

“El matadero carnavalesco de Esteban Echeverría”

Carmen Granda
Brown University

En contraste con el formalismo ruso, una escuela literaria que insiste en el valor estético del lenguaje literario, Mijail Bajtín, teorizante y filósofo ruso, introdujo una nueva lectura basada en la cultura. Esta lectura contemporánea se basa, en particular, en la representación de varios elementos populares propios de la cultura que rompen con los códigos tradicionales, reemplazándolos en muchos casos con la imagen carnavalesca de la sociedad.¹ Los elementos populares de “El matadero” (1871) de Esteban Echeverría resaltan el mundo grotesco de Argentina bajo la dictadura de Juan Manuel de Rosas entre 1829 y 1852. A través de la voz narrativa del propio Echeverría, el autor desarrolla un espacio discursivo y carnavalesco que refleja un mundo que aparenta ser al revés, en donde lo popular aparece efectivamente como monstruoso.

En la taxonomía cultural de Bajtín lo popular tiende a tener un carácter positivo, o sea, se le asigna un valor creativo. De hecho, las fiestas populares donde predominan la burla y la liberación del cuerpo, componentes que se oponen indirectamente a la cultura oficial, son fundamentales para entender la visión carnavalesca como señala Bajtín: “[El Carnaval representa] el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (*La cultura popular* 15). Sin embargo, ese valor tradicional popular aparece degradado, como un valor negativo en varias obras latinoamericanas. Además de estar presente en “El matadero,” por ejemplo, este enfoque asimismo coincide con la visión negativa del mundo rural, un concepto ya propuesto por Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo: civilización y barbarie*, publicado en 1845 en *El Progreso*. Igual que la obra de Echeverría, *Facundo...* destaca la polarización entre la civilización y la barbarie bajo la dictadura de Rosas. Por ejemplo, Sarmiento, personaje-autor, con sus ideologías europeas y norteamericanas contrapone las creencias del dictador y Facundo, los “caudillos” y los “gauchos”, cuyas acciones y ropa reflejan la barbarie: “el hombre del campo lleva otro traje . . . lejos de aspirar a semejarse al de la ciudad, rechaza con desdén su lujo y sus modales cortesés, y el vestido del ciudadano, el frac, la silla, la capa, ningún signo europeo puede presentarse impunemente en la campaña” (66-67).

Sin embargo, la dicotomía entre la civilización y la barbarie no se limita a la representación de los personajes. De hecho, al igual que “El matadero” que utiliza la imagen del matadero en sí y sus alrededores (el centro de Buenos Aires) para destacar esta facción, Sarmiento asimismo utiliza varios espacios -a saber, la ciudad y la pampa-

con el fin de destacar esta separación: “La ciudad es el centro de la civilización argentina, española, europea; allí están los talleres de las artes, las tiendas del comercio, las escuelas y los colegios [mientras que el campo es una] superficie inculta” (66-67). El espacio efectivamente se convierte en símbolo de la sociedad y la cultura. Del mismo modo, se pueden estudiar el espacio de “El matadero” desde la teoría y la poética de Bajtín, en la cual prevalecen numerosos elementos populares, a saber, lo grotesco y el Carnaval, y el dialogismo y la polifonía, respectivamente.

Ya con el título, “El matadero,” el autor crea una imagen visual desagradable para sus lectores. Al elegir el matadero, un espacio “grotesc[o],” como imagen central del texto, Echeverría pinta la imagen de un sitio violento en donde se sacrifican animales y, por lo tanto, establece el tema repugnante que predomina toda la obra (47). Esta imagen se intensifica al enfatizar la importancia del ganado, símbolo por excelencia de Argentina. Por un lado el sitio representa la nación, o sea, el producto principal del país que se distribuye al público argentino y a otros países. Sin embargo, por otro lado, la matanza exagerada de los animales y los seres humanos descrita por Echeverría produce un espacio caótico, de mucho conflicto. A través de las numerosas referencias a la sangre y la matanza, propia de tal lugar público, Echeverría produce un efecto de repugnancia en sus lectores como se afirma en la descripción de Matasiete, el matarife supremo, mientras mata el último toro: “cortóle el garrón de una cuchillada y gambeteando en torno de él 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” (53). El lector puede concluir que el proceso cruel de la matanza en el matadero, o sea, el descuartizamiento de los animales, es una metáfora de las atrocidades cometidas por

el dictador, que está fragmentando a la sociedad argentina.

Para enfatizar aún más a este choque entre la autoridad oficial y el resto de la sociedad, resulta importante insistir, asimismo, en la ubicación del matadero, como espacio grotesco principal. Del sustantivo italiano *grotta*, o sea, de las grutas, la palabra “grotesco” ya alude a un espacio marginal, oscuro, en el cual tiende a sobresalir lo inhumano.² Como describe Echeverría: “El matadero de la Convalecencia o del Alto, sito (sic) en las quintas al Sud de la ciudad, es una gran playa en forma rectangular colocada al extremo de dos calles, una de las cuales allí se termina y la otra se prolonga hacia el Este” (45). Como mantiene Fleming, al estar en el barrio del Alto, el matadero es en el “extrarradio” de Buenos Aires, o sea, en la “barbarie” y de esa manera, forma una frontera (94). En las afueras de la ciudad, el matadero pareciera simbolizar el centro de lo confuso. El sitio representa, entonces, la zona del poder político pero desde fuera de la ciudad y, por lo tanto, desde fuera de la civilización.

La propia narración de Echeverría, resulta importante destacar, aparenta crear cierta distancia para mostrar su propia marginalidad frente a la dictadura de Rosas. Al salir a veces de su propio cuento, por ejemplo, la voz narrativa mantiene una distancia frente al matadero, un detalle que demuestra su propio rechazo hacia las acciones inhumanas en tal espacio violento: “El espectáculo que ofrecía entonces era animado y pintoresco aunque reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme de una pequeña clase proletaria peculiar del Río de la Plata” (45). A través de estas descripciones distantes el autor se convierte en un observador cuyas palabras han de revelar los horrores en la Argentina de esa época. En efecto, tras analizar la narración, el lector nota que el autor se acerca

paulatinamente al matadero mostrando su oposición frente al espacio grotesco. Echeverría describe al matadero con muchos detalles y, sobre todo, desde una posición alta, panorámica: “es una gran playa en forma rectangular colocada al extremo de dos calles, una de las cuales allí se termina y la otra se prolonga hacia el Este” (45). Por un lado, al colocarse en una posición tan alta, el lector puede deducir que el autor quiere mostrar su superioridad y su resistencia frente a la vulgarización de su patria. Esta postura encaja con el concepto del *esperpento*, creado por Ramón María del Valle-Inclán en *Luces de bohemia* (1920). En una entrevista al diario “ABC” el 7 de diciembre 1928, Valle-Inclán describió tres nuevos modos de mirar el mundo que forman una parte fundamental del *esperpento*, entre ellos: “mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía” (Lyon 209). Por otro lado, sin embargo, este detalle también refuerza el propio exilio de Echeverría en Montevideo durante la dictadura de Rosas (Oviedo 36). El estilo indirecto libre del narrador, marcado por la desaparición del “yo” narrador en cambio por un narrador de tercera persona, también contribuye a esta marginalización. Es decir, el autor crea una historia personal, pero la devela con una mirada externa, rechazando el mundo grotesco que lo rodea pareciendo denunciar lo que está viendo, cuidándose de acusar a los que crean lo grotesco. Tanto era este cuidado que, de hecho, “El matadero” fue publicado después de la muerte de Echeverría, por su amigo-editor Gutiérrez en 1871 porque, como afirma Oviedo: “publicarlo en la Argentina de Rosas era imposible o sumamente riesgoso” (36). Se puede decir entonces que hay una voluntad de verismo, o sea, de testimonio en el relato de Echeverría que lo acerca incluso a una sociología urbana. No

obstante, descrito como alegoría de la dictadura de Rosas, “El matadero” de Echeverría, al fin y al cabo, no es un documento transparente de lo real, sino sólo una versión.

Dentro de este ambiente confuso y grotesco, es importante destacar que la matanza y el descuartizamiento no se restringen a animales. De hecho, también torturan y matan a seres humanos en el matadero, contribuyendo aún más al ambiente casi festivo del sitio, como lo demuestra la última escena del joven unitario: “Atáronle un pañuelo a la boca y empezaron a tironear sus vestidos. Encogíase el joven, pateaba, hacía rechinar los dientes [...] En un momento liaron sus piernas en ángulo a los cuatro pies de la mesa volcando su cuerpo boca abajo” (58-59). De modo similar, resulta importante subrayar, dentro del ambiente caótico del matadero, la decapitación de un niño que evoca indiferencia por parte de los federales: “al mismo tiempo se vio rodar desde lo alto de una horqueta del corral, como si un golpe de hacha ha 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” (51). El espacio grotesco en la prosa de Echeverría, entonces, establece una clara conexión política entre el régimen brutal de Rosas y lo que sucede en el matadero, el asesinato de los miembros de la oposición. Para entender mejor lo grotesco, conviene subrayar el carácter alegórico del matadero: no es realismo, sino hipérbole. Es decir, el cuento construye una representación satírica y política en la cual el matadero se convierte en una alegoría de la barbarie frente a la civilización. La degradación, característica fundamental de lo grotesco constituye una de las bases fundamentales del Carnaval descrito por Bajtín.

Para subrayar el ambiente grotesco que divide lo bárbaro y lo civilizado, en primer lugar, conviene insistir en el hambre carnavalesca que atormenta a todos los personajes a través de toda la obra:

todos los bueyes de quinteros y
aguateros se consumieron en el abasto
 de la ciudad. Los pobres niños y
 enfermos se alimentaban con huevos
 y gallinas, y los gringos y herejotes
 bramaban por el *beefsteak* y el asado
 [...] No quedó en el matadero ni un solo
 ratón vivo de muchos millares que allí
 tenían albergue. (42-43)

A primera vista, parece que este detalle simplemente subraya la pobreza de Argentina durante esa época. Sin embargo, la escasez de carne, el alimento principal de Argentina, coincide con la Cuaresma, el período en el cual la Iglesia prohíbe comer y vender carne y, la temporada que marca el comienzo de “El matadero”. Sin embargo, puesto que la gente estaba muriéndose de hambre, la necesidad de comer se convierte en una obsesión que los lleva a matar. Dentro de tanta matanza y sangre, resulta irónico, entonces, que Echeverría al principio desarrolle el cuento durante la Cuaresma, el período de ayuno que insiste en “la renuncia y el sacrificio penitencial [y] se exhorta especialmente la fraternidad y la humildad” (*Formas carnavalescas* 53). La desesperación de comer y, sobre todo, las acciones destructivas de la gente son expresiones opuestas al período solemne de la Cuaresma. De hecho, este ambiente caótico y conducta tan histórica son típicos del Carnaval, el período en la religión católica precisamente antes de la Cuaresma. En tal manifestación, la gente disfruta de la comida, sobre todo, de la carne y de otras actividades

estrictamente prohibidas en los próximos cuarenta días.

A pesar de esta transgresión tan radical de la vida común, Bajtín mantiene que el Carnaval, la máxima expresión de la cultura popular, generalmente es una celebración creativa y positiva por “la heterogeneidad en la figura humana que producen el disfraz y la máscara de Carnaval [que] se opone simbólicamente a la homogeneidad estimulada por la Cuaresma” (Gutiérrez Estévez 56). A través de una lectura carnavalesca de Bajtín, sin embargo, el lector de “El matadero” nota otra imagen del Carnaval. Caracterizado por una abundancia de lo grotesco, el Carnaval en “El matadero” representa una inversión, o sea, simboliza un verdadero “mundo al revés”. Los elementos carnavalescos tan extremos, sin embargo, sólo sirven para enfatizar las diferencias entre los unitarios y los federales, creando una visión negativa de la situación de Argentina a principios del siglo XIX. El Carnaval de Echeverría, por ejemplo, simboliza una carnavalización de orden negativo, donde se infiere que se trata de un texto alegórico. En particular, la dictadura de Rosas, que controla la distribución de la comida, es una inversión de la democracia: crea un verdadero “mundo al revés” en el cual se radicaliza la vida ordinaria y la mayoría de la población sufre.

Dado que el Carnaval es un canto a la materialidad, está visto que el cuerpo, sobre todo el aliento y el sexo, es fundamental y, no el alma. Es importante recordar que en tal situación, lo grotesco y su subproducto, la degradación, son aceptados e incluso casi habituales para poder pintar ese “mundo al revés” con total liberación. Como señala Bajtín:

Degradar significa entrar en comunión
 con la vida de la parte inferior del cuerpo,

el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades materiales. (*La cultura popular* 25)

La comida es importante, entonces, porque bajo tales circunstancias aparentemente miserables se convierte en una especie de lujo, un símbolo supremo de la gula y parte esencial del espacio carnavalesco. Todas las inhibiciones relacionadas al cuerpo, a saber, el vómito, el excremento, la lujuria y la gula, contribuyen paradójicamente a un ambiente festivo. Con estos vicios y groserías, Bajtín logra crear una imagen de un “un nuevo cronotopo para un hombre nuevo, armonioso, global, de nuevas formas para las relaciones humanas (...) Se trata, ante todo, de destruir todos los vínculos y asociaciones imprevistas, relaciones lógicas inesperadas” (citado en Huerta Calvo 27).

La voz narrativa sin embargo, se aprovecha de la escasez de alimento para mostrar otra “gula” inhumana que consta en matar no sólo a los animales, sino también, y más allá, a seres humanos. De ahí surge un vínculo importante con lo esperpéntico de Valle-Inclán, mencionado *a priori*, que se caracteriza, sobre todo, por pintar la deformación grotesca de la realidad. Max Estrella, el protagonista de la obra contemporánea, define a lo *esperpento* con un ejemplo:

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada . . . Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas . . . La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta.

Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. (132)

Para Valle-Inclán mirar el mundo a través de un espejo cóncavo produce una nueva imagen de la sociedad. El espejo cóncavo de hecho se convierte en una especie de “espejo” social, un instrumento de crítica social. Este detalle hace que los federales, los partidarios de Rosas, se parezcan más a caníbales que a seres humanos, demostrando una verdadera inversión de códigos a través de la posición de Echeverría frente a la Iglesia y los católicos, controlados por el dictador. Al igual que Valle-Inclán que utiliza *el esperpento* como una representación hiperbólica de lo grotesco para destacar sus preocupaciones por la España de esa época, lo esperpéntico está presente en la obra de Echeverría como una especie de grito social que destaca una sociedad cuyos valores no sólo han sido deformados sino al fin y al cabo han desaparecido por completo.

A pesar de que los federales al final no se comen a quienes han matado, su avidez revela el salvajismo de la sociedad argentina bajo la dictadura de Rosas. De hecho, hay varios momentos en los cuales el narrador compara los personajes hambrientos con “animales carniceros” (Cabañas 135). Por ejemplo, en la escena final, el joven unitario compara a sus opresores con animales agresivos que tienen una tendencia descontrolada a matar: “Sí, la fuerza y la violencia bestial. Esas son vuestras armas; infames. El lobo, el tigre, la pantera también son fuertes como vosotros. Deberías andar como ellas en cuatro patas” (58). Es decir, se compara a los federales con el tigre, “símbolo de la cólera y de la crueldad” y el lobo, “símbolo del principio del mal” (Cirlot 445; 286). Por otro lado, el joven unitario que resiste la burla y la tortura de los federales está pintado como un toro: “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” (58). Es evidente que el toro, un animal bestial, tiene una gran fuerza, incluso una “superioridad analógica del mamífero”, pero al fin y al cabo no es un predador como los otros animales ya mencionados cuyo único objetivo es matar (Cirlot 448). De hecho, el toro siempre es perseguido, martirizado por la gente bárbara. Según Lojo, estas metáforas, entonces, refuerzan cómo el autor sitúa a los animales y a los seres humanos como en un mismo plano (“*El matadero*” 47-50). La deshumanización de los personajes, entonces, contribuye al espacio grotesco del matadero. Asimismo, la imagen del hombre, o sea, su metamorfosis es un aspecto fundamental del Carnaval. Por ende, el lector puede interpretar las acciones salvajes de los personajes como un “disfraz”, elemento tan importante en la celebración carnavalesca que consta de la radical inversión de los papeles. El Carnaval, en realidad, está representado al revés; ya no es un espacio popular creativo sino una alegoría al poder dominante. La dictadura y su clientela han usurpado y ocupado por fuerza los espacios públicos.

La caracterización de los personajes como animales no se restringe a la clasificación estricta de los términos. Así, es importante insistir, efectivamente, en el comportamiento violento de los personajes lo que subraya la animalización presente en toda la obra. La escasez de alimento en Buenos Aires crea un espacio de desesperación en el cual la gente lucha por comer los despojos de los animales:

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 hilera 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. (48)

Además de reforzar el hambre carnavalesca presente en toda la obra, esta escena asimismo representa el espacio carnavalesco y caótico. La animalización al fin y al cabo sirve para exponer la brutalidad de los personajes lo que añade a la visión grotesca de “*El matadero*”.

Un personaje especialmente violento, Matasiete, el matarife principal de la obra, representa el guerrero y el federal más bestial del matadero. Descrito como un hombre “de pocas palabras y de mucha acción” y loado por su “agilidad [con el] cuchillo o el caballo,” Matasiete encarna todas las características asociadas con la frialdad de la matanza en tal lugar (54). Conviene subrayar la insistencia del autor en enfatizar la mudez de Matasiete, un detalle que lo relaciona aún más con un predador salvaje cuyo único propósito en la vida es comer y, por tanto, matar. Además, como Matasiete es un ser humano casi mudo, el lector también puede relacionarlo con un hombre de las cavernas. Al pintarlo como un bárbaro, Echeverría enfatiza la inversión del mundo bajo la dictadura y su propia denuncia del poder extremo de la dictadura que es causa principal de este salvajismo. Como mantiene Lojo: “la llamada ‘barbarie’ y los hombres que la encarnan se identifican con lo inhumano” (“*El otro, el mismo*” 125). Es importante subrayar, también, el nombre Matasiete cuya connotación violenta corresponde con sus acciones agresivas,

inhumanas como el narrador relata la matanza del toro tan perseguido: “empezó sonriendo a pasar el filo de su daga por la garganta del caído, mientras con la rodilla izquierda le comprimía el pecho y con la siniestra mano le sujetaba por los cabellos” (55). A causa de la mudez de Matasiete, la narración se concentra mayormente en las acciones violentas del matarife. De hecho, el suspenso de este episodio, la sonrisa maliciosa del matarife y el clímax de la matanza del toro, crean un ambiente carnalesco: un espectáculo, en este caso, precisamente una parodia de la dictadura. Genera una función dramática, elemento esencial de la novela que crea la sensación de un “live event” (Patterson 132). Al sonreír, el matarife se place en lo que hace. Este goce frente a la matanza de un animal contribuye al ambiente de una fiesta popular que evoca una libertad caótica, tan típica del Carnaval. Por consiguiente, el ambiente jocoso, desordenado revela una nueva manera de observar el mundo.

Conviene recordar que los federales no son los únicos personajes caracterizados como animales. Ya mencionado anteriormente, por ejemplo, se compara al joven unitario con un toro al final de la obra. Es decir, igual que con los otros animales descritos por Echeverría, la imagen del toro contribuye a la creación de “un mundo al revés”, o sea, el mundo del Carnaval. Antes de morir, el mismo insiste en su propio degollamiento, un término propio para describir el proceso violento de quitar la cabeza de un animal: “Primero degollarme que desnudarme; infame canalla” (58). De esa manera, conviene insistir en la importancia de la colectividad, o sea, la animalización de ambos grupos, que permite una verdadera transformación carnalesca (Clark y Holquist 302).

Dentro del cuadro principal, o sea, de la descripción del matadero y de los personajes

bestiales, el ambiente religioso en el cual el autor sitúa el texto puede resultar un pormenor sorprendente. Además de hacer numerosas referencias a la Iglesia y la religión católica, el narrador también hace alusión a la Cuaresma, el arca de Noé y al Gran Diluvio. Al examinar la voz narrativa, sin embargo, llena de ironía y sarcasmo, se produce el efecto de que, a través de las acciones de la Iglesia, Echeverría hace una denuncia política y empuja los códigos tradicionales optando por manifestar una inversión de valores morales a través de un “código imaginario grotesco y sangriento” (Cabañas 136).

Ya en la primera frase, por ejemplo, el autor demuestra un código irónico; su historia no va a seguir el modelo tradicional: “A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé...” (40). En efecto, el cuento de Echeverría exige una nueva lectura. Por ejemplo, además de la gran hambre que aflige a los personajes, también sufren de un Gran Diluvio, “una lluvia muy copiosa” que crea inundaciones que causan numerosas muertes (41). Este ambiente apocalíptico contribuye al espacio grotesco en donde todas las normas son temporalmente suspendidas y predomina lo confuso. De la misma manera, puesto que la Cuaresma es una celebración cristiana, solemne de cuarenta días, en los cuales el piadoso se abstiene de comer carne los viernes y de tener otros lujos para evocar la muerte simbólica de Cristo, insistimos en la ironía otra vez que Echeverría plantea ese particular período en “El matadero”. Dada la ironía de la voz narrativa, sin embargo, estas imágenes religiosas son una parodia para pintar cómo la dictadura explota lo religioso, acusándolo de lavar el cerebro de la sociedad: “la Iglesia tiene el poder de conjurarlo: el caso es reducir al hombre a una máquina cuyo móvil principal no sea su voluntad sino la de

la Iglesia y el gobierno” (44). De hecho, resulta interesante notar que en la edición original *iglesia* siempre estaba escrita con minúscula, un detalle que refleja la postura del autor frente al poder dominante (Fleming 91). A través del cuento también *el matadero* aparece escrito en minúsculas y en mayúsculas. A igual que *iglesia*, el autor revela de una manera sutil su menosprecio hacia la política de la barbarie.

El punto a destacar es que, a pesar de estar en Cuaresma, estos “buenos católicos” irónicamente matan las reses, deseando carne con una gran avidez, infravalorando y, a la vez, burlándose de la propia religión (40). Asimismo, al final del cuento Echeverría ridiculiza al catolicismo, cuyos “apóstoles” se convierten en “carniceros degolladores” violentos (59). Dicho de otro modo, en este “mundo al revés,” los asesinos quienes sacrifican a los animales son los moralistas. Por ende, crean un ambiente violento, de pecado que contrasta con el período solemne de la verdadera Cuaresma:

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 tarazón con el cuchillo al sebo o a los cuartos de la res, lo que originaba a gritos..... (48)

El texto de Echeverría, en particular, las imágenes sangrientas y grotescas del matadero, la animalización de los personajes y la representación de la Iglesia católica pintan una nueva imagen del Carnaval. En efecto, en vez de ser representado como un evento positivo y popular, el Carnaval es, en este contexto, una celebración de violencia, de irracionalidad, de degradación y de criminalidad. Los partidarios

de la Iglesia, junto con la dictadura, usurpan el poder, manipulando el Carnaval para apoderarse del bien desde el mal.

A pesar de la división que esta usurpación crea, es importante subrayar el espacio discursivo de Echeverría. Para destacar las formas populares de la sociedad Bajtín valora el discurso dialógico de las personas por su cercanía a la realidad. Para Bajtín, comunicar es la función principal del lenguaje: “el cuerpo no es algo autosuficiente sino que necesita del otro, necesita de su reconocimiento y de su acción formadora” (citado en Beristáin y Vidal 218). Aunque la mayor parte del cuento se construye a través de las descripciones del matadero y las matanzas, el poco diálogo tiene una gran riqueza. Es importante notar, en particular, la abundancia de exclamaciones: “¡A la bruja! ¡A la bruja! [...] ¡Se lleva la riñonada y el tongorí!; ¡Viva la Federación!; “¡...mueran los asquerosos, impíos, salvajes unitarios!” (48-52). Además de representar la angustia de los personajes quienes sufren de las pésimas condiciones de la dictadura, estas interjecciones también sirven para pintar un discurso propio del Carnaval dominado por la espontaneidad, sin ningún código. De hecho, estos gritos enfatizan la falta de un verdadero diálogo y, por tanto, destacan a la vez el ambiente caótico propio del matadero. Víctimas de la opresión, la masa depende de los gritos para expresarse, pero como estos no crean una verdadera interacción, al fin y al cabo solamente refuerzan la dura situación de la multitud que lucha por sobrevivir. De esa manera, estas voces pintan una realidad grotesca.

La mayor parte de las interjecciones también denotan la vulgaridad de la masa, descrita precisamente como la “chusma” (49). De hecho, la abundancia de gritos, o sea, la incapacidad de expresarse en frases completas

con un vocabulario culto, revela un pobre nivel lingüístico. En efecto, la jerga vulgar de la masa refuerza el ambiente bárbaro, de animales, propio de un matadero: “Ahí se mete el sebo en las tetas, la tía -gritaba uno. – Aquél lo escondió en el alzapón -replicaba la negra. -Che, negra bruja, salí de aquí antes de que te pegue un tajo -exclamaba el carnicero” (48). El argot vulgar de la gentuza contribuye al ambiente deshumanizado, a un espacio sin códigos compartidos. Según Wilson, las palabrotas de la gentuza la clasifican como animales: “How you talk exposes your mind and how you feel and think; to swear confirms that you are an animal” (85). La inhabilidad del pueblo analfabeto e iletrado para comunicarse asimismo no lo deja integrarse en la sociedad reforzando su propia marginalidad.

A través de la representación de varios personajes distintos -entre ellos- los federales, los unitarios, los negros, las africanas y la mulata, Echeverría logra exponer una gran pluralidad de voces. Para Bajtín, la polifonía, o sea, la diversidad de voces dentro de la misma obra, es esencial en una obra literaria: “deben estar representadas todas las voces socioideológicas de la época; dicho de otra forma, todos los lenguajes incluso los menos importantes; la novela debe ser un microcosmos del plurilingüismo” (citado en Huerta Calvo 157). Amén de representar varias clases sociales, la variedad de voces en una sola obra literaria sirve para exponer numerosas culturas diferentes. A pesar de que el lenguaje grosero demuestra que los federales no son civilizados, la polifonía enriquece la lectura. Como mantiene Bajtín: “particular language in a novel is always a particular way of viewing the world . . . it is precisely as ideologemes [the system of ideas which harbors a world view] that discourse becomes the object of representation in the novel” (citado en Patterson 132). Por

ejemplo, dado que el argumento escrito por un argentino ocurre en Argentina, hay muchos argentinísimos, a saber, el uso de “Che,” la forma vocativa de segunda persona tan particular en Río de la Plata y vocabulario especializado-- como “gambear,” un ademán hecho para esquivar obstáculos y “una pechada,” una expresión rural que significa empujar (Fleming 102; 109). Sin embargo, para enriquecer el texto y, por tanto, ampliar la perspectiva, el autor asimismo incluye numerosas referencias al lenguaje quechua, a saber: “achuras” para nombrar las entrañas de la res sacrificada, “porotos,” del quechua *purutu* que significa judías blancas y “tongorí,” del quechua *tunguri* que significa esófago (Fleming 94-100). Cada personaje, entonces, añade cierta perspectiva al texto, aun los marginados, de hecho, especialmente los “Otros”. A pesar del problema dialógico, a través de la polifonía existe un dinamismo social. De acuerdo con la interpretación de Bajtín hecha por Shanti Eliot:

there are no neutral and objective words; rather words hold infinite layers of complexity. The concrete identities of speaker and hearer, and their relationship, each person’s intentions in speaking and in hearing, and the contradictions within each person, the tone and context of the words, all these elements shape an utterance more than the literal meaning of the words. (135)

Aunque las voces no se comunican entre sí, su pluralidad establece una mayor posibilidad de interpretación. De hecho, Echeverría insiste tanto en este lenguaje grosero junto con las acciones criminales de los personajes para mostrar su propio rechazo a la barbarie establecida bajo el gobierno de Rosas.

La polifonía de voces también coincide con el espacio principal y carnalesco elegido

por Echeverría: el matadero. Como destaca Huerta Calvo: “el espacio propio de la literatura carnalesca es la plaza pública” (Formas carnalescas 25). El matadero encaja con la definición general de la Real Academia de *plaza*: “Aquel donde se venden los mantenimientos y se tiene el trato común de los vecinos, y donde se celebran las ferias, los mercados y fiestas públicas” (DRAE). Dado el ambiente festivo del matadero descrito por el argentino, en particular, el caos creado por la gente gritando de histeria a causa de la escasez de hambre y de la matanza de los animales y los seres humanos puede ser interpretado como una especie de fiesta pública negativa, o sea, una celebración al “revés,” como destaca Folger: “Después de una época de hambre, la matanza de los animales se convierte en una especie de fiesta popular” (40). En tales fiestas o reuniones públicas toda la gente del pueblo se reúne. Resulta importante insistir en la abundancia de los gritos, propio de la gentuza que tiene voz, pero es colectiva, como describe Wilson: “Matasiete and the ‘chusma’ [. . .] are just voices, not individuals” (87). Además, su lenguaje familiar es distinto, evidentemente, del habla de la alta cultura dominante en esa época, como confirma Bajtín:

En la plaza pública se escuchaban los dichos del lenguaje familiar, que llegaban casi a crear una lengua propia, imposible de emplear en otra parte, y claramente diferenciado del lenguaje de la iglesia, de la corte, de los tribunales, de las instituciones públicas, de la literatura oficial, y de la lengua hablada por las clases dominantes (aristocracia, nobleza, clerecía alta y media y aristocracia burguesa. (*La cultura popular* 139)

Al mezclar el habla de la gentuza con los políticos en un ambiente supuestamente espiritual, Echeverría no sólo logra eliminar las fronteras

de una sociedad estratificada, mostrando un verdadero “mundo al revés”, sino también introduce un elemento cómico a su obra, en particular por su ubicación en un matadero.

La novela polifónica no se limita, sin embargo, a voces concretas en su definición más tradicional del término. El lenguaje paródico de Echeverría está relacionado con otra característica fundamental del Carnaval: la risa. En efecto, vinculada a la ironía, la risa es otra “voz” que contribuye a la pluralidad de perspectivas como destaca Bajtín: “El juego humorístico de los lenguajes, la narración ‘no del autor’ [. . .], los discursos y las zonas de los héroes, y finalmente, los géneros intercalados o encuadrados, son las principales formas de introducción y organización del plurilingüismo en la novela (*Teoría y estética* 141). Por ejemplo, las palabrotas de la masa producen un efecto cómico: “¡Aquí están los huevos! -Ya sacando de la barriga del animal y mostrándolos a los espectadores, dos enormes testículos, signo inequívoco de su dignidad de toro. La risa y la charla fue grande...” (53). Resulta importante destacar que la risa surge no sólo de la propia gentuza sino también de los lectores. De esa manera, la risa contribuye al ambiente y al lenguaje festivo del Carnaval cuyo espacio libre rompe las convenciones tradicionales. Como mantiene Bajtín: “Laughter [...] lifts the barriers and opens the way to freedom” (citado en Patterson 133). En efecto, la vulgaridad de la chusma muestra una libertad que se asocia directamente al Carnaval. La vulgaridad, junto con la ironía de la religión y de la dictadura, sirve para traspasar los límites, creando un espacio caótico lleno de engaño y repugnancia. Conviene recordar que el Carnaval, típicamente una celebración creativa y saludable, se convierte en un evento desagradable. Cada punto bajtiniano tiene una función invertida. Además

de contribuir a la creación de un texto dialógico, la risa en “El matadero” le convierte en un texto alegórico vinculado a la política, donde hay una verdad (la de los unitarios) y una mentira (la del poder dictatorial).

A pesar de que la risa hacia los personajes es degradante, a la vez, revela un “realismo” grotesco. Por ejemplo, la masa se burla de un gringo que se cae del caballo: “soltando carcajadas sarcásticas: -Se amoló el gringo; levántate, gringo -exclamaron, y cruzando el pantano amasando con barro bajo las patas de sus caballos, su miserable cuerpo” (52). La risa rompe con la estructura tradicional y el lenguaje ordinario de un texto, creando una nueva interpretación propia del texto. Como mantiene Lachmann, la risa, otro lenguaje literario, tiene una función fundamental a la hora de interpretar la obra porque: “In laughter there occurs a ‘second revelation’: a ‘second truth’ is proclaimed to the world” (124). Por un lado, la risa vulgar encarna al espíritu carnavalesco. Según Folger: “Precisamente en la mezcla de lo asqueroso y de lo cómico yace el aspecto carnavalesco del texto” (47). Por otro lado, el lector puede deducir que el autor incluye esta escena de una “risa sardónica” para evocar cierta empatía de los lectores (46). Como lo confirma la interpretación de Bajtín hecha por Eliot, la risa enfatiza el movimiento y llama la atención a las *relaciones* establecidas:

The serious aspects of class culture are official and authoritarian; they are combined with violence, prohibitions, limitations, and always contain an element of fear and of intimidation . . . Laughter, on the other hand, overcomes fear, for it knows no inhibitions, no limitations. (131)

Por ende, la risa rompe todas las fronteras. Resulta importante destacar que la risa al fin y

al cabo es un fenómeno universal; representa y afecta a toda la población. Como nota Bajtín: “La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del *pueblo* (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); *todos* ríen, la risa es ‘general’” (*La cultura popular* 28). La risa popular, por lo tanto, se convierte en otra voz que expresa una opinión. En efecto, el esfuerzo literario de Echeverría es denunciar de una manera gráfica el poder dictatorial de Rosas así el lector también puede rechazar la dictadura y a los federales.

Lo grotesco y el carnaval son, efectivamente, símbolos para expresar las atrocidades y el ambiente de la dictadura de Rosas en el siglo XIX. Resulta importante destacar, sin embargo, que una lectura carnavalesca de “El matadero” revela un dinamismo social que al fin y al cabo contrasta con la narración subjetiva de Echeverría. En efecto, según Folger: “*El matadero* es un ejemplo de cómo unas voces supuestamente subordinadas al discurso auctorial [sic] subvierten la intencionada monologización del texto” (48). Por ende, el discurso del “Otro” al final establece el discurso del autor. A través de una lectura de Bajtín, la Argentina bajo la dictadura de Rosas representa una inversión de valores. Conviene insistir, no obstante, que la ruptura de convenciones tradicionales permite una nueva interpretación y, por tanto, la creación de nuevas relaciones. Puesto que la tradición del Carnaval viene de la doctrina cristiana, es evidente que este período de transformación es en preparación para celebrar la Cuaresma, o sea, los últimos días de Cristo. Como Bajtín explica, el Carnaval representa: “a feast for all the world [...] a feast of becoming, change and renewal” (citado en Elliot 131). Por ende, aunque Echeverría muestra su oposición en la mayor parte de la obra, una lectura carnavalesca de “El matadero” también

puede destacar su deseo de transformar el futuro de Argentina, en particular, la relación entre la masa y los privilegiados. Al pintar este mundo con imágenes grotescas, violentas e irracionales, Echeverría, entonces, muestra que lo popular es efectivamente monstruoso y, por lo tanto, causa para cambiar la política de Argentina.

Notas

1 Se asocian la risa, la gula, la lujuria y lo grosero -los elementos populares mayormente descritos por Bajtín- con el Carnaval, un canto a lo cotidiano. En esta fiesta popular, el autor describe un mundo imperfecto en lo cual no existe una jerarquía social. De hecho, la distancia entre personas de diferentes clases sociales, una característica de la Edad Media, se reduce y además, se convierte en una fusión de culturas, etnicidades y personas de mucha libertad en una lectura bajtiniana.

2 “Grotta” s.f. : 1. cavità naturale o artificiale, scavata entro i fianchi di un monte o sotto terra. 2. (region.) locale sotterraneo dove si tiene in fresco il vino; . . . *Garzanti Linguistica*. <<http://www.garzantilinguistica.it/>>

Obras citadas

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral, 1995. Print.
- . *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriukova and Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus Humanidades, 1991. Print.
- Beristáin, Helena, y Gerardo Ramírez Vidal. *La dimensión retórica del texto literario*. México: UNAM, 2003. Print.
- Cabañas, Miguel Ángel. “Géneros al matadero: Esteban Echeverría y la cuestión de los tipos literarios.” *Revista de crítica literaria latinoamericana* 48 (1998): 133-147. Web.
- Cirlot, J.E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ediciones Siruela, 1996. Print.
- Clark, Katerina, and Michael Holquist. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge: Harvard University Press, 1984. Print.
- Echeverría, Esteban. “El matadero.” *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX*. Ed. José Miguel Oviedo. Madrid: Alianza Editorial, 2005. 40-59. Print.
- . *El matadero/La cautiva*. Ed. Leonor Fleming. Madrid: Cátedra, 1986. Print.
- Elliot, Shanti. “Carnival and Dialogue in Bakhtin’s Poetics of Folklore.” *Folklore Forum* 30(1/2) (1999): 129-139. Web.
- Fleming, Leonor. “Introducción.” *El matadero/La cautiva*. Ed. Leonor Fleming. Madrid: Cátedra, 1986. Print.
- Folger, Robert. “Fisuras del discurso liberal en *El matadero* de Esteban Echeverría.” *Mester* 28 (1999): 37-57. Web.
- Huerta Calvo, Javier. “La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España).” *Universidad Complutense de Madrid: Cuadernos de filología hispánica I* (1982): 143-158. Web.
- . “Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtín”, *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Ediciones de Serbal, 1989.
- Lachmann, Renate. “Bahktin and Carnival: Culture as Counter-Culture.” *Cultural Critique* 11 (Winter 1988-1989): 115-152. Web.

- Lojo, María Rosa. "El matadero de Esteban Echeverría: La sangre derramada y la estética de la mezcla." *Alba de América* 9: 16-17 (1991): 41-63. Print.
- . "El otro, el mismo: la construcción del "bárbaro" en la narrativa argentina." *Alba de América* 18 (1999): 125-133. Print.
- Lyon, John. "Hablando con Valle-Inclán; interview with Gregorio Martínez Sierra." *The Theatre of Valle-Inclán*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. Print.
- Patterson, David. "Mikhail Bakhtin and the Dialogical Dimensions of the Novel." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44.2 (Winter 1985): 131-139. Web.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo: civilización y barbarie*. Madrid: Cátedra, 1990. Print.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Luces de bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973. Print.
- Wilson, Jason. "Writing for the Future: Echeverría's 'El matadero' and its Secret Rewriting by Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Caesares as 'La fiesta del monstruo.'" *Forum for Modern Language Studies* 43:1 London: Oxford University Press for Court of University of St. Andrews, 2007. Print.