

Ewa Nawrocka

Universidad Jaguelónica
de Cracovia

“Una comparsa de muchachos,
de negras y mulatas achuradoras...”
El papel de los espectadores
en *El Matadero* de Esteban Echeverría

En el panorama del romanticismo hispanoamericano *El Matadero* de Esteban Echeverría es sin duda una de las obras más conocidas y más valoradas. Escrito probablemente entre 1838 y 1840¹, llega a ser publicado ya después de la muerte de su autor en 1871 en la *Revista del Río de la Plata*. Es considerado el primer cuento argentino realista y una expresión muy original tanto del espíritu ideológico como de las tendencias estéticas de su época.

El autor sitúa su relato en un contexto histórico de los años '30 del siglo XIX cuando por causa de inundaciones los habitantes de Buenos Aires sufren una carencia de alimentos, sobre todo de carne. Cuando por fin llega a la ciudad una manada de ganado, en la plaza del Matadero se reúne la gente para asistir a la matanza de reses y controlar la distribución de carne. En un ambiente de la creciente agresión la gente ebria de sangre acosa y provoca la muerte de un joven unitario. Aunque los acontecimientos narrados por Echeverría tienen sus actores de primer plano, los observadores aparentemente colocados en el fondo llegan a constituir un elemento muy significativo en la estructura de la obra y el objetivo del presente artículo es precisamente la exposición de este aspecto del cuento.

En numerosos textos críticos dedicados a *El Matadero* se subraya su compleja y hasta cierto grado confusa estructura que hace muy difícil la clasificación genérica de esta obra. Así María Rosa Lojo pone en relieve su

¹ La investigación de Emilio Carilla pone de manifiesto varios signos de interrogación que se refieren tanto a las circunstancias de la creación de *El Matadero* como a la historia de su publicación por Juan María Gutiérrez. Véase: Carilla (1993).

hibridez formal y constata que “como obra del arte literario, *El Matadero* pertenece a las categorías de la ficción y de la crónica, del costumbrismo y de la pesadilla, de la literalidad y el símbolo (ejemplo, imagen, simulacro), del «espectáculo» y de la «voz»” (Lojo 1998: 37). Noé Jitrik clasifica su primera parte como un cuadro de costumbres y la segunda como un cuento (Jitrik 1971: 63–69). María de Jose Queiroz presenta una interpretación de *El Matadero* refiriéndose a su carácter teatral (Queiroz 1967: 113). Se definía esta obra también como novela corta, croquis, “escenas”... Sin embargo pese a su hibridez genérica el texto se estructura muy cuidadosamente siguiendo las normas retóricas propias a los textos históricos o didácticos. La interpretación del mensaje permite entender el relato como un ejemplo de la literatura de testimonio o de denuncia política y su lectura exige el conocimiento del contexto político y sociocultural. Recordemos entonces una información básica sobre el autor y sus tiempos.

Esteban Echeverría fue uno de los más destacados representantes de la Generación '37 – la primera generación romántica que se formaba intelectualmente en un ambiente de los cambios modernizadores iniciados por el gobierno de Bernardino Rivadavia. Era la primera generación que crecía en la América independiente y que se educaba en las instituciones fundadas por el nuevo estado, como la universidad de Buenos Aires que inició su actividad en el año 1821 (Marichal 1978: 47–48). En aquella universidad estudiaba también Echeverría y allí recibió una formación basada en el pensamiento filosófico de los finales del siglo XVIII en el espíritu del racionalismo humanista europeo. En 1825 viajó a París y pasó allí cinco años. En la universidad parisina conoció la doctrina de Saint-Simon, así como las ideas de Leroux, Lamennais, Lerminier y Fourier. Fue en París donde bajo la influencia de las lecturas románticas despertó su vocación del escritor.

La más intensa actividad creativa de la Generación '37 se desarrolla en una época de graves conflictos internos en Argentina. Se crean dos tendencias opuestas que representan dos conceptos de la organización política del país – los unitarios y los federales. El unitarismo se desarrollaba en el contexto del ideario centralista influenciado por el pensamiento de la época de Independencia y por el modelo de estado centralizado de la Francia napoleónica. El objetivo fundamental de los unitarios fue crear un gobierno nacional que desde un centro político y administrativo – que naturalmente iba a ser Buenos Aires – organizara estructuras del estado teniendo en cuenta la importancia de la Nación entendida como el valor supremo. Uno de los lemas del unitarismo era el progreso que se podía lograr a través de procesos modernizadores basados en los principios del liberalismo y libre comercio. Entre los partidarios de esta vertiente política predominaban los representantes de élites urbanas como miembros de la clase media alta, intelectuales, entusiastas de la apertura cultural de Argentina para las influencias de modelos europeos. Los federales, en cambio, intentaban establecer en el país un sistema de la asociación voluntaria de las provincias que trataban de conservar su autonomía frente al centro político. Según este concepto

cada una de las provincias debería tener su propio gobierno dispuesto a proteger los intereses económicos locales. Las ideas federalistas fueron aprobadas por la gente del interior y la imagen literaria del conflicto suele identificar el federalismo con el fenómeno de caudillos provincianos y con el gaucho de la pampa bonaerense.² En consecuencia nace una visión dicotómica del pueblo argentino donde se presentan dos medios antagónicos: uno progresista, europeizante, divulgador de los valores modernos y otro primitivo, dominado por la salvaje naturaleza de la pampa y la herencia del pasado colonial que impide el desarrollo de las estructuras modernas.

La escalada del conflicto encontró su culminación en la guerra civil que terminó con la victoria de los federales. A principios de la década de los treinta llegó al poder el general Juan Manuel Rosas que en poco tiempo impuso en Argentina un sistema dictatorial. El carácter populista de la retórica política de Rosas le ganó el apoyo de las masas pero no llegó a convencer a las élites intelectuales que en nombre de ideas liberales criticaron la dictadura rosista. En el año 1837 se organizó el Salón Literario de Marcos Sastre que reunía a muchos jóvenes de la Generación '37, como Juan Bautista Alberdi, Vicente Fidel López, Juan María Gutiérrez y Esteban Echeverría, sin embargo en poco tiempo la censura impidió su actividad y en junio de 1838 por la iniciativa de Echeverría nació una organización clandestina llamada Asociación de Mayo. Sus miembros decidieron situar en el primer plano problemas políticos sin perder de vista temas de literatura y arte. El gobernador no pensaba tolerar la oposición y puso en marcha una máquina de terror, vigilancia y censura. Muchos intelectuales y artistas se vieron obligados a abandonar Argentina y buscar refugio en Uruguay, Chile o Bolivia. Entre ellos se encontraba Esteban Echeverría que en el exilio pasó diez últimos años de su vida. En el año 1840 durante su estancia en Montevideo escribió el manifiesto titulado *Dogma socialista de la Asociación de Mayo* donde precisó su programa ideológico. El documento presenta un análisis de la derrota política de la generación 1810 y de las circunstancias que hicieron posible la dictadura de Rosas, exponiendo los defectos del sistema electoral que concedía a las clases plebeyas un papel decisivo para el futuro político del país. Este amargo diagnóstico resuena en *El Matadero* que es una especie de cuadro alegórico en el que se encierra una síntesis de los mecanismos esenciales de la dictadura rosista.

El contexto comentado permite interpretar con mayor precisión la focalización decisiva para la perspectiva de narrar en el cuento. Desde las palabras iniciales se establece una relación singular entre la realidad y la ficción literaria. El narrador, que se expresa en la primera persona, declara que su intención es presentar hechos reales (“La mía es historia...”) y aunque

² En este lugar debemos al lector una advertencia que la visión que se presenta en la literatura fue creada por los autores comprometidos con la causa unitaria y a la luz de fuentes históricas esta polarización que divide la sociedad argentina en la “civilización” de la ciudad y la “barbarie” del campo resulta demasiado simplista, sobre todo si queremos referirnos a la génesis y el carácter del federalismo.

se distancia de la tradición de la historiografía española o colonial, en la alusión a lo histórico se sugiere una perspectiva objetiva. A continuación se nota una preocupación por presentar al lector datos concretos que precisan un contexto real, como el momento histórico o la configuración de circunstancias de la situación política del país, de cuaresma y de inundaciones. Es también el narrador muy preciso en la detallada descripción del lugar del Matadero. Por otro lado se acentúa lo subjetivo en la presencia de una ironía verbal que revela el ideario político del narrador e inscribe el texto en el área de la lucha política contra la dictadura de Juan Manuel Rosas. Comentando el estilo irónico de Echeverría escribe Noé Jitrik:

una ironía verbal a cargo del narrador pero que no sobresale demasiado respecto del nivel de la objetividad; ironía verbal, es decir frase, esguince, inflexión, habilidad que aparece como tal precisamente a partir de una contención que se ejerce allí donde todo estaba preparado para el desborde: “Y como la Iglesia tiene ab initio, y por delegación directa de Dios, el imperio inmaterial sobre las conciencias y los estómagos...” o bien “Los abastecedores, por otra parte, buenos federales, y por lo mismo buenos católicos...” o bien, más restringidamente “[...] los mandamientos carnificinos de la Iglesia”. Se distingue en estos ejemplos el piso de la expresión, por un lado, y la rugosidad de una palabra superpuesta que modifica, por cierto, pero silenciosamente, casi para intérpretes seleccionados que a partir de ese pequeño montículo propuesto pueden advertir un rumbo. No cargar las tintas entonces, pero hacer saltar chispas que sin romper la objetividad iluminan también otros aspectos, calificados, de lo que se muestra; en todo caso, la realidad transmitida aparece y en esa ironía que se presenta como un necesario condimento el “costumbrismo” se reconoce como tal. (Jitrik 1971: 73)

Gracias a la irónica “opinión” que domina el discurso narrativo de tres primeras secuencias de la obra, se produce una distancia singular entre el narrador y el mundo presentado y aunque en la segunda parte, donde se narra los trágicos acontecimientos en el Matadero, desaparece el sarcástico humor de los párrafos precedentes, se mantiene una perspectiva distante de alguien que siendo observador o testigo no llega a ser participante de la historia contada: “La perspectiva del matadero a la distancia era grotesca, llena de animación” (Echeverría 1999: 8). Es una circunstancia que le permite al narrador una mirada „externa”, que le excluye del grupo de otras personas que han venido al matadero para asistir a la matanza de reses y que de alguna manera le autoriza a formular juicios valorativos y aunque con el avance del relato se realiza un proceso de aproximación (“Pero a medida que se adelantaba, la perspectiva variaba”, *ibidem*) el narrador ostentadamente se separa del medio que describe. Debido a esta actitud se hace más evidente la frontera que convierte el Matadero en un espacio cerrado, un enclave de la barbarie en el civilizado medio urbano.

Echeverría acentúa el aspecto visual del cuento y no sólo se trata de este pintoresquismo que reconocemos como uno de los rasgos característicos de los cuadros de costumbres. Tras los esfuerzos de dar al lector una imagen verbal del escenario del Matadero el narrador constata que “la escena que

se representaba en el matadero era para vista, no para escrita” (Echeverría 1999: 10), la presenta como “un espectáculo” (ibidem: 7). Este terrible teatro tiene a sus actores (Matasiete, el juez, el toro, el unitario), tiene también su público – el numeroso grupo de mirones, un conjunto de seres anónimos que, como trataremos de exponer, constituye un elemento muy importante en la estructura del mundo ficticio.

Veamos cómo se presenta la imagen del Matadero de Buenos Aires, cuando, tras una temporada larga de inundaciones llega a la ciudad una manada de vacas:

Cuarenta y nueve reses estaban tendidas sobre sus cueros y cerca de doscientas personas hollaban aquel suelo de lodo regado con la sangre de sus arterias. En torno de cada res resaltaba un grupo de figuras humanas de tez y raza distintas. La figura más prominente de cada grupo era el carnicero con el cuchillo en mano, brazo y pecho desnudos, cabello largo y revuelto, camisa y chiripá y rostro embadurnado de sangre. A sus espaldas se rebullían, caracoleando y siguiendo los movimientos, una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras, cuya fealdad trasuntaba las harpías de la fábula, y, entremezclados con ella, algunos enormes mastines olfateaban, gruñían o se daban de tarascones por la presa. Cuarenta y tantas carretas toldadas con negruzco y pelado cuero se escalonaban irregularmente a lo largo de la playa, y algunos jinetes, con el poncho calado y el lazo prendido al tiento, cruzaban por entre ellas al tranco o, reclinados sobre el pescuezo de los caballos, echaban ojo indolente sobre uno de aquellos animados grupos (...) los grupos se deshacían, venían a formarse tomando diversas actitudes y se desparramaban corriendo como si en medio de ellos cayese alguna bala perdida o asomase la quijada de algún encolerizado mastín. Esto era que, ínter el carnicero en un grupo descuartizaba a golpe de hacha, colgaba en otro los cuartos en los ganchos a su carreta, despellejaba en éste, sacaba el sebo en aquél, de entre la chusma, que ojeaba y aguardaba la presa de achura, salía de cuando en cuando una mugrienta mano a dar un tarazcón con el cuchillo al sebo o a los cuartos de la res, lo que originaba gritos y explosión de cólera del carnicero y el continuo hervidero de los grupos, dichos y gritería descompasada de los muchachos. (Echeverría 1999: 8–9)

Excitada por el olor de sangre, desesperada por el hambre y dominada por un instinto animalesco de supervivencia la gente pierde los sentimientos humanos. Cuando a causa de un accidente trágico la cuerda corta la cabeza a un niño, los mirones quedan indiferentes, parecen no darse cuenta de lo sucedido porque toda su atención se centra en el trabajo de los carniceros y están dispuestos de luchar por cada trozo de carne. Es aquí muy visible la degradación de los seres humanos que en su comportamiento no se distinguen de los animales rapaces o carroñeros. María Rosa Lojo en su análisis de la configuración de lo humano en *El Matadero* escribe:

Hasta cierto punto, *El Matadero* puede considerarse una “historia de animales”, en tanto toda la acción, hasta la entrada del unitario en escena, gira sobre el eje de la matanza, el descuartizamiento y la final apropiación de los despojos de un grupo de reses. Además de las reses mismas, hay otros muchos animales

en el campo narrativo que dependen de la existencia de estas víctimas sacrificables: los ratones y ratas, los perros (dogos o mastines), las aves: gaviotas, buitres o caranchos. En esta pelea por los restos los seres humanos están en el mismo plano que los animales. (Lojo 1998: 30)

La relación entre lo animalesco y lo humano se manifiesta en varios aspectos. Es evidente el paralelismo entre la actitud rebelde y la trágica muerte del toro y la del joven unitario. Los representantes del terror dictatorial son percibidos como bestias. El unitario acusa a sus verdugos de “la fuerza y la violencia bestial”: “El lobo, el tigre, la pantera también son fuertes como vosotros. Deberíais andar como ellos en cuatro patas” (Echeverría 1999: 18). Describiendo el comportamiento de los mirones el narrador crea referencias al mundo animalesco a través de una serie de comparaciones: “Multitud de negras rebusconas de achuras, como los caranchos de presa” (ibidem: 5) o: “los compañeros del rapaz la rodeaban y azuzaban como los perros al toro” (ibidem: 10). “La chusma” del matadero aparece entremezclada con los animales de varios géneros – ratas, aves, perros – sin marcar una diferencia sustancial.

Otro rasgo importante que valdría la pena indicar es el aspecto repugnante de esta gente que representa todo lo más primitivo y lo más feo que encarna la barbarie federalista, como es el caso de “las negras y mulatas achuradoras, cuya fealdad trasuntaba las harpías de la fábula”. No es una casualidad que el narrador exponga entre los mirones las figuras de “negras, mulatas, africanas”, como en el siguiente fragmento:

Hacia otra parte, entre tanto, dos africanas llevaban arrastrando las entrañas de un animal; allá una mulata se alejaba con un ovillo de tripas y resbalando de repente sobre un charco de sangre, caía a plomo, cubriendo con su cuerpo la codiciada presa. Acullá se veían acurrucadas en hileras cuatrocientas negras destejiendo sobre las faldas el ovillo y arrancando uno a uno los sebitos que el avaro cuchillo del carnicero había dejado en la tripa como rezagados, al paso que otras vaciaban panzas y vejigas y las henchían de aire de sus pulmones para depositar en ellas, luego de secas, la achura. (Echeverría 1999: 9)

Los liberales argentinos de la época valoraban el legado europeo como esencial para el desarrollo de la civilización americana y ponían en relieve el criterio racial como uno de los decisivos para las perspectivas de la modernización del país, lo que se manifiesta claramente en los escritos de Sarmiento o de Alberdi. Este último dedicó todo un capítulo de sus *Bases* a la “Acción civilizadora de Europa en las Repúblicas de Sudamérica”. Se lee aquí:

Con la revolución americana acabó la acción de la Europa española en este continente; pero tomó su lugar la acción de la Europa anglosajona y francesa. Los americanos de hoy somos europeos que hemos cambiado de maestros: a la iniciativa española ha sucedido la inglesa y francesa. Pero siempre es Europa la obrera de nuestra civilización. El medio de acción ha cambiado, pero el producto es el mismo. A la acción oficial o gubernamental ha sucedido la acción social, de pueblo, de raza. (...) En América todo lo que no es europeo es bárbaro: no hay más divi-

sión que ésta: 1º, el indígena, es decir, el salvaje; 2º, el europeo, es decir, nosotros, los que hemos nacido en América y hablamos español, los que creemos en Jesucristo y no en Pillán. (Alberdi 1852: 28)

Echeverría configura la imagen de los mirones en el marco del paradigma del Otro que se define como bárbaro. A esta representación visual se suman los efectos “sonoros” – un tumulto caótico, gritos inhumanos, silbidos y sobre todo un lenguaje vulgar, a veces obsceno (“Ahí se mete el sebo en las tetas, la tía –gritaba uno”, Echeverría 1999: 9) que se distingue mucho del estilo de la narración y también contrasta con una manera culta de hablar del unitario. El narrador hasta se niega a citar palabrotas que abundan en los diálogos de “la chusma” y censura su relato de este modo:

- Son para esa bruja: a la m...
- Hi de p... en el toro.
- Como toro le ha de quedar. ¡Muéstreme los c..., si le parece, c...o! (ibidem: 11)

o bien escribe:

Oíanse a menudo, a pesar del veto del Restaurador y de la santidad del día, palabras inmundas y obscenas, vociferaciones preñadas de todo el cinismo bestial que caracteriza a la chusma de nuestros mataderos, con las cuales no quiero regalar a los lectores. (ibidem: 9–10)

Parece significativo el hecho de exponer en la muchedumbre las figuras de las mujeres – feas, sucias, groseras. Teniendo en cuenta el imaginario romántico que a los personajes femeninos suele adquirirles un aspecto angelical podemos apreciar la fuerza de contraste que hace más evidente el efecto de repugnancia.

El lugar del Matadero reúne tres elementos muy significativos: su sangriento carácter marcado de la violencia, su identificación con la opción política rosista y su naturaleza plebeya. Es una manifestación de la barbarie que ha invadido la ciudad. Recordemos que los intelectuales unitarios de la Generación '37 relacionaban el proceso civilizatorio con el postulado de la urbanización. La ciudad era este lugar donde podían desarrollarse las modernas instituciones del estado. Según la visión dicotómica de Domingo Faustino Sarmiento presentada en *Facundo* (1845) el medio bárbaro de la pampa se opone a la moderna y progresista civilización de la ciudad. Fuentes de la crítica literaria a menudo exponen tendencias democráticas en el pensamiento socio-filosófico de Sarmiento pero, así como lo señala Rojas Mix, en este caso se trataba de una democracia singular teniendo en cuenta que Sarmiento confiaba poco en la voluntad del pueblo expresada por la mayoría. En su opinión para decidir del futuro de la nación se necesitaba una conciencia política y ésta se lograba en el proceso de la educación. Las mismas ideas encontrará el lector en el *Dogma socialista* de Echeverría:

Para emancipar las masas ignorantes y abrirles el camino de la soberanía, es preciso educarlas. Las masas no tienen sino instintos; son más sensibles que

racionales; quieren el bien y no saben dónde se halla; sean ser libres, y no conocen la senda de libertad. (Echeverría 1846: 176)

No es nuestra fórmula de los ultra-demócratas franceses – todo para el Pueblo y por el Pueblo, sino la siguiente – todo para el Pueblo y *por la razón* del Pueblo. (ibidem: 193)

La gente que asiste a la matanza de reses es una encarnación de las “masas ignorantes” que se dejan manipular con la propaganda federalista. Con la escalada de la violencia los mirones ya no se limitan a su papel de observadores y se dejan llevar por los instintos sangrientos manifestando su agresión frente al unitario. En este comportamiento se reflejan los mecanismos característicos para la psicología de las multitudes. Se podría aplicar aquí las tesis de Le Bon, Freud u Ortega y Gasset; la violencia se convierte en la *prima ratio* y encuentra su legitimación en el marco de la retórica rosista que suscita el odio frente a “los salvajes unitarios”. El primer paso constituye el reconocimiento de la “otredad” de la víctima lo que se realiza en el contexto de la trágica división del pueblo argentino en dos campos enemigos. En el relato de Echeverría la oposición “unitarios – federales” se destaca en toda su extensión y no solamente a nivel del conflicto político sino también marca una diferencia abismal entre dos modelos culturales. Cecilio Paniagua y Javier Fernández Soriano en su artículo dedicado a la psicología de masas escriben:

Un denominador común de todos los fenómenos de masas es la existencia de criterios afectivos marcados de inclusión y exclusión, esto es, de amor o aceptación poco discriminada para los que acatan las leyes del grupo y, por otra parte, de odio o intolerancia hacia aquéllos que no pertenecen a él. Esto es aplicable tanto a nacionalismos y religiones como a las pandillas de barrio o a los seguidores de un equipo de fútbol. (Paniagua & Fernández Soriano 2007: 241–242)

María Rosa Lojo en su lectura de *El Matadero* analiza este fenómeno en un contexto mítico viéndolo como un elemento de un esquema del sacrificio colectivo de una víctima expiatoria. La investigadora argentina hace una referencia a la teoría de chivo expiatorio expuesta en los estudios de René Girard:

En la base de todas las culturas, de todos los ritos, de todos los mitos, halla Girard este homicidio originario que tiene la virtud de aplacar el furor social. Los ritos reproducen esta crisis transgrediendo las prohibiciones que atañen a la violencia mimética (esta infracción es cada vez más elaborada, más simbólica, menos cruenta, a medida que aumenta el desarrollo de las sociedades). La violación deliberada de los tabúes tiene el sentido de justificar la inmolación ulterior de la víctima elegida. Dicha víctima que, en el asesinato primero, pertenecía totalmente a la comunidad en conflicto, ahora es sustituida por un “chivo expiatorio” no totalmente ajeno al grupo social, pero tampoco asimilable a él por completo. De ahí que los locos, los enfermos, los muy viejos o los muy jóvenes, los seres con alguna anomalía, los animales domésticos, los extranjeros capturados y esclavizados, etc., pueden ser categorías seleccionadas para la inmolación ritual. Esta ambivalencia de cercanía-alejamiento conviene a las condiciones del

sacrificio, que no debe desencadenar otra vez la violencia a través de una venganza posible (cosa muy difícil cuando la víctima es un marginal o no pertenece a la categoría humana). (Lojo 1998: 35)

El rito cobra su contexto preciso en los trágicos acontecimientos del Matadero:

Tanto el toro como el unitario son objeto de befas, pero asimismo de una cierta admiración y reconocimiento (perceptible sobre todo, en el caso del unitario, cuando se consume su muerte). Hay también, implícita, una divinidad a la cual son sacrificados (Rosas). Estos sacrificios quieren permitir la conservación de un orden mediante la inmolación de las bestias y de los hombres identificados con ellas, excluidos o desterrados de su condición humana ‘prójima, próxima’ con denominaciones como las de “salvajes”, “inmundos”, “asquerosos” (unitarios). (ibidem: 37)

Sin embargo, como acierta Lojo en su análisis, en el mundo grotesco del Matadero, donde se ve una inversión carnavalesca de los valores, la historia pierde su dimensión trascendente y se refiere a la inmanencia del conflicto político.

Tal vez la presencia del fondo mítico sea uno de los motivos que en el “espectáculo” de *El Matadero* permiten ver una relación con la tragedia antigua. Por otro lado el carácter plebeyo del espectáculo sugiere relaciones con otro tipo de teatro lo que conduce a María de José Queiroz a una lectura que relaciona la obra con el drama moderno “en que se funden armónicamente la dignidad de la tragedia clásica y el vulgar y animado espectáculo del pequeño proletariado” (Queiroz 1967: 113).

Buscando una dimensión teatral del texto de Echeverría la estudiosa brasileña expone los siguientes elementos: la grandeza del héroe, el motivo de muerte necesaria que se introduce desde el principio y que encuentra su culminación en el martirio del unitario, la unidad de tiempo, de acción y de lugar y la presencia del coro. Queiroz divide el relato en tres secuencias que en su opinión pueden ser consideradas tres actos. El primero es constituido por la parte inicial donde se explican las fundamentales circunstancias que crean el ambiente – cuaresma, inundaciones, el poder de la dictadura y de la Iglesia, dominación de la barbarie. El segundo empieza con la descripción del Matadero de Convalecencia y presenta una serie de acontecimientos: la llegada de los gauchos con el ganado, la matanza de reses, la accidental decapitación del niño, la persecución del toro rebelde y su muerte. La aparición del unitario abre la última secuencia. Si en el primer acto los que forman el coro son definidos como “predicadores” –“buenos federales y por lo mismo buenos católicos”– como los describe irónicamente el narrador (Echeverría 1999: 3), luego el papel del coro se atribuye a los espectadores. En la tragedia griega antigua el coro aparece como una instancia intermedia entre el público y los actores. Como escribe Máximo Briosó Sánchez:

no hay la menor duda de que, sobre todo en la tragedia, la voz concorde del conjunto coral se pretendía que representase de algún modo a la comunidad

también concorde, con sus sentimientos piadosos y conservadores. Lo cual nos da una idea de cómo la tragedia trataba de mantener, en un siglo y en una polis con una historia conflictiva, un sentido de la vida social muy arcaico. Por su parte, en la comedia e coro podía encarnar ideológicamente al menos a una parte de la colectividad. Este colectivo coral, ya fuese pretendidamente global y ciudadano, ya fuese representativo de una facción, suponía psicológica y socialmente un contraste con las individualidades representadas por los personajes, encarnados en los actores. Y desde luego permitía alguna forma de identificación mental entre el público o una parte del público con ese elemento también colectivo. (Brioso Sánchez 2003: 20–21)

La voz de “predicadores” presentada con una irónica hipérbole por el narrador de *El Matadero* plenamente corresponde a la función del coro:

Los beatos y beatas gimoteaban haciendo novenarios y continuas plegarias. Los predicadores atronaban el templo y hacían crujir el púlpito a puñetazos. Es el día del juicio, decían, el fin del mundo está por venir. La cólera divina rebo-sando se derrama en inundación. ¡Ay de vosotros, pecadores! ¡Ay de vosotros, unitarios impíos que os mofáis de la iglesia, de los santos, y no escucháis con veneración la palabra de los ungidos del Señor! ¡Ay de vosotros si no imploráis misericordia al pie de los altares! Llegará la hora tremenda del vano crujir de dientes y de las frenéticas imprecaciones. Vuestra impiedad, vuestras herejías, vuestras blasfemias, vuestros crímenes horrendos, han traído sobre nuestra tierra las plagas del Señor. La justicia del Dios de la Federación os declarará malditos. (Echeverría 1999: 4)

No es tan evidente el caso de los espectadores aunque más de una vez se señala el carácter unánime y unísono de sus reacciones:

– ¡Viva ¡Matasiete! **exclamó toda aquella chusma** cayendo en tropel sobre la víctima. (ibidem: 15)

– A la casilla con él, a la casilla. Preparen la mashorca y las tijeras. ¡Mueran los salvajes unitarios! ¡Viva el Restaurador de las leyes!

– ¡Viva Matasiete!

– ¡Mueran! ¡Vivan! **–repitieron en coro los espectadores.** (ibidem: 16)

A nuestro juicio sería interesante indicar una correlación que existe entre la imagen de los observadores en *El Matadero* y el comportamiento del público de las clásicas comedias griegas.

Según lo expone Brioso Sánchez, en el caso del género de la Comedia Clásica que se desarrollaba en Grecia a lo largo del siglo V, espectáculos se caracterizaban por la proximidad entre la escena y el público lo que suponía una mínima separación física entre los actores y los observadores y –en consecuencia– una actitud más activa de estos últimos, tanto más que los actores podían dirigirse al público iniciando de esta manera un contacto directo. En efecto los observadores llegan a ser un factor activo del espectáculo hasta tal grado que con la manifestación de su entusiasmo o descontento podían influir en el desarrollo de la acción. Como escribe el estudioso español:

Platón nos ha dejado en sus Leyes (...) unos textos en los que recoge su impresión sobre los cambios sobrevenidos en la actitud de los espectadores ante las manifestaciones escénicas: con el avance del sistema político democrático y en una cierta connivencia entre las presiones populares y las concesiones de los autores dejó de ser respetuosa, de modo que el público pasó a ser ruidoso déspota en los espectáculos, creándose así una auténtica “teatrocracia” en el sentido de una tiranía sobre el desenvolvimiento del hecho teatral. Aristófanes, en fechas aun anteriores, se refiere varias veces a la imprevisibilidad de sus reacciones. (Brioso Sánchez 2003: 27)

El carácter imprevisible del comportamiento de los espectadores surgía también de la gran diversificación social del público, donde se mezclaba la gente del campo y de la ciudad y el elemento rural parecía fuertemente representado.

Si nos fijamos en el papel de los observadores del cuento de Echeverría, veremos que con la escalada de las emociones se hacía más evidente una participación activa de los que vinieron al Matadero como mirones pero que no se limitaban a mirar sino con sus gritos, comentarios, con sus cada vez más violentas intervenciones provocaban las determinadas reacciones de los actores del primer plano. Parece muy significativo el hecho de suprimir la frontera que debería separar a los espectadores de la escena; si, como concluye el narrador, “el foco de la federación estaba en el matadero” (Echeverría 1999: 19), allí estaba también el público haciéndose de este modo responsable del terror rosista. Se completa la imagen alegórica de la barbarie que ha penetrado el ambiente civilizado de la ciudad. A los carniceros asesinos, al juez – representante del régimen dictatorial, a la naturaleza salvaje de la pampa, que llega a Buenos Aires con los gauchos, se unen las masas plebeyas primitivas, animalescas, degradadas, manchadas de lodo, estiércol y de sangre.

La obra termina con un comentario que orienta la interpretación de la historia narrada:

En aquel tiempo los carniceros degolladores del matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina, y no es difícil imaginarse qué federación saldría de sus cabezas y cuchillas. (Echeverría 1999: 19)

Concluyendo podemos constatar que en *El Matadero* la polarización política adquiere un sentido muy complejo sugiriendo contextos culturales, sociales y también éticos. El escritor directamente acusa el aparato de terror dictatorial que encuentra su reflejo en los personajes de carniceros y expone la degradación de las autoridades del Estado, representadas en el cuento por el juez del Matadero. Al mismo tiempo en la imagen del público se manifiesta un papel negativo de las clases bajas que de una manera irreflexiva contribuyen a la imposición de la barbarie. En este panorama la representación de las “masas ignorantes” en los personajes de observadores confirma el carácter elitista del proyecto democrático de Echeverría, Si Domingo Faustino Sarmiento en su famoso “Facundo” intentaba explicar las causas

del conflicto político argentino y de la dictadura rosista recurriendo al fenómeno del caudillismo a través de una biografía ejemplar – la de Facundo Quiroga – en *El Matadero* de Esteban Echeverría estos mecanismos se exponen en gran parte gracias a la interpretación del papel que en el sistema dictatorial desempeñaba la clase plebeya de la sociedad argentina. Llama atención también el hecho de presentar a esta gente en el marco del paradigma “Otro” que constituye una óptica muy significativa para desarrollar el discurso identitario construido desde el punto de vista de las élites intelectuales criollas de la Generación ’37.

Bibliografía

- ALBERDI Juan Bautista. 1873. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Versión facsimile en la Biblioteca de la Libertad: <https://www.elcato.org/bibliotecadelalibertad/bases> (consulta: X.2017).
- BECERRA Eduardo. 2011. *El matadero*, de Esteban Echeverría. Tensiones discursivas en el camino hacia la emancipación literaria hispanoamericana. – *Anales de Literatura Hispanoamericana* 40: 233–242.
- BRIOSO SÁNCHEZ Máximo. 2003. El público del teatro griego antiguo. – *Teatro. Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* 19: 9–55.
- CARILLA Emilio. 1993. Juan María Gutiérrez y *El Matadero*. – *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo* XLVIII/1: 30–68.
- ECHEVERRÍA Esteban. 1948. *Dogma socialista de la Asociación de Mayo*, Buenos Aires: Ediciones Estrada.
- ECHEVERRÍA Esteban. 1999. *El Matadero*. Versión electrónica en: <http://bibliotecadigital.educ.ar/uploads/contents/EstebanEcheverria-Elmatadero0.pdf> (consulta: X.2017).
- JITRIK Noe. 1971. Forma y significado en *El Matadero* de Esteban Echeverría. – idem. *Fuego de la especie*, Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores, 63–98.
- LOJO María Rosa. 1998. *El Matadero* de Esteban Echeverría: la sangre derramada y la estética de la “mezcla”. – *From Romanticism to Modernism in Latin America*, David William Foster & Daniel Altamiranda (eds), t. 3, New York: Garland, 23–45.
- MARICHAL Juan. 1978. *Cuatro fases de la historia intelectual latinoamericana (1810–1970)*, Madrid: Fundación Juan March.
- PANIAGUA Cecilio, FERNÁNDEZ SORIANO Javier. 2007. Psicología de las masas y violencia. – *Ars Medica. Revista de Humanidades* 2: 235–264.
- QUEIROZ María de José, 1967, *El Matadero*, pieza en tres actos. – *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) XXXIII/63 (Enero–Junio): 105–113.
- ROJAS MIX Miguel. 1987. La cultura hispanoamericana del siglo XIX. – *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II: *Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid: Cátedra, 55–74.
- SARMIENTO Domingo Faustino. 1988. *Facundo. Civilización y barbarie*, Madrid: Alianza.

Résumé

« Un cortège de gamins, de négresses et de mulâtresses tripières de leur état... ».
Le rôle des spectateurs dans *El Matadero* de Esteban Echeverría

L'article présente une analyse du conte *El Matadero (L'abattoir)* d'un écrivain argentin du romantisme, Esteban Echeverría. Cet ouvrage peut être interprété comme exemple

de littérature politiquement engagé, et l’abattoir dans le titre est une image allégorique de la dictature de Juan Manuel Rosas. À côté des protagonistes – personnages-clés de l’histoire racontée – il y a une foule anonyme d’observateurs. L’image de la populace excitée par l’odeur du sang constitue un élément important du panorama du conflit issu d’une polarisation politique de la société argentine, parce que c’est une image du rôle négatif de la classe plébéienne, qui, dans son ignorance, contribue au triomphe d’un système d’oppression barbare. Dans l’article, on a montré un réseau de contextes culturels, qui, selon l’auteure, sont essentiels pour interpréter cet ouvrage. Sous un angle idéologique, il semble significatif d’inscrire l’image de ces personnages dans un paradigme de l’Autre, ce qui crée une perspective singulière pour le discours de l’identité argentine, construit par les élites créoles de la Génération ’37.

Abstract

“A milling entourage of louts and black and mulatto scavengers...”.

The role of spectators in *El Matadero* by Esteban Echeverría

The article is an analysis of a short story *El Matadero* (*The Slaughter Yard*) by Esteban Echeverría, Argentine writer of the Romantic period. His work can be interpreted as a political one, while the titular slaughterhouse is an allegorical representation of Juan Manuel Rosas’ dictatorship. Apart from the main characters, the text also features an anonymous crowd of spectators. The image of vulgar mob, incited by the sight of blood, is an important element of the panoramic depiction of the social conflict stemming from the political polarization of Argentine society, as it shows the negative role of plebeian class, which in its ignorance contributed to the triumph of the barbaric system of oppression. The article presents a network of cultural contexts which, according to the author, are crucial for the interpretation of the short story. From the ideological point of view, it seems symptomatic that the image of these characters is constructed through the paradigm of the Other, which creates a specific perspective for the Argentine identity discourse constructed by Creole elites of ’37 generation.

Streszczenie

„Banda wyrostków, Murzynek i Mulatek od patroszenia...”.

Rola widzów w opowiadaniu *El Matadero* Estebana Echeverría

Artykuł przedstawia analizę opowiadania *El Matadero* (‘Rzeźnia’) argentyńskiego pisarza epoki Romantyzmu, Estebana Echeverría. Utwór ten interpretować można jako przykład literatury politycznie zaangażowanej, a tytułowa rzeźnia jest alegorycznym obrazem dyktatury Juana Manuela Rosasa. Obok aktorów pierwszego planu – postaci kluczowych dla opowiadanej historii – występuje w utworze anonimowy tłum obserwatorów. Opis prostackiej tłuszczy, podnieconej zapachem krwi, stanowi ważny element panoramy konfliktu wynikłego z politycznej polaryzacji społeczeństwa argentyńskiego, ukazuje bowiem negatywną rolę klasy plebejskiej, która w swej ignorancji przyczynia się do tryumfu barbarzyńskiego systemu opresji. W artykule zarysowano sieć kontekstów kulturowych, które w opinii autorki są istotne dla interpretacji opowiadania. Ze strony ideologicznej znamienne wydaje się wpisanie wizerunku tych postaci w paradygmat Innego, co tworzy szczególną perspektywę dla dyskursu o tożsamości argentyńskiej budowanego przez kreolskie elity Pokolenia ’37.

