

El escritor, que prima en Sarmiento sobre el historiador, el biógrafo o el sociólogo político, le permite sacar provecho de los recursos implícitos de la escritura. El conocimiento literario le aconseja renunciar a la minucia de la precisión histórica, al dato exhaustivo, la catalogación, el relevamiento, en favor de la agilidad narrativa; lo obliga a dosificar la truculencia, combinar con agilidad los planos, matizar con anécdotas, hipérbolos o ditirambos el peso del rigor histórico, en una opción decidida por el estilo, por las sabidurías del escritor. Lo dice explícitamente:

Me fatigo de leer infamias, contestes en todos los manuscritos que consulto. Sacrifico la relación de ellas a la vanidad del autor, a la pretensión literaria. Diciendo más, los cuadros saldrían recargados, innobles, repulsivos (p. 99).

El conflicto en Echeverría

Se ha dicho que los dos autores defienden la civilización pero son seducidos por la barbarie, y que esa seducción se detecta en la obra de ambos de distinta manera. El ensayo impone a Sarmiento ciertas constricciones del género, usado, por otra parte, con la elasticidad propia del romanticismo y del talento desbocado del autor. Por su parte, la pura ficción enriquece las posibilidades de Echeverría y le permite desplegar esa contradicción en planos sutiles y complejos: en la elección de un escenario, la caracterización de personajes, el estilo, el tono, las voces de los actores⁶.

El primer acierto de Echeverría es la elección de un ambiente fronterizo a medio camino entre la ciudad y el campo: el matadero y su contexto, vértice de unión o, mejor, de conflicto entre los ecos ciudadanos de la Gran Aldea y el campo desaforado que comenzaba en las últimas esquinas de las calles porteñas.

Este conflicto, básico en la obra de Sarmiento —«El siglo XIX y el siglo XII viven juntos; el uno dentro de las ciudades, y el otro en las campañas» (p. 49)—, avanza un paso más en Echeverría. La fricción se traslada a la propia ciudad, entre su elite cultivada (el unitario) y su arrabal miserable y violento (el matadero), ampliándose su limitación geográfica a planteamientos más complejos como los que hoy entendemos por centro y periferia.

La elección de aquel lugar, «sui generis»⁷ según Juan María Gutiérrez, es, para la época, audaz. El ambiente marginal, por próximo y desprestigiado, no es tomado en cuenta como materia literaria por escritores que preferían las escenas menos heterodoxas de la ciudad. Ese mundo cargado —que conoció Echeverría en incursiones punibles de su juventud— era una de las caras de la ciudad familiar y no será descubierto como materia literaria sino a su regreso de Francia, cuando la toma de distancia y la desmitificación de lo europeo lo impulsan a buscar en su propia tierra la originalidad. Originalidad que encuentra en la grosería y violencia de un barrial sanguinolento, radicalmente opuesto a su ideario estético. De esta fricción contradictoria entre una realidad visceral, que se le impone, y el deber ser intelectual, surge la tensión del cuento⁸.

⁶ Lo que expongo a continuación se basa, en parte, en algunos aspectos de una investigación más amplia sobre la vida de Echeverría recogida, en mi Introducción a la edición crítica de *El matadero* y *La cautiva*, Madrid, Cátedra, 1986.

⁷ «La casualidad y la desgracia pusieron ante los ojos de Echeverría aquel lugar sui generis de nuestros suburbios...», Juan María Gutiérrez, Advertencia a «*El matadero*» de E. Echeverría, en *Revista del Río de la Plata*, Buenos Aires, Carlos Casavalle editor, t.I, 1871, pág. 559.

⁸ Esta idea, fundamental en la interpretación de *El matadero*, es desarrollada por Noé Jitrik (*Op. Cit.*) y puede resumirse con las propias palabras del crítico como el «conflicto (...) entre un mundo fáctico, de acción, que ejerce una fascinación rechazada y un mundo cultural que se trata de levantar ineficazmente» (p. 94).

El conflicto entre civilización y barbarie también es el tema del drama romántico de Echeverría. El joven unitario que encarna la urbanidad civilizada es vejado y muerto por la comparsa del matadero, representante del salvajismo de la campaña que, con palabras de Sarmiento, «circunda (a las ciudades)... las cerca, las oprime» (P. 29).

Son frecuentes en *El Matadero* los momentos de admiración por personajes y acciones enjuiciados severamente desde el punto de vista ideológico y desde el esquema general del cuento. Casi a traición de su ideal civilizado, el autor reivindica —también como Sarmiento— cierta afinidad con el mundo del gaucho, la habilidad de jinetes, enlazadores y pialadores, el coraje del criollo que enfrenta y mata al toro enfurecido. Hay al menos dos motivos para ello: por una parte, fiel a los ideales de Mayo, Echeverría no olvida el papel decisivo de la campaña en las luchas de la independencia; por otra, tiene una complicidad afectiva con las rudezas de la vida campesina que conocía directamente a raíz de sus frecuentes estancias en la finca «Los Talas», donde, significativamente, redacta el cuento.

En sentido estricto, el cuento sólo tiene dos personajes: el joven unitario y Matasiete, héroes antitéticos no sólo en su obvia condición de antagonistas, sino también en el resultado desigual de cada uno como creaciones literarias.

Matasiete, presentado como «degollador de unitarios», es el personaje logrado que se define en la acción: «No hablaba y obraba». Es fácil imaginarlo como el líder del matadero, diestro, fuerte, taimado, asistido por una psicología; es un personaje convincente, realista, con pasta humana.

Su oponente, el joven unitario, es aún el héroe hiperbólico del romanticismo, un arquetipo al servicio de una idea. Su «yo» es genérico —significativamente no tiene nombre propio— y no alcanza la talla singular del individuo.

El autor opta explícitamente por el unitario, al que caracteriza, sin riesgo, desde unas pautas ya establecidas, pero es seducido por el mundo impetuoso de Matasiete, lo que se traduce en una búsqueda de nuevos o más sagaces recursos literarios.

En cuanto a la lengua de la narración, el coro del matadero es un importante actante colectivo, encarnado en voces anónimas, que se caracteriza por la fuerza de su lenguaje desacatado y soez. Es la parte más arriesgada e innovadora del relato; anticipa con precocidad la invasión coloquial, característica que sólo desplegará la narrativa del siglo XX. Le sirve a Echeverría para caracterizar personajes, recrear un ambiente cargado y marginal y descubrir las virtudes narrativas de la expresión vulgar.

La denuncia, que se traduce en una avalancha de jerga vulgar, y el realismo incipiente, que desinhibe las intervenciones del coro dando espontaneidad y vehemencia a los párrafos que las enmarcan, contrastan con las parrafadas enfáticas del unitario, con las que, por cuestión de principios, se identifica el escritor. Hay además una seguridad al manejar los códigos románticos que ya han sido aceptados por la crítica local mientras que esa jerga «canalla», absolutamente experimental, supone un riesgo —creado por el mismo autor inconscientemente— pero que, de ser aceptado, pondría en duda no sólo su tabla de valores sino los principios ideológicos por los que luchaba toda su generación.

Habría que insistir en este punto sobre el permanente conflicto de Echeverría requerido por la pulcra oferta intelectual y por la turbulenta realidad local que, como un mensaje subliminal, lo aterra, pero se le impone afectivamente.

Costumbrismo, panfleto político, romanticismo, realismo naturalista, iluminismo, son todos calificativos pertinentes para este cuento (o alegoría, o cuadro de costumbres, o «historia», como la llama su autor). Esta variedad, producto de unas concepciones estéticas en transición, puede ser analizada como concordante con el mundo referencial que le da origen: un subcontinente en formación cuya realidad no está prolija y claramente ordenada sino que se caracteriza por la compleja superposición de estéticas, de ideologías, de culturas. La inestabilidad, la desestructuración, la polivalencia (aún presentes en Latinoamérica y que aún hoy comprometen su literatura) se reflejan sobre todo en los niveles implícitos de la obra: en la superposición de estilos, en la mezcla ecléctica de recursos expresivos y en su factura heterodoxa que imposibilita encasillarla en un género.

Estos autores se proponían narrar una realidad maniquea con lo bueno y lo malo claramente separado, pero el objeto artístico que crean resulta muy superior en rigor literario al valor testimonial que pretendían. La confusión, el abigarramiento y, en ocasiones, el caos de esa sociedad en erupción de la que son, a la vez, jueces y parte, terminan imponiéndose en sus obras, de modo tal que, queriendo ensalzar la civilización, por los resquicios se les cuele la barbarie, ese mundo que, aunque reprimido, no era para ellos ajeno ni extranjero (como podría indicar la etimología) sino, por el contrario, eje de identidad, base de la desprestigiada pertenencia.

Leonor Fleming