

Arancet Ruda, María Amelia

El Matadero de Esteban Echeverría, o la inauguración de los mataderos

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Año XXV, N°25, 2011

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Arancet Ruda, María A. “El Matadero de Esteban Echeverría, o la inauguración de los mataderos” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. 25.25 (2011). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/matadero-esteban-echeverria-inauguracion-mataderos.pdf> [Fecha de consulta:.....]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

EL MATADERO DE ESTEBAN ECHEVERRÍA, O LA INAUGURACIÓN DE LOS MATADEROS

MARIA AMELIA ARANCET RUDA

Resumen

En el presente texto retomamos y reconocemos el carácter de 'texto fundante' que *El Matadero* de Esteban Echeverría tiene en nuestra cultura argentina. Analizamos lo enraizado del texto conectándolo hacia atrás, con los orígenes de la gauchesca, y hacia adelante, con su culminación y con sus proyecciones, incluso en diversas disciplinas. Luego podemos centrarnos en el tema de la violencia como recurrente no solo literario, y precisar el sentido en que la tomamos. Sostenemos que la violencia de *El Matadero* ya estaba presente, de manera velada, en otras obras de Echeverría; no tanto por su tematización, sino porque figurativiza, de manera muy acorde con la ideología románticas, razón y corazón, considerado éste no como exclusiva sede de sentimientos, sino como víscera, y de allí sus equivalentes, como el estómago y el matambre. Esta parte visceral no accede a mayor formulación, porque no entra en el programa de la estética en boga. Desde este punto de vista, releo las quejas debidas al sufrimiento del corazón, y entiendo el llanto y el descontento de otro modo. Hay lamento porque nada, al menos en el terreno literario, brinda salida a ese fondo vivo, no esquemático y que le resulta abyecto, porque encierra un modo y un contenido que no puede reconocer como propios. Asociado con esta cara puesta en sombra, inopinadamente, *El matadero* vuelve a ser texto fundante, pero de otra parte de la literatura argentina: de lo marginal, que no puede sumarse a proyectos, y que muy pocos dicen.

Palabras clave: violencia - corazón - abyecto - margen - canon.

Abstract

The present text recovers and acknowledges the "founding text" character that *El Matadero*, by Esteban Echeverría, has for Argentine culture. The roots of the text have been analyzed way back in time, connecting them to the origins of the *gaucho* genre, as well as forward, connecting them to their culminations and projections even in diverse disciplines. Afterwards, the theme of violence will be tackled, not only as a literary recurrence and to precise the way it is interpreted. It is sustained that the violence in *El Matadero* was latent but present still in other works by Echeverría. Not as much for its theme but for the way it pictures, in accordance to

the romantic ideology of the time, the reason and the heart, not only considering the last as an exclusive shelter for feelings but as viscera, and its equivalents such as the stomach and flank steak. This visceral part restricts access to any major formulation, because it does not enter in the parameters of the aesthetics fashionable at the time. From this point of view, I read again the complaints caused by a suffering heart, and understand crying and unhappiness in another way. There is grief because nothing, at least in the literary field, gives an exit to that unschemed and alive background which turns out to be abject since it encloses a form and a content that cannot perceive as its own. Linked to this idea of a face in the shadows, unexpectedly, *El Matadero* returns to be a “founding text” but of other part of Argentina: the marginal part that cannot be included in projects and that is not much talked about.

Key words: violence - heart - abject - marginal part - canon.

1. En el principio fue Esteban

Todos conocemos a Esteban Echeverría, quien nació en 1805, apenas dos años antes de que el entusiasmo patriótico cuajara en la defensa de Buenos Aires contra las Invasiones Inglesas; y murió, por una ironía trágica de la vida, en 1851, un año antes de la caída de Rosas.

A su vez, todos sabemos que es el autor de *La Cautiva* (1837) y de *El Matadero* (1839?; publicado póstumamente en 1871). Nadie discute su lugar en el canon. Es más, voy a confirmarlo, pero no por mera repetición, sino con una justificación: si aplicamos a sus obras más famosas el concepto de ‘texto fundante’, acuñado por Walter Mignolo para designar los escritos en torno de la Conquista de América (cartas, relaciones, diarios, crónicas, etc.), el encastrado es perfecto. Un ‘texto fundante’ es aquel conservado en la memoria colectiva y de alta significación para una comunidad, porque explica, en parte, el nacimiento de su cultura. Por cierto, el relato de cómo se da el enfrentamiento entre cultura urbana y cultura rural marca todo el siglo XIX argentino; y no está demás recordar que el llamado ‘conflicto con el campo’ sigue vigente.

Todos sabemos, también, que a pocos años de su regreso de Europa, adonde había viajado con una de las becas otorgadas por el gobierno de Rivadavia a jóvenes promisorios, Esteban Echeverría estuvo en el centro del Salón Literario, núcleo de la Generación del 37. La fundación de este grupo estuvo sostenida por la iniciativa material de Marcos Sastre, en cuya librería —la Librería Argentina— comenzaron a reunirse. Para su puesta en marcha, entre otras cosas, hacía falta una figura aglutinante, que vino a ser

la del poeta Echeverría. Ya en la segunda reunión, con la clara conciencia de la necesidad de una literatura nacional y con la firme consigna de crearla, se leyó el “Canto 1” de *La Cautiva*:

“Era la tarde, y la hora
en que el sol la cresta dora
de los Andes. El desierto,
inconmensurable, abierto,
y misterioso a sus pies
se extiende; triste el semblante,
solitario y taciturno
como el mar, cuando, un instante,
al crepúsculo nocturno,
pone rienda a su altivez.
[...]”¹

Esta primera estrofa ha resonado en los textos de muchísimos argentinos. Por dar un ejemplo, tal vez extremo por lo diverso y, por lo mismo, ilustrativo de su alcance, menciono los primeros versos de un poema de Alejandro Rubio, uno de los llamados poetas de los 90, más específicamente del Realismo Sucio: “Vastas extensiones herbáceas/ sobre las que un tordo, en una sola pata, / salta, y que cruza, a lo lejos el arriero”². Y digo que *resuena* porque, lo mismo que Echeverría, toma el paisaje pampeano también como territorio nacional, y también para marcar la frontera, sólo que en el texto de Rubio, de 1999, es la frontera con las obras de un constructor de *shopping centers*.

El autor de *La Cautiva*, que se publicó ese mismo año, 1837 en el tomo de *Rimas*, ocupó, entonces, un lugar estelar. Lugar que José Pablo Feinmann (1982), desde una saludable postura crítica de la historia nacional, deplora. Y lo deplora porque sostiene que el auténtico peso intelectual lo tenía Juan Bautista Alberdi, quien, en su opinión, era la persona que debería haber ocupado el centro. En verdad, no puedo negarlo. Pero Feinmann se está olvidando de otro *peso*: el de la poesía, que produce un efecto definitivo cuando logra poner en palabras el saber, el deseo y el temor de muchos; muchos que, además, estaban anhelantes de ser dichos como conjunto. Por otro lado, Echeverría tuvo el mérito de introducir el

¹ ECHEVERRÍA, 1837: 25.

² RUBIO, 1999: 21.

Romanticismo en el Río de la Plata, movimiento cultural que venía como anillo al dedo para que se expresara un país naciente, lleno de conflictos internos y externos. En fin, sobran elementos para fundamentar por qué Echeverría llenó el espacio que llenó.

Transcurrido apenas un año, en 1838 el Salón Literario es clausurado por promover un pensamiento opositor al Gobierno de Rosas; unos meses después viene la Insurrección de los Libres del Sur; inmediatamente, la huida de Esteban Echeverría a la estancia 'Los Talas', donde escribiera *El Matadero*; y, luego, su exilio en Montevideo, sin retorno. Desde entonces hasta 1871, cuando su amigo Juan María Gutiérrez lo publica póstumamente, esta pieza crucial de la literatura argentina permanece desconocida.

2. *El Matadero* hacia atrás y hacia adelante

El Matadero, texto fundante, no surge de la nada, naturalmente. ¿Qué antecedentes tiene? *El Matadero* no pertenece a la gauchesca estrictamente hablando, pero no es ajena al 'género de géneros' del Río de la Plata; en más de un punto, puede inscribirse en tal tradición. De manera veloz mencionamos algunos elementos que preexistían y que nuestro autor retomó. Así, por ejemplo, el episodio del toro ya está en el "Diálogo patriótico interesante" de Bartolomé Hidalgo (circa 1820), entre Jacinto Chano, que visita a Ramón Contreras, local de la Guardia del Monte. Hidalgo narra un hecho similar ("llegan, voltean, trabajan; / pero amigo, del montón/ reventó el lazo un novillo/ y solito se cortó,/ y atrás de él como langosta/ el gauchaje se largó.../ ¡Qué recostarlo, ni en chanza!/ Cuando en esto lo atajó/ un muchacho forastero,/ y a la estancia lo arrimó"³). Sin duda, es un tipo de acontecimiento frecuente de la vida pastoril, por eso aparece en más de una ocasión; y por ser tan representativo lo toma Echeverría.

Inmediatamente, Hidalgo agrega una disquisición acerca de la 'lay', de su aplicación pareja, o no, para todos. Una de las cuestiones que sostienen la actualidad de *El Matadero* es la problemática implícita acerca del carácter y de la puesta en práctica justa o injusta de las medidas del gobierno; no es casual que el personaje que detenta el poder en la última parte reciba el título de "Juez".

Así, más o menos indirectamente, Bartolomé Hidalgo es un anticipo de *El Matadero*, y *El Matadero* tiene algo de gauchesca, también debido al

³ RIVERA, [1977]: 14-15.

hecho de que, como se ha señalado largamente⁴ la gauchesca es literatura de frontera. En efecto, la “Relación” que hace Ramón Contreras a Jacinto Chano acerca de su experiencia en la celebración de Mayo, las fiestas mayas, da cuenta de esta mixtura, cada vez mayor, entre dos ámbitos y dos tipos humanos. En Hidalgo el gaucho va a la ciudad, y con el Unitario de *El Matadero*, el ciudadano va al campo.

Asimismo, “La Refalosa” de Hilario Ascasubi —que figura entre las *Trobas de Paulino Lucero*⁵ —está presente en el suplicio final del Unitario. Recordemos la estrofa inicial:

“Mirá, gaucho salvajón,
que no pierdo la esperanza,
y no es chanza,
de hacerte probar qué cosa
es *Tin tin* y *Refalosa*.
Ahora te diré cómo es:
escuchá y no te asustés;
que para ustedes es canto
más triste que viernes santo.
[...]

No por nada, Ricardo Rojas —creador de la primera cátedra de literatura argentina y filólogo destacado—, en el marco de su *Historia de la literatura argentina*, incluye a Esteban Echeverría en el tomo de *Los Gauchescos*.

Además de hacer resonar otros textos también fundantes, del XIX, *El Matadero* tiene múltiples proyecciones. Entre las literarias, las más conocidos son *La fiesta del monstruo* de Honorio Bustos Domecq (1947)⁷, *El fiord* (1969) y “El niño proletario” (1973), ambas de Osvaldo Lamborghini. En cuanto a las trasposiciones de arte, aparte de la ópera de Marcelo Delgado y de Emilio García Wehbi, se podrían dar algunos ejemplos plásticos, tales como la historieta de estilo expresionista ilustrada magistralmente por Enrique Breccia —alrededor de 1977—, y las acuarelas

⁴ ALTAMIRANO; SARLO, 1983.

⁵ HA hace la primera edición en 1846. hay una segunda, aumentada, en 1855.

⁶ RIVERA, [1977]: 69.

⁷ Publicado inicialmente en *Marcha*, en 1955.

y dibujos de Carlos Alonso que integraron la edición hecha por el CEAL en 1966.

3. La reina Violencia

Esta rápida contextualización artística de presente, pasado y futuro de *El Matadero* está hecha sobre la línea, muy conocida y estudiada, de literatura argentina y política, acerca de la cual resulta clave el aporte de David Viñas (1995). Más allá de las muchas discusiones acerca del género literario a que pertenece *El Matadero* —cuadro de costumbres, cuento, ensayo autobiográfico, etc.—, no hay duda posible acerca de que la política junto con la violencia son centrales.

A pesar de la inmediata referencialidad histórica de *El Matadero*, Buenos Aires en la Cuaresma de 183..., hay algunos pocos, pero contundentes, elementos discursivos que otorgan a la obra cierta atmósfera arquetípica, sobre todo en la primera parte. Estas expresiones son: “Sucedió, pues, en aquel tiempo [...]”⁸ que introduce una especie de *Ille tempore*, no por dorado, sino por fundacional; y, a la par, el consabido inicio “A pesar de que la mía es historia, no la comenzaré por el Arca de Noé [...]”⁹, que, aunque negándola, no hace más que acentuar la relación entre la copiosa lluvia acontecida en ese momento y aquella otra, la del Génesis bíblico. La obra, entonces, se conecta inevitablemente con el origen de una cultura, alusión reforzada por la tercera parte —pensamos que *El Matadero* tiene tres partes: introducción ensayística, cuadro de costumbres y relato o cuento propiamente dicho—, que remite a un estadio de la sociedad muy antiguo, cuando todavía no hay institución judicial eficaz para regular los hechos violentos entre los individuos. En esta tercera parte, donde el Unitario es martirizado, nos hallamos frente a lo que Walter Benjamin (1921) entiende como la violencia fundadora del Estado. Esta violencia se acredita al obtener la victoria y, luego, se convierte en violencia de derecho, que lo mantiene, es decir que asegura la subsistencia estatal. Según Benjamin, toda violencia de derecho es primero fundadora, luego conservadora y, finalmente, debilitadora del derecho fundado. Esta situación perdura hasta que nuevas expresiones de violencia llegan a

⁸ ECHEVERRÍA, 1837: 152.

⁹ ECHEVERRÍA, 1837: 151.

predominar sobre la violencia fundadora¹⁰. Dice el filósofo y crítico alemán que sobre la ruptura de ese ciclo se fundamenta cada nueva era histórica¹¹.

El momento en el cual y sobre el cual escribe Echeverría no tiene aún Estado ni Derecho; está todavía próximo del magma primigenio, identificado materialmente con la mezcla viscosa y hedionda de lodo y sangre que era el piso del Matadero del Alto. Una de las preguntas que podemos hacernos hoy, a partir de la relectura de *El Matadero*, es hasta qué punto hemos accedido a una era histórica realmente distinta. Evidentemente, *El Matadero* sigue inquietando e interrogando de manera acuciante. Lo mismo que el *Facundo* de Sarmiento por su contenido, aunque su estilo y su extensión lo alejan del presente.

La muerte del Unitario es vista por David Viñas como una violación y por María Rosa Lojo (1994) como un rito sacrificial. De hecho, el Unitario reúne los requisitos para ser víctima: no hay posibilidad de venganza —ya que es un crimen del que nadie sabrá nada—, es presentado por Echeverría como inocente e impoluto —visión construida acorde con su postura ideológica—, pertenece a la comunidad sólo a medias: es humano, pero no es federal, ostenta marcas culturales que lo hacen blanco ineludible: lleva frac, patilla en U, silla inglesa, pistoleras, pelo largo, piel clara; y no lleva, en cambio, divisa ni luto por la muerte de Doña Encarnación Ezcurra. Este enfoque antropológico es el concebido por René Girard (1972), quien sostiene que en la base de toda formación cultural hay un crimen sacrificial. Como máximo exponente de este mecanismo baste mencionar a Caín y a Abel. O mejor aun, en tanto ejemplo de la ambigüedad acerca de si el acto originario de matar es criminal o es un ritual sagrado, mentemos la amenaza de muerte de Isaac a manos de su padre, Abraham. Estamos pasando a un segundo tipo de violencia, difícil de asir y de precisar: violencia divina, tal vez; o, quizá, violencia constitutiva inherente al mismo acto de ser. No indagaremos aquí en esta cara de la violencia, de corte ontológico.

Lo cierto es que podemos deslizarnos todavía un poco más, hacia otro tipo de violencia —un tercer tipo— también presente en *El Matadero*, pero casi no mencionada hasta la fecha. Hay un estudio, bastante nuevo, de Martín Sorbille, cercano a esta consideración en tanto es un análisis psicoanalítico, que pone en relación lo personal biográfico con la producción de sentido. Yo no me centraré en la biografía, sino en

¹⁰ BENJAMIN, 1921: 44.

¹¹ BENJAMIN, 1921: 44.

cuestiones de estilo más elocuentes de lo que parece a simple vista. Por esta vía se observa una violencia experimentada íntimamente, tal vez como una manera de rebelión ante los moldes impuestos y —no hay que dejar de decirlo— enteramente asumidos. Específicamente, me refiero a la asunción de la estética romántica tal como se puso en boga y en práctica en el Río de la Plata.

4. Violencia soy yo

Obviamente, estoy parafraseando a Balzac cuando habla de Mme. Bovary, todo para aludir a que la violencia de *El Matadero* tiene una de sus raíces en el sujeto poético mismo. Partiré de la palabra ‘matadero’. En su primera acepción significa, según María Moliner, ‘sitio donde se matan las reses para el consumo’. Es decir que se trata de un espacio caracterizado por lo que se hace en él. Aquí viene la primera lectura de *El matadero*, alegórica: en ese espacio se matan reses, lo mismo que en la Argentina de Rosas se eliminaron personas. Es, en consecuencia, un lugar de exposición, de inseguridad, de sacrificio. Tal faena, labor, servicio o empleo —depende de la manera en que quiera verse— como alegoría permite pasar, directamente, a la segunda acepción de ‘matadero’, otra vez según María Moliner: ‘cosa que produce una gran incomodidad’. ‘Llevar a alguien al matadero’ es la frase hecha que significa llevar a alguien a un sitio donde está destinado a perder la vida; o, al menos, a cierto sitio especialmente peligroso.

El matadero es, entonces, lugar que genera malestar y hasta miedo, donde la vida se expone a ser brutalmente finalizada. Ahora bien, ¿de qué muerte estamos hablando? Muerte de una nación, de una facción política, del bien, del orden, de la libertad; pero, también, aparece la muerte de y en el individuo sugerida a través de su lenguaje. Más allá de las alusiones políticas, la muerte es en Echeverría un eje central. Eje que hoy consideraremos a partir de algunos vocablos que en su obra él convierte en sumamente significativos. Se trata de un aspecto de la subjetividad, que sale a la luz sobre todo a partir de un análisis más atado a la palabra.

Al releer algunas obras de Echeverría, especialmente, *El matadero* y *Apología del matambre* (1836), resalta una equivalencia, directa o indirecta, entre ‘estómago’ y ‘corazón’. La violencia a que me refiero, experimentada por la íntima subjetividad, se destaca a partir de hallar esta sugestiva paridad. En primer lugar, el parecido reposa en el hecho de que ambos órganos se oponen a la razón, o a la conciencia. Cito un fragmento del primer párrafo de *El Matadero*:

“[...] la Iglesia adoptando el precepto de Epíteto, **sustine, abstine** (sufre, abstente), ordena vigilia y abstinencia a los estómagos de los fieles a causa de que la carne es pecaminosa, y, como dice el proverbio, busca la carne. Y como la Iglesia tiene **ab initio** y por delegación directa de Dios, el imperio inmaterial sobre las conciencias y los estómagos, que en manera alguna pertenecen al individuo, nada más justo y racional que vede lo mal.”¹²

Esta oposición a lo racional poco más adelante será puesta en cuestión, según cierto estilo de significación ambigua en Echeverría, al quedar claramente en el mismo nivel ‘estómago’ y ‘espíritu’: “La abstinencia de carne era general en el pueblo, que nunca se hizo más digno de la bendición de la Iglesia, y así fue que llovieron sobre él millones y millones de indulgencias plenarias”¹³.

Al considerar las *Rimas*, la resistencia vuelve a erguirse, sobre todo si tomamos textos como el poema “Al corazón”, donde, de acuerdo con el Romanticismo al que adscribió Echeverría, el corazón necesariamente contrasta con la razón. Más allá de la innegable e indisoluble asociación voluntaria entre sujeto romántico y corazón, aquí hay otro elemento: si bien el sujeto de Echeverría es ‘corazón’ desde *Elvira o la novia del Plata* (1832), desde *Los consuelos* (1834) y desde *Rimas* (1837), también es ‘estómago’, a partir de *Apología del matambre* (1836) y, naturalmente, de *El Matadero* (1839?).

Así como el corazón, también el estómago tiene razones que la razón no comprende. Son dos órganos vitales, y, en tanto vísceras, en principio, están apartadas de la espiritualidad, sobre todo de acuerdo con la *doxa* romántica. Si pensamos en las dos obras principales de Echeverría, *La Cautiva* y *El Matadero*, lo prestigiado está claramente lejos de la materialidad, representación de las peores bajezas y miserias humanas. Sin embargo, las partes estéticamente más logradas no son las que se asocian con lo racional occidental, con la civilización según se entendía en el S XIX. Paradójicamente, las cúspides de eficacia artística están ligadas con lo bárbaro y con lo popular, que está más cerca de lo primigenio. Esta superioridad estética de lo *incivilizado* en nuestro autor ha sido señalada, por ejemplo, por Noé Jitrik (1970). Este crítico observa que está mucho mejor realizado el cuadro del matadero en sí mismo, en su carácter de personaje colectivo, que la estilizada silueta del Unitario, un estereotipo de

¹² ECHEVERRÍA, 1837: 151.

¹³ ECHEVERRÍA, 1837: 153.

habla artificiosa frente a la desbordante vitalidad de una negra achuradora, de Matasiete o, incluso, del Juez, quienes están representados con un único trazo fuerte, definido y lleno de energía, rasgos que el dibujo del Unitario no posee:

“-¿Tiemblas? -le dijo el Juez.
-De rabia, porque no puedo sofocarte entre mis brazos.
-¿Tendrías fuerza y valor para eso?
-Tengo de sobra voluntad y coraje para ti, infame.
-A ver las tijeras de tusar mi caballo: túsenlo a la federala.
[...]
-Silencio –dijo el Juez-. Ya estás afeitado a la federala, sólo te falta el bigote. Cuidado con olvidarlo. Ahora vamos a cuenta. ¿Por qué no traes divisa?
-Porque no quiero.
-¿No sabes que lo manda el Restaurador?
-La librea es para vosotros, esclavos, no para los hombres libres.
-A los libres se les hace llevar a la fuerza.
-Sí, la fuerza y la violencia bestial. Esas son vuestras armas, infames.
¡El lobo, el tigre, la pantera, también son fuertes como vosotros!
Deberíais andar con ellos, en cuatro patas
[...]”¹⁴

Es evidente que en la obra el ideal del reinado de la cultura letrada está asimilado al Unitario, por lo que se le adjudica un lenguaje jerarquizado, que Echeverría elige por coherente con su imagen de mundo, según señala Noé Jitrik¹⁵. El autor prefiere salvaguardar el ideal antes que establecer —dice Jitrik— “una relación nueva con su propio lenguaje y, dicho sea un poco abusivamente, consigo mismo”¹⁶. Personalmente, avalada por este crítico, me permito seguir el supuesto abuso, y voy un poco más allá.

En *La Cautiva* no ha sido puntualizado con tanta claridad el mayor alcance estético de la parte vilipendiada, pero no hay dudas de que no son los personajes de Brian ni de María los que están mejor delineados. Es el malón, con su fiesta, con su orgía, con su aquelarre —estos son los referentes despectivos con que se asimila al grupo de indios y su modo de

¹⁴ ECHEVERRÍA, 1837: 171.

¹⁵ JITRIK, 1970: 89-90.

¹⁶ JITRIK, 1970: 89-90.

vida, sus costumbres— el que impresiona más vivamente¹⁷ y demuestra solidez compositiva:

“Arden ya en medio del campo
cuatro extendidas hogueras,
cuyas vivas llamaradas,
irradiando, colorean
el tenebroso recinto
donde la chusma hormiguea.
En torno al fuego sentados,
unos lo atizan y ceban;/
otros, la jugosa carne
al rescoldo o llama tuestan;
aquél come, éste destriza,
más allá alguno degüella
con afilado cuchillo
la yegua al lazo sujeta,
y a la boca de la herida,
por donde ronca y resuella,
y a borbollones arroja
la caliente sangre fuera,
en pie, trémula y convulsa,
dos o tres indios se pegan,
como sedientos vampiros,
sorben, chupan, saborean
la sangre, haciendo mormullo
y de sangre se rellenan.
[...]”¹⁸

Una vez más, la cima artística viene de la mano de la representación de lo primitivo, de lo ‘bárbaro, de lo animal, de lo popular. Y, además, de lo populoso, porque se asocia con lo grupal, donde lo orgánico se subraya por el rasgo de indistinción: el montón de sujetos, sean indios después del malón, sea la chusma del matadero peleándose por un bofe, compone un conjunto vivo, móvil, bullente, donde cada parte puede llegar a destacarse individualmente un instante, para luego, de manera inmediata, ser

¹⁷ Desde el punto de vista de Claude Lévi-Strauss en *Tristes trópicos*, claramente se trata de una estrategia émica frente al otro, es decir las de negarlos, rechazarlos, dejarlos fuera y lejos.

¹⁸ ECHEVERRÍA, 1837: 37-38.

subsumido en la turba y, así, reintegrarse al todo que se agita en su vida cuasi celular.

Releyendo las *Rimas* considero que gran parte de la queja del yo romántico por la incompreensión y por el penar constante, condición insoportable que él atribuye al ‘corazón’, se debe también al estómago. Lo que no puede digerir, excretar, metabolizar ni expresar de manera alguna, es una gran molestia, causa de sufrimientos literalmente sin nombre. Así, por ejemplo, en “Mi destino”, de *Los consuelos*, se afirma: “[...]/ Mi corazón desmaya/ de dolor consumido,/ y mis fugaces días,/ sin ostentar su brillo,/ se eclipsan y descienden/ a la mansión de olvido:/ [...]”¹⁹.

Asimismo la falta de lo necesario vuelve a unir nutrición y corazón, en el poema “Estancias”, de *Los consuelos*: “A veces triste yo me digo:/ ¿Qué haré, qué haré de mi existencia?/ De cuantas mi alma alimentaba/ ni una esperanza ya le queda.”²⁰; o en “Himno al dolor”, de las *Rimas*: “Devora fiera insaciable, / monstruo, o demonio execrable, / que avasallas la creación;/ devora como lo has hecho, / si no te hallas satisfecho, / con furor aún más deshecho, / mi robusto corazón./ [...]”²¹. O en “Al corazón”, del mismo libro, algunas de cuyas estrofas dan lugar a la queja, no se sabe bien por qué motivo: “[...]/ ¿Qué corazón es el mío?/ ¡Oh Dios que rijes los mundos!/ con la lei de tu albedrío,/ cuyos designios profundos/ ¡no me es dado penetrar!/ ¿Qué misterio, arcano, abismo/ es éste que ni yo mismo/ me atrevo; ¡oh Dios! a sondar?// ¿Cuándo su volcán se apaga?/ ¿Cuándo su hondura se llena?/ [...]/ ¿Cómo es que nada le sacia,/ si ha perdido la eficacia/ para gozar y sentir?/ [...]/¿Qué es esto? ¡Oh Dios! ¿Por qué ha sido/ para mí tu lei más dura?/ ¿Por qué hacerme habéis querido/ blanco de la desventura/ formándome un corazón/ tan indómito y sediento, / que batallando violento/ siempre está con mi razón?/ (sic) [...]”²².

Aparte de ser ‘el’ emblema del romántico, el corazón se vuelve, nuevamente, equiparable al estómago, en la medida en que son dos vísceras ligadas con el amor, uno más metafóricamente, y el otro de manera literal, puesto que para el infante el amor entra por el tacto y, sobre todo, por el

¹⁹ ECHEVERRÍA, 1834: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-consuelos-poesias--0/html/>

²⁰ ECHEVERRÍA, 1834: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-consuelos-poesias--0/html/>

²¹ ECHEVERRÍA, 1834: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-consuelos-poesias--0/html/>

²² ECHEVERRÍA, 1834: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-consuelos-poesias--0/html/>

estómago, ya que recibe alimento vía lactancia materna; en este sentido, 'estómago' y 'corazón' van unidos.

En *Apología del matambre* esta identificación o confusión es mayor. Enuncia Echeverría:

“Antonio Pérez decía: «Sólo los grandes estómagos digieren veneno», y yo digo: «Sólo los grandes estómagos digieren matambre». No es esto dar a entender que todos los porteños los tengan tales; sino que sólo el matambre alimenta y cría los estómagos robustos, que en las entendederas de Pérez eran los corazones magnánimos.”²³

Corazones/conciencias y estómagos son en Echeverría metonimias por la persona, usadas aquí al igual que en la primera parte de *El Matadero*.

Por un lado, entonces, corazón, estómago, razón, conciencia; por el otro, mata-hambre/ matadero/ mata-siete: lo que queda en claro es que de la muerte se trata; y, en un segundo momento, de la muerte por falta de sustento. Subyace, como oculta percepción, la cercanía de la muerte, circunstancia que pone en juego lo visceral como forma de vida más rotunda, que necesita decirse y mostrarse. En Echeverría, con una romántica escala de elevados valores espirituales, este contacto, este roce siniestro, casi no se ve, con las excepciones, indirectas, del incierto malestar que aqueja de continuo al corazón, de la estupenda plasmación del cuadro del matadero o de la insólita apología del mentado corte de carne. Es este ensayo el que más lo desenmascara, porque pone de manifiesto que lo carnal, en todas sus acepciones, motiva más al sujeto de la enunciación de lo que quiere y puede reconocer; y lo mueve más allá de la construcción de una analogía política que denuncia abusos y asesinatos. Hay una especial afición, un gusto particular que supera lo culinario. En efecto, habla del matambre como si se tratara del corazón en tanto sede de excelcitud y de nobles sentimientos. Leamos el siguiente fragmento pensando el posible reemplazo de lo relativo al órgano gástrico por lo asociado con el cordial:

“Con matambre se nutren los pechos varoniles avezados a batallar y vencer, y con matambre los vientres que los engendraron: con matambre se

²³ ECHEVERRÍA, 1834: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-consuelos-poesias--0/html/>

alimentan los que en su infancia, de un salto escalaron los Andes, y allí en sus nevadas cumbres entre el ruido de los torrentes y el rugido de las tempestades, con hierro ensangrentado escribieron: Independencia, Libertad;”²⁴

En las primeras páginas de este artículo, el enunciador mismo alude a la unión de los vocablos, 'mata' y 'hambre'.²⁵ Así, las dos partes de este compuesto llaman su atención por separado, con todos sus matices. Interés lingüístico confirmado hacia el final, cuando dice, al modo de Hamlet, que su desarrollo son un montón de palabras, literalmente: "words, words, words".

Poeta al fin, Echeverría sabe que en los textos que escribe las palabras sólo se dicen a sí mismas y, a la par, dicen mucho más. Y que el texto no viene sólo de la mera razón; respecto del origen de su apología emplea, de hecho la imagen del parto: “esta ráfaga también de espíritu nacional, me mueve a acudir a la comadrona intelectual, a la prensa, para que me ayude a parir si es posible sin el auxilio del forceps, este más que discurso apologético”²⁶. Es decir que palabra y cuerpo, como se ve, se huele y se oye en el cuadro central de *El Matadero*, son para él, en el fondo inconfesado, una sola cosa.

5. La imposibilidad de decir. Centro y margen nacen juntos

Recapitulo, sintéticamente, respecto de la tercera índole de violencia que encuentro en *El Matadero*. Hay una faz de la subjetividad autoral de Esteban Echeverría que no halla debido cauce, salvo en las partes mentadas

²⁴ ECHEVERRÍA, 1836:

[http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12478307822392617109435/037500_0021.pdf#search="apología del matambre"&page=6](http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12478307822392617109435/037500_0021.pdf#search=)

²⁵ Las dos significaciones que supone un desconocedor de la cultura pampeana podría atribuirle a la palabra apuntan, quizá sin deliberación, al referente 'Rosas'. A saber estas significaciones teóricamente erradas y fundadas en la ignorancia son: 1/ "el nombre de alguna persona ilustre, o cuando menos el de algún rico hacendado "; 2/ "tan sonoro y expresivo nombre era de algún ladrón o asesino famoso."

²⁶ ECHEVERRÍA, 1836:

[http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12478307822392617109435/037500_0021.pdf#search="apología del matambre"&page=6](http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12478307822392617109435/037500_0021.pdf#search=)

de turbamulta y de chusma. Puja por salir, pero no se le da forma, más que por negación, y, así, es pura queja incierta sin objeto.

Este aspecto menos categorizable, más inconsciente, no puede dar con su justa expresión por la denodada y casi férrea voluntad de asumir la estética de la época en pro de la construcción de un ser nacional, del que Echeverría se siente gestor y gestante, padre y madre. Para ver esta conciencia, nada mejor que releer la *Ojeada retrospectiva* (1846), donde evoca con cierta nostalgia aquellas lides de juventud por forjar una patria. Esta parte visceral no accede a mayor formulación, porque no entra en el programa. Como intelectual y escritor patriota, Echeverría se había adjudicado un papel que no dejaba espacio para estas otras expresiones que, en verdad, están más próximas de la barbarie que de la civilidad. Desde este punto de vista de la negación de lo que él juzgaba indeseable e inferior, releo las quejas debidas al sufrimiento de su corazón, y entiendo el llanto y el descontento de otro modo. Hay lamento porque nada, al menos en el terreno literario, brinda salida a ese fondo vivo, no esquemático y que le resulta abyecto, en tanto encierra un modo y, tal vez, un contenido que no puede reconocer como propios.

Asociado con esta cara puesta en sombra, inopinadamente, *El matadero* vuelve a ser texto fundante, pero de otra parte de la literatura argentina. Abre el costado de lo marginal, lo que no puede sumarse a proyectos, lo que muy pocos dicen. Así, la obra que nos ocupa resulta ser el antecesor ilustre, por ejemplo, de un texto que hoy también es canónico, y que en su momento fuera igualmente arriesgado, como el poema “Cadáveres” (1988) de Néstor Perlongher, cuando enuncia lo que muchos otros callaban; evoco apenas los primeros versos de este largo poema:

“Bajo las matas
en los pajonales
sobre los puentes
en los canales
hay cadáveres

En la trilla de un tren que nunca se detiene
en la estela de un barco que naufraga
en una olilla, que se desvanece
en los muelles de los apeaderos en los trampolines los
malecones

hay cadáveres[...]”²⁷

A ambas obras son aplicables, por igual, los dos versos con que termina la *Ida del Martín Fierro*, la primera parte (1872), cuando el narrador cierra diciendo haber referido “MALES QUE CONOCEN TODOS/ PERO QUE NAIDES CONTÓ”²⁸. De esta manera, ya en *El Matadero*, increíblemente y sin querer, el margen del campo literario está dicho e inserto en el centro mismo del canon.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz
1983 “Esteban Echeverría, el poeta pensador”, en su: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997. pp. 17/81.
- BENJAMIN, Walter
1921 "Para una crítica de la violencia" en su: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Introd. y selección: Eduardo Subirats. Trad.: Roberto Blatt. Buenos Aires: Taurus, 2º ed.: 1999. pp. 23/45.
- BUSTOS DOMECCQ, Honorio
1977 *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Librería La Ciudad.
- ECHEVERRÍA, Esteban
1834 *Los consuelos*. Versión electrónica disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-consuelos-poesias--0/html/>. Fecha de último acceso: 4-1-11.
- 1836 *Apología del matambre*. Versión electrónica disponible en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/1247830>

²⁷ PERLONGHER, 2003: 119.

²⁸ RIVERA, [1977]: 246.

7822392617109435/037500_0021.pdf#search="apología del matambre"&page=6. Fecha de último acceso: 4-1-11.

ECHEVERRÍA, Esteban (cont.)

1837 *La cautiva. El Matadero.* Buenos Aires: Emecé, 1999. [Memoria Argentina].

GHIANO, Juan Carlos

1953 "Echeverría, el iniciador", en: *Constantes de la literatura argentina.* Buenos Aires: Raigal, 1953. pp. 39/63.

GIRARD, René

1972 *La violencia y lo sagrado.* Barcelona, Anagrama, 3° ed.: 1998.

JITRIK, Noé

1970 "Forma y significación en *El Matadero* de Esteban Echeverría", en su *Suspender toda certeza. Antología crítica (1959-1976).* Buenos Aires: Biblos, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude.

1953 *Tristes trópicos.* Barcelona, Paidós Ibérica, 2006.

LAMBORGHINI, Osvaldo.

2003 *Novelas y cuentos I.* Buenos Aires: Sudamericana.

LOJO, María Rosa.

1994 *La "barbarie" en la literatura argentina (siglo XIX).* Buenos Aires: Corregidor.

MIGNOLO, Walter.

1982 "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista", en: *Historia de la literatura hispanoamericana.* T. I: Época colonial. Madrid, Cátedra.

PERLONGHER, Néstor

2003 *Poemas completos (1980-1992).* Ed. y pról.: Roberto Echavarren. Con una nota de Reynaldo Jiménez sobre

Aguas aéreas y un epílogo de Tamara Kamenszain. Buenos Aires: Seix-Barral.

RIVERA, Jorge B. (Selección, notas y cronología)
[1977] *Poesía gauchesca*. Pról.: Ángel Rama. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

ROJAS, Ricardo.
1948 *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: Losada.

RUBIO, Alejandro.
1999 *Metal pesado*. Buenos Aires: Siesta.

SORBILLE, Martín
2010 *El fantasma de Esteban Echeverría en los orígenes de la modernidad argentina. Escenas y proyecciones sadomasoquistas*. Buenos Aires: Biblos. [Teoría y Crítica].

VIÑAS, David
1995 *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Sudamericana.

María Amelia Arancet Ruda es doctora en Letras por la UCA, donde está a cargo de la cátedra de Literatura Argentina, para la carrera de Letras. Asimismo, es investigadora adjunta del CONICET, y se desempeña como directora del Centro de Investigación en Literatura Argentina, en la UCA. Ha publicado comunicaciones y conferencias en actas de numerosas reuniones científicas y también, artículos en revistas especializadas, así como capítulos de libros y libros completos. Hasta la fecha se ha dedicado fundamentalmente al estudio de la poesía argentina, en especial de aquellos casos reconocidos pero que, por diversos motivos, han quedado al margen. A su vez, ha trabajado sobre la obra de algunos poetas de los llamados "90", siempre con el mismo criterio de considerar a quienes por múltiples causas no han sido debidamente reconocidos por los agentes de legitimación. Cuenta con amplia experiencia docente en los niveles medio, terciario y universitario, de grado y de postgrado. En la actualidad, se encuentra desarrollando un estudio acerca de la producción de poetas que ponen en discurso la noción de

"violencia de la frontera", y a la par desarrolla su propio quehacer poético, en un camino de ida y vuelta con el estudio en sí mismo. En este aspecto, recientemente ha concluido la elaboración de un proyecto conjunto de recreación de mitos, que será publicado en Ediciones del Dock.
