil sobre su caballo de palo, lanzando por cada arteria un largo chorro de sangre. —¡Se cortó el lazo! —gritaron unos—. ¡Allá va el toro!

Pero otros, deslumbrados y atónitos, guardaron silencio, porque todo fue como un relámpago. Desparramose un tanto el grupo de la puerta. Una parte se agolpó sobre la cabeza y el cadáver palpitante del muchacho degollado por el lazo, manifestando horror en su atónito semblante, y la otra parte, compuesta de jinetes que no vieron la catástrofe, se escurrió en distintas direcciones en pos del toro, vociferando y gritando: —¡Allá va el toro! ¡Atajen! ¡Guarda!”.

Lo interesante es que Echeverría hace que la narración *olvide* el hecho y siga al toro, pero con la *memoria* ineludible de ese chico degollado como pesada carga.

Es muy factible que la escritura de “El matadero” sea contemporánea a la del diario que Mariquita lleva en Montevideo para su amigo. Si en vez de acumular las entregas, Mariquita se las

hubiera enviado en cartas a Echeverría (y entre ellas, la del 12 de julio que cité), podríamos haber conjeturado una influencia, una inspiración. El relato del horror en Mariquita, relacionado con niños inocentes y vinculado por contigüidad al sistema rosista —en un movimiento inconciente que no es ingenuo, sin embargo, tratándose de opositores a Rosas—, podría haber determinado el surgimiento de la idea del episodio del degüello del chico en el texto de Echeverría.

Pero Echeverría sale de Los Talas en septiembre de 1840 y permanece en Colonia hasta mediados de 1841, fecha en la que se dirige finalmente a Montevideo. Tal vez sólo en ese momento haya leído el diario que su amiga llevara para él, tiempo para el cual “El matadero” ya debió haber estado escrito. Por eso no podemos hablar de una incidencia directa. Pero sí de una coincidencia que permite percibir una *estructura de sentimiento*, visible en estos escritos secretos que compartieron con otras formas más públicas el relato —que es siempre una construcción— de la violencia política, clave de la formación de la literatura argentina.

LA CAUTIVA DE SARMIENTO

Si Mariquita escribe su “Matadero”, Sarmiento —por su parte— escribirá su *Cautiva*. Lo hará en dos cartas desde Río de Janeiro. Una es la carta dirigida a Miguel Piñero que se publica en los *Viajes*; la otra es para Esteban Echeverría. Están fechadas el mismo día: el 20 de febrero de 1846.

A propósito de su encuentro con el pintor Johann Moritz Rugendas y luego de dejar sentada una apología del plagio que explicará mejor cuando escriba *Recuerdos de provincia*, en la carta a Echeverría Sarmiento reconoce su envidia y confiesa su deseo: “como él con el pincel, quisiera yo con el rudo garrote de la prosa acercarme a las blondas doradas que Ud. entreteje. No siendo esto posible haré lona, o lienzo para la plebe de los desnudos”. Le habría gustado escribir *La cautiva* o, más precisamente, ser capaz de emular con su escritura el hallazgo del poeta. Pero hay que recordar que ésta es una carta privada. Porque en la carta que le dirige a Miguel

Piñero conserva la referencia tanto al pintor viajero venido de Baviera como a la composición del argentino; pero callará la admiración personal, en un plan ya conciente de construcción de su imagen de escritor (al ser ésta la carta que Sarmiento destina a la publicación, no parece convenirle una confesión tan elogiosa).

Contándole el encuentro en Río con Rugendas, Sarmiento le dice a Echeverría:

“Sabe Ud. que es un poeta nuestro tartamudo amigo; pero no sé si se ha fijado en que su numen inspirador es la pampa, sus héroes los gauchos y el potro. Es por fortuna de Ud. un plagiario a veces, y en más de un cuadro suyo, encuéntranse versos enteros de la Cautiva, y copias de la Guitarra. Yo gusto a fe de estos robos [...]”.

La teoría del plagio está en sintonía con el modo de acceso del propio Sarmiento a la cultura, y a las ideas. El valor de una idea o de una producción intelectual no radica en la originalidad sino en la sistematización de un concepto. O, mejor: el valor radica, más que en la sistematización, precisamente en la *apropiación* de esa idea, esto es: en hacerla propia no sólo por haber echado mano de ella, claro, sino por ponerla en funcionamiento. Es el caso de la famosa dicotomía civilización-barbarie que no es —obviamente, ni mucho menos— un invento de Sarmiento.

De todas formas, hablar de plagio en relación con la obra de Rugendas porque se inspire en *La cautiva* de Echeverría para sus pinturas es desconocer, por parte de Sarmiento, que eso constituía una modalidad —casi un verdadero género— no infrecuente en la relación entre pintura y literatura, y que no había en esa contraprestación ningún posible “delito”: recuérdense, como paradigmas, los cuadros de J. W. Turner con y sobre (iluminados por, podríamos decir) los pasajes del *Childe-Harold* de Byron.

En el caso de Turner, la primera pintura que lleva un epígrafe de Byron es “Field of Waterloo”, que se exhibe en 1818, ocasión en la cual el pintor cita algunas *stanze* del tercer canto en el catálogo, de acuerdo con lo que informa David Blayney Brown en su *Turner and Byron*, quien explica además que el tiem-

po que transcurre hasta la siguiente conexión entre ambos artistas probablemente se debiera a una necesidad del pintor de entender mejor al poeta y su temática. Es entonces en 1832 que vuelve a aparecer Byron en una muestra titulada “Childe Harol’d Pilgrimage –Italy”, así como sucederá entre 1835 y 1844 en cuadros aislados, algunos de los cuales son vistas de Venecia, como “Venice, Bridge of Sights”: “Turner estaba pintando no a Childe Harold en sí mismo –ni específicamente sus aventuras, ni su carácter, ni su estatura moral (lo cual incluso el propio Byron a menudo olvidaba en su poema)– sino la Italia de Childe, que ahora también era la suya propia”. Lo mismo podría decirse de Johann Moritz Rugendas y su *Cautiva*.

Al experimentar él mismo con la descripción que hace de las escenas de cautivas que vio en los cuadros de Rugendas exhibidos en Río de Janeiro o que leyó en el poema de Echeverría, Sarmiento termina encontrando su propia variación sobre el tema, en la carta que incluye en sus *Viajes*. Es en Río de Janeiro donde Sarmiento escribe (reescibe) su *Cautiva*, el poema nacional. Y confirma lo que ya se veía nítidamente en el *Facundo*: que es un excelente escritor, diestro no sólo en el manejo de la prosa descriptiva, sino también tan hábil para componer que se muestra como un delicado creador a la hora de elegir o disponer de su material: menciona ropajes perfectos para diseñar el movimiento, trabaja el contraste de tonos en la palidez de la cautiva y el color cobrizo del indio captor. Y si no tiene el don de la versificación, no le falta el de poetizar, como muestra este fragmento de fina prosa poética:

“Entre las escenas de la Pampa, Rugendas tiene dos tipos que repite y varía al infinito. La escena de bolear caballos, y el rapto de las cristianas, el poema épico de la Pampa, de que Echeverría sacó tan bello partido en su *Cautiva*. ¡Cuántos contrastes de matices y de caracteres suministra, en efecto, aquel drama, en que mil familias de los pueblos fronterizos pueden creerse pensosamente interesadas! La pampa infinita y los celajes del cielo por fondo, confundidos en parte por

las nubes de polvo que levantan los caballos medio domados que monta el salvaje; la melena desgredada flotando al aire, y sus cobrizos brazos asiendo la blanca y pálida víctima que prepara a su lascivia; ropajes flotantes que se prestan a todas las exigencias del arte; grupos de jinetes y caballos; cuerpos desnudos; pasiones violentas; contrastes de caracteres en las razas, de trajes en la civilización de la víctima y la barbarie del raptor, todo ha encontrado Rugendas en este asunto favorito de su animado pincel”.

Aunque Sarmiento esté hablando de los cuadros que ha visto, lo que hace no es una descripción subsidiaria. Su prosa alza vuelo y se vuelve autónoma.¹ Como Turner, Sarmiento cree en la conexión estrecha entre la imagen verbal y la pictórica. Ya lo había dicho a propósito de la obra de August Raimond Quinsac Monvoisin, otro de los pintores que admira y cuyas imágenes también asoció con la pampa:

“Un cuadro, lo mismo que un poema, se compone necesariamente de dos partes, de la realidad concebida por la inteligencia, recogida por la memoria, y de la metamorfosis impuesta a esa realidad por la imaginación. Ver o saber, acordarse, comparar, agrandar, transformar, es decir, imaginar, tal es la ley de la pintura también”.²

Las imágenes que Sarmiento concibe en pasajes como éste (y que podemos asociar, aunque no identificar completamente, con las descripciones de la inmensidad pampeana donde cielo y terreno se confunden, o con la abstracción que intenta traducir la sensación que causa su lisura) constituyen verdaderos *wordscapes*. A la descripción del desierto argentino, con los ojos en “la lejana perspectiva”, de indudable potencia pictórica pero literaria al fin; a la metáfora cartográfica que puede ver “la tierra como en el mapa; la tierra aguardando todavía que se la mande producir las plantas y toda clase de simiente”, debemos agregar otra (nueva) dimensión. Porque en *La cautiva* de Sarmiento la diferencia es que, entre palabra y paisaje, media –ya indefectiblemente– el arte plástico, para conformar con la palabra un verdadero paisaje que ya no puede pensarse sólo como literario.



Johann Moritz Rugendas,
El malón, 1848.



Johann Moritz Rugendas,
La cautiva, 1848.

Mariquita Sánchez también le había hablado a Echeverría de los cuadros de Rugendas inspirados en su obra. Ella cree que son un honor para su amigo poeta; y para levantarle el ánimo, que no suele ser muy vivaz, insiste en comentarle la admiración que siente por él ese pintor que se ha identificado tanto con el Nuevo Mundo que Mariquita lo hace un americano (en un gesto similar al de Sarmiento, que lo incluye entre las figuras fundadoras de una cultura nacional argentina junto con el autor de *La cautiva*, Hidalgo y él mismo). Rugendas “considera perfecta la pintura que usted hace de las Pampas; él considera que usted concibió primero el paisaje y después tomó sus figuras como accesorio para pintar aquel”, le cuenta Mariquita; y ese comentario evidencia que el pintor entendió a la perfección la modalidad estética que proponía Echeverría en la “Advertencia” al poema: “El principal designio del autor de la *Cautiva* ha sido pintar algunos rasgos de la fisonomía poética del desierto; y para no reducir su obra a una mera descripción, ha colocado, en las vastas soledades de la Pampa, dos seres ideales, o dos almas unidas por el doble vínculo del amor y el infortunio”.

Tanto en la carta de Sarmiento como en la de Mariquita, puede verse el modo en que se establece una relación entre Europa y América. La atención del pintor bávaro sobre el poeta argentino y su indagación y conocimiento del espacio americano que Sarmiento equipara con el de Humboldt (uno, “con la pluma”; el otro, “con el lápiz”) prestigian el material que se produce en esta parte del mundo, al tiempo que confirman la necesidad de buscar –como Sarmiento tan afanosamente lo haría pronto, en París– la consagración por Europa (por ser aceptado como autor o por ser mirado con interés). El autor del *Facundo*, generoso, espera que Echeverría pueda ser publicado en el viejo continente como se merece, burlando el freno que impone el enemigo, porque “es este Rosas un tapón que tiene estancados los raudales de nuestra literatura nacional”.

Cuando Echeverría anota al pie de *La cautiva* algunas originalidades argentinas para un

eventual lector extranjero, pone de manifiesto su deseo de tener un público amplio, internacional, que –aunque menos declamado– no es muy distinto al de Sarmiento, quien se vanagloriará de haber salido en la *Revue de Deux Mondes* por y con las partes más universalizables de *Facundo*.

Ahora es claro que la traducción puede cambiar el sentido y no sólo abastecer de literatura o arte de viajeros europeos a los letrados argentinos. Tal vez la necesidad que los argentinos manifiestan de ser leídos (traducidos) en Europa sea un gesto bien aprendido en la lectura de los extranjeros que llegaron a Buenos Aires. Las notas a *La cautiva* y las partes del *Facundo* que se comentan (podríamos decir *se glosan*) en la *Revue de Deux Mondes* (el baqueano, el rastreador, el gaucho malo, el cantor) son la traducción del campo para el mundo. Y en ese flujo de traducciones, no es raro que la quemazón del pajonal por el que se arrastran María y Brian en la séptima parte de *La cautiva* se deje ver como un terreno incandescente de rojos, anaranjados y amarillos fuego como los incendios de Turner. O como los pajonales que los soldados de Rosas irán quemando al tiempo que el Ejército Grande que avance contra él se acerque a Buenos Aires; en este caso, será Sarmiento el que pintará “toda esta escena nocturna alumbrada a lo lejos por el fuego del incendio eterno de la Pampa, que nos venía precediendo, como aquella columna ígnea que dirigía las marchas de los hebreos en el desierto”.

1 Este pasaje es equiparable a la brevísimas reescritura analítica del “Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capitán de una estancia en las islas del Tordillo, y el gaucho de la guardia del monte” de Hidalgo, que Sarmiento hace en la carta de Montevideo de *Viajes*: “Paréceme ver al viejo Chano de las islas del Tordillo, acercándose al pago de la Guardia del Monte, al tranco majestuoso y pausado del caballo del gaucho, estirado el cuello del corcel sin gracia, mientras el jinete, sentándose sobre las vértebras describe con su espalda una curva que avanza hacia adelante, la cabeza inclinada para romper el viento, y dejar al cuerpo toda su flexibilidad”.

2 Recordemos que en su descripción del rostro de Facundo, Sarmiento se sirve del “Ali-Baja” de Monvoisin, del que saca la expresión para detallar la mirada torva del riojano.