

## **Disidencia y reversión del cautiverio femenino en *Las cautivas* (2021) de Mariano Tenconi Blanco**

Lucila Rosario Lastero (CINIG-CONICET)

### **El cautiverio femenino desde el principio de los tiempos**

Desde su emergencia en el siglo XIX, la figura de la cautiva se ha instalado en el sistema de la literatura argentina como agente problematizador de la frontera, la dupla civilización/barbarie y los ejes constituyentes de la nación. En este sentido, la cautiva es una figura compleja y contradictoria cuyas representaciones ficcionales han relevado su carácter de, al mismo tiempo, víctima de rapto, mártir cristiana, cuerpo erotizado, sujeto fronterizo y, sobre todo, elemento peligroso para el normal desenvolvimiento del proyecto masculino y blanco de conformación nacional. Asimismo, la cautiva ha sido objeto de múltiples reescrituras a lo largo del tiempo, entre las que se cuentan *Lucía Miranda* (1860) de Rosa Guerra; *Lucía Miranda* (1882) de Eduarda Mansilla; *Ema, la cautiva* (1981), de César Aira; *El placer de la cautiva* (2000), de Leopoldo Brizuela o *Finisterre* (2005) de María Rosa Lojo. Los textos mencionados optan por el género narrativo para reversionar la historia de esta figura que nace con la crónica denominada *La Argentina* (1835) de Ruy Díaz de Guzmán y se fortalece y asienta definitivamente como mito nacional con *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría.

En este trabajo proponemos el abordaje de un tipo de narrativa diferente, ya que se trata de un texto teatral. *Las cautivas*, de Mariano Tenconi Blanco, es una obra que, por medio de la emergencia de la cautiva *queer*, encarna un enfoque cuestionador de las representaciones tradicionales de la cautiva, a la vez que plantea una revisión crítica de la perspectiva masculinista y heteronormativa que fue moldeando al personaje a lo largo de la historia de la literatura argentina. En esta obra, la construcción ficcional de la voz de las cautivas se alza por sobre un discurso historiográfico que no cuenta con testimonios fidedignos y documentados de las mujeres víctimas de cautiverio, dando cuenta así de múltiples fisuras en esta construcción mítica, creación enteramente masculina, blanca y letrada.

### **Las cautivas, plurales y diversas**

*Las cautivas* de Mariano Tenconi Blanco es la primera experiencia del proyecto "La Saga Europea", un conjunto de cuatro obras ambientadas en el siglo XIX que se proponen explorar la relación entre Latinoamérica y Europa a través de la literatura. Fue presentada por primera vez en el año 2021 y en 2023 se estrenó *Las Ciencias Naturales*, la segunda parte del proyecto. Ambas obras tuvieron gran éxito con respecto a público y críticas. Asimismo, los textos teatrales *Las cautivas* y *Las Ciencias Naturales* fueron publicadas en 2023 por

la editorial Blatt & Ríos, con el nombre de *La saga europea. Volumen I*. A los fines de este análisis, nos centraremos en el texto escrito y editado y no en la representación escénica, a la que consideramos merecedora de un abordaje más extenso y detallado, que los requerimientos formales de esta instancia exigen considerar.

La primera cautiva de la literatura argentina es Lucía Miranda, cuya historia de raptó forma parte de *Historia argentina del descubrimiento, población y conquista de las provincias del Río de la Plata* de Ruy Díaz de Guzmán, más conocida como *La Argentina*, escrita en 1615 pero publicada en 1835. Pero es con *La cautiva* de Esteban Echeverría, que ve la luz en 1837, que la figura de la cautiva se instala en la conciencia nacional como mito, entendiéndolo por tal lo que Mircea Eliade (1991) concibe no ya como una simple invención o fábula, sino como “una «historia verdadera», y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa” (1991: 4). A los fines de este trabajo, si bien abordaremos las características generales de la figura de la cautiva surgida a partir de las textualidades del siglo XIX, nos centraremos en *La cautiva* de Esteban Echeverría por ser esta la obra que aparece específicamente referida y reescrita en este texto teatral.

*La cautiva* (1837) de Echeverría es un poema de más de 2100 versos divididos en nueve partes y un epílogo que cuenta la historia de María, una mujer capturada por los indígenas que enfrenta a sus captores para intentar salvarse junto a su amado, Brian. De esta manera, se recupera el mito de la cautiva blanca que había aparecido anteriormente en *La Argentina* de Ruy Díaz de Guzmán, consagrándolo definitivamente en la conciencia nacional.

Sin embargo, en el poema hay varios elementos que desdibujan el protagonismo de María. Entre ellos, el más importante es el escenario de las acciones, es decir, el desierto. Importantes investigadores, entre ellos Beatriz Sarlo, sostienen que la configuración del desierto es el mayor hallazgo poético de Echeverría (1997: 37), porque responde a los requerimientos de un proyecto político, social y discursivo nacional. Como sostiene Fermín Rodríguez en su ensayo *Un desierto para la nación. La escritura del vacío* (2010), para la generación del 37, a la que pertenece Esteban Echeverría, el desierto es el espacio simbólico ideal para establecer los cimientos de la nación. De esta manera, “el gesto de fundar en el desierto requiere simultáneamente de fundar, en la literatura, en la ciencia, en la política, el desierto —un desierto para la nación” (2010: 215). Es por eso que, a pesar de que el cautiverio femenino está enunciado desde el título del poema, la protagonista principal no sería María, la cautiva en cuestión, sino el desierto, que aparece descripto desde los primeros versos y que, como escenario troncal de los hechos, condensa el dramatismo generado por las fuerzas en pugna, es decir, los criollos “civilizados” y el malón indio. Otro de los aspectos que atenúa el protagonismo de María en la obra es que su aparición, en plena fuga, se produce recién en la tercera parte del poema, titulada “El puñal”. En este segmento, María mata al indio que la deshonró y

rescata a Brian, su amado cautivo. Juntos escapan al desierto, pero no sobrevivirán a las inclemencias de la naturaleza. María será entonces la heroína romántica por excelencia, dispuesta a sacrificar su vida por amor y por sus principios cristianos. Por este motivo, según Graciela Batticuore (2022), este personaje forma parte de la serie de “heroínas tristes” de la literatura argentina, forjada por el pensamiento romántico del siglo XIX.

Con respecto a la participación de la cautiva en la obra de Echeverría que la evoca desde el título, también son importantes los postulados de Susana Rotker (1999), que se refiere a una operación de borramiento de la cautiva dentro del propio texto *La cautiva*. Uno de esos procedimientos consistiría en un equívoco que involucra tanto el título de la obra como el tratamiento de los personajes: “el verdadero cautivo no es María, es decir, la cautiva, quien logra liberarse de su captor, sino Brián” (1999: 127). María, que se presenta como cautiva pero que, en realidad, no aparece representada en cautiverio en el poema, es la heroína cuya proeza terminará en martirio, y que entonces será negada como cautiva y relegada a un segundo plano por sobre Brian, el valeroso soldado cautivo que ella debe rescatar.

Es decir que, desde el título, Echeverría pone el énfasis en el cautiverio femenino, pero con el fin último de hablar del desierto y de las fuerzas en pugna, es decir, cristianos “civilizados” e indígenas, equivalente a los legítimos ocupantes del territorio y sus enemigos, a los que hay que exterminar. Por eso María, la supuesta protagonista de la historia, aparecerá recién en la tercera parte del poema, después de dos secciones dedicadas a la descripción del desierto, la irrupción del malón, la caracterización de la vida de los indígenas y la escena de la batalla en la que el soldado cristiano Brian termina cautivo.

Nos interesa detenernos en algunos de los versos de *La cautiva* correspondientes a “El puñal”, donde se muestra a María, precisamente con puñal en mano, corriendo entre los despojos que dejó la reciente batalla. Su huida es descripta por medio de los siguientes versos:

Ella va. Toda es oídos;  
sobre salvajes dormidos  
va pasando; escucha, mira  
se para, apenas respira,  
y vuelve de nuevo a andar.  
(Echeverría, 2023, p. 30)

María, la cautiva echeverriana, emerge en el poema por medio del movimiento, y será el movimiento lo que caracterizará su accionar, ya que luego de rescatar al soldado Brian, su amado, se internarán en el desierto y caminarán hasta que las fuerzas se lo permitan.

*Las cautivas*, el texto teatral de Mariano Tenconi Blanco llevado a los escenarios por primera vez en 2021 y publicado en 2023, pluraliza el título de Echeverría y pone como protagonistas a dos mujeres cuyos monólogos se irán alternando durante las seis escenas de la obra. Una de ellas es Celine, una noble francesa que llegó con el fin de concretar su boda con su prometido también francés, y la otra es Rosalila, una india del lugar. Al igual que en *La cautiva* de Echeverría, el movimiento será definitorio para la construcción de la trama, ya que las protagonistas se referirán a un desplazamiento que va desde el rapto de Celine por los indios hasta las últimas instancias de una travesía que emprenden juntas a caballo por el desierto.

El texto inicia con el monólogo de Celine, que permite establecer un paralelismo con los versos correspondientes a “El puñal” del poema de Echeverría, donde se representa la aparición en escena de María, pero ahora son los indios los que van, llevando en andas a la cautiva francesa:

Ellos van. El espacio es grande. No hay nada que los ablande. Es la tribu errante sobre potro rozagante, cuyas crines altaneras flotan al viento ligeras. [...] Ellos van. El espacio es enorme. (Tenconi Blanco, 2023, p. 13)

De esta manera, a diferencia del texto de Echeverría, que hacía aparecer el personaje de la cautiva recién en la tercera parte del poema, el de Tenconi Blanco pone a la cautiva en el inicio de la narración, recuperando escenas fundamentales del texto echeverriano. La francesa Celine iniciará el relato describiendo el desierto, el malón, los indios, y en su voz habrá rastros del poema nacional decimonónico:

A veces la tribu errante  
sobre el potro rozagante,  
cuyas crines altaneras  
flotan al viento ligeras,  
lo cruza cual torbellino,  
(Echeverría, 2023, pp. 8-  
9)

En efecto, la paráfrasis de versos del poema de Echeverría será un recurso esencial en el texto de Tenconi Blanco, logrando el efecto de que la voz letrada y canónica se entrecruce con la perspectiva personal de cada una de las protagonistas. En este sentido, el hecho de que Celine use los calificativos “grande” y “enorme” para el desierto, principal elemento de anclaje para la configuración de la nación en el siglo XIX y al cual Echeverría atribuye tantos adjetivos —“inconmensurable”, “abierto”, “misterioso”, “solitario”, “taciturno”, etc. — refuerza el tono paródico y humorístico del texto.

Por su parte, el procedimiento de otorgarle voz a la cautiva revierte la condición originaria de esta figura, ya que ancestralmente las cautivas fueron representadas por voces masculinas y no se conservaron testimonios reales de cautiverios femeninos, a pesar de su comprobada existencia. En el texto teatral de Tenconi Blanco, en cambio, la francesa Celine y la india Rosalila hablan por medio de un contrapunto poético que, si bien da cuenta de las características particulares de sus respectivas culturas, funciona como mecanismo de encuentro, ya que la mujer francesa y la mujer india serán, de manera alternada, dueñas de la voz narradora a lo largo de las sucesivas escenas, produciendo un equilibrio dialógico y borrando el antagonismo cultural inicial. Así, los monólogos de cada una funcionarán como dos voces que se fusionan y construyen una sola voz: la del cautiverio femenino, antes acallado por el discurso masculino.

La mujer francesa conoce a la mujer india poco después de haber sido tomada prisionera por los miembros de la tribu, y manifiesta asombro ante su belleza: “Su cara me produce consternación, y también fascinación” (2023, p. 17). La mujer india, en tanto, denomina “La Elegida” a la francesa, y dice de ella “Las Fuerzas Superiores me la enviaron” (2023, p. 21). Pronto Celine y Rosalila se enamorarán y emprenderán juntas una travesía por el desierto. Así, el principio de movimiento constante asociado a María en el poema de Echeverría, y las figuras de María y Brian atravesando el desierto, serán sustituidos por los personajes de dos mujeres, que avanzan a través de la naturaleza agreste, pero no ya para escapar de los indios sino para intentar liberarse de las ataduras sociales y heteronormativas.

El desierto que se describe en *La cautiva*, signado por la disputa entre salvajes y bárbaros, conformado discursivamente según los principios más rígidos del ideal nacional, se transformará, de esta manera, en un espacio de libertad total en el que es posible la unión sentimental y erótica de dos mujeres. Al respecto, la francesa Celine dirá: “juntas cruzamos el desierto de ficción —apa— dibujado en nuestro mapa. Pero aquí no hay desierto porque estamos todas mojadas” (2023, p. 31).

Consideramos necesario atender a los aportes teóricos *queer* para el abordaje de este texto teatral, en tanto lo *queer* refleja la naturaleza transgresora de lo que escapa a la heteronorma, por lo tanto, la mujer *queer* que aparece representada en *Las cautivas* es un sujeto que se desprende de la femineidad

estandarizada y hegemónica y es, por lo tanto, una mujer masculina, contraria a la tipología dominante. Así, las prácticas *queer* reflejan la transgresión a la heterosexualidad institucionalizada que constriñe los deseos que intentan escapar de su norma (Mérida, 2002).

Podemos decir entonces que en *Las cautivas* de Mariano Tenconi Blanco, la reescritura del cautiverio femenino se define por los procedimientos que enumeraremos a continuación:

1. La restitución del protagonismo y la voz. Ante la apropiación y la anulación de la voz de la cautiva por parte del discurso histórico y literario y la ausencia total de testimonios directos de la experiencia sobre el cautiverio femenino, *Las cautivas* de Tenconi Blanco la pone en primer plano. Además, la ficcionalización de la palabra se desdobra, mediante los personajes de dos cautivas: la cautiva blanca —de procedencia europea, asociada al modelo blanco y occidental definitorio del pensamiento decimonónico—, pero también la cautiva india, aquella que todos los discursos y sistemas de representación invisibilizaron. Asimismo, a la inversa de la relegación del personaje en el propio poema de Echeverría, en el texto de Tenconi Blanco el protagonismo de las cautivas es completo y decisivo para la estructuración de la trama.
2. La pluralización y diversificación del personaje original. En este texto teatral, *La cautiva* de Esteban Echeverría se convierte en *Las cautivas*, remarcando un plural que desmantela el imaginario de cautiva única —blanca, cristiana, occidentalizada, heterosexual—, mediante la incorporación de la mujer india y de la disidencia sexual como eje del vínculo entre las protagonistas. Además, este desplazamiento y ampliación de los términos constitutivos del cautiverio tradicional sugieren la existencia de otras formas de cautiverio. Esto habilita a interpretar que el cautiverio sufrido por Celine y Rosalila consiste en estar atrapadas por un sistema que encierra y cosifica a las mujeres en general, más allá de las pertenencias culturales y los marcos socio-históricos.
3. La reescritura del desierto. En *La cautiva* de Esteban Echeverría, el núcleo del poema es el desierto, al que ya antes de la publicación de esta obra, su autor había calificado como “nuestro más pingüe patrimonio”<sup>1</sup>. En efecto, el desierto es, para toda la generación del 37, el símbolo nacional por excelencia. En *Las cautivas* de Tenconi Blanco, en cambio, se propone una deconstrucción de ese desierto mítico, que aparece ahora descrito desde la perspectiva femenina y, en lugar de ser el territorio disputado entre salvajes y cristianos, es el espacio que sirve de escenario a la concreción de la libertad plena y el amor entre mujeres: “ROSALILA: Mañana, planicie. Mediodía, planicie. Tarde, planicie. Noche, planicie.

---

<sup>1</sup> En la Introducción a *Rimas* (1837).



Contranoche, planicie. Y nosotras, Elegida y yo, seguimos cruzando a caballo la nación. [...] Juntas, siempre” (2023, p. 23).

4. La irrupción de la sexualidad disidente. Facundo Saxe (2012) toma el concepto de “vidas *queer*”, que se refiere a las sexualidades “abyectas” y que no merecen ser “lloradas” (Butler, 2010), para proponer el de “víctimas *queer*” (Saxe, 2012), que designa a “sujetos *queer* en situaciones de violencia y exterminio en el contexto de regímenes dictatoriales y momentos históricos precisos de discriminación” (2012, p. 267). Este concepto nos permite considerar el siglo XIX y al contexto de las guerras independentistas y de la conformación de la nación como una instancia bélica que se suma a las muchas etapas históricas que invisibilizaron y acallaron a las identidades *queer*. Celine y Rosalila representarían, en este caso, a las vidas *queer* negadas por el discurso heteronormativo y patriarcal propio del siglo XIX.

Este último procedimiento se presenta como un eje significativo vertebrador en la trama de *Las cautivas*, en tanto Celine y Rosalila, como personajes que simbolizan un amor entre mujeres condenado por las normativas sociales, funcionan como dispositivo que revisa y cuestiona la conformación tradicional de la cautiva, totalmente atravesada por el discurso masculinista. En efecto, la cautiva que construyen los textos literarios del siglo XIX es blanca, cristiana y heterosexual. La cautiva Lucía, de *La Argentina* (1835) de Ruy Díaz de Guzmán, es rescatada por su esposo, mientras que la cautiva María de *La cautiva* (1837) de Echeverría, pese a que logra liberarse sola del sometimiento del indio, rescata a su esposo y huye con él a través del desierto. Ambas son mujeres casadas que priorizarán los principios cristianos y sus deberes de esposa por sobre sus propias vidas. En el texto de Tenconi Blanco, la cautiva Celine no logra concretar su matrimonio porque el día de la boda es raptada por los indios y en la frontera conocerá a su verdadero amor, la india Rosalila. Como mujeres solteras y libres que vagan por el desierto como amantes, recibirán el castigo que cabe a su transgresión. Pero, como última estrategia para la salvación del vínculo, ambas se vuelven intangibles y se funden con la naturaleza: “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” (2023, p. 38).

Así, el romance entre Celine y Rosalila enfrenta el parámetro heteronormativo y blanco propio de la configuración de la cautiva, al mismo tiempo que resignifica su matriz erótica. En palabras de Cristina Iglesia, desde el origen, la mujer raptada, la mujer cautiva, es la fisura entre una cultura y la posibilidad de su destrucción o su conservación. El erotismo se esconde entre los pliegues de la cordura y de la política: la cautiva es una figura erótica. (2003, p. 24)

La idea de que la cautiva es “una figura erótica” –es decir, un objeto sexuado y, por eso mismo, peligroso– aparece potenciada en el texto de Tenconi Blanco, pero esa fuerza erotizada y erotizante de la cautiva rompe el vínculo con el sujeto masculino patriarcal. Aquí, las cautivas ya no serán objeto de disputa entre varones blancos e indios, sino que encontrarán en ellas mismas la posibilidad de un vínculo sexoafectivo, y experimentarán la libertad y la felicidad, quebrando el modelo de “heroínas tristes” (Batticuore, 2022) anclado en sus antecesoras decimonónicas.

*Las cautivas* de Mariano Tenconi Blanco revive y resignifica las sexualidades disidentes y abyectas en clave de revalorización y rescate de la memoria ya que, como afirma Facundo Saxe, “La memoria *queer* encuentra su lugar en los textos culturales porque durante años el sistema heteropatriarcal intentó eliminarla de los registros oficiales” (2012, p. 274).

### **A manera de conclusión**

*Las cautivas* de Mariano Tenconi Blanco reescribe el cautiverio femenino por medio del diálogo con los diferentes textos literarios que operaron en la mitificación de la cautiva blanca y, principalmente, con *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría.

El poema echeverriano, como texto fundacional, instala isotopías que la obra de Tenconi Blanco buscará deconstruir. A tal fin, nos presenta los personajes de una española y una india que entrecruzan sus voces logrando un contrapunto poético que termina por configurar una sola voz restitutiva de la voz de la cautiva, antes solo construida por la voz masculina.

En fin, con el fin de desentrañar los aspectos que hacen de *Las cautivas* de Mariano Tenconi Blanco un texto profundamente disidente, fundado en la reversión y en la subversión de los paradigmas tradicionales, observamos los procedimientos ficcionales que, partiendo de la problematización de concepciones e imaginarios fuertemente arraigados en la literatura, en la historia y en la cultura nacional, proponen una reescritura del mito de la cautiva. De esta manera, nos encontramos con un texto que se enriquece en su disidencia y en su falta de aceptación de la normalización, y que encuentra en lo *queer* un dispositivo clave para revisar y resignificar la historia de las cautivas argentinas.

### **Bibliografía**

Batticuore, G. (2022). Violencia y violación en la literatura argentina. Las vueltas de la mujer cautiva. En Batticuore, G. y M. Vicens (coords.). *Historia feminista de la literatura argentina. Mujeres en revolución. Otros comienzos* (pp. 99-136). Villa María, Eduvim.



Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires, Paidós.

Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2010.

Echeverría, E. (2023). *La cautiva. El Matadero*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Colihue.

Eliade, M. (1991 [1963]). *Mito y realidad*. Barcelona, Labor.

Iglesia, C. (2003). La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera. En *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina* (pp. 23-38). México, Fondo de Cultura económica.

Mérida, R. (ed.) (2002). *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona, Icària.

Rodríguez, F. A. (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.

Rotker, S. (1999). *Cautivas. Memorias y olvidos en la literatura argentina*. Buenos Aires. Ariel.

Saxe, F. (2012). Dictaduras, narrativa y sexualidad disidente: un enfoque comparatístico de la literatura de la memoria queer. *Cuadernos del Sur - Letras* 42, 265-276.

Sarlo, B. y Altamirano, C. (1997). Esteban Echeverría, el poeta pensador. En *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (pp. 17-81). Buenos Aires, Ariel.

Tenconi Blanco, M. (2023). *La saga europea Volumen I: Las cautivas. Las Ciencias Naturales*. Buenos Aires, Blatt & Ríos.