

EL EROTISMO COMO PROFANACIÓN:
DE *LA CAUTIVA* A *LA VUELTA DEL MALÓN*
por
Enzo Cárcano

... y yo sentí, de golpe, en la cintura, la presión de un brazo fuerte, de un brazo desconocido... El animal echó a andar. Un inesperado bienestar me invadió que no supe si atribuir al acompasado vaivén que me echaba contra ti o a la presión de ese brazo que seguía enlazándome fuertemente.

María Luisa Bombal: *La amortajada*

Cruces, incensarios, báculos, estandartes, un baúl, un par de cabezas cercenadas y una cautiva. Este es el botín que ostentan, en el cenit de su arrebafo, los indios que componen el cuadro *La vuelta del malón* de Angel Della Valle.¹ En estrecha relación filial con la primera parte de *La Cautiva* de Esteban Echeverría,² el lienzo presenta, allende sus fuentes, una mirada de suma originalidad con respecto a las reproducciones, literarias y/o pictóricas, del *tópico*³ del malón furibundo: la connotación particular de la relación erótica que sostiene la cautiva con su captor. Este vínculo de posesión sicalíptica es una sinécdoque del total de la obra y, aún más, el elemento que encarna, en grado sumo, el acto de la profanación, cuya intensidad permite que la pintura trascienda el tópico.

No obstante la extrema dificultad que reviste la comparación *hiperestética* de una obra lírica y una pictórica, juzgamos pertinente acometer esta labor, a fin de patentizar la asombrosa unidad del sentir artístico. Los distintos lenguajes

semióticos, los sentidos a los que apelan e impelen, son vías diversas de expresión estética que convergen en un mismo puerto: del lirismo de Echeverría al pincel naturalista de Della Valle, de la heroína romántica a la prisionera descubierta, veremos cómo sobrevuela y se despliega la efigie del malón.

En «El desierto», primera parte de *La Cautiva*, Echeverría poetiza, con notable plasticidad, la irrupción del malón que quiebra el sosiego del atardecer pampeano. Desplegando su fuerza sanguinaria, los salvajes se lanzan al desierto con los despojos obtenidos en su última arremetida. Entre ellos, las cautivas: es la victoria⁴ de los bárbaros que han transpuesto las fronteras de su ámbito, el desierto, y han irrumpido en el seno de la civilización urbana, profanándola:

¿Quién es? ¿Qué insensata turba

con su alarido perturba,

las calladas soledades

de Dios, do las tempestades

sólo se oyen resonar?

¿Qué humana planta orgullosa

se atreve a hollar el desierto

cuando todo en él reposa?

¿Quién viene seguro puerto

en sus yermos a buscar?

¡Oíd! Ya se acerca el bando

de salvajes atronando

todo el campo convecino;

¡Mirad! Como torbellino
 hiende el espacio veloz.
 El fiero ímpetu no enfrena
 del bruto que arroja espuma;
 vaga al viento su melena,
 y con ligereza suma
 pasa en ademán atroz.
 ¿Dónde va? ¿De dónde viene?
 ¿De qué su gozo proviene?
 ¿Por qué grita, corre, vuela
 clavando al bruto la espuela,
 sin mirar alrededor?
 ¡Ved! que las plantas ufanas
 de sus lanzas, por despojos,
 llevan cabezas humanas,
 cuyos inflamados ojos
 respiran aún furor.

(«El desierto», vv. 120-150)⁵

No obstante el dramatismo del cuadro referido, Echeverría no franquea los límites del tópico y se aboca, mediante una cuidada confección del campo semántico definitorio del malón, a la configuración de la antinomia civilización-barbarie:

Así el bárbaro hace ultraje

al indomable coraje
 que abatió su alevosía
 y su rencor todavía
 mira con torpe placer,
 las cabezas que cortaron
 sus inhumanos cuchillos,
 exclamando: «Ya pagaron
 del cristiano los caudillos
 el feudo a nuestro poder.

Ya los ranchos do vivieron
 presa de las llamas fueron,
 y muerde el polvo abatida
 su pujanza tan erguida.
 ¿Dónde sus bravos están?
 Vengan hoy del vituperio,
 sus mujeres, sus infantes,
 que gimen en cautiverio,
 a libertar, y como antes
 nuestras lanzas probarán».

(«El desierto», vv. 150-170)

Por su parte, y como queda referido, *La vuelta del malón* es una trasgresión al canon. Para comprender cabalmente la razón de tal innovación, la significación de la resonancia erótica del conjunto captor-cautiva, expondremos, brevemente, las

connotaciones simbólicas de algunos elementos del marco en el que aquél se emplaza.

En primer lugar, debemos destacar las *cruces* que aparecen en la pintura. Estas, símbolos densamente significativos, aluden a *Cristo*, a la *Salvación* por Él obrada, a su *preseñal* efectiva en la tierra, al conjunto de la *humanidad* hacia Él atraída, a las cuatro *virtudes* del alma,⁶ y, de suma relevancia en este contexto, a la *civilización occidental* que profesa el cristianismo y configura su proceder siguiendo sus preceptos, identificándose así con Él. Es evidente entonces que los citados elementos de culto representan, en poder de los bárbaros que los *vacían* de sentido y los empuñan como meros trofeos, un acto de profanación a nivel de *identidad*. Similar, aunque más dramático por el movimiento semejante al de las boleadoras al que es sometido, es lo que acaece con el *incensario*, cuyo contenido es símbolo de la *función sacerdotal*, al ser el humo que desprende el encargado de elevar la plegaria al cielo.⁷ Este es un caso de profanación a nivel de *autoridad moral*. Del mismo cariz, es el saqueo del *báculo* y de la *estola*, símbolos de la *autoridad* de *origen celeste* concedida al obispo o abad en virtud de su *jurisdicción pastoral*.⁸ Por su parte, el *estandarte*, símbolo de la *protección divina*,⁹ constituye, en poder de una turba salvaje, cuyo derrotero no es una procesión sino una huída desenfrenada luego de haber arrasado una iglesia, una metonimia de la indefensión en la que han sumido a sus víctimas, incluida la cautiva. Del mismo modo, actúa el *cíngulo* amarrado al cuello de uno de los caballos: ha perdido su sentido primario como símbolo de la *castidad sacerdotal* para complementar el cuadro de un animal en lujuriosa fuga.

El *cáliz* es, probablemente luego de las cruces, el símbolo más caro al cristianismo. En la pintura de Della Valle, pende de las ancas del caballo que ocupa el centro, situación que desarticula su honda e, incluso, trascendente significación: el continente de la mismísima sangre del Redentor, según la tradición católica, se halla sometido al galope del equino, derramando su contenido sobre el vil terreno cenagoso: *profanación* definitivamente *religiosa*.

Como último elemento del marco, señalemos las *cabezas* que cuelgan de las ancas del caballo del captor: éste ya no es un caso de profanación, sino de *mutilación*, manifiesto *símbolo*¹⁰ del salvajismo, no ya a nivel moral o religioso mas físico, atribuible a los indios.

Por sobre todos los elementos referidos se destaca, como hemos mencionado, el conjunto del captor y la cautiva,¹¹ cuya configuración es, a nuestro juicio, el cúmulo de la profanación; es decir: no es la sensualidad que efluye de las figuras,¹² sino ésta como metáfora de la profanación, lo que estimamos un avance con respecto de sus predecesores, en particular con relación a *La Cautiva*.

En comparación con aquélla, es dable subrayar la diametral diferencia que existe entre María, la protagonista del poema de Echeverría, y la cautiva que Della Valle traza en *La vuelta del malón*. La primera se erige a lo largo de la obra, sin perder sus cualidades de *mujer ángel*, en una heroína con arrebatos de masculinidad, elidiendo así cualquier seña de erotismo; se destacan en ella el valor y la fuerza:

Un cuerpo gruñe y resuella,
y se revuelve; mas ella
cobra espíritu y coraje,
y en el pecho del salvaje
clava el agudo puñal.

(«El puñal», vv. 56-60);

[...]
y como cosa liviana
carga el cuerpo amortecido
de su amante, y con él junto,
sin cejar, se arroja al punto

en el arroyo extendido.

(«La quemazón», vv. 144-148)

La mujer de la pintura, por el contrario, se halla en un estado de desfallecimiento, a merced de la lascivia del indígena que la carga. A propósito del captor, debemos resaltar la curiosa actitud que rezuma de su pose: el modo en que sostiene a la cautiva, entre su pecho, símbolo de protección y contención, y su lanza guerrera, deja translucir la ambigüedad de la sicalipsis. En *La Cautiva* se plasman lípidamente las consecuencias de este tipo de posesión, al que se veían sometidas las prisioneras: basta contraponer la desazón de Brian al pensar que su amada había sido ultrajada por los indios, y la orgullosa respuesta de María:

[...] mas, súbito él la separa,

como si en su alma brotara

horrible idea, y le dice:

—María, soy infelice,

ya no eres digna de mí.

Del salvaje la torpeza

habrá ajado la pureza

de tu honor, y mancillado

tu cuerpo santificado

por mi cariño y tu amor:

ya no me es dado quererte.

Ella le responde: –Advierte
que en este acero está escrito
mi pureza y mi delito,
mi ternura y mi valor.

Mira este puñal sangriento
y saltará de contento
tu corazón orgulloso:
diómelo amor poderoso,
diómelo para matar
al salvaje que insolente
ultrajar mi honor intente [...]

(«El puñal», vv. 186-207)

El desamparo de la esclava de *La vuelta del malón* entraña múltiples significaciones: en primer lugar, los *senos* de la mujer, símbolos de la *fecundidad*, del primer *alimento* y del *renacer*,¹³ preludian, al quedar al descubierto, la *profanación sexual-intima*— de la figura femenina, de la *pureza* de la raza blanca; amenaza que se refleja también en el contraste cromático entre la tez del captor y la de la cautiva, destacada por su *blancura*, símbolo de la *teofanía*, la *pureza* y la *iluminación*.¹⁴ Si consideramos también el crucifijo casi imperceptible que cuelga del cuello de la prisionera, completaremos, en este conjunto, el cuadro de profanación: *sexual-intimo*, *religioso*, de *autoridad*¹⁵ e, incluso, *social*.¹⁶ En ella, en su sensual indefensión, en su pasividad contrastante con el frenesí del malón, en otras palabras, en el erótico cuadro que representa, se condensan

todos los elementos de la deshonra y la prostitución, de la profanación, no sólo personal sino colectiva.

De la bravura de María al sometimiento de la cautiva de Della Valle, de la mujer del puñal a la de los senos descubiertos, hemos esbozado en este breve ensayo la evolución del tópico de la cautiva y el malón, para llegar a considerarlo no como elemento de una historia, sino como símbolo compacto de la profanación: acto que, fraguado con precisos trazos, se nos presenta, en toda su intensidad, en el erotismo del rapto.

Una imagen dice más que mil palabras y una palabra evoca más que mil imágenes: es ésta la maravillosa posibilidad del arte en cualquiera de sus formas. Confiados en tal premisa, hemos enlazado, a través del tópico de la cautiva y el malón, una manifestación lírica, *La Cautiva*, con una pictórica, *La vuelta del malón*: cómo una lánguida mujer, cargada por el adalid de una sacrílega horda en fuga, constituye, merced a su contundente carga simbólica, un avance con respecto a la arrebatada heroína romántica de Echeverría. María representa el ideal literario decimonónico, la mujer ángel que, inmaculada, enfrenta su destino trágico; la cautiva que pinta Della Valle marcha a su fin al son del galope de fieros animales, degradada, con los senos desnudos; es la encarnación de la profanación que rejuvenece el tópico.

Notas

¹ Óleo / tela, 186 x 292 cm. Fdo. ab. der. «A. D. Valle / Bs. As. 1892». MNBA.

² Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2003, p. 270.

³ Véase Malosetti Costa, *Ibidem*, p. 243 et seq.

⁴ Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 38.

⁵ Todas las citas están extraídas de Esteban Echeverría, «El desierto» en *Obras Escogidas*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1991. «[...] La cruz gloriosa, cruz de la parusia que aparece antes del retorno de Cristo, es el signo del Hijo del Hombre, signo de Cristo resucitado». Jean Chevalier y Alain Gheer-

brant, «Cruz», *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1997, p. 362 *et seq.*

⁶ «La tradición cristiana ha enriquecido prodigiosamente el simbolismo de la cruz al condensar en esta imagen la historia de la salvación y la pasión del Salvador. La cruz simboliza al Crucificado, Cristo, el Salvador, el Verbo, la segunda persona de la Trinidad. Es más que una figura de Jesucristo, se identifica con su historia humana y hasta con su persona [...] La iconografía cristiana la utiliza tanto para expresar el suplicio del Mesías como su presencia: donde está la cruz, está el Crucificado. [...] La cruz de un travesaño es la del Evangelio. Sus cuatro ramas simbolizan los cuatro elementos que han sido viciados en la naturaleza humana, el conjunto de la humanidad atraída hacia Cristo desde las cuatro partes del mundo, las virtudes del alma humana; el pie de la cruz hincado en tierra significa la fe asentada sobre profundos fundamentos, la rama superior de la cruz indica la esperanza subiendo hacia el cielo; la anchura de la cruz es la caridad que se extiende hasta los enemigos; la longitud de la cruz es la perseverancia hasta el fin. [...] Se distingue la cruz de pasión y la cruz de resurrección; la primera recuerda los sufrimientos y la muerte de Cristo, la segunda su victoria sobre la muerte. Por esta razón está generalmente adornada con una insignia o una llama y asemeja un estandarte, o lábaro, que Cristo blandiría lanzándose de la tumba y [...] cuyo mango se termina en cruz en lugar de aguzarse en pica... Ya no es un árbol, como en la cruz de la pasión, sino un bastón» (Didron M., *Histoire de Dieu*, París, 1843, pp. 369-370).

⁷ «En el simbolismo del incienso están a la vez el humo, el perfume y las resinas incorruptibles que sirven para prepararlo. Los árboles que las producen se han tomado a veces como símbolos de Cristo. El incienso está pues encargado de elevar la plegaria al cielo y es, en este sentido, un emblema de la función sacerdotal: por esta razón uno de los Reyes Magos ofrece incienso al Niño Jesús». Chevalier, Gheerbrant, «Incienso» *Ibidem*, p. 591.

⁸ «Símbolo de la fe, que el obispo se encarga de interpretar. Su forma de gancho, semicírculo, o círculo abierto, significa el poder celeste abierto sobre la tierra, la comunicación de los bienes divinos, el poder de crear y recrear los seres. El báculo del obispo o del abad es el emblema de su jurisdicción pastoral: es pues también un símbolo de autoridad, de una autoridad de origen celeste. Es comparable al palo del pastor». Chevalier, Gheerbrant, «Báculo», *Ibidem*, pp. 168-169.

⁹ «El estandarte designa, de una manera general, una enseña de guerra: es a la vez, signo de mando, de reunión y emblema del propio jefe. [...] Símbolo de protección, concedida o implorada. El portador de una bandera o de un estandarte lo levanta por encima de su cabeza. Lanza en cierto modo un llamamien-

to hacia el cielo, crea un vínculo entre lo alto y lo bajo, lo celestial y lo terrenal. «Yahvéh es mi bandera» dice el texto de Éx. 17,15; lo que significa: Dios es mi salvaguarda [...] en el cristianismo simbolizan la victoria del Cristo resucitado y glorioso. Toda procesión litúrgica durante el tiempo pascual y la ascensión entraña su empleo». Chevalier, Gheerbrant, «Bandera, estandarte», *Ibidem*, pp. 173-174. «Pasando de Cristo al alma, las banderas significan (según Ricardo de San Víctor, siglo XII, *Sermons et opusculs inédits*, texto latino, introducción y notas por Jean Chatillon, París, 1951, p. 76.68) el levantamiento (*sublevatio*) y la levación (*elevatio*) del espíritu. La bandera es elevada, el hombre la tiende por encima suyo, teniendo así para su contemplación hacia los bienes celestiales. Estar suspendido por encima de la tierra es estar iniciado en los secretos divinos». Mokri, Mohammed en Chevalier, Gheerbrant, «Bandera, estandarte», *ibidem*, p. 174.

¹⁰ Consideramos *símbolo* a la cabeza extirpada del cuerpo a pesar de que la relación que se establece no es de carácter plenamente convencional, ya que la condición del objeto en cuestión (*cercenada*) y el acto previo que supone su presencia aislada (*decapitación*), parece establecer una relación *cuasiicónica*. Véase Alejandra Vitale, *El estudio de los signos. Pierce y Saussure*, Buenos Aires, EUDEBA, 2004, p. 33 *et seq.*

¹¹ «En la pampa desolada, envueltos en una luminosidad fría, [...] los indios aparecían revestidos de todos los signos que indicaban su carácter de enemigos de la «civilización»: las cabezas cortadas de sus víctimas, los despojos de una iglesia profanada, el ganado robado, y destacándose en el conjunto, la cautiva blanca semidesnuda. El grupo que componen el jinete y su presa [...] tiene un carácter sensual que lo distingue del resto de la composición: los contrastes violentos se desdibujan, el indio parece hasta cierto punto proteger, rodeándola con su brazo, a la mujer adormecida. Este indio no levanta la cabeza para vociferar, como los demás, sino que se inclina levemente sobre la mujer robada, su gesto no es tan agresivo. Al mismo tiempo, la lanza interpuesta ante ella indica su posesión por la fuerza, como una visualización del poder viril». Malosetti Costa, *Ibidem*, pp. 269-270.

¹² El erotismo en el rapto de la mujer era ya una tópica recurrente en la Antigüedad. Véase Malosetti Costa, *Ibidem*, p. 249.

¹³ «El seno se relaciona con el principio femenino, es decir con la medida, en el sentido de limitación; no es medida más que por el propio hecho de tal limitación. [...] El símbolo es sobre todo símbolo de maternidad, de dulzura, de seguridad y de recurso. Ligado a la fecundidad y a la leche, que es el primer alimento, está asociado a las imágenes de intimidad, de ofrenda, de don y de refugio

[...] es también receptáculo, como todo símbolo maternal, y promesa de regeneración». Chevalier, Gheerbrant, «Senc», *Ibidem*, pp. 923-924.

¹⁴ «El blanco, color iniciador, se convierte, en su acepción diurna, en el color de la revelación, de la gracia, de la transfiguración que deslumbra, despertando el entendimiento al mismo tiempo que trascendiéndolo: es el color de la teofanía». Chevalier, Gheerbrant, «Blanco», *Ibidem*, p. 189 *et seq.*

¹⁵ La posesión del indio de una mujer blanca es, en el marco de la sociedad de la época, el usufructo de la propiedad de otro: el blanco.

¹⁶ Si consideramos el rol de la mujer en la sociedad de la época.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMERAS

ECHEVERRÍA, Esteban, *Obras escogidas* (Edición de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano), Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1991.

FUENTES SEGUNDAS

ALBANO, Sergio, Ariel Levit y Rosemberg, Lucio, *Diccionario de semiótica*, Buenos Aires, Quadrata, 2005.

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz Sarlo, «Esteban Echeverría, el poeta pensador» en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

AMIGO, Roberto, Período 1830-1900, *Pintura Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 1999.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007.

DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

LOZANO MOUJÁN, José María, *Figuras del Arte Argentino*, Buenos Aires, A. García Santos Editor, 1928.

MALOSSETTI COSTA, Laura, «Buenos Aires-Chicago: La vuelta del malón», en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

VITALE, Alejandra, *El estudio de los signos. Pierce y Sausarre*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2004.

Enzo Cárcano es estudiante de la licenciatura en Letras de la USAL. Cursa el 2º. año.