



El (primer) Matadero

Jorge Salessi

Articulaciones culturales e históricas

El Matadero del Alto, al que Echeverría en su texto llamó también el matadero de la Convalecencia, estaba ubicado en el espacio que hasta hoy se llama Plaza España, en el triángulo delimitado por las calles Amancio Alcorta, Caseros y Baigorri. El cementerio del Sud fue abierto en 1867 y estaba situado en la actual Plaza Florentino Ameghino, en el espacio delimitado por las calles Matheu y Santa Cruz entre Caseros y Uspallata. El Cementerio del Sud y el Matadero del Sud en 1867 estaban separados por unos escasos quinientos metros. En muchos mapas antiguos del Buenos Aires del período, como el de Solveyra de 1862, el de Aymez de 1865 y el del Departamento Topográfico de 1867, el espacio del matadero de la Convalecencia incluía el espacio que después fue cementerio; eran un mismo espacio¹.

Los espacios del Matadero y el Cementerio del Sud fueron separados entre 1867 y 1871 a raíz de la serie de epidemias que culminaron con la de 1871. Ese mismo año esa separación se hizo definitiva con la clausura del

cementerio del Sud y el traslado de los antiguos Corrales al Parque Patricios. José Gobello citó a Ricardo Llanes para decir que fue en «1867, cuando los antiguos "Mataderos del Sud", o de la Convalecencia [fueron trasladados y], pasan a ocupar sus ya habilitados bretes, playas y galpones, en Caseros y Monteagudo» (Crónica General, 13). Pero Luis Cánepa dice que fue el mismo año de la gran epidemia, «en 1871, [cuando] este matadero fue trasladado a la calle Caseros, entre Monteagudo y Almafuerde» (Buenos Aires Antaño, 83). Que la separación de los espacios del matadero y el cementerio haya sido en 1867 o en 1871 no me interesa tanto como el hecho de que haya sido precisamente entre 1867, cuando se abrió el cementerio del Sud y 1871, cuando se cerró, que para «salubricar» se haya puesto distancia entre los espacios que simbolizaban la matanza y/o enterramientos indiscriminados, y promiscuos de animales y/o gente. Esa confusión o mezcla que en el texto de Echeverría significaba barbarie, en 1871 significó también insalubridad. Al ser publicado en 1871 *El Matadero* permitió articular y separar dos grandes paradigmas de análisis de la cultura argentina de la segunda mitad del siglo diecinueve: civilización/barbarie y salubre/insalubre.

Como sabemos, Echeverría y Gutiérrez fueron figuras centrales del grupo de argentinos exilados en Montevideo durante el gobierno de Rosas. Pero en 1871 Echeverría había muerto veinte años antes. El exilio militante también había quedado veinte años atrás. Gutiérrez, el líder unitario del período 1820-1851, durante el gobierno de Sarmiento, se había transformado de exilado en uno de los civilizadores liberales. Era el rector de la Universidad de Buenos Aires y como tal participó en la discusión sobre la salubricación de la ciudad que estamos revisando. En el último número de la *Revista de Buenos Aires*, Navarro Viola para reforzar su argumento sobre la necesidad de cerrar y «salubricar» el cementerio del Sud, el espacio adyacente o superpuesto al matadero de la Convalecencia, citó una carta de su «ilustrado amigo el doctor Juan María Gutiérrez» que le daba un «apoyo doblemente respetable por lo conspicuo del autor». En esa carta Gutiérrez también advirtió el peligro y «los malos efectos de la aglomeración de cadáveres en un suelo cualquiera» (Cementerio Sud, 629). En 1871 a Gutiérrez difícilmente pudiera escaparle que

en la carta a Navarro Viola estaba escribiendo sobre el mismo espacio que pocos meses más tarde él mismo empezaría a hacer famoso al publicar *El Matadero*, el texto en el que la gran metáfora de la barbarie es la mezcla. Noé Jitrik, al referirse a esa confusión característica del cuento de Echeverría, escribió: «de este modo todo lo que sea mezcla es en sí irracionalidad, mundo de fuerzas desatadas, mundo demoníaco» (Fuego Especie, 78)². Josefina Ludmer, en su libro *El género gauchesco*, dijo que [en «La Refalosa»] los federales son salvajes o bárbaros que degüellan animales, y también unos animales y delincuentes que degüellan y sacrifican hombres como si fueran animales. Como ocurre en *El Matadero* (174). En *El Matadero* la metáfora última de esa mezcla o disrupción de flujos, líquidos, cuerpos y razas o categorías de personas y animales era la del género confuso del hombre hecho «femenino» al ser sodomizado por los torturadores bárbaros.

Esteban Echeverría: higienista y fotógrafo

Jitrik señaló que *El Matadero* «es el primer relato de carácter preciso, de alto valor literario y de densidad testimonial producido en el Río de la Plata» y explicó que «no fue dado a conocer en su momento y que constituye sin duda su obra más original y más fuerte, la más perdurable. Sólo es dado a conocer por Gutiérrez en la *Revista del Río de la Plata* (t. I, pp. 556-562)» (Esteban Echeverría, 32). Pero Jitrik no notó que la publicación de *El Matadero* que «es dado a conocer por Gutiérrez [en 1871] en la *Revista del Río de la Plata*» se ilumina leída en el contexto cultural profundamente marcado por la epidemia de fiebre amarilla.

Jitrik señaló que «el hecho de que no se haya publicado en su momento tiene que haber significado una interrupción en un proceso que quizá hubiera seguido otro rumbo, pues si *La Cautiva* inauguró una línea, *El Matadero* ya no pudo incidir» (Esteban Echeverría, 32). Pero *El Matadero* si bien no incidió en el imaginario cultural y en la historia de la cultura y la literatura argentinas de la primera mitad del siglo diecinueve, sí lo hizo en un momento y un medio

cultural clave, bisagra de la historia de la cultura y la literatura argentinas. Además de la marca que dejaron en el imaginario cultural las epidemias del período 1868-1871, en 1872 fue publicada la primera parte del *Martín Fierro*. Entre 1869 y 1874, durante el gobierno de Sarmiento, se empezaron las grandes obras públicas en Buenos Aires y en el resto del país. Roberto Corté Conde señaló que con la presidencia de Sarmiento «se inició un largo período, concluido seis décadas después, en que se sucedieron sin interrupción las autoridades electas dentro del régimen de la Constitución» (Dinero Deuda, 79). En este contexto fundacional fue leído por primera vez el cuento de Echeverría.

Jitrik explicó que *El Matadero* «tiene el mérito de anticiparse al realismo que se estaba iniciando en su forma moderna en Europa» (Esteban Echeverría, 32). Probablemente fue ese «realismo» y la recolección y transcripción de una lengua oral popular periférica y preurbana los que mantuvieron al texto de Echeverría en la oscuridad durante treinta y tres años. Pero ese mismo «realismo» en 1871 sirvió para que Gutiérrez hiciera una primera lectura en la que trató de fijar el texto en la cultura, no como un texto literario sino como una crónica, testimonio y documento histórico.

La «Advertencia» escrita por Gutiérrez como introducción a la primera edición de *El Matadero* fue una primera lectura útil para tratar de comprender cómo se leyó el cuento en 1871. Gutiérrez creyó necesario justificar la publicación de un texto que él sintió como no terminado, y escribió: «estas páginas no fueron escritas para darse a la prensa tal cual salieron de la pluma que las trazó, como lo prueban la precipitación y el desnudo realismo con que están redactadas» (557). Pero en 1871 el ambiente cultural estaba preparado para aceptar ese realismo. Ya hacía casi treinta años que Balzac había publicado su nueva preceptiva literaria en el prefacio de la *Comédie Humaine*. En 1871 el realismo del texto de Echeverría dio visos de veracidad a un texto que, así, fue transformado en un documento histórico utilizado para empezar a construir, al mismo tiempo que las grandes obras públicas, una historia argentina «nacional».

En 1871, como hemos visto, todavía seguían las pequeñas guerras de líderes locales que, como López Jordán, se rebelaban contra la autoridad del gobierno central, pero el gran período de la llamada barbarie federal del gobierno de Rosas había terminado en 1852. A partir de ese momento los líderes unitarios de antes, como Gutiérrez y Sarmiento, fueron los civilizadores que empezaron a construir la nación a la que era necesario proveerla de una historia. Gutiérrez en la Advertencia al texto de Echeverría, escribió preocupado: «nosotros a medida que crecemos en edad como pueblo y adelantamos en cultura como sociedad, nos interesamos con mayor anhelo en conocer lo pasado y deseamos hallar testimonios a ese respecto [...] Pero este deseo no es fácil de satisfacer, tanto en la época antigua como en la reciente, porque no habiendo tenido arte ni literatura nacional, han desaparecido los tipos sociales» (556). Así, para llenar un vacío de «arte» y «literatura nacional», Gutiérrez rescató y publicó *El Matadero*, presentándolo como un documento, un «precioso testimonio que nos suministra [Echeverría] para ilustrar con él las páginas hasta ahora pálidas de nuestra historia» (557). En su introducción Gutiérrez enfatizó repetidamente el «valor histórico» de *El Matadero* (558).

El rector de la Universidad de Buenos Aires, en 1871, sintió que debía explicar la transcripción literal que hizo Echeverría de una lengua de la clase baja de la periferia cultural representada por el espacio del matadero del período rosista, y escribió: «este precioso boceto aparecería descolorido, si llevados de un respeto exagerado por la delicadeza del lector, suprimiéramos frases y palabras verdaderamente soeces» (561). La literalidad de la lengua que en 1838, cuando Echeverría escribió el cuento, podía ser obscena, en 1871 fue utilizada por Gutiérrez para homologar el cuento con la nueva tecnología de la fotografía que, en ese momento, combinaba el arte de la pintura y el dibujo con la veracidad de la ciencia.

En 1871 ya se había inventado el daguerrotipo pero todavía no se habían investigado bien las posibilidades del montaje o la posibilidad de posar y jugar con las apariencias del fotografiado frente a la cámara. Visibilidad todavía se asociaba con veracidad y Gutiérrez invocó esa supuesta cualidad del método casi científico de producción y reproducción de imágenes para presentar a

Echeverría como un fotógrafo de la barbarie que había documentado una historia «real»³. Según Gutiérrez, en *El Matadero*

...daguerrotipó su autor el cuadro que exponemos hoy al público. La casualidad y la desgracia pusieron ante los ojos de Echeverría aquel lugar *sui generis* de nuestros suburbios donde se mataban las reses para consumo del mercado, y a manera del anatómico que domina su sensibilidad delante del cadáver, se detuvo a contemplar las escenas que allí se representaban, teniendo el coraje de consignarlas por escrito para ofrecerlas alguna vez con toda su fealdad.

(559)

Para que no quedara duda del prestigio científico del texto que estaba presentando, Gutiérrez modernizó aún más al daguerrotipista de la matanza y así lo hizo profesional de la medicina, «anatómico» o cirujano forense, que observa y registra fielmente una verdad histórica inscripta y leída en un cuerpo humano muerto.

En la mirada de Gutiérrez, en 1871, el cadáver observado por el médico escritor eran Buenos Aires y la cultura de la «bárbara federación» supuestamente característica durante el gobierno de Rosas. Y Echeverría era el médico escritor. El germen de la enfermedad epidémica era la ideología federal, que Gutiérrez describió como «el fanatismo político *inoculado* en conciencias supersticiosas» (560. Énfasis mío). En la última frase del cuento, el mismo Echeverría había caracterizado el medio propicio para el desarrollo y propagación de la enfermedad, al concluir que «por el suceso anterior puede verse a las claras que *el foco* de la federación estaba en el Matadero» (584. Énfasis mío). La resonancia y los ecos que despertaba en 1871 la conclusión de Echeverría, se notaba al leerla en el contexto que le dio, por ejemplo, Navarro: «marzo 1 [...] Multiplíquense las denuncias de los focos [...] 4 -Focos -

Ataque de la prensa [...] 7 -Todo es contra los focos y todo es ahora un foco 8 -
No hay hospitales -No hay sepultureros -Focos hay mil» («Diario», 449).

Los primeros sodomitas y sus prácticas insalubres

El cuento de Echeverría narraba cómo «un joven de 25 años de gallarda y bien apuesta persona» (580), unitario y opositor del gobierno de Rosas, al pasar por el matadero de Buenos Aires fue capturado y torturado por los matarifes y carniceros federales. Según el cuento de Echeverría esos hombres especializados en el manejo del cuchillo fueron los miembros de una fuerza parapolicial que utilizaba Rosas. Echeverría llamó a ese grupo la cofradía y a Rosas el «patrón de la cofradía» (585). Gutiérrez fue más específico y en su introducción señaló que esa cofradía era el grupo conocido como «la mazorca».

Siempre preocupado por la falta de los documentos imprescindibles para construir una historia nacional tan necesaria como las primeras obras públicas, el Rector de la Universidad de Buenos Aires explicó:

[...] aquella cuadrilla famosa que se llamó «la mazorca», es hasta hoy mismo un curioso estudio, y aún hay quien pregunta ¿quiénes la compusieron? ¿De dónde salió armada del terror y la muerte? Después de la lectura del presente escrito quedarán absueltas estas dudas. El Matadero fue el campo de ensayo, la cuna y la escuela de aquellos gendarmes de cuchillo.

(560)

Así el espacio originario de la insalubridad también quedó inscripto, fundado como «el campo de ensayo, la cuna y la escuela» de prácticas específicas que se identificaron con una fuerza parapolicial del gobierno de Rosas.

Gutiérrez alegó que en 1835 «la mazorca», el nombre de esa fuerza, se refería a una forma de tortura que «tiene por objeto, el introducir por el flanco de la retaguardia del enemigo unitario, el sabroso fruto [del] que ha tomado nombre, así es que toda aquella gente que recela este fracaso ha dado en usar el pantalón muy ajustado (Buenos Aires Fiesta, 149). El vocabulario militar describió así las estrategias de defensa de una «retaguardia» del hombre, considerada como el bastión más sagrado del honor unitario. En las crónicas del período rosista hay alusiones repetidas a la misma forma de tortura que describió Gutiérrez. Los unitarios las utilizaron para estigmatizar al gobierno de Rosas y sus partidarios representándolos como sodomitas, al mismo tiempo que los federales representaban a los unitarios como afeminados, «maricones». Sodomitas o maricones lo significativo es cómo los dos grupos políticos utilizaron la figura de la transgresión sexual o genérica para estigmatizar al otro⁴.

En *El Matadero*, el joven unitario en poder de la mazorca primero fue afeitado y cuando iba a ser inmovilizado para ser sodomizado murió de una hemorragia provocada por él mismo. Desde el principio del episodio, el narrador preparó al lector para el gran derrame de la romántica sangre patriótica que corría por las nobles venas del apuesto joven. El narrador describió al personaje cuando lo iban a afeitar: «fuera de sí de cólera. Todo su cuerpo parecía estar en convulsión: su pálido y amoratado rostro, su voz, su labio trémulo, mostraban el movimiento convulsivo de su corazón [...] su cuello desnudo y la pechera de su camisa dejaban entrever el latido violento de sus arterias» (582). Este personaje pletórico de sangre valiente, en el momento en que iba a ser inmovilizado para ser sodomizado hizo estallar sus venas y arterias, «reventó de rabia el salvaje unitario, dijo uno [de los mazorqueros que lo rodeaban]. -Tenía un río de sangre en las venas, articuló otro» (585). Al desangrarse en una copiosa hemorragia provocada por la mera posibilidad de la confusión de su género, el unitario murió conservando su honor de hombre masculino. Como veremos más adelante, ésta podía ser evidencia de nociones de género que veremos en la cultura rioplatense de fines del siglo diecinueve y principios del siglo veinte. En esa cultura aparentemente, ya en 1835, no era la

elección del objeto sexual sino la posición insertiva adoptada en una pareja insertivo/receptiva lo que definía al género del hombre «masculino». La posición receptiva hacía al hombre «femenino» porque confundía los roles y jerarquías considerados tradicionales en la mujer «femenina» (receptiva) y el hombre «masculino» (insertivo).

La tortura del joven unitario empezó cuando «entre vociferaciones e injurias [los mazorqueros] arrastraron al infeliz joven al banco del tormento» (581) que se encontraba adentro de la casilla que servía de despacho a la autoridad del «juez del matadero, personaje importante, caudillo de los carniceros y que ejerce la suma del poder en aquella pequeña república» (570). Así Echeverría identificó el matadero con la república y a Rosas con el juez que, como él, ejercía «la suma del poder». Una vez adentro del espacio de la autoridad, los mazorqueros propusieron distintas formas de torturar al unitario:

-Ya le amansará el palo.

-Es preciso sobarlo.

-Por ahora verga y tijera.

-Si no la vela.

-Mejor será la mazorca.

(582)

La tortura empezó con «la tijera»; después de afeitarse las patillas, el narrador marcó una interrupción con un diálogo para continuar cuando el juez del matadero ordenó a los mazorqueros: «Abajo los calzones a ese mentecato cajetilla y a nalga pelada denle berga [*sic*], bien atado sobre la mesa» (584). Jitrik explicó que en esta escena los federales «es evidente: lo quieren violar» (Fuego Especie, 95). Como ya señaló Fernando Operé citando a David Viñas, esa fue otra instancia de la «violación metafórica de la civilización por la

barbarie, tema repetido en Sarmiento y Mármol» (Civilización Barbarie, 138). En la literatura del Río de la Plata, en el siglo diecinueve, se invirtió la imaginación que describió Octavio Paz en aquella América, Malinche, «chingada» por Europa, Cortez⁵.

Gutiérrez, sensible a la desnudez del texto de Echeverría, acudió a la misma estrategia que vimos antes para validar la representación de la sodomía presentándola como evidencia documental de la barbarie rosista, y escribió:

La escena del «salvaje unitario» en poder del «Juez del Matadero» y de sus satélites, no es una invención sino una realidad que más de una vez se repitió en aquella época aciaga: lo único que en este cuadro podría haber de inventiva del autor, sería la apreciación moral de la circunstancia, el lenguaje y la conducta de la víctima, la cual se produce y obra como lo habría hecho el noble poeta en situación análoga.

(561)

La posición de cronista histórico puso a Echeverría demasiado cerca de la escena sodomítica. Roberto González Echeverría señaló que en *El Matadero* «un joven, que es evidentemente proyección del autor, es asaltado por la turba» (Redescubrimiento Mundo, 386). Por eso Gutiérrez, al que Adolfo Saldías llamó «el amigo íntimo de Echeverría» (Juan M. Gutiérrez, 100), también se sintió obligado a explicar que el joven unitario al elegir morir antes de ser sodomizado «obra como lo habría hecho el noble poeta en situación análoga (Advertencia Matadero, 561)». El amigo íntimo de Echeverría sabía que la cercanía del autor de *El Matadero* al acto sodomita lo haría susceptible de sugerencias como la de Zelmara Acevedo al proponer, quizá un poco apresuradamente, que «Esteban Echeverría [era], un reconocido homosexual de la época de la lucha por nuestra independencia» (117).

Ríos de sangre

«Tenía un río de sangre en las venas», dijo uno de los mazorqueros al ver cómo se había desangrado el joven unitario. Ese «río de sangre» -que en el texto de Echeverría evitó y reemplazó la representación del acto sodomita- en 1871 era considerado una de las fuentes primarias de la insalubridad. El narrador de *El Matadero* describió ese flujo insalubre con gran detalle y en momentos estructurales del cuento. En la escena final la tortura terminó cuando «un río de sangre brotó borbolloneando de la boca y las narices del joven y extendiéndose empezó a caer a chorros por entrambos lados de la mesa» (584). Estos «ríos de sangre», como los degüellos de la tradición romántica argentina, eran recurrentes en *El Matadero* donde confluían conformando una representación fundacional de ese entretejido insalubre de géneros, flujos y cuerpos mezclados.

Protegidos en la privacidad del interior de la casilla, los mazorqueros propusieron formas de tortura que, en su mayoría, involucraban distintas formas de sodomización: «el palo», «la vela», «la verga» o «la mazorca». Pero en el espacio público representado por la playa y las calles del matadero, las formas de tortura que propusieron los mazorqueros fueron distintas formas de degüello que, según la tradición, además de ser especialmente sangrientas también tenían connotaciones sexuales.

En la calle, cuando recién habían atrapado al unitario, los carniceros alrededor de Matasiete, el cabecilla de los matarifes que sujetaba al joven amenazándolo con su cuchillo, propusieron afeitarlo primero y degollarlo después:

-Pícaro unitario. Es preciso tusarlo.

-Tiene buen pescuezo para el violín.

-Tócale el violín.

-Mejor es resbalosa.

-Probemos, dijo Matasiete y empezó sonriendo a pasar el filo de su daga por la garganta del caído.

(580-581)

Tocar «el violín» o hacer bailar «la refalosa» eran formas de tortura y degüello recurrentes en las crónicas y la literatura del período. El mismo Echeverría en las notas a su poema «Avellaneda» explicó que «la resbalosa es la sonata del degüello como lo indica la palabra misma: ella imita el movimiento del cuchillo sobre la garganta de la víctima y se canta y se baila al mismo tiempo» (Obras Completas, 443). El narrador de *El Matadero* al describir el interior de la casilla señaló que entre unas sillas «un hombre, soldado en apariencia, sentado en una de ellas, cantaba al son de la guitarra la resbalosa, tonada de inmensa popularidad entre los federales» (581).

Las connotaciones sexuales de «la refalosa» se iluminan en un texto de Hilario Ascasubi, un contemporáneo de Echeverría, como él, escritor unitario y primer cronista de una lengua gauchesca suburbana. Bajo el título de «La refalosa» Ascasubi escribió la representación de la misma forma de tortura que describió Echeverría. En ese poema un mazorquero federal, amenazó al gaucho unitario Jacinto Cielo, describiéndole cómo torturaban a sus víctimas los federales:

Unitario que agarramos
lo estiramos;
o paradito nomás,
por atrás,
lo amarran los compañeros
por supuesto, mazorqueros,
y ligao
con un maniador doblao,
ya queda codo con codo

y desnudito ante todo.
Salvajón!
Aquí empieza su aflicción.

(Hidalgo-Ascasubi, 100)

La desnudez «ante todo» era un principio de la tortura y simbolizaba la vulnerabilidad del cuerpo del hombre susceptible, entre otras formas de tortura, a la humillación del género del hombre sodomizado. Ese era uno de los significados del «desnudo realismo» que señaló Gutiérrez en su introducción al texto de Echeverría. A esa misma desnudez se refirió el joven unitario al exclamar antes de desangrarse: «primero degollarme que desnudarme» (584). Y esa fue la misma desnudez que evitó «cuando empezaron la obra de desnudarlo. Entonces un torrente de sangre brotó borbolloneando de la boca» (585).

El mazorquero de Ascasubi explicó que una vez desnuda la víctima,

y como medio chanciando

lo pinchamos,
y lo que grita, cantamos
la refalosa y tin tin,
sin violín.

Pero seguimos el son
en la vaina del latón.

(Hidalgo-Ascasubi, 101)

Ascasubi logró producir una melodía enervante reforzada por las rimas internas y las acciones «pinchamos», «grita», «cantamos» que entrelazaban interacciones de los torturadores con el torturado, rápidas y simples pero de

gran violencia. El dolor del torturado que «grita» junto al «cantamos» de los torturadores quedaba acallado por el canto en un tono más agudo: «tin tin, sin violín». La violencia de la escena era enfatizada por la apariencia de juego casi infantil con instrumentos musicales que se hacían instrumentos de tortura y viceversa. Este era «el son» con acompañamiento «en la vaina del latón», que era una mezcla de cuchilla y sable bayoneta.

En el poema de Ascasubi los mazorqueros, con cuidado para no matarlo, desangraban al unitario haciéndole una incisión cuidadosa que implicaba un conocimiento de anatomía humana bastante preciso:

abajito de la oreja,
con un puñal bien templao
y afilao,
que se llama el quita penas,
le atravesamos las venas
del pescuezo.
¿Y qué se le hace con eso?
larga sangre que es un gusto.

(Hidalgo-Ascasubi, 103)

El ritmo ligero de la serie «pinchamos», «grita», «cantamos», «seguimos», se hacía más lento para describir morosamente una sola acción, cuidadosa, precisa, que producía el flujo de sangre. El diminutivo servía para fijar la atención del oyente/lector sobre un punto específico de la cabeza, «abajito de la oreja», en un punto difícil de reconocer a simple vista.

La descripción de las características y el nombre específico del «puñal bien templao y afilao / que se llama el quita penas» utilizaban formas compuestas que hacían el rescate realista o costumbrista de objetos característicos y vocablos de una cultura específica. Así emergía el flujo de otro unitario que «larga sangre que es un gusto». Y con este «gusto» el poema volvía a

entretejer tortura y placer, dolor y juego. Ya no el placer estético del canto sino también un placer erótico.

Después de describir a la víctima que ha empezado a desangrarse, el mazorquero de Ascasubi exclamaba:

¡Ah, hombre flojos!
hemos visto algunos de éstos
que se muerden y hacen gestos,
y visajes
que se pelan los salvajes,
largando tamaña lengua;
y entre nosotros no es mengua
el besarlo
para medio contentarlo.

(Hidalgo-Ascasubi, 102)

«Entre nosotros» -un plural que al final del poema quedaba connotado como federales, mazorqueros, bárbaros y sodomitas- el hablante del poema de Ascasubi afirmaba que «no es mengua», no era ser menos hombre, no implicaba una transgresión elegir a otro hombre como objeto sexual y besarlo en la boca cuando estaba «largando tamaña lengua» al mismo tiempo que se iba desangrando. J. Ludmer llamó a eso «la representación del *mal* en la lengua» (*Género Gauchesco*, 169. Énfasis mío).

La explicación del título de la composición de Ascasubi aparecía inmediatamente después de la escena del beso, cuando el mazorquero explicaba que «entonces lo desatamos / y soltamos; / y lo sabemos parar / para verlo refalar / ¡en la sangre!» (Hidalgo-Ascasubi, 102). Esta era otra variante de la representación del flujo de sangre unitaria generado, según los unitarios, por la barbarie rosista en un texto escrito, como *El Matadero*, en la década de 1830 pero, como *El Matadero*, publicado por primera vez como parte de un libro con toda la obra poética de Ascasubi en la década de 1870⁶.

Confluencias de personas y animales

En *El Matadero*, el río de sangre del joven unitario era el último flujo que describía el texto y se entremezclaba con los flujos anteriores de la sangre de cuarenta y nueve novillos, la sangre de un niño y la sangre de un toro que constituían una representación ideal de la mezcla que en 1871 significaba insalubridad. Como el unitario después, el toro en su rebelión demostraba el honor de su género, distinto al de los novillos habituales en el matadero. Para poder matarlo los carniceros tuvieron que superar grandes dificultades antes de dominar ese último animal bravío que simbolizaba al joven. El animal que preanunciaba al joven gallardo del final era «emperrado y arisco como un unitario» (575). El toro «de corta y ancha cerviz, de mirar fiero» (573-574) tenía una característica «rojiza y fosfórica mirada» (575) que era la misma del unitario «lanzando una mirada de fuego sobre aquellos hombres feroces» (580), «sus ojos de fuego parecían salirse de la órbita» (582).

El animal atrapado no se dejó vencer fácilmente y escapó del poder de los carniceros desprendiéndose del lazo elástico y tenso que lo sujetaba: «desprendió el lazo de la asta, crujió por el aire un áspero zumbido y al mismo tiempo se vio rodar desde lo alto de una horqueta del corral, como si un golpe de hacha la hubiera 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» (575). Con el degollamiento del niño Echeverría representó la indiferencia de la barbarie ante la muerte de los inocentes, encarnados en el pequeño espectador del peligroso circo de la sangre. Pero con este «largo chorro de sangre» Echeverría volvió a entretener el motivo recurrente del derramamiento de sangre que articulaba la mezcla de flujos que iban del cuerpo del niño, con el que termina una primera parte del cuento, al cuerpo del toro con el que termina una segunda y anunciaba la muerte del unitario al final del texto.

Jitrik opinó que *El Matadero* puede no ser un cuento «si lo observamos a la luz de ciertos puntos de vista ilustres como los de Poe, Maupassant y Horacio Quiroga [...] para quienes, desde la primera palabra hasta la última, todo debía servir, y por lo tanto contener, al hecho que origina y da forma inequívoca al cuento» (Fuego Especie, 64). Según este importante crítico «*El Matadero* empieza a ser cuento a partir de un determinado momento y previamente no lo es» (66). Al principio del texto, Jitrik vio «todo un trozo de relato[...] de tal modo desarticulado que nos ha hecho pensar que en su autor había una vacilación formal y no conseguía dar satisfacción a su propio ideal de composición» (68). Según Jitrik antes de entrar en el cuento Echeverría se extendió, en descripciones «costumbristas» (69). Pero en mi lectura esa primera parte era imprescindible, preanunciaba y contenía el cuento porque allí, con la inundación, se realizaba el contacto entre los flujos del sistema de ríos y los flujos de la sangre del matadero.

Jitrik presintió la estructura que estoy describiendo al notar que el incidente del lazo que corta la cabeza del niño «rompe el humor costumbrista y anticipa un cambio en el modo de contar; incluso la muerte del toro y su castración pueden ser vistos como una alternativa de lo que los carniceros pueden hacer con los seres humanos» (80). Pero esa lectura no incluyó el primer momento del cuento, el de la inundación por inversión de los flujos normales de los ríos. La inundación preparó el ambiente de la ciudad hambrienta, sitiada por una de las plagas apocalípticas clásicas.

La primera parte del cuento terminaba con el degollamiento del niño y la segunda parte terminaba cuando Matasiete, el actor principal de la cultura matarife, enfrentó al toro rebelde «gambeteando en torno de él con su enorme daga en mano, [y] se la hundió al cabo hasta el puño en la garganta mostrándola en seguida humeante y roja a los espectadores. Brotó un torrente de la herida» (578). Así el motivo del derrame de sangre sirvió para entretener y mezclar la sangre y los cuerpos del niño, el toro, el unitario y el pueblo federal: «cuarenta y nueve reses [que] estaban tendidas sobre sus cueros y cerca de doscientas personas [que] 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» (571). La mezcla demoníaca incluía la diversidad de razas.

Una vez muerto el toro rebelde los carniceros pudieron dilucidar el interrogante que se había planteado desde que éste apareció en el texto. La ambivalencia genérica del toro, que preanunciaba la del unitario en poder de los carniceros, fue un interrogante desde la primera frase que utilizó el narrador para introducirlo: «de corta y ancha cerviz, de mirar fiero, sobre cuyos órganos genitales no estaban conformes los pareceres porque tenía apariencias de toro y de novillo» (573-574). El mismo narrador explicó que «un toro en el matadero era cosa muy rara y aún vedada» (578). Tan vedada y desafiante era la presencia de un toro entre los novillos como la de un unitario entre los federales carniceros.

La incertidumbre sobre el género del toro generó un largo diálogo en el que, ya antes de conocer su género, el animal fue comparado con «un unitario». Los carniceros se preguntaron:

-Como toro le ha de quedar. ¡Muéstreme los c[oJones] si le parece, c[oJonud]o!

-Ahí los tiene entre las piernas. ¿No los ve, amigo, más grandes que la cabeza de su castaño, o se ha quedado ciego en el camino?

-Su madre será la ciega, pues que tal hijo ha parido. ¿No ve que todo ese bulto es barro?

-Es emperrado y arisco como un unitario.

Y al oír esta mágica palabra todos a una voz exclamaron: ¡Mueran los salvajes unitarios!

-Para el tuerto los h[uevos].

-Sí, para el tuerto, que es hombre de c[oJones] para

pelear con los unitarios.

-El matambre a Matasiete, degollador de unitarios.

¡Viva Matasiete!

(574 -574)

Tanto la ambivalencia genérica del animal antes de morir, como la presencia del toro en el espacio de los novillos reforzaban la metáfora central de la mezcla de categorías que significaba barbarie irracional y diabólica.

En ese ambiente de ambivalencias el género se reconfirmaba en la lid cuyo resultado definía el género «masculino» del toro o de los carniceros. El vencedor confirmaba su triunfo e incorporaba ritualmente la potencialidad genérica del vencido haciendo la ingestión ritual de la parte del cuerpo considerada repositorio de la masculinidad: los testículos⁷. El episodio del toro, como el del unitario, concluyó con la confirmación del género del vencido. El río de sangre que tenía el unitario en las venas demostró el género del apuesto joven, preanunciado en el episodio con el toro, cuando, después de matarlo «una voz ruda exclamó: aquí están los huevos, sacando de la barriga del animal y mostrando a los espectadores dos enormes testículos, signo inequívoco de su dignidad de toro» (578).

Las aguas suben turbias

En la primera parte de su cuento Echeverría preparó el ambiente de mezcla poniendo en contacto los flujos del matadero y de los ríos. Con la inundación las aguas de los ríos, al invertir la dirección habitual de su flujo, se confundían con la sangre mezclada de la gente y los animales y realizaban el contacto insalubre entre los flujos de aguas potables y aguas servidas.

El narrador explicó cómo funcionaba el sistema de desagües de *El Matadero* que era el espacio representativo de la ciudad y la república bajo el gobierno de Rosas: «Esta playa, con declive al sur, está cortada por un zanjón labrado por la corriente de las aguas pluviales, en cuyos bordes laterales se muestran innumerables cuevas de ratones y cuyo cauce recoge en tiempo de lluvia toda la sangrasa seca o reciente del matadero» (569). El matadero, como la ciudad de Buenos Aires, tenía «declive al sur» y estaba «cortada por un zanjón labrado por las corrientes pluviales» que representaban los terceros y el Riachuelo cuyos cauces recogían las aguas de lluvia, del «río de la Matanza» y de los saladeros que, así, descargaban en el Plata los líquidos de deshecho de la ciudad.

Pero en el texto la dirección de los flujos habituales se interrumpieron y «toda la sangrasa» se puso en contacto con las aguas potables de la ciudad cuando las aguas del Riachuelo y del Río de la Plata entraron hasta el matadero. Las aguas del Riachuelo habitualmente fluyen de sudoeste a noreste pero en *El Matadero* ese flujo cambió cuando «una tremenda avenida se precipitó de repente por el Riachuelo de Barracas, y extendió majestuosamente sus turbias aguas hasta el pie de las barrancas del alto» (564). El «matadero de la Convalecencia o del Alto» (569) -a veces el mismo narrador lo llamó «los corrales del Alto» (568)- se encontraba a pocos metros de las barrancas del Alto que corrían paralelas a lo que hoy sería aproximadamente la vereda norte de la calle Amancio Alcorta⁸. Hasta esa barranca avanzaron las aguas del Río de la Plata al rebalsar el cauce del Riachuelo.

El narrador señaló:

El Plata creciendo embravecido empujó esas aguas [...] y las hizo correr hinchadas por sobre campos, terraplenes, arboledas, caseríos, y extenderse como un lago inmenso por todas las bajas tierras. La ciudad circunvalada del Norte al Este por una cintura de agua y barro, y al Sud por un piélagó blanquecino [...] echaba desde sus torres y barrancas atónitas miradas

al horizonte [...] parecía el amago de un nuevo diluvio.

(564)

La inundación de lo que son hoy los barrios de La Boca y Barracas (Norte) hasta esa segunda barranca que corría en el «Alto» paralela y a pocos metros de lo que sería hoy la vereda norte de la actual calle Amancio Alcorta, dejó a la ciudad sitiada por el agua y el barro al «Norte y al Este y al Sud por un piélago blanquecino» que al llegar hasta la barranca del Alto se puso en contacto con el zanjón del matadero, por el que desaguaba hacia el sud «toda la sangrasa seca o reciente del matadero»⁹. El color «blanquecino» de ese «piélago», piel y lago que cubrían la ciudad, reforzó los tonos descoloridos y fríos característicos de la primera parte del texto, donde predominaban «una lluvia muy copiosa», «los pantanos» (563), «acuoso barro» y en todos lados las «turbias aguas» de «un nuevo diluvio» (564) y una «inundación que crecía» hasta hacerse el «demonio unitario de la inundación» (565) en los sermones desaforados de los sacerdotes católicos partidarios de Rosas.

Como el color cambiante de aquella corriente de agua que en el artículo periodístico de 1871 era «unas veces sangrienta, otras verde y espesa», Echeverría contrastó los colores blanquecinos, turbios y barrosos, identificados con las plagas de una iglesia católica medievalizante y gris al principio del cuento, entremezclándolos con el rojo de la sangre característica del resto del texto¹⁰.

Echeverría continuó el movimiento de la «tremenda avenida que se precipitó de repente por el Riachuelo» en las corrientes encontradas y remolinos que entremezclaron gente y animales en el espacio del matadero. Después de señalar el avance de las aguas de la inundación, el narrador describió la actividad repentina del matadero. Alrededor de cada res muerta

[...] la figura más prominente de cada grupo era el
carnicero con el cuchillo en mano, brazo y pecho

desnudo, cabello largo y revuelto, camisa y chiripá y rostro embadurnados 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 entremezcladas con ellas algunos enormes mastines, olfateaban, gruñían o se daban de tarascones.

(571)

Los carniceros eran la versión bárbara del «anatómico» y a sus espaldas está la versión bárbara de los ayudantes o practicantes alrededor de la mesa de disección: una mezcla de géneros y razas, de personas animalizadas y animales antropomorfizados, «siguiendo los movimientos» en vórtices que «se rebullían caracoleando».

La mirada del narrador se acercó a los conjuntos para describirlos de cerca o, separándose, describía panorámicamente cómo se desataban movimientos que entrechocaban unos grupos con otros: «los grupos se deshacían, venían a formarse tomando diversas aptitudes y se desparramaban corriendo como si en medio de ellos cayese alguna bala perdida» (571). Los movimientos abajo hacían eco a los movimientos de arriba, «en el aire, un enjambre de gaviotas blanquiazules que habían vuelto de la emigración al olor de la carne, revoloteaban cubriendo con su disonante graznido todos los ruidos y voces del matadero» (571). Ruidos, voces, graznidos y gruñidos de gente, animales, tierra, agua confundían así los espacios y categorías de adentro, afuera, arriba y abajo.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

