

TESIS / ENSAYO

# ***Las brújulas del extraviado***

Para una lectura integral de Esteban Echeverría

*Alejandra Laera  
y Martín Kohan (Comps.)*

*BEATRIZ VITERBO EDITORA*

Las brújulas del extraviado : para una lectura integral de Esteban Echeverría / compilado por Alejandra Laera y Martín Kohan - 1a ed. - Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 2006. 336 p. ; 20x14 cm.

ISBN 950-845-192-0

1. Ensayo Argentino. I. Laera, Alejandra, comp. II. Kohan, Martín, comp. CDD A864

Biblioteca: *Tesis/Ensayo*  
Ilustración de tapa: Daniel García

ISBN 950-845-192-0  
ISBN13: 978-950-845-192-7

Primera edición: agosto 2006  
© Alejandra Laera y Martín Kohan  
© Beatriz Viterbo Editora  
www.beatrizviterbo.com.ar  
info@beatrizviterbo.com.ar

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA/PRINTED IN ARGENTINA  
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

## Prólogo

*Alejandra Laera y Martín Kohan*

Por medio de la muerte, y aun gracias a ella, el cuerpo ya inmóvil del que fue y dejó de ser se detiene en un determinado sitio para señalarlo como punto de referencia: el de un "aquí yace". Por lo común se procura que ese ciclo sea pronto, inmediato incluso, para evitar que la muerte contamine con sus signos quietos el mundo móvil de la vida subsiguiente: La historia argentina, sin embargo, por razones siempre políticas, abundó en la lúgubre circunstancia de que los cuerpos continuasen yendo y viniendo incluso después de muertos, en un proceso variable de expatriaciones y repatriaciones (le cupo a su prócer indiscutido: José de San Martín, a su prócer discutido: Domingo Sarmiento, y a sus próceres muy discutidos: Bernardino Rivadavia y Juan Manuel de Rosas; por no hablar, ya en el siglo XX, de las tétricas peripecias del cuerpo de Eva Perón).

En cualquier caso, la muerte por fin prevalece y entonces acaba por *fixar un lugar*; ya sea en la Recoleta, en Plaza Miserere o en la Catedral de Buenos Aires. Fija un lugar y un punto de referencia: dice *aquí*. En este sentido, y tomando en cuenta el repertorio de próceres del panteón de la argentinidad, es preciso reparar en el destino peculiar que le tocó a Esteban Echeverría: su cuerpo nunca apareció. La muerte le llegó en Montevideo, en enero de 1851, en medio del desorden y la profusión de muertes que imponía el sitio de la ciudad por las fuerzas de Oribe. Se da por

ponde a un género, la pintura paisajística surgida en el siglo XVIII, que coloca la mirada fuera de la escena. "Para ese observador, el paisaje es literalmente un campo visual, un espacio en el cual no está incluido... De este modo, el poema de Echeverría presenta una relación no conflictiva entre sujeto y Naturaleza: la Naturaleza es el horizonte hacia el cual tienden el saber y el arte, siempre y cuando pueda ser percibida como un espacio pictórico, como una imagen y no como un campo de batalla". Ver Paola Cortés Rocca, *Vistas de fin de siglo: ficciones nacionales, paisajes y multitudes*. Tesis de doctorado. Universidad de Princeton (inédita).

<sup>22</sup> Jonathan Bordo subraya esta aspiración del sujeto del cogito a un estado salvaje, relacionado con el viaje a América: "Tanto en su relación con los otros como en su descripción de la naturaleza, el viaje de Europa hacia las tierras desiertas de América trata de pasar del uno al cero". Ver Jonathan Bordo, "Picture and Witness at the Site of the Wilderness", en W. J. T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*, op. cit., 307.

<sup>23</sup> Jay Appleton, en *The Experience of Landscape*, habla de una "mirada predatoria del paisaje", distinta de la mirada contemplativa. "El predador examina el paisaje como un campo estratégico, una red de posibilidades, refugios y riesgos"; recuerda al hombre natural de Hobbes, "oculto en la maleza para avalanzarse sobre su presa o evitar un predador". Citado por Mitchell, op. cit., 16.

<sup>24</sup> Ver Michel Collot, "De l'horizon du paysage à l'horizon des poètes", *L'horizon fabuleux*, París, J. Corti, 1988. A diferencia de un espacio cartográfico, el paisaje se define por el horizonte. Un mapa tiene límites, no horizonte, porque nadie mira en él. En un paisaje, en cambio, siempre hay alguien que mira desde algún lugar. Antes que los contornos de un paisaje, el horizonte define un campo visual, una alianza entre un punto de vista y un sujeto.

<sup>25</sup> A punto de ser liberado de la tribu, Brián le objeta a María: "ya no eres digna de mí" (III, l. 190, 461). Pero María evitó ser violada, apuñalando a su raptor. Salvado el honor, María puede morir de muerte bella, de muerte romántica, porque el salvaje no tocó su cuerpo cautivo: La muerte bella la quiso / Y estampó en su rostro hermoso / Aquel inefable hechizo, / Inalterable reposo, / Y sonrisa angelical, / Que destellan las facciones / De una virgen en su lecho, / Cuando las tristes pasiones / No han ajado de su pecho / La pura flor virginal. (IX, l. 327-336, 475) Compárese con el rostro deformado por el odio del joven unitario de *El Matadero*, rugiendo de rabia y a punto de reventar: "Gotas de sudor fluían por su rostro, grandes como perlas; echaban fuego sus pupilas, su boca espuma, y las venas de su cuello y frente negreaban en relieve sobre su blanco cutis como si estuvieran repletas de sangre" (323-324).

<sup>26</sup> Acerca del contrapunto entre la muerte indiferenciada de los indios y la muerte individuada de Brián y María, ver el texto sobre *La Cautiva* de Luis Guzmán, "Del amasijo a la muerte bella", en *El derecho a la muerte escrita. Del epitafio al recordatorio*, Buenos Aires, Norma, 2005.

<sup>27</sup> Fantasía sobre el tiempo, "La otra muerte" es el cuento de Borges en el que un tal Pedro Damián, que sobrevivió a una batalla por obrar como un cobarde, delira, cuarenta años después, en su lecho de muerte, con una muerte heroica que rectifica el pasado y deja a salvo su memoria.

<sup>28</sup> Judith Butler, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006. 34.

### Directo al punto

El narrador de *El Matadero* lo establece apenas el relato comienza: prefiere callar antes que ser difuso (“Tengo muchas razones para no seguir ese ejemplo, las que callo por no ser difuso”).<sup>1</sup> Si no quiere ser difuso es porque quiere ir directo al punto, sin demorarse en introitos que no sean imprescindibles. Ahora bien: ¿cuál es ese punto en *El Matadero*? ¿Adónde se supone que quiere llegar sin demoras? El punto adonde se dirige la narración, y el punto donde culmina, es sin dudas el episodio del unitario. Pero lo cierto es que el episodio del unitario no aparece sino después de unas cuantas páginas; e incluso esos otros episodios que de alguna manera lo anticipan y lo introducen (el de la muerte del niño, el del inglés del saladero) demoran bastante en aparecer en el relato. Es así que la voluntad de ir al punto de la manera más inmediata va encontrando, sin que pueda por eso decirse que *El Matadero* resulte difuso, diversas capas de mediación. En cierto modo el relato avanza buscando esa palabra directa, que es ante todo la palabra política, y cuando la encuentre, o crea encontrarla, la pondrá en boca del personaje del unitario para que luego la asuma también el propio narrador, y uno y otro digan de manera directa lo que acerca del gobierno de Rosas tienen para decir. Pero hay algo de la eficacia de esa palabra directa que *El Matadero*

nunca alcanza a capturar, y no solamente porque las parrafadas de contenido político que declaman el unitario y el narrador puedan ser lo menos eficaz del relato desde un punto de vista literario. Esa palabra es siempre menos directa de lo que quisiera; y también en esto la inmediatez (la de una palabra capaz de desencadenar una acción o de modificar un hecho) se busca y se desencuentra. Si la concreción de una palabra se verifica en su poder de alteración de lo real, toda palabra literaria es difusa. Y si bien el narrador de *El Matadero* quiere callar lo necesario para llegar directo al punto, no puede eludir esas capas de mediación que, aunque en un sentido puedan constituir una especie de obstáculo, en otro no son sino la materia con la que el cuento está hecho.

Lo paradójico es que esa eficacia que el narrador de *El Matadero* desearía pero no alcanza, ni alcanza tampoco a insuflarle al unitario, sí la detentan los federales que aparecen en el relato. Las palabras de los federales sí son directas y desencadenan acciones y reacciones en la realidad que el relato representa:

Es emperado y arisco como un unitario. -Y al oír esta mágica palabra todos a una voz exclamaron: -¡Mueran los salvajes unitarios! (318)

(...)

Más de repente la ronca voz de un carnicero gritó:

-¡Allí viene un unitario! -y al oír tan significativa palabra toda aquella chusma se detuvo como herida de una impresión subitánea. (321)

Puede que al narrador de *El Matadero*, o a su autor mismo, o al personaje del unitario, no les falte una palabra "significativa". Lo que es seguro que les falta es una palabra "mágica". El mundo al que quisieran afectar les queda así irremediabilmente lejos. Y algo de esa lejanía deja su huella en el relato: si este texto fue escrito por Esteban Echeverría aproximadamente entre 1838 y 1840, y "los sucesos de mi narración pasaban por los años de Cristo de 183...", ¿por qué luego dice: "Sucedió, pues, en aquel tiempo, una lluvia muy copiosa" (311, el subrayado es mío)? ¿Por qué inventa en el discurso una distancia temporal que en realidad no existe, ya que entre la escritura del texto y los hechos narrados no

pueden haber pasado más que unos pocos años? ¿No hay algo de esto que queda ya determinado por la frase con la que comienza el cuento: "A pesar de que la mía es historia..." (310)? ¿No hay algo de invención de una distancia histórica en *El Matadero*, como la hay en *Amalia* de José Mármol, donde se apela al género de la novela histórica para contar hechos que en verdad son prácticamente contemporáneos?

En el caso de *El Matadero* de Echeverría, el efecto es doble. Porque el cuento ha sido escrito ciertamente cerca de los hechos, como palabra inmediata. Pero no habría de ser leído sino mucho después, unos treinta años después, es decir cuando esa distancia temporal que en el relato quedaba inventada se había tornado efectivamente existente en la realidad. Juan María Gutiérrez publicó hacia 1870 este relato que Esteban Echeverría había dejado inédito. Para entonces, "los años de Cristo de 183..." ya resultaban efectivamente un "aquel tiempo". Así, las capas de mediación reaparecen también en este nivel: también en lo que hace a la escritura y la publicación del cuento, *El Matadero* debió renunciar a la eficacia política de la palabra inmediata. También en este nivel se quedó sin poder ir directamente al punto.

Decir solamente que *El Matadero* se pone a distancia sería tan parcial y tan insuficiente como decir solamente que busca aproximarse para ser directo. En verdad, y no sin notorias tensiones, hace las dos cosas a la vez. Se acerca y se separa, se aparta y se aproxima, se ve alternativa o simultáneamente atraído y repelido. Hace las dos cosas: da un paso adelante y un paso atrás, como lo hace el que tantea, el que quiere ver pero no se decide, el que siente curiosidad pero recela, el que se horroriza pero también se fascina con eso mismo que lo está horrorizando. ¿Y qué otra cosa, si no la cultura popular, es la que puede suscitar esta ambivalencia en un escritor como Esteban Echeverría? ¿Qué si no la cultura popular, asumiendo bajo su mirada, al igual que bajo la mirada de Sarmiento, la forma de la barbarie, puede motivar este sentimiento ambivalente de atracción y repulsión? Para Esteban Echeverría, como para cualquier otro burgués romántico por otra parte, la cultura popular adquiere ese doble signo: recelo ideológico y seducción estética. No obstante, en *El Matadero* esta

cuestión asume una inflexión particular; porque la cultura popular se despliega en *El Matadero* bajo su forma más crispada e intensa: la de la violencia. Las razones que puedan existir para asomarse a ver, buscando inmediatez, o para ponerse a salvo, tomando distancia, duplican sus intensidades cuando de la violencia popular se trata.

### Violencia rural, violencia suburbana

*El Matadero* es, en este sentido, una de las representaciones más exasperadas que la literatura argentina haya hecho de la violencia popular en el siglo XIX, y una de las versiones más dramáticas acerca de las dificultades que se ofrecen al propósito político de neutralizarla y de ponerla bajo control. Esa dramaticidad está dada, en buena medida, por la disposición espacial con la que el relato pone en escena su historia de violencia y muerte. *El Matadero* señala la peligrosa cercanía de la violencia popular respecto del espacio de la ciudad. Esa violencia rústica de la barbarie federal, que más bien corresponde al ámbito rural, aquí se encuentra —sin perder del todo las marcas de aquel entorno— inquietantemente próxima de Buenos Aires, y pasa a funcionar como *violencia suburbana*.<sup>2</sup>

La disposición espacial en el relato de Echeverría en última instancia equivale a la perplejidad de Sarmiento en *Facundo*, teniendo que dar cuenta —con su tan prolijo como eficaz esquema de civilización y barbarie, prolongado, como es sabido, en la oposición entre ciudades y campañas— de que la manifestación más extrema de la barbarie (es decir, Rosas) viniera a alojarse precisamente en Buenos Aires<sup>3</sup>. Pero esa circunstancia, que a Sarmiento le plantearía un problema lógico en cuanto a sus categorías de análisis, a Echeverría le plantea un problema específicamente narrativo: ¿cómo contar los desbordes de la violencia popular, cuando esa violencia se ubica en las orillas de la ciudad y, por eso mismo, al *desbordarse*, la amenaza?

## ¿Narrar o describir?

El costumbrismo espantado de Esteban Echeverría (variante particular del costumbrismo romántico y del realismo) rechaza la alternativa de narrar o describir: aquí se trata de narrar y describir. Y más concretamente: se trata de describir (el espacio popular) para poder así narrar (la violencia popular). Ésa es la función que cumple el croquis dentro del texto. Echeverría detiene el relato de la matanza de los primeros novillos que llegan al matadero para ofrecerle al lector "un croquis de la localidad". En tanto la violencia popular se ha trasladado a los espacios urbanos y suburbanos, ese croquis adquiere un sentido eminentemente táctico: es imprescindible conocer la posición del otro y el terreno del otro. Y como se trata de la ciudad, es imprescindible conocer cuáles son exactamente los límites entre el territorio propio y el territorio ajeno, una delimitación de zonas que se vuelve fundamental para no dar pasos en falso en el espacio de la ciudad. La violencia popular urbana o suburbana responde aquí a una división por zonas, así como responderá, más adelante, a las pertenencias barriales.

La violencia popular supone otras fronteras, dispuestas en el *interior* del espacio de la ciudad y sus orillas. El croquis proporciona ese saber táctico (un saber del que el unitario que aparece en el final al parecer carece, porque de contar con él se habría salvado). Los datos que suministra el croquis se refieren a la ubicación del matadero según los puntos cardinales (se ubica al sur de la ciudad, al este prolonga una calle, al oeste tiene una casilla), según las calles que lo delimitan, según su forma (rectangular), según su relieve topográfico (una gran playa con declive al sur), según sus accidentes (un zanjón por el que corre agua en tiempos de lluvia).

Este croquis representa el primer intento de establecer algún tipo de regularidad espacial sobre la irregularidad de la violencia popular.<sup>4</sup> La violencia militar sistematizada, la que enfrenta a un ejército regular con otro ejército regular, permite la planificación (es decir, permite hacer planes estratégicos, y permite hacer planos del terreno de combate): la *Historia de San Martín* del general Mitre incluirá minuciosos mapas desplegados que grafican cada batalla. La violencia popular, desplazada al suburbio, resul-

ta bastante menos sistemática, y bastante más urgente: no permite estrategias, sino tácticas; no deja diseñar un plano, apenas si deja esbozar un croquis.

## El derecho a circular

Echeverría describe para poder narrar. Introduce el croquis en el relato cuando advierte que sin una buena descripción y situación espacial, lo que va a contar no podrá entenderse<sup>5</sup>. Pero esa detención descriptiva no pretende conjurar todo movimiento, sino más bien poner orden y regularidad, y sobre todo límites, a las formas de circulación por el espacio de la ciudad y de sus bordes. Por cierto, entre los derechos que se reclaman ante la represión rosista, se cuenta el derecho a la libre circulación (junto con el derecho a hablar libremente y a respirar libremente): “Quizá llegue el día en que sea prohibido respirar aire libre, *pasearse* y hasta conversar con un amigo, sin permiso de autoridad competente” (314, el subrayado es mío). Este reclamo en favor de la movilidad tiene también un aspecto económico, y el interés por la libre circulación se convierte en interés por la libre circulación mercantil. La gran inundación que el relato comienza refiriendo provoca el aislamiento de la ciudad y también del matadero, impide el flujo comercial y termina desencadenando una suba de precios: “Lo que hace principalmente a mi historia es que por causa de la inundación estuvo quince días el Matadero de la Convalecencia sin ver una sola cabeza vacuna (...). Las gallinas se pusieron a seis pesos y los huevos a cuatro reales y el pescado carísimo” (313). Es significativo que, en este caso, la “autoridad competente” (o sea, Rosas) sí se ocupe de garantizar la circulación de ganado, resolviendo —incluso a contramano de los principios cuaresmales— la situación de desabastecimiento y suba de precios. Pero el derecho a *pasearse libremente*, que el narrador siente amenazado, no suscita tan prontas medidas por parte del poder político. El ir y venir entre el matadero y la ciudad se limita en principio a los vínculos que existen entre el gobierno y los sectores populares: alguna vez acudieron al matadero la esposa de Ro-

sas y su hija Manuela (no el gobernador, pero sí sus mujeres) y después de un banquete los carniceros proclamaron a Encarnación Ezcurra patrona del matadero. Luego, en el momento en que transcurre el relato, son los carniceros los que se trasladan hasta el lugar en que está Rosas, para ofrecerle el primer novillo que se ha matado una vez restablecida la circulación de los animales y resuelta la pequeña crisis inflacionaria que la inundación había ocasionado.

*El Matadero* dispone entonces, inicialmente, por medio de un croquis, la definición de los espacios y de sus límites. Luego se plantea el problema de los modos de circular en esos espacios: establece así, por una parte, que los desplazamientos entre el matadero y la ciudad responden al sistema de ofrendas, patrocinios y gratitudes que expresa la identificación política entre el poder rosista y las clases populares. Y establece también, y también en términos políticos, que la libre circulación no está garantizada. Una vez definidos estos espacios, y una vez definidas las formas de circulación por estos espacios, Echeverría puede comenzar a narrar lo que de veras hace principalmente a su historia.<sup>6</sup>

## De paseo a la muerte

Hay varias historias en *El Matadero*. La que lleva al desenlace y a la máxima crispación en la representación de la violencia popular es evidentemente la del unitario, cuya desventura consiste en haberse internado en el territorio de los enemigos<sup>7</sup>. Como decíamos, prescinde riesgosamente de ese saber sobre los espacios urbanos y suburbanos que el narrador muy prontamente se aseguró con su trazado del croquis de la localidad. El unitario circula por el espacio de la ciudad como si en ella no hubiera fronteras políticas, como si la presencia de la violencia popular en los bordes de la ciudad, o invadiendo la ciudad, no hubiese alterado ya el sistema de límites, convirtiendo con ello al simple paseo en incursión temeraria.

El unitario va, por otra parte, un tanto distraído. Anda sin apuro ("trotaba hacia Barracas") y no parece estar prestando

atención, tanto es así que los carniceros del matadero alcanzan a distinguirlo antes de que él advierta su presencia, escandalosa sin embargo: "mientras salían en borbotón de aquellas desahoradas bocas las anteriores exclamaciones, trotaba hacia Barracas, *muy ajeno de temer peligro alguno*" (321, el subrayado es mío). La desventura del paseante distraído es anticipada en el relato por el episodio del inglés: también el inglés hace lo que ya no se puede hacer; circular libremente, y también lo hace en un imprudente estado de distracción: "Cierta inglés, de vuelta de su saladero, vadeaba este pantano a la sazón, paso a paso, en un caballo algo arisco, y *sin duda iba tan absorto en sus cálculos que no oyó el tropel de jinetes ni la gritería*" (319, el subrayado es mío). El inglés, como el unitario, se desplaza lentamente (el unitario va al trote, el inglés va paso a paso), está distraído, no oye los gritos. El inglés, como el unitario, se mete en territorio enemigo sin darse cuenta y sin tomar recaudo alguno. El inglés pasa un mal rato y es objeto de la diversión de los federales. También con el unitario querrán divertirse los federales, pero esta vez la cosa va a pasar a mayores.

Son los bienes de la economía ganadera (el inglés, no lo olvidemos, volvía de su saladero, y estaba haciendo cálculos) los que tienen asegurada la circulación, pero no las personas: las personas quedan sujetas a la división política de los espacios que la violencia popular, ligada al rosismo, ha impuesto sobre la ciudad. No conviene circular sin atender a los signos de esa división de espacios. Tampoco conviene andar distraído. En esta Buenos Aires premoderna del rosismo no hay masas urbanas en las que pueda perderse un flâneur: se trata de la cultura popular, violenta y politizada, no de las masas. En esta Buenos Aires premoderna de economía ganadera el paseante no puede circular por las calles tal como las mercancías circulan en el mercado. En la ciudad moderna, en el París del Segundo Imperio en Baudelaire, el transeúnte tiene que prestar atención por el ritmo y la intensidad del tránsito urbano, y estar listo al sobresalto<sup>8</sup>. En esta Buenos Aires premoderna, en la Buenos Aires del segundo gobierno de Rosas en Echeverría, el transeúnte tiene también que prestar atención, pero en este caso tiene que hacerlo por la presencia amenazante de

la violencia popular suburbana, para cuyos sobresaltos nunca habrá de estar suficientemente listo.

### Una violencia excesiva

La delimitación de zonas dentro de la ciudad, determinada por la proximidad de la violencia popular, indica cuáles son los lugares en los que no conviene aventurarse (no, al menos, en estado de distracción; ni absorto en los propios cálculos, ni muy ajeno de temer peligro alguno). Pero además de poner límites a la posibilidad de entrar en determinados lugares, se propone poner límites a la salida. El croquis inicial tiene, en este sentido, el objeto de “delimitar la zona de lo in-mundo, recortarla, aislarla, para poder narrarla con intensidad, pero sin desbordes”.<sup>9</sup> En efecto, la violencia popular es, también en un sentido estrictamente espacial, excesiva y desbordante, difícil de contener. *El Matadero* tematiza el peligro de internarse en su territorio, pero también alude a la amenaza del desborde hacia la ciudad. La crisis de desabastecimiento, causada por la inundación en el matadero, provoca otra inundación, metafórica en este caso, sobre la ciudad: la ciudad se “inunda” de pobres mendicantes: “Multitud de negras rebusconas de *achuras*, como los caranchos de presa, se desbandaron por la ciudad como otras tantas arpías prontas a devorar cuanto hallaran comible” (el subrayado es de Echeverría). La reactivación del flujo comercial detiene el flujo de pobres que invade la ciudad (la convierte en una controlada comisión de carniceros, que acude a Rosas a obsequiarle el primer novillo sacrificado). Pero es evidente que la miseria y la violencia que habitan el espacio del matadero, inmediato a la ciudad, pueden estar a cada momento listas a derramarse fuera de su ámbito.

Ésta es, sin dudas, una de las claves del episodio del toro que se suelta en el matadero. Se trata del primer hecho de violencia que termina con la muerte de un inocente, como luego sucederá con el unitario (el toro provoca el brusco desprendimiento de un lazo, y un niño que miraba la escena muere degollado). Es un hecho de violencia desbordada que termina en una muerte acciden-

tal, y en este sentido funciona en el relato como una prefiguración del episodio con el unitario. Pero, desde el punto de vista de la disposición espacial, el episodio del toro invierte al del unitario. El unitario, al igual que el inglés, penetra en el territorio de los federales, y desata su violencia. En el caso del toro, en cambio, se trata de una violencia que, ya desatada, adquiere una tremenda fuerza centrífuga, y amenaza con *salirse del matadero*. Por eso en el primer caso los federales exclaman: “¡Allí viene un unitario!”, y en el segundo caso —simétricamente, aunque a la inversa— exclaman: “¡Allá va el toro!” (321 y 319, el subrayado es mío). El drama que se plantea con el episodio del toro (antes, incluso, que el de la muerte del niño, que no parece afectar de manera perdurable a la gente del matadero, aunque sí afecte al narrador<sup>19</sup>) es la espeluznante posibilidad de que el toro escape del matadero y lance su furia incontenible en dirección a la ciudad. Es así que los federales advierten: “¡Alerta! Guarda los de la puerta” (319), y a juzgar por esta rima involuntaria se diría que es el narrador, más que sus personajes, quien ha perdido la calma ante la sola idea de que un toro furioso irrumpa en la ciudad.

La conjura narrativa de este peligro terrible es, una vez más, el croquis: ese mismo croquis que el narrador había dispuesto en el comienzo del texto, vuelve a aparecer ahora, cuando el relato plantea la urgente necesidad de ponerle límites a la violencia animal que brota del matadero y amenaza con extenderse: “El toro, entre tanto, tomó hacia la ciudad por una larga y angosta calle que parte de la punta más aguda del rectángulo anteriormente descrito, calle encerrada por una zanja y un cerco de tunas, que llaman *sola* por no tener más de dos casas laterales” (319, el subrayado es de Echeverría). Para su tranquilidad, el narrador ha dejado a mano el mapa de la zona: cuenta con las formas, las referencias y los nombres necesarios para fijar la posición de lo que está pasando. Esta vez la utilidad del croquis consiste en evitar una salida, antes que en hacer una advertencia acerca de una entrada. En uno o en otro sentido, sin embargo, se trata siempre de establecer los límites que permitan separar ámbitos (los ámbitos han quedado demasiado cerca y, como se vio, cuando de Rosas se trata, se comunican demasiado bien). Esos mismos límites debe-

rían contener los desbordes de la violencia, que en el caso del toro es una violencia animal, pero que luego será también la violencia popular, ya que el narrador de *El Matadero* no cree necesario distinguir una cosa de la otra.

## Agua o barro

La definición de espacios en *El Matadero* involucra no sólo el trazado de formas geométricas y límites divisorios, sino también un espectro de materias y texturas: no es sólo una geografía, sino también una topografía. La relación entre circulación y contención se resuelve en gran parte a través de dos elementos que atraviesan el relato: el agua (que corre) y el barro (que estanca)<sup>11</sup>. Así, por ejemplo, sucede con la inundación de la que se habla en la primera parte del relato: la detención de toda actividad y el aislamiento se deben al estancamiento del agua y al barro. Las aguas turbias del Riachuelo de Barracas, empujadas por la creciente del Río de la Plata, se convierten en “un lago inmenso”; es decir, se detienen y se estancan. “Los caminos se anegaron”, dice el narrador, “y las calles de entrada y salida a la ciudad rebosaban en acuoso barro” (311). Esa mezcla de agua y barro impide que en el matadero continúen las actividades; y luego será “a pesar del barro” que los corrales del Alto volverán a llenarse de “carniceros, achuadores y curiosos” (315).

Si las fronteras de la violencia condicionan en *El Matadero* las posibilidades de circulación libre, el barro dificulta la movilidad y el desplazamiento, ya no por la existencia (más o menos táctica) de un límite que no se puede o no conviene transponer, sino por la manera en que las condiciones del suelo *frenan* a quien quiere moverse. Se dice por ejemplo de los animales: “Estos corrales son en tiempo de invierno un verdadero lodazal en el cual los animales apeñuscados se hunden hasta el encuentro y quedan como pegados y casi sin movimiento” (315-316).<sup>12</sup> Es el narrador de *El Matadero*, en definitiva, quien logra imprimir movimiento a las escenas del relato, ya que puede pasar de la detención del croquis a la dinámica de una mirada que barre imágenes como si se

tratará de un travelling, o puede pasar de la distancia panorámica a la focalización de un detalle, multiplicando perspectivas. Esta combinación de lejanía y proximidad en el enfoque narrativo expresa aquella tensa articulación de atracción y repulsión que el mundo popular suscitaba. Eso en cuanto a la mirada que el narrador dirige al espacio del matadero. Una vez dentro de ese espacio, el movimiento o la inmovilidad dependen del modo en que se pise sobre agua o sobre barro.

A estos dos elementos, agua y barro, que corresponderían a la naturaleza<sup>13</sup>, se agrega un tercero, de signo político: la sangre. La sangre corre o se estanca, en el matadero, casi tanto como el agua. También la sangre, al fin de cuentas, hace barro en el matadero ("aquel suelo de lodo regado con la sangre de sus arterias", 316) y complica la posibilidad de desplazarse ("allá una mulata se alejaba con un ovillo de tripas y resbalando de repente sobre un charco de sangre, caía a plomo", 317). La sangre, que es el signo de las actividades propias del matadero pero también de la violencia de los federales, queda así inscrita entre el agua que corre y el barro que estanca. Vuelta lodo, impide o dificulta los movimientos. Pero a la vez puede ser lavada y arrastrada por el agua que corre: "un zanjón labrado por la corriente de las aguas pluviales (...) cuyo cauce recoge, en tiempo de lluvia, toda la sangre seca o reciente del Matadero" (315). La sangre queda, como cada elemento y cada episodio del relato, puesta entre la movilidad y la detención, entre la contención y el desborde. En el matadero sí parece hacer falta que la sangre llegue al río (o, más modestamente, al zanjón por el que corre el agua de las lluvias), para poder así ser lavada, para dejar de ser barro que frena o charco que resbala, y ponerse ella misma a circular.

## **El toro, el inglés, el niño, el unitario**

Esta tensión entre movilidad y detención, entre contención y desborde, define entonces el orden espacial en *El Matadero*, ya sea con el croquis que pone límites o con la combinación de los elementos primarios de este universo (agua, barro y sangre). De he-

cho, los cuatro episodios que van articulando el desarrollo del relato (la fuga del toro, el chasco del inglés, la muerte del niño, la muerte del unitario) se resuelven, al menos en parte, en estos términos.

En el caso del toro, por ejemplo, la estámpida imprevista y el peligro indecible de que se lance hacia la ciudad, consisten en un pasaje brusco de la inmovilidad del barro ("no había demonio que lo hiciera salir del pegajoso barro donde estaba como clavado", 318<sup>14</sup>) a la movilidad descontrolada y al parecer incontenible; es decir que consiste en un salirse y despegarse del barro. Y no es el barro lo que va a detener la carrera furiosa del toro lanzado, no es el freno de un suelo que patina o que impide desplazarse. El toro no es frenado, sino acorralado: lo detienen los límites del matadero (recordemos que el narrador ha vuelto a apelar al croquis), porque se mete en una calle sin salida. El episodio concluye con la aparición de la sangre (Matasiete hunde su daga en la garganta del toro) y con la exhibición de la sangre, *convertida en espectáculo*: Matasiete clava su daga, "mostrándola en seguida humeante y roja a los espectadores". (320).

El episodio del toro se desarrolla entonces entre el barro (del que se sale) y la frontera (en la que se detiene). El episodio del inglés transcurre sobre estos mismos elementos, pero dispuestos de otro modo: comienza con el cruce de un límite (el inglés, absorto en sus cálculos, se mete sin darse cuenta en el espacio del matadero) y concluye en el barro. El inglés, como vimos, se mueve despacio, y la causa de esa lentitud no es otra que el barro (está vadeando un pantano). Este episodio no termina como un hecho de sangre, sino como un hecho de barro: no termina en muerte, sino en humillación. El inglés cae al barro porque el paso del toro sobresalta a su caballo, "dejando al pobre hombre hundido media vara en el fango" (320). Los animales (toro y caballo) se despegan del barro, mientras el inglés queda hundido en él, y quieto. Pero los federales de a caballo también se mueven en el barro, porque van en persecución del toro, y al pasar junto al inglés lo salpican con el barro.<sup>15</sup> Se trata de una acción humillante, desde luego, sobre todo porque va acompañada de burlas y "carcajadas sarcásticas"; pero al mismo tiempo tiene algo de un estremecedor poder de creación: con las patas de los caballos, dice el narrador, ama-

san en barro el cuerpo de ese hombre, sólo que lo que crean es un hombre con la apariencia de un demonio (antes el demonio era el toro) y no un "hombre blanco pelirrojo" (320).<sup>16</sup> En el infierno de la violencia popular, son demonios, y no hombres, lo que se crea, amasando con barro los cuerpos miserables.

El episodio del niño se deriva, al igual que el del inglés, de la estampida del toro, pero esta vez sí el incidente termina en sangre. La relación entre lo móvil y lo inmóvil se resolvía en aquel caso con la separación entre el jinete (quieto en el barro) y su caballo (que da un brinco y echa a correr). Una separación sin dudas deplorable desde el sistema de valores de esta cultura popular, para la cual el buen jinete debe cabalgar como si fuese un único cuerpo lo que lo une a su caballo. Pero la separación entre lo móvil y lo inmóvil que se produce en el caso del niño es todavía más grave, porque cercena su propio cuerpo: "se vio rodar desde lo alto de una horqueta del corral, como si un golpe de hacha la hubiese dividido a cercén, una cabeza de niño cuyo tronco permaneció inmóvil sobre su caballo de palo, lanzando por cada arteria un largo chorro de sangre" (319). También aquí hay un caballo, pero es de palo, y por lo tanto se queda quieto; como quieto se queda el tronco del niño, porque es su cabeza solamente la que rueda (no se trata de cualquier muerte: se trata de una muerte por degollamiento, se trata de una muerte que tiene el signo de la violencia federal). La movilidad corresponde a la cabeza, que rueda, y a la sangre, que sale en chorros. Pero esa sangre acabará también por detenerse, convertida en charco: "Del niño degollado por el lazo no quedaba sino un charco de sangre" (320). Como ya se vio, los charcos de sangre complican los movimientos en el matadero. Y son, además, la última huella que queda de lo que fue la muerte. Eso hasta tanto no sean alcanzados y borrados por el agua que corre.

Este juego dramático entre lo móvil y lo inmóvil, que regula los acontecimientos que se narran en *El Matadero*, marca todas las peripecias del unitario que se introduce inadvertidamente en el espacio de la violencia popular. En principio, es el unitario el que se mueve (aunque lo hace, como el inglés, sin prisa) y los federales los que se quedan quietos: "toda aquella chusma se detu-

vo como herida de una impresión subitánea" (321, el subrayado es mío). Claro que de inmediato esa relación se invierte: la imponenta de la violencia popular, desbordante e incontenible, pasa a ser la movilidad, y la clave de su eficacia pasa a ser su poder de inmovilizar a su víctima (la violencia es entonces una forma móvil que tiende a dejar a su objeto inmóvil). Reducir al unitario es reducirlo a la inmovilidad: "Matasiete lo arroja de los lomos del suyo tendiéndolo a la distancia y sin movimiento alguno" "su caballo... permanecía inmóvil no muy distante"; "con la rodilla izquierda le comprimía el pecho y con la siniestra mano le sujetaba por los cabellos"; "dos hombres le asieron, uno de la ligadura del brazo, otro de la cabeza"; por fin el juez del matadero ordena que lo tengan "bien atado sobre la mesa", y refuerza esa orden diciendo: "átelo primero" (319-324).

La violencia popular, puesta en movimiento activada en un movimiento difícil de contener, atenta contra el derecho a pasearse del unitario, le impide circular libremente, lo espoya de su propio movimiento. La aplicación de la violencia popular sobre su cuerpo consiste inicialmente en comprimirlo, en sujetarlo, atarlo, asirlo, en dejarlo inmóvil.<sup>17</sup> Pero el cuerpo del unitario asume una muy extraña condición en este relato: puede quedarse quieto por fuera, pero se mueve por dentro. Exteriormente se ve inmovilizado por la aplicación de la violencia, pero esa violencia no lo alcanza interiormente, donde sí llega la mirada del narrador para advertirnos de la persistencia del movimiento: "su espina dorsal era el eje de un movimiento parecido al de la serpiente", dice, y repara en "el movimiento convulsivo de su corazón" (323 y 322).

Aplicada a la fiera del toro, que esulta su equivalente, la violencia popular se encuentra con un cuerpo compacto y único (aquí no podemos decir "unitario"), donde puede hundirse una daga. Sobre el inglés se produce ya una separación: el cuerpo del jinete se separa del cuerpo del caballo. En el caso del niño, no hay un cuerpo que se separe de otro, sino partes del cuerpo que se dividen entre sí: el cuerpo se divide en partes. También el cuerpo del unitario se divide, pero esta vez no en partes, no por efecto de cercenamiento (el unitario no morirá degollado, aunque amenazan con degollarlo). El cuerpo del unitario se divide entre el ex-

terior (inmovilizado por la violencia federal) y el interior (que sigue en movimiento).

El final del cuento es conocido: el cuerpo del unitario *revienta* en "un movimiento brusco". "Reventó de rabia el salvaje unitario", dice uno de los federales (324). El cuento de Echeverría resuelve así, bajo una forma brutal de literalidad, lo que alguna vez será una metáfora de la violencia física: al unitario *lo revientan*. Se diría que la furiosa tensión entre ese cuerpo maniatado por fuera y bullente por dentro sólo podía terminar de esa manera: con una explosión de tal fuerza interior hacia afuera. Sólo entonces puede ese cuerpo quedar completamente quieto. Pero también los federales se quedan quietos en su estupefacción, como cuando en el comienzo del episodio lo vieron aparecer: "Los sayones quedaron inmóviles y los espectadores estupefactos" (324).

En otra cosa se igualan el cuerpo cercenado del niño y el cuerpo reventado del unitario, objetos por igual de la violencia del matadero: los dos provocan un torrente de sangre. La sangre en chorros, la sangre torrencial, expresa una última forma de movimiento en este cruce complicado entre quietud y movilidad. *Corre sangre*. Pero la sangre del unitario, a diferencia de la del niño, no se estanca en forma de charco. No corresponde al charco ni tampoco al agua estancada del lago que se había formado durante la inundación. La sangre del unitario corresponde al agua que corre, y no ya a la que corre por la zanja del matadero en tiempos de lluvia y que puede lavar la sangre, sino —más intensamente— a la de un río de sangre que corre: "Tenía un río de sangre en las venas", es lo que dice uno de los federales (324). Ese río de sangre, que se ha salido de cauce, acaba con la relación entre agua y sangre que se definiría como norma en el matadero: el agua que corre y lava la sangre seca. Aquí es la sangre la que corre, y corre como un río. Esta sangre ya no puede ser exhibida, como lo había sido la del toro. Esta sangre no permite tal espectáculo. Es más: esta sangre concluye con el espectáculo que los federales estaban teniendo con el unitario (por eso la escena tenía "espectadores"). Con ella termina el espectáculo, y con ella termina el cuento: sólo cabe un párrafo final con la moraleja política que enuncia el narrador.

## La parte y el todo

El trazado del croquis requiere una perspectiva que, además de distanciada, cobre cierta altura: no es otra la visión que se tiene del matadero si se lo contempla desde la ciudad: "La ciudad (...) echaba desde sus torres y barrancas atónitas miradas al horizonte como implorando la misericordia del Altísimo" (311). Por un lado, entonces, las alturas, "las barrancas del Alto" y los ruegos al Altísimo, la ciudad, la civilización; por el otro, lo bajo y las bajezas, "todas las bajas tierras" que por bajas se inundaron, el matadero, la barbarie, el mundo popular. Los espacios de *El Matadero* no solamente se distinguen con fronteras bien trazadas, también se ven jerarquizados o rebajados en la verticalidad de lo alto y lo bajo. En la medida en que en el narrador predomina una espeluznada aversión, la perspectiva se aleja y se eleva (se escribe *sobre* el matadero, *desde* la ciudad); pero cuando en su oscilación ambivalente es la otra parte la que predomina, la de la atracción, el enfoque narrativo se acerca al matadero y se hunde en él, un poco como todo lo que hay allí puede llegar a hundirse en el barro, y corre el riesgo de salpicarse no menos que los personajes de ese mundo, a los que vemos salpicados con agua, con barro o con sangre.

Los que salen o amenazan con salir del matadero (la comisión de carniceros, las negras rebusconas, el toro embravecido) indican cuál es su afuera: Rosas, la ciudad (Rosas *en* la ciudad, contrasentido lógico para el esquema de civilización y barbarie en el sentido ya señalado). Ya sabemos lo que el matadero representa para la ciudad, en tanto que suburbio: lo bajo (en la literalidad del prefijo "sub"), lo marginal, lo demasiado próximo. La relación que guarda, no ya con Rosas, sino en un sentido más amplio con el rosismo, con la federación rosista como sistema político, reconoce algunos matices. El matadero es a veces un todo en sí mismo y a veces la parte de un todo que lo incluye, lo cual no resulta para nada menor en un relato que se construye definiendo primero un determinado espacio y luego considerando los diferentes modos de entrar o salir de él. Cuando se define al matadero como "simulacro en pequeño" del país ("Simulacro en pequeño era éste del mo-

do bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales”, 318), se apunta a una especie de puesta en abismo (una parte más pequeña que, adentro del todo, representa al todo); cuando se lo define como “aquella pequeña república por delegación del Restaurador” (316), se lo concibe más bien como una miniatura, una totalidad exterior y autosuficiente que reproduce otra totalidad, sólo que en una escala menor.

Si los carniceros del matadero van a Rosas, pero las mujeres de Rosas van al matadero, ¿qué es entonces lo que se irradia sobre qué: el matadero sobre la federación, o la federación sobre el matadero? Las dos cosas. Pasan las dos cosas, y así se complejiza la cuestión de la exterioridad de ese espacio y la relación entre la parte y el todo. El foco bien puede ser la federación y el matadero lo irradiado: “han de saber los lectores que en aquel tiempo la Federación estaba en todas partes, hasta entre las inmundicias del matadero” (315); pero también a la inversa, el matadero ser el foco de irradiación y la federación lo que se ve irradiado: “el foco de la federación estaba en el matadero” (es la última frase del cuento; su conclusión final, podría decirse; 324).

Al igual que en *Facundo*, Rosas es lo que permanece fijo: no precisa moverse y no se mueve. El poder totalitario le concede el don de una visión total, aun en la quietud<sup>18</sup>. Pero todo lo otro sí se mueve: los carniceros, las negras, las mujeres federales, el toro, el inglés, el unitario, el narrador del cuento. ¿Cuál es el adentro y el afuera, entonces, en este sistema variable de focos y rayos, partes y todos? Ésa es una de las cuestiones fundamentales en *El Matadero*. No vaya a pasar como le pasó al unitario, que creía que estaba afuera y estaba adentro.

## Animales

*El Matadero* exhibe la misma inclinación a las separaciones tajantes que Sarmiento tenía para dictaminar: acá, la civilización; allá, la barbarie. Pero en última instancia lo recorren las mismas tensiones y ambigüedades que a los textos de Sarmiento. Los dos mundos señalados no se tocan, y si se tocan no se comu-

nican, y si se comunican no se entienden. Así es en *El Matadero*: se pretende trazar un corte tan drástico entre ambos, que nada de lo que existe en uno podría traspasarse al otro. A eso se refieren Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano cuando hablan de “dos mundos sin fisuras que los comuniquen”<sup>19</sup>: a una oposición irresuelta de contrarios, sin que haya posibilidad alguna de síntesis. En efecto: basta con detenerse en el registro lingüístico de los personajes del matadero y compararlo con el registro que emplea para con ellos el unitario, para advertir que, ya en el sentido específico del intercambio verbal, *no se comunican*. Las palabras se ven tan claramente delimitadas como se procura que lo estén los espacios mediante las fronteras que establece el croquis. Pero si en las descripciones del cuento esas fronteras se destacan y se vuelven notorias, en las narraciones del cuento se las puede sobrepasar o se las pasa por alto. Y entonces, entre los dos mundos escindidos sin fisuras, algo no obstante puede filtrarse y traspasar, aun entre las palabras.

Ese algo es, por ejemplo, un recurso capital: la animalización. Es decir, una forma específica de la agresión, una de las armas predilectas de la lucha simbólica (nada que presuponga, en nombre de ese traspaso, algún tipo de circularidad o de préstamo cultural en un sentido que no haría sino atenuar la intensidad de los conflictos entre estratos culturales diferenciados: lo que se ve en *El Matadero* es conflicto puro, sin disminuciones ni relativismos, sin ninguna matización en cuanto a pensar verticalmente a las culturas y poner a una por encima de la otra. Puro conflicto, por lo tanto, puro intercambio de hostilidades desde posiciones desde todo punto de vista inconciliables). La animalización es un mecanismo cultural de hostigamiento que aparece en todas las voces, tanto de un lado como del otro. Si la animalización del otro (“poner en su cuerpo o lengua al animal”) es parte del “desafío del monstruo”<sup>20</sup>, hay que advertir que en el texto de Echeverría ese desafío es doble, que circula en los dos sentidos, o en todo caso que no hay desafío que se quede sin su réplica de igual carácter y de igual tenor.

Lo que primero puede verse en el cuento es lo que resultaba, a priori, más previsible: que el unitario y el narrador animalizan

a los federales. Después de todo, ése es el sentido buscado en la imagen de un matadero: mostrar que ese mundo de animales se corresponde exactamente con el mundo federal. Es así que el narrador homologa o entrevera con insistencia a los federales con perros: dice que los perros eran "inseparables rivales" de las negras rebusconas de achuras; que "algunos enormes mastines" peleaban por las presas "entremezclados" con los muchachos, las negras y las mulatas achuradoras; que el toro debía destinarse a los perros, pero el juez permitió que se concediera a los pobladores hambrientos; que los federales a una vieja "la rodeaban y azuzaban como los perros al toro"; o que las peleas entre muchachos merecen esta comparación: "porción de perros, flacos ya de la forzosa abstinencia, empleaban el mismo medio para ver quién se llevaría un hígado envuelto en barro" (318). El unitario, puesto a explayarse en las vehemencias de sus alegatos, amplía el espectro posible para poner en práctica el recurso de la animalización: "Ésas son vuestras armas, infames. El lobo, el tigre, la pantera también son fuertes como vosotros. Deberíais andar como ellos en cuatro patas" (323).

Hasta aquí, lo que era de esperar: el narrador, o su prolongación en el personaje del unitario, animalizan a los federales. Pero ocurre que los federales también actúan animalizando al unitario, ya sea para insultarlo ("Perro unitario"), para amenazarlo ("degüéllalo como al toro") o para caracterizarlo sin más ("Está furioso como un toro montaraz"). Y hay que notar que en los federales el mecanismo además es doble: pueden animalizar lo político (haciendo del unitario un perro o un toro), pero también pueden politizar la animalidad, porque la comparación la hacen también en sentido inverso: hablan del toro y dicen: "Es emperrado y arisco como un unitario" (318). La imagen del toro emperrado como un unitario condensa las tres figuras: toro, perro y unitario. Pero además anticipa lo que, en efecto, ha de suceder en el final del relato: el unitario muere de veras emperrado (emperrado en no dejarse desnudar). La palabra de los federales vuelve a tener así cierta efectiva proyección en lo real: pasa de la violencia verbal a la violencia física. Porque cuando el unitario dice que los federales *deberían* andar en cuatro patas, define justamente eso, lo que debería ser, pero no lo que es; mientras que los federales, indican-

do que el toro se empuera como un unitario, dicen lo que es y anticipan lo que será.

Que unitarios y federales intercambien de este modo las variantes de la animalización no conduce, con todo, sino a la constatación del carácter compartido y reversible del procedimiento en cuestión. Es tal vez más inesperado verificar que el narrador animaliza no solamente a los federales, sino también al propio unitario. No lo hace, desde luego, de un modo tan frontal como en los otros casos, ni con otro fin que el de acentuar su condición de víctima de la violencia de los federales. Pero de hecho lo hace: también él, al igual que los federalés, superpone al unitario y al toro. Por un lado, los hace entrar en escena de un modo semejante:

—Allá va —gritó una voz ronca interrumpiendo aquellos desahogos de la cobardía feroz—. ¡Allá va el toro! (319)

(...)

Mas de repente la ronca voz de un carnicero gritó:

—¡Allí viene un unitario! —y al oír tan significativa palabra toda aquella chusma se detuvo como herida de una impresión subitánea. (321)

La ronca voz, el grito, la interrupción, la manera de exclamar: el toro y el unitario se inscriben igual. También se describen igual, cuando de su furia se trata: se habla de “miradas encendidas” (el toro) y “una mirada de fuego” (el unitario); del toro se dice que “su lengua... arrojaba espuma” y del unitario que “echaban fuego sus pupilas, su boca espuma”. El toro es muerto cuando “brotó un torrente de la herida”; el unitario, cuando “un torrente de sangre brotó borbolloneando de la boca y las narices del joven”. Aparecen igual, se enfurecen igual, se mueren igual.

Que el narrador del cuento animalice al unitario como antes lo ha hecho con los federales, y como antes lo han hecho los propios federales, puede entenderse en parte por la condición ambivalente que no deja de notarse en él. Pero también es necesario advertir otro aspecto que responde a la representación de la violencia popular. El matadero es el espacio de los animales y de los federales, y en especial de los federales —violencia mediante— vis-

tos como animales. Pero esa violencia, como queda dicho, está siempre amenazando con rebasar los límites del matadero y desbordarse más allá. Eso mismo pasa con el recurso de la animalización: debió acotarse a los federales del matadero, pero se extendió más allá de esos límites inicialmente previstos. En el matadero, los animales están cercados. Pero —el del toro es un ejemplo— siempre pueden romper ese cerco y avanzar sobre la ciudad. Así el toro; así la violencia. La animalidad del matadero (foco de irradiación) amenaza con expandirse y animalizarlo todo.

### Todo el año es carnaval

En el matadero imperan la violencia, la muerte, la vulgaridad, lo repugnante. Pero también impera la alegría. La mirada de Esteban Echeverría no omite esta dimensión jubilosa del mundo popular, y es así que en el cuento se menciona la “algazara”, las “groseras carcajadas” o “una tremenda carcajada”, una “risa estrepitosa”, “las exclamaciones chistosas” o que “la risa y la charla fue grande”. Con todo lo que en el matadero puede verse de brutal, la risa es lo que predomina (al menos hasta que se produce la muerte del unitario): una risa ligada con la desacralización y la inversión de jerarquías, en el sentido específico en que Mijaíl Bajtin lo propone para caracterizar a la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento<sup>21</sup>, como puede verse con particular nitidez en el episodio del inglés del saladero. En ese episodio se verifica una caída literal de lo alto a lo bajo, una inversión material por la que lo rubio y blanco se vuelve moreno por acción del barro, la degradación burlona del “miserable cuerpo” que pierde altura y adquiere “la apariencia de un demonio”. “Una hora después”, cuando de la fuga del toro no quedaba más que la charla de una “poca chusma” y de la muerte del niño “no quedaba sino un charco de sangre”, la risa carnavalesca aplicada al inglés embarrado no cede: “La aventura del gringo excitaba principalmente la risa y el sarcasmo”.

Esta risa carnavalesca lo recorre todo, incluso el episodio siniestro del unitario (“Pobre diablo: queríamos únicamente diver-

tirnos con él", 324), y hace que todo asuma la forma exhibitiva del espectáculo: así la discusión sobre si el toro es toro o novillo ("cada cual hacía alarde espontáneamente de su ingenio y de su agudeza excitado por el espectáculo", 318), la resolución de ese dilema ("—Aquí están los huevos —sacando de la barriga del animal y mostrando a los espectadores, dos enormes testículos", 320), la muerte del toro a manos de Matasiete ("con su enorme daga en mano, se la hundió al cabo hasta el puño en la garganta, mostrándola en seguida humeante y roja a los espectadores", 320) o aun la acción violenta sobre el cuerpo del unitario ("en un minuto cortáronle la patilla que poblaba toda su barba por bajo, con risa estrepitosa de los espectadores", 323): todo se ofrece a los ojos de los espectadores, todo es a su manera un espectáculo festivo.

El episodio mismo del unitario es leído por Beatriz Sarri en términos de esa clase de representaciones carnavalizadas y la justicia que aparecen en la cultura popular de la Edad Media. En efecto, tiene todos los elementos que son propios de la inversión carnavalesca. Pero es también, y este punto resulta decisivo, una acción que forma parte de la esfera judicial oficial. El "juicio" al unitario, sin dejar de asumir esa impronta carnavalesca, cuenta también con la sanción oficial de la presencia del juez. El "Juez del Matadero" es un "personaje importante" que ejerce la suma del poder en aquella pequeña república por delegación del Restaurador. Este "terrible Juez" lo es de veras, y por delegación de Rosas, por lo que el "juicio" del unitario es carnavalesco, sí, pero a la vez es oficial: es carnavalesco y oficial *al mismo tiempo*.

La cultura popular adquiere así, en *El Matadero*, este rasgo fundamental: siendo, como es, carnavalesca, no se opone a la cultura oficial, sino que se integra a ella. La oposición señalada por Bajtin aquí no se verifica; aquí lo carnavalesco, con todo lo que hay en él de inversión o de degradación, con toda su drástica imposición de lo bajo y lo corporal, se superpone estrictamente con la cultura oficial, no es su contracara festiva o paródica. No puede decirse entonces que la cultura popular carnalice el mundo oficial; en todo caso lo que se verifica —no sin recelo— es que el mismo *oficializa* esos desbordes y retajamientos que son propios del mundo popular carnavalesco. Y es eso, en definitiva, lo que de

veras aflige<sup>a</sup> y perturba a Echeverría: que no puedan distinguirse el carnaval de esta cultura y la legitimidad oficial de esta política. Hay un festejo de los carniceros, por ejemplo, que cuenta con la presencia de Encarnación Ezcurra, la consagra y a la vez recibe la sanción de su nombre: "los carniceros festejaron con un espléndido banquete en la casilla a la heroína, banquete al que concurrió con su hija y otras señoras federales (...), ellos la proclamaron entusiasmados patrona del Matadero, estampando su nombre en las paredes de la casilla" (316). Lo que pase en esta casilla de ahora en más (el "juicio" del unitario, por lo pronto) se hará bajo ese nombre, será oficial, y la fundación de este carácter oficial no es otro que un festejo popular. Sólo entonces una fiesta del pueblo se torna cabalmente una fiesta del monstruo: cuando lejos de invertir una ceremonia oficial, la encarna.

No por nada los sucesos narrados en *El Matadero* transcurren durante la cuaresma. Son cosas propias del carnaval: las risas desacralizadoras, la corporalidad, lo sucio, lo bajo en el lugar de lo alto; sólo que no se los ubica en ese período bien delimitado en que transcurre el carnaval, sino en un período igualmente delimitado pero de signo exactamente contrario: días de contención y contrición. En estos días rige la abstinencia, no la permisividad (aunque no se cumpla con lo primero y aparezca lo segundo). De manera que, también en lo que hace a la temporalidad, el carnaval del matadero se inscribe en el núcleo de aquello a lo que debería revertir y con lo que en realidad coincide. El carnaval no es aquí lo-otro de la cuaresma: lo que hay es algo así como un carnaval cuaresmal, o una cuaresma carnavalesca (carnavalesca, pero no carnavalizada).

La delimitación de un tiempo es una característica significativa en el análisis que plantea Bajtin: por una parte, porque pone un término a la corrosividad eventual de la cultura popular, y habilita la hipótesis de que el carnaval funciona como una forma de descompresión y por lo tanto como un mecanismo de poder; por otra parte, porque contrasta con otro de los rasgos de estas prácticas carnavalescas, que es la supresión de las fronteras espaciales. Si la fronteras en los espacios están o no vigentes y son o no son efectivas es una de las claves desde la que puede leerse todo

*El Matadero*. Lo que sin dudas parece descartarse es que las fronteras temporales tengan ahí mayor incidencia. Nada de lo que ocurre en el matadero promete ser transitorio (un poco como el nombre de Encarnación Ezcurra en las paredes de la casilla, "donde se estará hasta que lo borre la mano del tiempo", 316); la única forma de concebirlo como acabado es inventando, literariamente, una distancia temporal que de veras lo convierta en un hecho del pasado.

En *El Matadero* hay frágiles límites espaciales (¿pasará todo esto del suburbio a la ciudad, así como pasó del campo al suburbio?), pero no hay límites temporales, ni frágiles ni sólidos. No existe, por lo tanto, nada que pueda pensarse como un estrategia de poder para descomprimir tensiones y reforzar su dominación, desactivando los riesgos con los que el mundo popular podría amenazar al mundo oficial. Aquí el mundo popular es oficial, y en eso consiste, precisamente, la amenaza, para todo aquel que no pertenezca ni a lo uno ni a lo otro.

## Nacional y popular

Por supuesto que hay una forma legítima de integración de lo popular en lo oficial, y es cuando cuenta con el fundamento de los valores de la nacionalidad. La identidad nacional contiene y consagra al menos una zona del universo popular, que en el futuro, para la Argentina, serán el gaucho vuelto emblema y *Martín Fierro* como poema nacional. Entonces sí se producirá este tipo de construcción cultural que Antonio Gramsci reclamaba, en su caso, para una Italia a la que percibía rezagada en este proceso, una construcción por la que se dispone una cultura "nacional-popular". Ese momento de inclusión es tan importante para la definición de una identidad nacional como para la estabilización de esa forma de poder que Gramsci definió en términos de hegemonía.

No es esto, sin embargo, lo que se dirime en *El Matadero*. Y no porque importe poco: nada, se diría, importa más. Pero la incorporación de lo popular a la esfera oficial del Estado-nación no puede resolverse en las condiciones imperantes entre 1838 y 1840

(desde este punto de vista, el tema de *El Matadero* sería ante todo esa imposible incorporación). Por empezar, porque no se está hablando todavía de un Estado nacional unificado ni consolidado, sino de un Estado provincial que no se afirma en términos nacionales como lo irá haciendo con la constitución de 1853, la unificación territorial de 1862 y la federalización de 1880. Y por otra parte, porque los valores nacionales a consagrar como fundamento de ese Estado-nación son todavía objeto de disputa. *El Matadero* pone en escena esta disputa, y al mismo tiempo interviene en ella. Así lo hace la ironía de este párrafo: "Quizá llegue el día en que sea prohibido respirar aire libre, pasearse y hasta conversar con un amigo, sin permiso de autoridad competente. Así era, poco más o menos, en los felices tiempos de nuestros beatos abuelos que por desgracia vino a turbar la revolución de Mayo", no menos que la declaración inicial de que no se va a narrar a la manera de "los antiguos historiadores españoles de América" (314-5 y 310).

La afirmación de un paradigma reconocido de valores nacionales es condición de posibilidad para que lo popular (un determinado segmento de lo popular) pueda integrarse y volverse oficial. *El Matadero* se enfrenta a un hecho inadmisibles: que dicha integración pueda efectuarse sin la mediación de lo nacional como cifra de la hegemonía. También esta alternativa supone una forma de lo monstruoso.

### **La muerte del unitario**

La verdadera crispación, no obstante, comienza con la aparición de la violencia. La particularidad de estas articulaciones o desarticulaciones entre lo popular y lo nacional, lo carnavalesco y lo oficial, resulta siempre inquietante; pero es cuando la violencia irrumpe en medio de ese estado de cosas que la inquietud se agudiza y torna en dramatismo. El chiste y la tragedia, la fiesta y el horror, se comunican en *El Matadero* por un continuo, y ese lazo de continuidad es precisamente la violencia (la violencia que desencadenará el horror está ya latente, pero visible, en lo que todavía es fiesta). Así actúan, por ejemplo, los muchachos del lugar; es

su risa, y no solamente su agresión (o en todo caso su risa, porque está cargada de agresión), la que requiere la intervención ordenadora del juez: "Alguna tía vieja salía furiosa en persecución de un muchácho que le había embadurnado el rostro con sangre, y acudiendo a sus gritos y puteadas los compañeros del rapaz, la rodeaban y azuzaban como los perros al toro y llovían sobre ella zoquetes de carne, bolas de estiércol, con groseras carcajadas y gritos frecuentes, hasta que el Juez mandaba restablecer el orden y despejar el campo" (317).

El proceder de estos muchachos del matadero, en cuyas bromas ya hay sangre, fúnde lo que es juego y lo que es verdadero ataque. De hecho, al observarlos se nota la más plena continuidad entre la manera en que juegan a pelear y la manera en que pelean de verdad: "Por un lado dos muchachos se adiestraban en el manejo del cuchillo tirándose horrendos tajos y reveses; por otro cuatro ya adolescentes ventilaban a cuchilladas el derecho a una tripa gorda y un mondongo que habían robado a un carnicero" (317-8). Como se ve, casi no hay transición (apenas el breve nexo del punto y coma) entre la pelea que tan sólo se aparenta para en verdad adiestrarse y la pelea que de veras se mantiene para disputar el botín de un robo. Se puede pasar perfectamente de una cosa a la otra, del juego y la risa al horror más absoluto (¿no son ya "horrendos", acaso, los tajos que se tiran esos dos que apenas si se están adiestrando en el manejo del cuchillo?).

El matadero entero funciona, desde este punto de vista, como el episodio del toro suelto y el niño muerto. A propósito del animal clavado en el barro, todo es "dicharachos", "exclamaciones chistosas y obscenas", "ingenio" y "agudeza": todo es risa. Pero de repente (tan de repente como el toro se zafa y sale disparado) esta risa muta en tragedia: el lazo del que tira el toro se suelta y en su latigazo cercena la cabeza del niño que miraba. Es un accidente, sí, pero en el matadero los accidentes parecen ser la regla, y no lo que quiebra la regla. Sólo un accidente explica un paso tan directo de la risa al horror; pero ese paso, directo siempre, constituye una de las normas del matadero (vale decir, del mundo de la violencia popular). De pronto la risa, de pronto el horror, de pronto —por qué no— la risa otra vez. El episodio del niño lo demuestra:

ocurre por accidente, pero el matadero es un ámbito en el que esta clase de accidentes parece estar siempre pasando o a punto de pasar (a raíz de esta muerte tan terrible, el narrador del cuento cambia su tono<sup>22</sup>; en el sitio donde aconteció, sin embargo, nada parece haberse modificado mucho: el cuerpo del niño ya está en el cementerio, de su muerte no queda más que un charco de sangre, todo se muestra listo para que las cosas sigan igual que siempre. Es decir que, con esta muerte, *El Matadero* ha sufrido un cambio; pero el matadero no).

La cabeza del niño cortada por el lazo del toro que se soltó permite ver uno de los aspectos con que Bajtin caracterizó a la cultura carnavalesca: la pérdida de toda separación entre el espacio de los actores y el espacio de los espectadores. En el carnaval que Bajtin caracteriza no hay un corte tajante entre los que actúan y los que contemplan. Pues bien, el niño en el matadero, que tan sólo miraba lo que estaba pasando con el toro, acaba siendo el protagonista principal del suceso. Claro que esta imposibilidad de mantenerse en una posición tan sólo contemplativa era en Bajtin un signo del carácter festivo del carnaval renacentista; en el cuento de Echeverría, en cambio, es un hecho trágico, o mejor dicho la prueba de que bajo el dominio de la violencia popular, toda circunstancia festiva puede volverse trágica en apenas un instante.<sup>23</sup>

En el episodio mortal del niño, el paso de la risa al horror es instantáneo. En el del inglés, que no llega a ser mortal, no pueden distinguirse la burla y la agresión física, porque el maltrato corporal es la base del divertimento de los personajes populares del relato. El episodio del unitario se construye a partir de los dos precedentes, el del niño accidentado y el del inglés burlado, y en esta dirección adquiere su significación esa muerte. No puede decirse que los federales hayan querido matarlo, más bien se les murió. No lo quieren matar; de hecho, cuando el juez aparece y advierte que lo tienen maniatado, interviene para que la amenaza de degüello ("Degüéllalo, Matasiete: quiso sacar las pistolas. Degüéllalo como al toro", 322) no se verifique: "—No, no lo degüellen —exclamó de lejos la voz imponente del Juez del Matadero, que se acercaba a caballo" (322). El juez actúa una vez más para contener y poner orden (ya lo vimos hacer lo propio con los mu-

chachos que se divertían con la vieja); ordena que no se dé muerte al unitario (y esto porque, efectivamente, no quiere darle muerte) y que lo conduzcan a la casilla del matadero (el lugar donde se aplica la ley bajo el auspicio de los nombres del poder político federal, que lucen inscriptos en las paredes).

Por estas razones, y porque en el matadero la tragedia es indisoluble del divertimento, puede considerarse que el juez no falta a la verdad cuando dice del unitario: "Pobre diablo: queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio" (324). ¿Por qué no admitir que, en efecto, no había en estos personajes otra finalidad que la de divertirse, si la risa y la diversión en este ámbito no se oponen a la tragedia, sino más bien la llaman? Es como dice el juez: ellos querían únicamente divertirse con el unitario y el unitario no supo ceder en su irreductible seriedad. Para que una muerte horrible se produzca en el matadero no es indispensable que sus personajes abandonen la actitud festiva: el caso del niño, que constituye una regla, así lo demuestra. También la muerte del unitario brota del divertimento (porque la diversión de los federales, la diversión popular, ya es violenta); los federales sólo quieren divertirse y el unitario no sabe adoptar al respecto la actitud más conveniente. Es eso lo que concluye el juez "frunciendo el ceño de tigre" (es decir poniéndose, por fin, serio), y es eso lo que hace del unitario un "pobre diablo" (última derivación de la secuencia del demonio: ya no el "demonio unitario de la inundación", por ejemplo, o el toro que va "furioso como un demonio", o el inglés embarrado "con la apariencia de un demonio"; sino el "pobre diablo" que se perdió por terco).

El unitario no sabía reír: tenía, en el matadero, todas las de perder. El juez se lo había advertido ("sonriendo" todavía, sin fruncir el ceño), pero el unitario no supo escuchar o no pudo hacer caso: "¡Calma! -dijo sonriendo el juez-, no hay que encolerizarse" (322). El unitario no obstante se encoleriza: "El joven, en efecto, estaba fuera de sí de cólera" (322). Y es eso lo que, literalmente, le pasará por colérico: se saldrá fuera de sí. La risa popular, cargada de violencia, se habrá cobrado otra víctima, sin precisar para eso la voluntad de matar, bastándole nomás con la voluntad de divertirse. la muerte pone fin a la broma, pe-

ro formando parte de ella todavía. La tragedia es parte de la risa popular.

¿Qué es lo que se le opone, en *El Matadero*, a la violencia federal? No otra violencia, ciertamente, sino la ampulosa verbosidad del que intenta contrarrestar atropellos con argumentos (el unitario del matadero, no menos que el narrador de *El Matadero*, exhiben la más plena confianza en la racionalidad comunicativa, una confianza por momentos irreal en el poder de la persuasión. Claro que ambos exhiben igualmente sus límites, aun a su pesar: el unitario agota sus parrafadas más elocuentes sin convencer a nadie y el narrador esgrime una moraleja final tan inapelable como ineficaz, dado que el cuento queda sin publicar y a nadie llega en ese momento). La violencia federal carece entonces, en el relato de Echeverría, de una violencia que se le contraponga; no hay más que una sola violencia, por lo tanto: la violencia de los federales. En este sentido parecería cumplirse, al menos en primera instancia, la clásica definición de Max Weber, según la cual el Estado moderno monopoliza el uso de la violencia legítima. Sólo que la categoría fuerte de la definición de Weber no es la de monopolio, sino la de legitimidad; lo verdaderamente significativo es que un Estado moderno sea capaz, no ya de monopolizar la violencia, sino de legitimar esa violencia y aun de legitimar ese monopolio.

El Estado rosista en la versión de Echeverría (que lejos está de funcionar como un Estado moderno) bien puede monopolizar el uso de la violencia; lo que de ninguna manera puede hacer, en todo caso, es legitimar esa circunstancia. El de señalar esta falta de legitimidad es uno de los objetivos primordiales de *El Matadero*, no menos que de los otros grandes textos de la literatura antirrosista, que denuncian igualmente la falta de principios que autorizan y validen el uso de la fuerza en la acción política del Estado. El cuento de Echeverría toca, sin embargo, dentro de ese marco general, un aspecto ciertamente particular: que la violencia de los federales, objetada como práctica de gobierno, es ni más ni menos que la violencia popular.

La consternación que esto provoca (aunque en *El Matadero*, vale insistir, al igual que en *Facundo*, casi no hay horror sin fascinación) llevaría a pensar en una urgente necesidad de eliminar la violencia popular. Es cierto que esos desbordes constituyen, ante todo, una temible amenaza (el matadero puede desbordarse hacia la ciudad, el divertimento puede desbordarse hacia la muerte). Pero no habría que suponer por eso, sin embargo, que la respuesta a esa amenaza consista en un simple afán de supresión. Queda claro que un Estado moderno no puede admitir la persistencia de las formas premodernas de la violencia popular, pero esto no implica que se proponga meramente eliminarlas. No es la supresión de la violencia popular, sino su incorporación, lo que se verifica en el proceso de consolidación del aparato estatal. La violencia popular no constituye, para el Estado, un objeto a aniquilar, sino un objeto a asimilar, previa neutralización de lo que pueda haber en ella de excesivo o inmanejable: una incorporación cabal presupone, necesariamente, la regularización de esa violencia, su domesticación en cierto modo, la imposición de un método y un control, la posibilidad de activarla o detenerla, de limitarla en el tiempo y en el espacio, dirigirla en tal o cual dirección, hacia tal o cual objeto.

## Notas

<sup>1</sup> Todas las citas de *El Matadero* corresponden a las *Obras completas de Esteban Echeverría*, edición de Juan María Gutiérrez, Buenos Aires, Ediciones de Antonio Zamora, 1951, 310-324.

<sup>2</sup> Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano definen a *El Matadero* y a *La Cautiva* como "dramas de frontera": un espacio de penetración de lo rural en lo urbano, que comunica —en vez de separar— campo y ciudad; y también una orilla, al modo de Borges. Esta violencia suburbana prefigura lo que en Borges será la violencia orillera, por cierto que con apreciables diferencias, pero siempre bajo el signo de lo popular (Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, "Prólogo" a *Esteban Echeverría, Obras escogidas*, Ayacucho, Caracas, 1991, XX y XXV).

<sup>3</sup> Noé Jitrik analiza los corrimientos y las reformulaciones del esquema binario de civilización y barbarie, y de las categorías derivadas de cada uno de estos polos, en *Muerte y resurrección de Facundo* (Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983). El hecho, paradójico en los términos de Sarmiento, de que Rosas se encuentre justamente en Buenos Aires, lo obliga a reacomodar las valoraciones dispuestas con gran certeza inicial dentro del modelo de una oposición binaria tajante.

<sup>4</sup> Noé Jitrik observa que, en términos aún más generales, la mirada del narrador quiere poner orden sobre ese mundo del matadero, que se presenta desordenado (Noé Jitrik, "Forma y significación en *El Matadero*", en *El fuego de la especie*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971).

<sup>5</sup> Juan Carlos Ghiano prolonga ese esmero de ubicación referencial, esta vez con un interés histórico: a partir de las indicaciones textuales de Echeverría, repone las referencias de espacio en que realmente estaba el matadero (ver *El Matadero de Echeverría y el costumbrismo*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, 83).

<sup>6</sup> Y es que no puede decirse, o no debería decirse, lo que el narrador de hecho dice: que el aislamiento del matadero y la complicación en cuanto a la circulación de animales es "lo que hace principalmente a mi historia". También en esto se advierte la voluntad de hacer uso de una palabra directa, nada difusa, que llegue prontamente al asunto principal, cuando lo que en verdad se está haciendo es atravesar sucesivas capas de mediación para que, cuando el asunto principal finalmente se alcance, adquiera toda su significación y toda su intensidad narrativa.

<sup>7</sup> Ricardo Piglia marca el contraste entre la escena del comienzo de *Facundo*, en la que ese opositor que es Sarmiento transpone una frontera para escapar e irse al exilio, y el modo en que el unitario transpone una frontera, pero esta vez para hundirse a pleno en el espacio de los enemigos: "En lugar de huir y exiliarse, el unitario se acerca a los suburbios, se interna en territorio enemigo" (Piglia, Ricardo, "Echeverría y el lugar de la ficción", en *La Argentina en pedazos*, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires, 1993, 9).

<sup>8</sup> Ver Walter Benjamin, "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, Taurus, Madrid, 1980.

<sup>9</sup> Cristina Iglesia, "Mártires o libres: un dilema estético. Las víctimas de la cultura en *El Matadero* de Echeverría y en sus reescrituras", en Cristina Iglesia (compilación y prólogo), *Letras y divisas*, Eudeba, Buenos Aires, 1998.

<sup>10</sup> De acuerdo con el análisis de Noé Jitrik, hay un cambio en el tono narrativo, un pasaje de la ironía a la seriedad, a partir de este momento del relato (ver "Forma y significación en *El Matadero*", *op.cit.*).

<sup>11</sup> En *Facundo*, Sarmiento demostrará una insistente preocupación por la navegación de los ríos, asociándola —con resonancias de Heráclito— con la dinámica de la historia, y por lo tanto con el progreso. *El Matadero* vendría a decir, en este sentido, que si bien no podemos bañarnos dos veces en el mismo río, sí podemos ensuciarnos dos veces en el mismo barro.

<sup>12</sup> En otros casos se trata de una falsa movilidad: hay algún movimiento, pero siempre en el mismo lugar. Así, por ejemplo, los muchachos que "se rebullían cacaroleando" o las gaviotas que, aun en el aire, se quedan "columpiándose". Se trata, como se ve, de movimientos sin desplazamiento, una falsa movilidad.

<sup>13</sup> Esta atribución tiene, por cierto, sus matices. Err la medida en que los federales les echan la culpa de la inundación a los unitarios, están de alguna manera politizando la lluvia.

<sup>14</sup> El demonio que desclava al toro de barro resulta ser el propio toro, de quien luego se dice que va "furioso como un demonio".

<sup>15</sup> Hay todo un orden del salpicar en *El Matadero*: al inglés lo salpican con barro, los federales tienen sus ropas salpicadas con sangre, y por fin el unitario, revoledando un vaso, los salpicará con agua.

<sup>16</sup> En palabras del narrador, los federales "cruzando el pantano amasaron con barro bajo las patas de sus caballos, su miserable cuerpo. Salió el gringo, como pudo, después a la orilla, más con la apariencia de un demonio tostado por las llamas del infierno que de un hombre blanco pelirrubio".

<sup>17</sup> Tanto que se ve, al igual que el inglés, separado de su caballo. Pero aquí hasta el caballo permanece inmóvil.

<sup>18</sup> Ver Martín Kohan, "Las miradas del *Facundo*: lupas, catalejos y poder" (*Babel, Revista de Libros*, Año I, n° 5, Buenos Aires, noviembre de 1988).

<sup>19</sup> Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, *op.cit.*, XXVI.

<sup>20</sup> Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1988, 175.

<sup>21</sup> No es nuestra la extrapolación temporal: el mundo rosista admite la asociación con lo medieval a ojos de alguien como Echeverría.

<sup>22</sup> Así lo señala Noé Jitrik en "Forma y significación en *El Matadero*": la muerte del niño acaba con el registro irónico y requiere que se adopte un tono de seriedad.

<sup>23</sup> El equivalente actual de esta percepción serían todas las crónicas ligadas con algún tipo de festejo popular que reportan, y lo hacen con toda frecuencia, la muerte de un inocente (a menudo, un niño) a causa de la costumbre de festejar disparando tiros al aire.