

"FONDO" Y "FORMA" EN LA CAUTIVA

Hebe Beatriz Molina

"La forma, es decir, la elección del metro, la exposición y estructura de *La Cautiva*, son exclusivamente del autor; quien no reconociendo forma alguna normal en cuyo molde deban necesariamente vaciarse las concepciones artísticas, ha debido escoger la que mejor cuadrara a la realización de su pensamiento"¹.

En pasajes como éste de la "Advertencia" a *Rimas* (1837) y en otros ensayos, Esteban Echeverría explica cuáles son los principios de elaboración artística que rigen su escritura. Su objetivo no es sólo el de presentar la obra, sino -más bien- el de enseñar a los argentinos una nueva estética, dando a conocer una síntesis de la teoría² en el prólogo

1 Esteban ECHEVERRÍA. "Advertencia a La cautiva". En sus Obras completas. Compilación y Biografía por Juan María Gutiérrez. 2^a e. Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora, 1972. (En adelante, OC.). p. 451-453. p. 452.

2 Como se sabe, Echeverría no compendia su programa estético: sólo lo bosqueja en los prólogos de Los consuelos y Rimas, y en los escritos recopilados por Gutiérrez bajo el título de "Ensayos literarios" (OC., p. 337-364).

y un ejemplo claro en *La cautiva*³. Por eso, para analizar acabadamente el poema más celebrado de la Generación del '37 -como es mi propósito mediato- resulta muy enriquecedor partir del examen de esos principios y determinar luego su incidencia en la elaboración de *La cautiva*. Se logra, de este modo, una valoración más integral de la obra y del poeta como creador.

De entre todos esos postulados, he elegido para este trabajo -por razones de espacio- sólo uno: el de la unidad *fondo-forma* -según los términos usados por Echeverría-, que resulta el meollo de la elaboración literaria.

I. "Fondo" y "forma"

Para Echeverría, *fondo* es sinónimo de idea generatriz, asunto, pensamiento, concepción poética. Cambiante a través del tiempo y de acuerdo con la idiosincrasia de cada pueblo, es el elemento generador de la obra y exige, por lo tanto, una *forma* adecuada a su carácter. La *forma* concreta la idea; "está como asida al pensamiento, nace con él, lo encarna y le da propia y característica expresión"⁴. Es decir, el *fondo* es una abstracción en el cerebro del poeta hasta que se hace "palpable a los sentidos (...) con las formas de la palabra"⁵. Para explicar esta relación vital y de interdependencia, Echeverría emplea una metáfora: "el fondo es el alma, y la forma el cuerpo u organismo de las creaciones artísticas"⁶.

3 "Pero después me he convencido que en países donde los principios del gusto, en materia de bellas artes, no son comunes, y no existe una opinión pública que sea capaz de formar juicio racional sobre los partos de la imaginación, es conveniente y necesario que los autores hagan marchar de frente la teoría y la práctica, la doctrina y los ejemplos". Esteban ECHEVERRÍA. "Sobre el arte de la poesía". OC., p. 361-364. p. 361.

4 "Advertencia...", ya cit., p. 452.

5 "Fondo y forma en las obras de imaginación". OC., p. 341-345. p. 341.

La *forma* abarca cinco aspectos:

1. La estructura u organización interna, es decir, el entramado "con simetría y orden [de] las partes de un todo";
2. El "método expositivo" o modo en que se relacionan las ideas -agrupación, combinación o separación-, según el efecto que se busca producir;
3. El lenguaje o colorido, a través del cual el poeta representa las cosas materiales y las abstractas, haciéndolas "visibles y palpables al sentido";
4. El estilo o "fisonomía del pensamiento", que es el conjunto de rasgos expresivos peculiares que corresponden a un pensamiento original. "Los escritores mediocres no tienen estilo propio porque carecen de fondo"⁷;
5. El ritmo o musicalidad, elemento esencial de la poesía; con él un "diestro tañedor" modula los distintos tonos con que se manifiestan los más varios sentimientos⁸. El ritmo es logrado por medio de los múltiples recursos que proporcionan la versificación -"cadencia forzada [entiéndase 'que no puede excusarse']", rima fecunda, estrofas regulares, número y melodía en los versos"¹⁰- y la cualidad sonora de las palabras -"consonancia onomatopéyica"¹¹-. La amplia gama de posibilidades que ofrecen las variaciones rítmicas, en especial la polimetría, permite al poeta elegir la *forma* que más se adecue a su idea, es decir, la que mejor represente el carácter peculiar del *fondo*:

"Ora vago y pausado, [el ritmo] remeda el
reposo o las cavilaciones de la melancolía.

7 "Estilo, lenguaje, ritmo, método expositivo". OC., p. 358-361, p. 360.

8 Ibid., p. 358.

9 Ibid., p. 360. También en "Advertencia...", ya cit., p. 453.

10 "La canción". OC., p. 338-340, p. 340.

11 "Estilo, lenguaje...", ya cit., p. 360.

Ya sonoro y veloz, la tormenta de los afectos: con una disonancia hiere, con una armonía hechiza; y hace (...) fluctuar el ánimo entre el recuerdo y la esperanza pareando o alternando sus rimas"¹².

Para estas modulaciones el poeta encuentra en el español un instrumento excepcional: .

"Los afijos simples y dobles, los esdrújulos, las terminaciones agudas, la variedad de metros no sujetos como los *alejandrinos* a cesura fija, y el libre uso y combinación de la rima en las estrofas, dan a la lengua castellana una ventaja incontestable sobre la italiana y francesa para los efectos rítmicos"¹³.

El poeta debe ser fiel a su pensamiento y, por ello, goza de toda la libertad que necesita para elegir la *forma* que responda a su idea. De ahí que, si bien constituyen una dualidad inseparable y armónica, el *fondo* tiene cierta preeminencia sobre la *forma*, ya que es ésta siempre la que debe adaptarse a aquél y nunca al revés. Por ejemplo, Echeverría acepta el quebrantamiento de normas métricas con tal que se respete la idea original. Así, refiriéndose a *Ancient Mariner* de Coleridge, afirma:

"Hasta las faltas de medida en la versificación parecen calculadas; y sus versos son como una música en la cual las reglas de la composición se han violado, pero para hablar con más eficacia al corazón, al sentido y a la fantasía"¹⁴.

Atendiendo a la importancia que le asigna Echeverría,

12 "Advertencia...". ya cit., p. 453.

13 "Estilo. lenguaje...". ya cit., p. 360. n. 1.

14 *Ibid.*, p. 360-361.

me dedicaré en este trabajo sólo a la relación ritmo-fondo en *La cautiva*.

II. Elementos rítmicos de "La cautiva"

El autor aprovecha todos los elementos que le proporcionan la versificación y el lenguaje para configurar el ritmo de su obra. El análisis de conjunto descubre las siguientes características generales:

La medida: en la mayoría de los casos, el poeta tiene en cuenta las leyes naturales de la pronunciación castellana, sobre todo la popular, que tiende a la diptongación -"Paraiso de dicha eterno" (VIII, 58)¹⁵; "Pero de ella aun hai vestigio" (IX, 317; p. 137)-. Más raramente apela a los cambios de acentuación forzados, a fin de no mudar la palabra que ha elegido. El ejemplo más llamativo es el siguiente: "Créianla cautiva ó muerta" (IX, 237; p. 133).

No hay ni un solo verso que escape a la medida exigida por la estrofa. Los 2134 versos de *La cautiva* abarcan 2011 octosílabos, 75 hexasílabos, 28 dodecasílabos, 16 heptasílabos y 4 tetrasílabos. El predominio del octosílabo se condice con la defensa de este verso que Echeverría hace en la "Advertencia", donde reconoce que "un día se apasionó de él (...) por parecerle uno de los más hermosos y flexibles de nuestro idioma"¹⁶.

Los acentos: el autor combina permanentemente los acentos, hasta el punto de no elaborar dos estrofas con el mismo esquema rítmico. En los octosílabos, prevalece el trocaico (43,64%) frente al 28,02% de dactílicos, 20,45% de mixtos A y 7,89% de mixtos B¹⁷.

15 Esteban ECHEVERRÍA. "La cautiva". En sus Rimas. Buenos Aires, Imprenta Argentina. 1837. p. 1-146. p. 106. En adelante cito por esta edición y consigno sólo la página. Respeto siempre la grafía original. He elegido esta edición no sólo por ser la primera, sino también porque no hay ninguna otra posterior que respete fielmente la versión original.

16 "Advertencia...". ya cit., p. 453.

17 Estos porcentajes promedios son aproximados pues la determinación

La rima: para las consonancias, Echeverría se basa en las particularidades de la pronunciación española (b=v), incluidas las del habla argentina (seseo y yeísmo):

b=v: "yerba"/"observa" (VI, 101 y 104; "Epílogo", 54-55);

z=s: "fuerza"/"adversa" (III, 276-277), "dice"/"quise" (VIII, 146-147);

ll=y: "escollo"/"arroyo" (VII, 187-188), "tallo"/"rayo" (IX, 248 y 250).

El poeta aprovecha la sonoridad fuerte de algunas terminaciones castellanas -"aúllo"/"mormullo"/"novillo"/"cuchillo" (III, 21-24)- y también el aporte musical de la rima intensa -"taci turna"/"nocturna" (III, 16-17), "triumfantes"/"infantes" (III, 98-99), "oscilaciones"/"tribulaciones" (IX, 277-278), "legion"/"region" (VIII, 15 y 20), "manos"/"inhumanos" (III, 213-214 y 328-329), "piedad"/"edad" (IV, 79 y 82)-. En contraste, empobrecen el verso la rima homónima -"carga" (de cargar)/"carga" (sustantivo) (V, 117 y 121)-, la rima parónima -"turba"/"perturba" (I, 121-122; III, 3-4), "dicha"/"desdicha" (IX, 54-55)-, la alteración de palabras -"conflicto"/"grito" (IV, 47-48; IX, 272-273) y la repetición de parejas de rimas -como es el caso de algunos de estos ejemplos dados-.

De entre los distintos tipos de rima, Echeverría prefiere el pareado y el agudo por su mayor eficacia rítmica.

Las combinaciones métricas: en *La cautiva* se hallan catorce variedades, algunas conocidas en la tradición literaria y otras creadas por el autor, según se observa en el siguiente detalle:

a) Estrofas

1. Décimas octosílabas agudas: 118 (I, III, VI, VII, VIII, IX); ✓

2. Décimas octosílabas agudas, de rima original (abé abé cccé): 3 (VII); ✓

del ritmo acentual de los octosílabos presenta algunas dificultades. La más común es que la sinalefa acerque dos acentos fuertes, como se observa en los siguientes ejemplos: "Se perdió... y luego violento" (I, 106; p. 12), "Allí está; silenciosa ella" (III, 141; p. 44), "Nos anuncia algo fatal" (III, 325; p. 53), "Vacilar, de alma sencilla" (IX, 92; p. 126).

3. Estrofa de nueve versos octosílabos, aguda, de rima original (aaaé bbccé): 1 (VII); ✓
4. Estrofas de nueve versos octosílabos, agudas, de rima original (ababé cccé): 5 (VII); ✓
5. Octavillas octosílabas agudas: 33 (IV, VIII, "Epílogo");
6. Octavillas heptasílabas agudas: 2 (IX);
7. Octavillas hexasílabas agudas: 2 (II);
8. Septilla octosílaba aguda, de rima original (aaé bbbé): 1 (VII); ✓
9. Sextillas paralelas octosílabas agudas: 16 (II, VII); ✓
10. Sextillas paralelas plurimétricas (octosílabos y tetrasílabos) agudas: 4 (II);
11. Sextilla octosílaba aguda, de rima original (abé baé): 1 (II);
12. Sextetos plurimétricos (dodecasílabos y hexasílabos), agudos (AaÉ BbÉ): 7 (IV);

b) Series

13. Romance: 222 versos (II);
14. Silva octosílaba: 177 versos (V)¹⁸.

Echeverría no se sujeta a un esquema único de rima, ni siquiera en lo que concierne a los agudos, los cuales faltan en varias estrofas (cf. I, 25 y 30; VII, 103 y 106, 115 y 118, 145 y 148; VIII, 145 y 150; IX, 221 y 226). Así, por ejemplo, junto con la décima aguda más conocida (aabbé cddé), se hallan estas variantes: aabbé cdcde, ababé cddé, ababé cdcde y abbaé cddé. No es que Echeverría desconozca cuándo respeta las normas de versificación y cuándo no. Por el contrario, tiene muy presente su idea de que no es poeta "el que, antes de darlo a luz, mutila su concepto para poderlo embutir en su patrón dado"¹⁹.

18 Según las normas métricas, Echeverría combina libremente las rimas consonantes de la silva, dejando un solo verso suelto, el 43.

19 "Advertencia...", ya cit., p. 452.

III. Ritmo y organización interna en "La cautiva"

En una visión de conjunto, Antonio Lorente Medina advierte las siguientes relaciones entre métrica y organización interna:

"la mayor variación métrica coincide con los cantos en los que la acción tiene un ritmo más rápido o con aquéllos que suponen un clímax tensional dentro del poema (...). Ahondando en este rasgo, resulta curioso observar la utilización de las décimas, romances y silvas en la narración demorada o en las largas descripciones, y el uso de estrofas de menor extensión -sextillas, septillas agudas, octavillas agudas, coplas de pie quebrado- en los monólogos, diálogos o acciones descritos"²⁰.

Sobre esta base, analizaré esas interrelaciones en forma más detenida, canto por canto.

El desierto

El título alude al tema de la parte: la descripción del desierto. Luego, el epígrafe de Víctor Hugo -"Ils vont. L'espace est grand." (p. 6)- anticipa los dos subtemas principales: la caracterización de la pampa como una inmensidad silenciosa y la presentación de los indios²¹. La *forma* de este canto contribuye a determinar las relaciones entre

20 Antonio LORENTE MEDINA. "Introducción". En Esteban ECHEVERRÍA. Rimas. Edición preparada por Antonio Lorente Medina. Madrid. Editora Nacional, c. 1984. p. 7-71. p. 82.

21 Acerca de la función de los epígrafes, véase mi trabajo -dirigido por Beatriz CURIA, con la colaboración de María Cecilia ELUSTONDO- "Los epígrafes en La cautiva". En Revista de Literaturas Modernas, n° 15. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas, 1982. p. 67-86. Mantengo la interpretación de La cautiva hecha en ese artículo.

espacio y personaje. El hecho de que el poeta utilice un solo tipo de estrofa -la décima aguda- lleva a pensar que inmensidad e indios son dos "elementos" de una única realidad: el desierto. La vuelta del malón es un suceso propio de la pampa y, por ende, no necesita ser destacado mediante un cambio métrico. Sin embargo, esos dos "elementos" no tienen una naturaleza idéntica y, por consiguiente, no producen la misma impresión en el poeta. La llanura extensa y desolada, obra de Dios, lo conduce al sobrecogimiento y a la admiración silenciosa de lo sublime. Pero los habitantes de ese ámbito de paz rompen la armonía del desierto, como si fuesen hijos del diablo -imagen que se refuerza en la parte segunda-. Ante ellos, el poeta se indigna y reprueba su ferocidad e insolencia.

La oposición tierra/hombres se manifiesta en la *forma* a través del contraste de ritmos entre una primera subparte (v. 1-100), descriptiva -el desierto al atardecer-, y una segunda (v. 101-175), narrativa -el regreso del malón-. Los últimos cinco versos (v. 176-180) retoman el tema y el ritmo de los primeros. Tal vez, con este círculo Echeverría exprese su anhelo de que la "sombria magestad" (p. 16) del desierto se imponga sobre los salvajes. La majestuosidad y la calma de la pampa se corresponden con un ritmo más bien lento, sin sobresaltos, elaborado sobre la base de:

a) *Aliteraciones* de vocales abiertas (cf. v. 1-3, 61-62) y de consonantes sonoras, sobre todo nasales y laterales (cf. v. 4-5, 10-14, 56-65):

"El aura moviendo apenas,
Sus alas de aroma llenas,
Entre la yerba bullia" (v. 61-63; p. 10).

Sólo en casos que se justifican -al referirse a la "tribu errante" (v. 21) o a los animales (v. 71-80)-, hay aliteraciones de consonantes sordas y vibrantes. Un caso curioso se da cuando el autor establece la siguiente correlación: "armonías del viento" (v. 41)-consonantes sonoras, opuestas a la "vana filosofía" (v. 44)-consonantes sordas.

b) *Paralelismos*, que representan el equilibrio de la creación:

"Do quier campos y heredades
 Del ave y bruto guaridas,
 Do quier cielo y soledades
 De Dios solo conocidas,
 Que él solo puede sondar" (v. 16-20; p. 8).

Adviértase que, con el paralelismo y la repetición semántica de los dos últimos versos citados, Echeverría *frena* el movimiento circular y desorientado de la vista humana —representado por los encabalgamientos y las aliteraciones (v. 11-14)—, luego de la transición que marca el símil —"Como el pájaro en el mar." (v. 15; p. 8)—.

c) *Exclamaciones* que expresan la admiración profunda del poeta ante la grandiosidad del espectáculo que observa (cf. v. 31-35, 46-48).

d) *Gerundios* que hacen más melodiosa la rima (cf. v. 66, 68, 76, 96, 98).

El contraste que produce el regreso de los indios está marcado por:

a) *Aliteraciones* de vocales velares y de consonantes sordas y vibrantes (cf. v. 121-125, 136-137, 143-145). Véase, en el siguiente ejemplo, cómo el poeta configura la irrupción de la turba india en el silencio de la pampa por medio no sólo de las aliteraciones, sino también de la diéresis, de la repetición de sílabas en distintas partes del verso y del acento fuerte en la cuarta sílaba:

"Entónces, como el ruido,
Que suele hacer el tronido
Cuando retumba lejano,
 Se oyó en el tranquilo llano
Sordo y confuso clamor;
 Se perdió... y luego violento,
Como baladro espantoso
 De turba inmensa, en el viento
 Se dilató sonoroso,
 Dando á los brutos pavor" (v. 101-110; p. 12).

b) *Enumeración asindética* de verbos (v. 143) y de sustantivos (v. 117-118) -estos últimos sin artículo- para presentar una realidad que golpea súbitamente al poeta-espectador. Compárense estas enumeraciones con otra, más morosa, de los elementos sencillos que caracterizan el desierto (v. 36-40), cada uno de los cuales está precedido por su correspondiente artículo.

c) *Interrogaciones retóricas*, que trasuntan el asombro despectivo del poeta ante esa profanación del desierto que no puede tolerar (cf. v. 121-130, 141-145).

d) *Apóstrofes*, para que el lector -luego de *observar* la escena- comparta la opinión descalificante del narrador (cf. v. 131, 134, 146).

El festín

El canto segundo abarca dos subpartes bien definidas: una, la narración de la turbulenta fiesta india y sus consecuencias -en romance-, y la otra, enmarcada por aquélla, que comprende el canto guerrero -en diversas variaciones de sextillas y octavillas agudas-. Echeverría pinta la situación y a sus protagonistas con matices diabólicos. El epígrafe, tomado del *Infierno* de Dante, anticipa que los rasgos sobresalientes del festín serán los sonidos: gritos, alaridos, imprecaciones, quejas, formando un tumulto aterrador. La cualidad onomatopéyica del epígrafe se repite y halla eco en los versos del poeta argentino, a través de una sinfonía de imágenes auditivas que se conforman sobre la base de aliteraciones (cf. v. 23-24, 42-44, 68-70, 105, 199-208, etc.)²².

Los sonidos infernales van acompañados por los movimientos, también desacompañados, de los indios que se embriagan y se pelean ferozmente. Los vaivenes de la turba se corresponden con cambios más o menos bruscos de los esquemas rítmicos. Para la "estrepitosa carrera" (v. 24), el poeta prefiere el dactílico (v. 19-28); en cambio, para el asentamien-

22 Cf. *ibid.*, p. 76-78.

to (v. 33-48); elige el trocaico, matizado con unos pocos versos mixtos. Así como el movimiento de la chusma no es uniforme, tampoco lo son las estructuras sintácticas. Se destacan, por la agilidad que otorgan al verso, las construcciones formadas sólo por el núcleo del sujeto -generalmente un pronombre y el verbo, los predicados compuestos de verbos de acción y los paralelismos encabezados por pronombres -"unos... otros...", "éste... aquél... alguno...", "quiénes... quiénes..."(cf. v. 60-63, 74, 76-77, 89-90, 104-114, 195-196, 217-220, 235-236). Véase, en el siguiente ejemplo, cómo el cambio sintáctico, a partir de la conjunción adversativa "sino", se corresponde con el paso de la pelea -estilo conciso, ritmo veloz- al cansancio de los indios -estilo difuso, ritmo más lento-:

"Ellos resisten y luchan,
Las desoyen y atropellan,
Lanzando injuriosos gritos;
Y los cuchillos no sueltan
Sino cuando, ya rendida,
Su natural fortaleza
A la embriaguez y al cansancio,
Dobla el cuello y cae por tierra" (v. 235-242;
p. 31).

La narración en romance comprende cinco secuencias demarcadas algunas por el canto guerrero y otras, por las imágenes -que funcionan como un *leit-motiv*- sobre las hogueras que arden en medio de la oscuridad (v. 53-54, 81-82, 126-127). Con aquéllas el poeta ubica la acción en un escenario determinado, de aspecto infernal como los personajes que lo habitan. El orden de las secuencias es el siguiente:

- . v. 1-52: presentación del ambiente (noche, llanura lóbrega) y *entrada en escena* de los personajes (indios y cautivos);
- . v. 53-80: la comida;
- . v. 81-126: la borrachera;
- . v. 127-140: la introducción al canto;

. v. 195-274: la reacción violenta, después del canto.

Los plurales con los que se define la canción del indio -"Las heroicas alabanzas, / Y los cantos de la guerra" (v. 141-142; p. 26)- parecen aludir a la variedad rítmica de los versos que siguen, variedad que responde a las distintas modulaciones del tema. Cuatro son los metros usados y cuatro las secuencias:

1. Exhortación a la guerra, en sextilla isométrica;
2. Acción bélica de Brian, en sextillas plurimétricas. Los pies quebrados destacan los movimientos rápidos del héroe:

"Salió Brian" (v. 151; p. 26);

"Se alzó Brian" (v. 157; p. 27);

"Se encaró" (v. 163; *id.*);

"Cayó Brian" (v. 169; *id.*).

De este modo, queda el "*huinca*" en un primer plano, sin que esto resulte una contradicción en boca del indio.

3. Elogio de la bravura de Chañil, en sextilla de rima original.
4. Pelea entre Brian y Chañil, y muerte del indio, en octavillas hexasílabas. La reducción del verso y la cadencia del dactílico -que predomina en ellas- acentúan la rapidez con que se suceden los hechos y aceleran el ritmo a fin de alcanzar la elevación de tono exigida por la arenga de los últimos versos.

El puñal

La tercera parte -una de las más extensas- ocupa 330 versos no tanto por el desarrollo de la acción -que es mínima: el rescate de Brian y la huida de ambos esposos-, sino por el monólogo de María (v. 81-105) y el diálogo (v. 159-280, 291-302, 321-330) que contiene. El proceder sigiloso de María y la conversación tan decisiva para los dos personajes requieren una cadencia pausada y, por ello, Echeverría utiliza las décimas agudas.

Marcan el ritmo de la narración una serie de expre-

siones breves, ubicadas en el comienzo de los versos -algunas anafóricas entre sí-, que sintetizan las tres secuencias básicas: búsqueda de Brian, encuentro y huida hacia el desierto. Primero, se insiste en el desplazamiento de la mujer y se destaca su valentía. El narrador prepara la escena *inmovilizando* a todos los demás personajes -los indios borrachos- e, incluso, al lector:

- "Silencio;" (v. 31; p. 39);
- "Una muger;" (v. 36; *id.*);
- "Ella va." (v. 41; *id.*);
- "Va pasando," (v. 43; *id.*);
- "Se pára," (v. 44 *id.*);
- "Ella marcha," (v. 46; *id.*);
- "Ella va," (v. 51; p. 40).

El segundo grupo contrasta con el primero, ya que se refiere al hecho de que María encuentra a Brian, pero imposibilitado de moverse:

- "Allí, allí está su universo," (v. 76; p. 41);
- "Allí contempla embebida" (v. 79; *id.*);
- "Allí está su amante herido," (v. 121; p. 43);
- "Cautivo está," (v. 126; *id.*);
- "Allí (...) está el hombre" (v. 131 y 133; p. 44);
- "Allí está;" (v. 141; *id.*).

Por último, rotas las ataduras de Brian, los esposos se dirigen hacia el desierto en busca de la "muerte ó la libertad" (v. 290; p. 51). Representan esta búsqueda, como en el primer caso, ecos muy claros del epígrafe de Hugo -"Ils vont"²³-:

- "Tristes van," (v. 286; p. 51);
- "Ellos van;" (v. 303; p. 52);
- "Ellos van." (v. 311; p. 53).

En cuanto a los diálogos, lo más llamativo se da en que los parlamentos superan, muchas veces, el límite de

la décima y, por ende, los cambios de emisor se producen -más suavemente- en cualquier parte de la estrofa (cf. v. 160-161, 170-171, 270-271, 300-301). Con este recurso, el poeta logra un diálogo más fluido.

La alborada

En la cuarta parte, la acción de los cristianos es tan rápida que exige metros de ritmos más ágiles. De ahí que Echeverría utilice octavillas agudas -sextetos plurimétricos- octavillas agudas, determinando tres momentos en la narración: la llegada silenciosa de los soldados, la lucha y el resultado de la venganza.

La batalla se destaca tanto por su significación -es una victoria del cristiano pero que "no le da gloria" (v. 72; p. 61)- como por la plasticidad con que el poeta la describe. El ritmo dactílico de los sextetos se contrapone a la tendencia trocaica de las octavillas, señalando el violento despertar de los indios. Al decir de Nydia Lamarque, los "versos galopan, literalmente, con el mismo redoble de los caballos"²⁴. Echeverría potencia este efecto acústico apelando nuevamente a las aliteraciones, los gerundios y las repeticiones de palabras. Véase como ejemplo:

"Entonces, el grito 'Cristiano, Cristiano'
Resuena en el llano,
'Cristiano' repite confuso clamor.
La turba que duerme despierta turbada,
Clamando azorada,
'Cristiano nos cerca, cristiano traidor.'
(V. 41-46; p. 59).

El pajonal

En el pajonal los esposos encuentran abrigo. Pero

²⁴ Nydia LAMARQUE, Echeverría el poeta. Buenos Aires, Cervantes Talleres Gráficos, 1951. p. 80.

el lector percibe que no se han acabado las dificultades para ellos. Produce esta impresión, además de los rasgos certeros con que se describe el lugar, la cadencia lenta y fatigosa de la silva octosílaba, cuyas consonancias se repiten muy frecuentemente en pareados. Para aliviar el ritmo, el poeta establece pausas cuando el *fondo* lo permite²⁵. De este modo quedan demarcadas las siguientes secuencias: repaso de la situación de Brian y María, llegada al pajonal, descripción del lugar, desmayo de Brian en el nido del yajá, búsqueda de agua por parte de María, traslado de Brian hacia el arroyo, restablecimiento del esposo, lavados y curaciones, búsqueda de alimentos. Las fracciones breves, por ser más concisas, ponen en un primer plano los núcleos esenciales de la acción.

La espera

Para la sexta parte, que se refiere a la inmovilidad que sufren los personajes durante la noche, Echeverría elige nuevamente la décima aguda. Ninguna alteración rítmica notable distiende la monotonía que ocasiona el empleo de una estrofa única, pues a la espera angustiosa de Brian y María conviene -al parecer- una cadencia morosa.

La quemazón

Las tres primeras estrofas describen la quemazón, tema anunciado hacia el final de "La espera". Esta continuidad se manifiesta también en la elección del mismo metro. Pero ahora la décima tiene un ritmo un poco más ágil, gracias a que presenta tres agudos -en los versos tercero, sexto y décimo-. Esta variante original anticipa cuál será el rasgo sobresaliente de la parte séptima: el ritmo ligero, que representa la velocidad con que se extiende el incendio y la angustia que su acoso produce en los personajes.

²⁵ Según la edición de 1837, corresponden blancos entre los versos 22-23, 30-31, 68-69, 96-97, 114-115, 121-122, 157-158, 171-172, no siempre respetados en las ediciones posteriores.

Para cada subtema el poeta selecciona un metro distinto. Cuando presenta el problema de la quemazón desde la perspectiva del pueblo, usa estrofas de nueve versos hexasílabos. Con el verso más corto, paralelismos y anáforas remeda el desconcierto y el terror de la gente. Las causas del fuego están explicadas en una septilla aguda. Para la descripción muy plástica de las llamaradas, Echeverría apela otra vez a las estrofas de nueve versos hexasílabos -casi todos dactílicos-, los paralelismos, los gerundios y los verbos de movimiento en construcción asindética, junto con logradas personificaciones que potencian el dinamismo del cuadro:

"Ardiendo, sus ojos
Relucen, chispean;
En rubios manojos
Sus crines ondean,
Flameando también:
La tierra gimiendo,
Los brutos rugiendo,
Los hombres huyendo,
Confuso la ven.

Sutil se difunde,
Camina, se mueve,
Penetra, se infunde" (v. 56-67; p. 92-93).

Cuando vuelve a centrar la atención en los protagonistas, el autor emplea nuevamente el octosílabo, en sextillas agudas. La brevedad de esta estrofa ocasiona pausas más seguidas, que representan el sobresalto continuo que padecen los esposos. Por último, la tranquilidad de Brian y María, luego de pasado el peligro, exige un ritmo más pausado. En consecuencia, a modo de conclusión el poeta destaca el triunfo del amor sobre las dificultades con una décima aguda y describe el fin de la quemazón en una estrofa de nueve versos, octosílabos esta vez.

Brian - María

Las organizaciones rítmicas de las partes octava

y novena son similares debido a que responden, en líneas generales, a una misma finalidad: la exaltación de la heroicidad de Brian y de María. Para estas alabanzas, el poeta prefiere la melodía serena de la décima, a la que sólo altera momentáneamente el mayor dinamismo de la octavilla -en boca de los personajes (cf. VIII, 171-194, 225-296; IX, 41-56)-.

En "Brian" pueden determinarse dos subpartes. La primera abarca la admiración del poeta ante la fortaleza de María, por todo lo que la mujer ha hecho hasta ese momento y por el modo como enfrenta al tigre. Esta actitud admirativa es puesta de relieve por las anáforas "allí" (v. 31, 36, 44, 46 y 56) -que indica el poder ineludible de la realidad- y "cuán" (v. 38, 41 y 43) -que expresa el sentir del poeta-.

La segunda subparte comprende los recuerdos dolorosos y la agonía de Brian. El autor destaca el delirio en que cae el personaje aprovechando la aceleración del ritmo que introduce la octavilla y el contraste con la décima, que vuelve a emplear en las narraciones que intercala.

En "María" el primer plano no lo ocupa tanto la protagonista como el narrador, quien *dialoga* permanentemente con el lector, con la naturaleza -la noche, el pajonal, el yajá- y con María. Apóstrofes, exclamaciones e interrogaciones retóricas aportan su énfasis característico a la musicalidad de los versos.

En cambio, cuando *habla* el personaje *directamente* -en su plegaria a Dios-, Echeverría cambia por la octavilla heptasílabo que, sin duda, refleja mejor la agitación que domina el espíritu de María. Transmitir el estado de ánimo de ella es de particular interés para el poeta. Por eso, acompaña al personaje con un ritmo más lastimero, tomando como base el trocaico en la mayor parte de las estrofas dedicadas a la figura de María (cf., sobre todo, v. 11-20, 21-30, 57-66, 67-76, 147-156, 167-176).

Epílogo

Si bien al comienzo del último canto se retoma la alabanza a las virtudes de la heroína, las octavillas agudas

indican que el tratamiento del tema no es el mismo que el de la parte novena. En esta ocasión, el poeta no se queda en el lamento, sino que —desde la aparente derrota explica, gozoso, el triunfo final de María sobre la muerte, gracias a la eternización que alcanza a través de la poesía y de la leyenda.

A pesar de que este análisis de la relación *fondo-forma* en *La cautiva* no ha sido exhaustivo —falta considerar otros aspectos relacionados sobre todo con el estilo—, se advierte que Echeverría es fiel a sus postulados y modula constantemente el ritmo, en busca del que exprese mejor su concepción poética. Para ello utiliza libremente los más variados recursos, sin sujetarse a normas o modelos predeterminados. No hay, en consecuencia, manejo descuidado de la versificación, sino más bien ejercicio pleno de toda la libertad que el poeta necesita para no traicionar su idea. El resultado es una obra polifacética, primorosamente elaborada.