

# ¿Cuándo se escribió “El matadero”? Echeverría y la juventud perdida



Pablo Ansolabehere

Universidad de Buenos Aires – Universidad de San Andrés –  
Universidad Nacional de las Artes, Argentina  
pansolabe@hotmail.com

Fecha de recepción: 04/07/2022.

Fecha de aceptación: 04/09/2022.

## Resumen

Este artículo se divide en dos partes. En la primera se ocupa de establecer cuál sería la fecha estimada de escritura de “El matadero”. En contra de la hipótesis de la *inmediatez*, es decir, de que Echeverría escribió este texto entre 1839 y 1840, poco antes de partir al exilio y muy cerca del momento en que transcurre la acción del relato, se sostiene la hipótesis de la *distancia*: a partir de ciertos datos presentes en el texto y en la prensa anti rosista de fines de la década de 1830 y comienzos de la siguiente, se puede argumentar que es muy probable que “El Matadero” haya sido escrito por Echeverría luego del comienzo del Sitio Grande de Montevideo (cuya fecha de inicio es el 16 de febrero de 1843). En la segunda parte, y teniendo en cuenta la hipótesis de la *distancia*, este artículo analiza la sintonía de “El matadero” con la *Ojeada retrospectiva* (que Echeverría publica en Montevideo en 1846) y el lugar clave que ocupa *lo joven* en esta encrucijada histórica y textual.

**Palabras clave:** “El matadero”, Echeverría, tiempo de la escritura, distancia, juventud.

## When was “El matadero” Written? Echeverría and the Lost Youth

### Abstract

This article is divided into two parts. In the first one, he deals with establishing what would be the estimated date of writing of “El matadero”. Against the hypothesis of *immediacy* (that is, that Echeverría wrote this text between 1839 and 1840, shortly before going into exile and very close to the moment in which the action of the story takes place) the hypothesis of *distance* is supported: Based on certain data present

¿CUÁNDO SE ESCRIBIÓ “EL MATADERO”? ECHEVERRÍA...

PABLO ANSOLABEHERE

in the text and in the press against Rosas of the late 1830s and early 1840s, it can be argued that it is very likely that «El Matadero» was written by Echeverría after the beginning of the Sitio Grande of Montevideo (whose start date is February 16, 1843). In the second part, and taking into account the hypothesis of *distance*, this article analyzes the relationship between “El matadero” and the *Ojeada retrospectiva* (which Echeverría published in Montevideo in 1846) and the key place occupied by *youth* at this historical and textual crossroad.

**Keywords:** “El matadero”, Echeverría, time of writing, distance, youth.

Se sabe: “El matadero” es un texto enigmático. Las preguntas brotan a su alrededor desde que Juan María Gutiérrez decidió publicarlo en 1871, veinte años después de la muerte de su autor: ¿por qué Echeverría no lo publicó en vida?, ¿cuándo lo escribió?, ¿dónde está el manuscrito?, ¿Gutiérrez intervino el texto?, ¿lo escribió Echeverría? La crítica sobre el cuento, abundante, ha intentado responder estas preguntas. De hecho, ya en la “Advertencia” con la que Gutiérrez acompaña la publicación de “El matadero” se ensayan algunas respuestas a los dos primeros interrogantes.<sup>1</sup>

Con respecto al momento de la escritura de “El matadero”, Gutiérrez explica que “el poeta no estaba sereno cuando realizaba la buena obra de escribir esta elocuente página del proceso contra la tiranía. Si esta página hubiere caído en manos de Rosas, su autor habría desaparecido instantáneamente” (Gutiérrez 1874, 213). Con lo cual establece que Echeverría redactó “El matadero” cuando todavía se encontraba en Buenos Aires, antes de emigrar a Uruguay, en septiembre de 1840.

La crítica ha repetido, con algunas variantes, estas conclusiones, a las que suele agregarse el detalle –que Gutiérrez no menciona allí– de que Echeverría habría escrito “El matadero” en Los Talas, la estancia que compartía con su hermano José María y en la que buscó refugio antes de emigrar de la Argentina para siempre. Un ejemplo que resume estas conclusiones es el libro que Félix Weinberg dedicó a la vida y la obra de Echeverría. Allí sostiene que “es muy probable” que Echeverría escribiese “El matadero” en Los Talas, entre 1839 y 1840 (Weinberg 2006, 117). La única prueba que aporta para afirmarlo es lo anotado por Gutiérrez, “todas cuyas afirmaciones sobre la vida y escritos de Echeverría –asegura Weinberg– están fundadas en recuerdos personales o confidencias del propio Echeverría, cuando no en documentos” (117). La mayoría de los estudios y prólogos sobre “El matadero”, de 1871 en adelante –salvo algunas excepciones–, parecen tener la misma confianza en las afirmaciones de Gutiérrez y en las conjeturas basadas en ellas, confianza que se extiende incluso a la ficción: tanto Martín Kohan en *Los cautivos* (2000), como Martín Caparrós en *Echeverría* (2016) imaginan y narran el momento en que el poeta de *La cautiva*, recluso en Los Talas, escribe “El matadero” antes de partir a su exilio en la Banda Oriental. La escena de escritura imaginada por Gutiérrez, el dato del trazo tembloroso del manuscrito como expresión física de la ira (más que el miedo) que sacudía el pulso del poeta al escribir “El matadero”, resultaron ser, quizá, detalles demasiado tentadores como para dejarlos pasar. Pero ¿no es posible pensar que Gutiérrez se equivocaba? ¿No es

<sup>1</sup> “El matadero” se publica primero en el N°4 de la *Revista del Río de la Plata* (1871), precedido de una “Advertencia” redactada por Gutiérrez. Tres años después aparece incluido en el tomo V de las *Obras completas* de Echeverría, editadas por Gutiérrez. Allí la “Advertencia” se transforma en una larga nota al pie.

¿CUÁNDO SE ESCRIBIÓ “EL MATADERO”? ECHEVERRÍA...  
PABLO ANSOLABEHERE

razonable dudar de su palabra, sobre todo si se advierte que en esas mismas notas al cuento de Echeverría se contradice, y que esa contradicción pone en duda lo infalible de sus afirmaciones?

Al explicar por qué Echeverría no publicó “El matadero” en vida (como sí hizo, ya en Montevideo, con otros textos no menos virulentos en su crítica a Rosas y su forma de ejercer el poder), Gutiérrez coloca a esta obra en el grupo de aquellas que “no fueron escritas para darse a la prensa tal cual salieron de la pluma que las trazó”, y propone que, en realidad, se trataba de un borrador en prosa escrito para servir de base a una obra posterior, y de otras dimensiones y formato (Gutiérrez 1874, 201). Para respaldar esta hipótesis explica que Echeverría solía redactar “ensayos” o “bocetos” que, llegado el momento oportuno, se convertían en los versos definitivos de algunos de sus poemas, como sería el caso de ciertos apuntes sobre el personaje de Don Juan que protagoniza *El ángel caído* y o los cuadros del desierto que componen *La cautiva*. A propósito de “El matadero” agrega:

Para fines que pueden comprenderse leyendo el poema *Avellaneda*, daguerrotipó su autor el cuadro que exponemos hoy al público [...] Conociendo de cerca los instintos y educación de aquella clase especial de hombres, entre quienes fue a buscar el tirano los instrumentos de su sistema de gobierno, pudo pintar con mano maestra los siniestros caracteres que tejen la traición en que cae la noble víctima de su citado poema (Gutiérrez 1874, 212).

Es decir que, según propone Gutiérrez, Echeverría en “El matadero” habría tomado nota al natural (a la manera de un daguerrotipo) de esa clase especial de hombres de los que se sirvió Rosas para cometer sus crímenes, con el propósito ulterior de transformarlos en personajes de su poema *Avellaneda*, datado por Echeverría en septiembre de 1849, pero publicado en Montevideo al año siguiente. Razones no le faltan a Gutiérrez para conectar el relato con el poema, ya que tienen varios elementos en común. Sin embargo, el problema de la hipótesis de “El matadero” como base o boceto de *Avellaneda* radica en que se contradice con la afirmación de que Echeverría escribió el cuento antes de partir al exilio en 1840.

Marco Avellaneda fue uno de los líderes de la Coalición del Norte que se enfrentó a Rosas y sus aliados a comienzo de ese mismo año. Luego de la derrota del ejército de Juan Lavalle en Famaillá, Tucumán, frente a las fuerzas federales comandadas por Manuel Oribe, en septiembre de 1841, Avellaneda huyó procurando llegar hasta Bolivia desde Jujuy, pero Gregorio Sandoval, el jefe de los hombres que lo escoltaban, juzgó conveniente traicionarlo y entregarlo a Oribe. A esa “traición” se refiere Gutiérrez en el pasaje citado. Avellaneda, “la noble víctima”, fue ajusticiado mediante la técnica del degüello en Metán, Salta, el 3 de octubre de 1841 y su cabeza colocada durante varios días a la expectación pública en la plaza de la ciudad de Tucumán por disposición del mismo Oribe. Según Gutiérrez, los “siniestros caracteres” que traicionan a Avellaneda son de la misma catadura que los carniceros del matadero del Alto que llevan a la muerte al joven protagonista del cuento, personaje que mucho tiene en común, por otra parte, con la forma en que el poeta delinea al personaje de Avellaneda en el poema de 1850.

Echeverría no pudo concebir la obra dedicada a Marco Avellaneda mientras vivía en Buenos Aires porque su protagonista gozaba todavía por entonces de buena salud, y lo que necesitaba –como puede apreciarse leyendo sus versos– era un *mártir*, condición que Avellaneda solo pudo asumir luego de su degüello en Metán, cuando el poeta hacía ya un año se encontraba en la Banda Oriental del Uruguay.

¿CUÁNDO SE ESCRIBIÓ “EL MATADERO”? ECHEVERRÍA...

PABLO ANSOLABEHERE

Lo que sí está fuera de duda es el momento en que transcurre la acción de “El matadero”. Solo hace falta tener en cuenta algunos datos que el propio texto aporta. Los dos primeros (que la historia se desarrolla en algún año de la década de 1830 y que Encarnación Ezcurra está muerta) determinan que el período de cuaresma al que se refiere el relato es el que precede la semana santa de 1839. La información es precisa incluso con respecto al momento en que transcurren los hechos narrados: la víspera del día de Dolores (según la liturgia católica, el viernes previo al viernes santo), elección adecuada a la intención (manifiesta en el relato) de colocar al protagonista en la senda sacrificial de Cristo.

Estos detalles sobre el tiempo de la ficción, sin embargo, no desmienten la posibilidad de que Echeverría escribiera el cuento antes de partir al exilio. Tampoco lo dicho por Gutiérrez acerca de la relación entre “El matadero” y *Avellaneda* resulta concluyente en este sentido; en todo caso se puede pensar que la hipótesis del cuento como boceto del poema es errónea o que Gutiérrez, en realidad, sugiere que se trató del boceto involuntario de una obra todavía no concebida. Sin embargo, hay un detalle del cuento que indica que “El matadero” no pudo ser escrito –por lo menos tal como lo conocemos hoy– antes de 1843 o, más precisamente, antes del *Sitio Grande de Montevideo*.<sup>2</sup> En un momento del relato, cuando Matasiete ha capturado al “unitario” que paseaba, desprevenido, por las inmediateces del matadero, varias voces le proponen ajusticiarlo aplicándole la previsible técnica del degüello, a la que aluden con un par de metáforas al uso:

—Tiene buen pescuezo para el violín.

—Tocale el violín.

—Mejor es *resbalosa*.

—Probemos —dijo Matasiete y 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 (Echeverría 1874, 236; énfasis nuestro).

Un poco más adelante, cuando la víctima de los carniceros ha sido conducida a la casilla del juez del matadero, vuelve a mencionarse “la resbalosa” dos veces más; primero, en su sentido original, es decir como pieza musical, aunque probablemente con una poética ya vinculada con su segundo sentido, esto es, como forma de tortura y muerte:

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, cuando la chusma llegando en tropel al corredor de la casilla lanzó a empellones al joven unitario hacia el centro de la sala.

—A ti te toca la *resbalosa* —gritó uno.

—Encomienda tu alma al diablo (Echeverría 1874, 237; énfasis nuestro).

<sup>2</sup> Emilio Carilla (1993) ha mostrado cómo Gutiérrez solía intervenir algunos textos que editaba, lo cual le hace conjeturar que, quizá, “El matadero” no se salvó de esta práctica editorial. En la misma línea, Cristina Iglesia (2014) propone que el párrafo final del cuento parece más obra del editor que del autor. Claudia Roman y Patricio Fontana (2009) llegan incluso a sugerir que también cabe la posibilidad de llevar esta idea al límite y pensar a Gutiérrez directamente como autor de “El matadero”.

¿CUÁNDO SE ESCRIBIÓ “EL MATADERO”? ECHEVERRÍA...  
PABLO ANSOLABEHERE

La metáfora del violín para designar el degüello ya aparece en 1839, como puede verificarse leyendo las páginas del periódico anti-rosista *El Grito Argentino*.<sup>3</sup> Aunque su uso se vuelve más frecuente a propósito de la acción represiva atribuida a los hombres de Oribe (en especial la de Mariano Maza) en contra de los jefes del ejército de Lavalle y sus aliados y lugartenientes. Pero no ocurrió lo mismo con “la resbalosa”.

Un repaso por la prensa anti-rosista permite comprobar que no hay mención alguna de esa forma luego tan conocida de tortura y degüello llamada “resbalosa” o “refalosa”, hasta mediados de 1843. Nada se dice de ella en las páginas de *El Grito Argentino* (1839) ni en las de *Muera Rosas!* (1841-1842), ambas obsesivamente dedicadas a inventariar todas las infamias y atrocidades, reales e inventadas, atribuidas a Rosas y sus hombres. Lo mismo puede decirse de *El Nacional*, de Montevideo. En sus páginas José Rivera Indarte (ex federal apostólico devenido furibundo anti-rosista) se ocupa con devota aplicación de consignar, amplificar y repetir todas y cada una de las formas de tortura y exterminio adjudicadas al Restaurador, centrado especialmente, a partir de 1841, en lo ocurrido en la campaña de Oribe contra Lavalle. Un ejemplo, relacionado con las metáforas del degüello empleadas en “El matadero”, es su explicación del significado de las expresiones “violín” y “violón”.<sup>4</sup> Sin embargo, nada dice Rivera Indarte de “la resbalosa”, simplemente porque –como forma de tortura y muerte– todavía no ha sido inventada. Tendrá que esperar al inicio del *Sitio*, cuando el ejército de Oribe llegue, el 16 de febrero de 1843, a las puertas de Montevideo y establezca allí su campamento y su gobierno.

Una de las primeras menciones de “la resbalosa” que pueden encontrarse en la prensa montevideana es la que aparece en *El Nacional*. Allí, en el 12 de mayo de 1843, en la sección “El Nacional”, que funcionaba como el espacio editorial del diario, y bajo el título de “Acusaciones y calumnias del degollador Rosas contra los extranjeros publicadas en el *British Packet* y *Gaceta Mercantil* de Buenos Aires”, se menciona un hecho sucedido pocos días antes. Así lo narra Rivera Indarte:

el Corta-Cabezas Manuel Oribe atropelló con su caballo al desgraciado oficial Gauna del batallón Libertad, que herido, prisionero y maniatado fue llevado a su presencia, y a quien tuvo la bajeza de pegarle dos latigazos, mandando en el acto degollar (*tocarle la resbalosa*) haciéndole arrancar al cadáver la piel de la cara y cortarle la cabeza [...] (énfasis de Rivera Indarte).

Aquí la resbalosa funciona como sinónimo o leve variante del degüello, y su musicalidad solo se limita al uso del verbo tocar (que es el mismo empleado para la metáfora análoga del “violín”). Pero hay en esta cita, además, un detalle en el que conviene detenerse: la forma en que Oribe ataca al “desgraciado oficial Gauna” (atropellándolo con su caballo) es la misma que utiliza el personaje de Matasiete para dejar fuera de combate al joven del cuento de Echeverría. La coincidencia se acentúa si reparamos en que pocos días antes de la publicación de esta nota, el 4 de mayo, en la sección “Folletín” de *El Nacional*, había aparecido un poema anónimo dirigido “Al Exmo. Sr. Ciríaco Alderete.- PRESIDENTE LEGAL” (es decir, Manuel Oribe), que comienza con esta estrofa:

<sup>3</sup> Un ejemplo es la imagen con que cierra el número 19 de *El Grito Argentino*, del 2 de mayo de 1939, donde se muestra el ajusticiamiento del mayor Montero por orden de Rosas; en el parte que sostiene su hermano Prudencio, ejecutor de la orden, puede leerse “Prudencio: tócale el violín. Tu hermano Juan Manuel”. Lo llamativo en este caso es que en lugar de degollarlo, Prudencio lo hace fusilar.

<sup>4</sup> Según Rivera Indarte, en el “lenguaje estrafalario de Maza”, “tocar violón” significa “el aserrar por la mitad de un cuerpo a un hombre”, mientras que “tocarle el violín, el aserrarle por la garganta” (“Muerte a Serrucho”, *El Nacional*, 3 de enero de 1843).

¿CUÁNDO SE ESCRIBIÓ “EL MATADERO”? ECHEVERRÍA...

PABLO ANSOLABEHERE

Mirá Ciriaco no vales  
 La pitada de un cigarro.  
 Aunque eres el más bizarro  
 De todos los Federales,  
 Que al Ilustre sus leales,  
 Viniste cual *mata-siete*  
 A campar al Miguelete,  
 Pensando que con llegar  
 La Ciudad se iba a entregar,  
*Pobre Ciriaco Alderete!*

Pocos días después de esta comparación entre Oribe y “*mata-siete*”, aparece la música que le faltaba a la resbalosa. En el número del 18 de mayo de *El Nacional*, en la sección “El Nacional”, Rivera Indarte acusa a Rosas, Oribe y sus hombres de haber “introducido suplicios horribles en que padecen las víctimas acerbos tormentos, como la muerte cortando el cuello con *sierras* de dividir madera, la de la *resbalosa*, en que el verdugo canta una canción mientras degüella a las víctimas, y con el cuchillo lleva los compases sobre su garganta.” Ahora sí la resbalosa parece adquirir los naturales atributos musicales y coreográficos de la danza de la que toma su nombre, pero transfigurados de manera macabra.<sup>5</sup>

Unas semanas más tarde, el 5 de junio de 1843, también en las páginas de *El Nacional*, aparece en la sección “Folletín” un poema gauchesco de autor anónimo titulado “Media caña salvaje del Río Negro” en el que se enuncia el siguiente desafío: “A la *resbalosa* de los federales / traen la *pegajosa* estos orientales” y en el que se saca provecho jocosamente de la musicalidad siniestra del tema. Algunos meses más tarde, en septiembre, este poema volverá a ser publicado en el último número del periódico montevideano *El Gaucho Jacinto Cielo*; de este modo se sabrá que el anónimo autor del poema aparecido previamente en *El Nacional* es Hilario Ascasubi. En el medio de estas dos publicaciones de la “Media caña salvaje del Río Negro”, Ascasubi ya había dado a conocer su poema más célebre: “La refalosa”, que apareció por primera vez en el N°5 de *El Gaucho Jacinto Cielo*, el 28 de julio de 1843.

En octubre de ese año, Rivera Indarte publica *Rosas y sus opositores*, volumen que incluye su obra más recordada: *Tablas de sangre*. En ese catálogo de los horrores del rosismo hay una entrada para la “Resbalosa”, la única dedicada a una de las tantas formas de suplicio y ejecución atribuidas a la inventiva perversa de Rosas:

“Resbalosa: la víctima amarrada de los brazos y completamente desnuda, es tomada por sus asesinos, que le van siguiendo, con un cuchillo o sierra desafilada,

<sup>5</sup> En realidad, el cruce entre canción, ritmo y degüello se viene gestando desde algunos días antes en las páginas de *El Nacional*. En la sección “El Nacional” del 23 de marzo de 1843 se refiere la siguiente noticia: “Generalmente los soldados de Oribe degüellan las víctimas apuñalándoles al compás de una canción popular que ha parodiado del modo siguiente:

‘Tintín de la Aguada

tintín del Cordón

gallina guisada pato con arroz:-

violín violón!’ etc.

¡Qué horribles imaginaciones! ¡Acompañar las agonías de la víctima con una canción de orgía, herirla al compás de sus acentuaciones, hundir en el cuerpo humano amarrado el puñal, según los altibajos del arco sobre las cuerdas del violín!”. Seis días después, en el número del 29 de marzo del mismo año, aparece la contestación desafiante a esa noticia en forma de un poema titulado “Canción de Extramuros”, que comienza diciendo: “Tin tin de la Aguada / Tin tin del Cordón / Ya está agonizando / La federación.” Para un análisis de estos cruces entre degüello y musicalidad en el contexto del Sitio Grande, ver Pablo Rocca (2012).

¿CUÁNDO SE ESCRIBIÓ “EL MATADERO”? ECHEVERRÍA...  
PABLO ANSOLABEHERE

los compases de una canción brutal y obscena, sobre la garganta del paciente, lentamente y en medio de brutales vivas, hasta separarle la cabeza del tronco” (Rivera Indarte 1843, 350).

Un dato que parece ratificar lo novedoso de esta forma de suplicio es que esta entrada dedicada a la “Resbalosa” no figura en la primera versión de *Tablas de sangre* que Rivera Indarte había publicado poco tiempo atrás, en agosto de 1843, en las páginas de *El Nacional*. Puede conjeturarse que, quizá, el impacto de “La refalosa”, de Ascasubi, hizo que Rivera Indarte decidiera dedicarle una entrada en la versión en libro de su sangriento catálogo.

Dos años después, en diciembre de 1845, Sarmiento desembarca en Montevideo, donde permanecerá hasta fines de enero de 1846, para luego proseguir rumbo a Europa. En el capítulo de los *Viajes* en el que narra su estancia en la ciudad sitiada, le dedica un apartado especial y brillante a la descripción de “la resbalosa”, consciente de que se trata de una muestra de color local que no debe pasar por alto.<sup>6</sup> También menciona allí a varios escritores argentinos exiliados en Montevideo. Uno es Ascasubi. Otro (el más destacado) su admirado Echeverría, quien, pocos años después, en el poema *Avellaneda*, también apelará a la resbalosa para hacer oír esta “sonata del degüello” –como la define– mientras describe el suplicio y ejecución del “joven mártir” que protagoniza el poema, y el de sus compañeros de infortunio (Echeverría 1850, XIII). La novedad que introduce Echeverría (con respecto a Rivera Indarte, Ascasubi y Sarmiento) es que con *Avellaneda* saca a la resbalosa del Sitio de Montevideo y, en un ejercicio de deliberado anacronismo, la hace ir atrás en el tiempo y, además, cruzar el Río de la Plata junto con Oribe, para llevarla a Tucumán y al momento de la derrota definitiva de la Coalición del Norte y del ejército comandado por Lavalle, en 1841.

La escritura de “El matadero”, entonces, podría ser pensada en el marco de esta *serie de la resbalosa/refalosa*, que se abre en 1843, en los primeros meses del sitio de Montevideo y que se extiende, Echeverría mediante, casi hasta el momento en que ese sitio llega a su fin (Echeverría muere el 19 de enero de 1851, Oribe firma el levantamiento del sitio el 8 de octubre de ese año). Lo singular de “El matadero”, en el contexto de esta serie, reside en que no solo traslada la amenaza de “la resbalosa” al territorio argentino (como ocurre en *Avellaneda*), sino que, además, la lleva a Buenos Aires y al momento en que la campaña de Lavalle recién está comenzando a gestarse.

Pero más que en una serie con la *resbalosa/refalosa*, su mención reiterada en “El matadero” y la constatación de que se trata de un suplicio datado/inventado alrededor del Sitio Grande de Montevideo habilita la posibilidad de pensar la escritura del relato de Echeverría desligada de la inmediatez, del *efecto daguerrotipo*, de la urgencia de dar cuenta por escrito de lo que está ocurriendo *aquí y ahora*. En contra de esta hipótesis de Gutiérrez (que, una vez formulada, fue tomada casi como la única admisible), se podría pensar la escritura de “El matadero” en la *lógica de la distancia*, lógica compartida por la mayor parte de los textos que Echeverría publica en sus años de vida montevideana y que resume con justeza el título de uno de ellos: *Ojeada retrospectiva*.<sup>7</sup> “El matadero” podría ser entendido, así, como un relato que comparte el ademán retrospectivo de la *Ojeada*, ademán que, en cierto modo, se reitera en la escritura del poema *Avellaneda*.

<sup>6</sup> El capítulo-carta se titula “Montevideo”, está fechado por Sarmiento el 26 de enero de 1846 y su destinatario es Vicente F. López (Sarmiento 1849).

<sup>7</sup> Hernán Pas (2020) y Hebe B. Molina (2020) sugieren la posible relación entre la escritura de la *Ojeada retrospectiva* y “El matadero”.

¿CUÁNDO SE ESCRIBIÓ “EL MATADERO”? ECHEVERRÍA...  
PABLO ANSOLABEHERE

O, dicho de otro modo, “El matadero” como la versión ficcional y alucinada de su obsesión por la juventud argentina, sus esperanzas, sus frustraciones y sus mártires.

## La juventud perdida

A mediados de 1846 Echeverría publica en Montevideo el *Dogma socialista*. Se trata de una segunda edición, corregida y aumentada, del *Código o declaración de los principios que constituyen la creencia social de la República Argentina*, que fuera publicado por primera vez en las páginas de *El Iniciador*, de Montevideo, en enero de 1839. En la edición de 1846, además de rebautizarlo como *Dogma socialista*, precede al texto de una dedicatoria “A los mártires de la patria” y de la “Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37”. Por entonces hace ya casi cinco años que Echeverría vive en Montevideo, luego de su partida al exilio, en septiembre de 1840, y de los nueve meses de estancia inicial en la ciudad uruguaya de Colonia. En ese lapso de tiempo publica muy pocas cosas, generalmente poemas sueltos. A diferencia de lo que ocurre con Alberdi o Juan María Gutiérrez (por tomar dos casos muy cercanos), a Echeverría no le interesa participar en la batalla cotidiana que se da en contra de Rosas desde la prensa, ni siquiera cuando las fuerzas de Oribe ponen sitio a la ciudad. Si bien considera que jamás ha rehuído de la responsabilidad de la lucha, Echeverría se niega a poner su pluma al servicio de la prensa, lo cual le depara varias críticas y la participación en amargas polémicas. Aunque cada tanto aparecen poemas suyos que no ahorran los previsibles denuestos a la figura del Restaurador y sus satélites, prefiere dedicar su escritura a proyectos literarios alejados de la beligerancia política cotidiana, como lo es *El ángel caído*, largo poema sobre el que trabaja durante años y que, pese a sus esfuerzos, quedará inconcluso a la hora de su muerte. Por eso la publicación del *Dogma socialista* junto con la *Ojeada retrospectiva* constituye una gran novedad.

El *Código* (también llamado *Credo*, antes de ser rebautizado como *Dogma socialista*) es un texto de espíritu colectivo, pero que, por razones prácticas, fue redactado casi en su totalidad por Echeverría, y que sintetiza las principales ideas de la *Asociación de la Joven Generación Argentina* (también llamada *Joven Argentina*), agrupación semiclandestina cuya creación impulsó Echeverría, a mediados de 1838.<sup>8</sup> La historia es contada con detalle en la *Ojeada retrospectiva*: la hostilidad de Rosas hacia todo aquello que constituyera una amenaza para su gobierno (que incluía al conjunto de jóvenes que lideraba el autor de *La cautiva*), la voluntad de agruparse en defensa de sus ideales de país, la emoción que los atraviesa la noche en que se reúnen por primera vez, las otras dos reuniones que realizan en Buenos Aires (donde se lee el *Código*), el intento de difundir su ideario en las provincias del interior de país, la decisión de suspender las reuniones, ante la vigilancia cada vez más amenazante del gobierno, la dispersión de sus miembros, el exilio o la muerte de algunos de ellos.

La decisión de reeditar un texto escrito en 1838 y de acompañarlo por una mirada retrospectiva que se posara en esos años de fines de la década de 1830 parece tener, por un lado, el objetivo de reivindicar los méritos en la lucha de la generación nucleada en la Asociación de la Joven Argentina y, por el otro, el de destacar la vigencia y actualidad de su propuesta, avasallada y postergada, en su momento, por la coyuntura

<sup>8</sup> En la *Ojeada retrospectiva* Echeverría afirma que la creación de la *Joven Argentina* y la redacción del *Código* ocurrieron en 1837, pero se equivoca, quizá confundido por el año en que funcionó el *Salón Literario* de Marcos Sartre (ver Palcos 1940).

¿CUÁNDO SE ESCRIBIÓ “EL MATADERO”? ECHEVERRÍA...  
PABLO ANSOLABEHERE

histórica que precipitó los hechos de la heroica guerra contra Rosas y, luego, por la desoladora derrota en los campos de batalla, regados también –recuerda Echeverría– con la sangre de los mártires de la nueva generación.

Como lo explica la *Ojeada retrospectiva*, la idea de llevar adelante una paciente tarea de educación del pueblo en los valores y el ejercicio de la democracia, como el mejor modo de concretar el cambio que la república necesitaba, se vio interrumpida por la hora de la espada, en especial a partir de la mecha que enciende el inicio del bloqueo francés, en marzo de 1838, y que se expresa, entre otros acontecimientos, en la abortada conspiración liderada por Ramón Maza en 1839, en la revolución de los Libres del Sur, aplastada por Rosas a fines de ese año, y en la campaña militar encabezada por el general Lavalle que, luego de llegar a las puertas de Buenos Aires, en septiembre de 1840, inicia la penosa marcha hacia el norte para unirse con las fuerzas del general Lamadrid; empresa que termina en los desastres de Faimallá y Rodeo del Medio (1841). El triunfo del general Paz en Caaguazú, que templó la vena poética de Echeverría, entre la de muchos otros, resultó ser un breve paréntesis en la serie de derrotas sufridas por los enemigos de Rosas, que encuentra el capítulo final de esta serie en la batalla de Arroyo Grande, a fines de 1842, y cuyo desenlace le abre a Oribe, el general triunfador sobre el ejército de su archienemigo Fructuoso Rivera, el camino hacia Montevideo.

A pesar de los pocos años transcurridos desde la redacción y publicación del *Código*, ya hacia 1845 Echeverría parece tener en claro que la situación histórica es otra y que, quizá, ha llegado el momento, en la relativa calma impuesta por el triunfo de Rosas y sus aliados, de volver a considerar la propuesta de la Joven Argentina que ese texto resume y, adicionalmente, de contar la historia de su lucha, de sus logros, de sus mártires. Por eso la “Dedicatoria” que precede al *Dogma* destaca los nombres de quienes perdieron la vida en la guerra contra Rosas. Y aunque reúne en la misma corona del martirologio a viejos unitarios y a varios de los integrantes de la nueva generación, no disimula su propósito de destacar a estos últimos, empezando por Marco Avellaneda, el “mártir de Metán”. Y tampoco resulta casual que Echeverría insista tanto en la juventud de esos mártires y en la de quienes, sin perder la vida en los campos de batalla, combatieron a Rosas por otros medios, a la par que fueron construyendo una obra literaria de mérito, que la *Ojeada* se encarga de resumir y ponderar. En este sentido, la *Ojeada* es menos una historia de la lucha mancomunada contra Rosas que un intento de deslinde entre los jóvenes de la nueva generación y el resto de los actores (especialmente de los unitarios) con los que se vieron obligados a unirse en un mismo bando por la fuerza magnética del gran enemigo común. La historia que se cuenta en la *Ojeada* es la de ese grupo de jóvenes alineados desde 1838 detrás del programa resumido en el *Código*, y que debe enfrentarse no solo a los rigores del régimen rosista, sino también a lo que Echeverría percibe como menosprecio o ninguneo por parte de quienes deberían ser sus aliados naturales:

La situación moral de esa juventud viril debía ser por lo mismo desesperante, inaudita. Los federales, satisfechos con el poder, habían llegado al colmo de sus ambiciones. Los unitarios en el destierro, fraguando intrigas oscuras, se alimentaban con esperanzas de una restauración imposible. La juventud aislada, desconocida en su país, débil, sin vínculo alguno que la uniese y la diese fuerza, se consumía en impotentes votos, y nada podía para sí, ni para la Patria. Tal era la situación (Echeverría 1940, 77).

Es el dramatismo extremo de esa situación de soledad, de aislamiento “desesperante” lo que parece aprovechar con suma eficacia “El matadero”, cuya acción transcurre en la misma época de ese callejón sin salida en que se encontraba la “juventud viril”

¿CUÁNDO SE ESCRIBIÓ “EL MATADERO”? ECHEVERRÍA...

PABLO ANSOLABEHERE

según el diagnóstico que hace Echeverría en 1846.<sup>9</sup> El “éxito feliz” que –creían– les auguraba a esos jóvenes su proyecto de país resumido en el *Credo*, realizable, como se lee en la *Ojeada*, a través de “una revolución radical y regeneradora” no violenta, “sin sangre, en momento oportuno”, de pronto se vio brutalmente aplazado por el vértigo de los acontecimientos. “Todo eso se ha perdido –concluye, melancólico, Echeverría–; la historia dirá por qué; no queremos nosotros decirlo” (Echeverría 1940, 79).

“El matadero” podría ser leído como una respuesta a esta frase, o como su continuación por otros medios. De hecho, lo primero que hace el narrador es definir genéricamente su texto: “A pesar de que la mía *es historia*, no la comenzaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes, como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América, que deben ser nuestros prototipos” (Echeverría 1874, 209, énfasis nuestro). Frente al criterio de los historiadores españoles, el narrador de “El matadero” elige otro punto de partida, otro origen, que coincide con el elegido por la *Ojeada retrospectiva*: los años finales de la década de 1830 en Buenos Aires.

Podría considerarse esta declaración inicial del relato de Echeverría como un ejercicio de “ficción calculada”, tal como va a explicarlo José Mármol pocos años después en el comienzo de *Amalia*: un artificio mediante el cual se pretende hacer pasar como pretéritos acontecimientos que, en realidad, forman parte del presente. Sin embargo, así como el momento histórico que encuadra la acción de *Amalia* (la *época del Terror* del año '40) no es el mismo que el de la escritura y primera publicación de la novela, en 1851, en el caso de “El matadero” también es dable considerar una *distancia* que, aunque parezca insignificante en términos históricos, resulta significativa. Cuando, a mediados de 1846, Echeverría da a conocer su *Ojeada retrospectiva*, los años finales de la década de 1830 en los que ubica el nacimiento de la Joven Argentina también ya son parte –así lo considera Echeverría– de otro momento histórico, por más que Rosas, como entonces, siga en el poder.<sup>10</sup>

Pero esa frase inicial de “El matadero” acerca de la escritura de la historia también revela de entrada lo que el autor se propone con su relato: desmontar el engranaje mediante el cual el rosismo construye con obstinada eficacia la figura del *unitario* en tanto *enemigo* único y universal (y, por lo tanto, excluido de la posibilidad de ser considerado un *adversario*). Así, podría decirse que el problema que aqueja al protagonista no es tanto caer en manos de los carniceros del matadero, como hundirse en la viscosa red discursiva tejida por el rosismo, que lo condena a *ser tomado por unitario*.

Por eso es que, desde la frase inicial de “El matadero” se establece que la gran cuestión a resolver es de índole discursiva. El “prototipo” genérico que se descarta, impuesto

9 “La situación de esa generación nueva en medio de ambas facciones era singular –explica Echeverría–. Los federales la miraban con desconfianza y ojeriza, porque la hallaban poco dispuesta a aceptar su librea de vasallaje, la veían ojear libros y vestir frac, traje unitario ridiculizado y proscripto oficialmente por su *Jefe*, en las bacanales inmundas con que solemnizó su elevación al mando supremo. Los corifeos del partido unitario, asilados en Montevideo, con lástima y menosprecio, porque la creían federalizada, u ocupada solamente de frivolidades.” (Echeverría 1940, 78). Por otra parte, la *virilidad*, atributo que Echeverría adjudica a los jóvenes de esa “generación nueva”, es una cuestión que ocupa un lugar central en “El matadero”, primero, con el dilema que plantea el toro (un *fuera de lugar* que anticipa la irrupción del joven protagonista de la historia), y que se resuelve seccionándole y exhibiendo sus testículos, y, después, con la orden de desnudar al “joven” y la amenaza latente de la vejación sexual.

10 Halperín Donghi sugiere una sintonía entre la *Ojeada retrospectiva*, los capítulos finales de *Facundo* (1845) y *La República Argentina 37 años después de su revolución de Mayo*, que Alberdi publica en Chile en 1847, porque en estos textos “se empieza a advertir que la Argentina surgida del triunfo rosista de 1838-42 es ya irrevocablemente distinta” que la de la etapa que la antecede (Halperín Donghi 2005, 47).

¿CUÁNDO SE ESCRIBIÓ “EL MATADERO”? ECHEVERRÍA...

PABLO ANSOLABEHERE

por los “antiguos historiadores españoles de América”, remite sin sutilezas al período colonial y a sus componentes monárquicos e inquisitoriales que –como sostienen quienes lo combaten– son los mismos que intenta restaurar Juan Manuel de Rosas con su gobierno, en contra de Mayo y sus ideales democráticos. La remisión bíblica a Noé no solo anticipa el tema de la inundación como castigo divino, sino también la alianza entre Estado rosista e Iglesia. Es justamente desde su espacio de enunciación privilegiado, el púlpito, donde comienza a delinearse discursivamente el perfil del enemigo que se construye desde el poder (desde esa alianza del poder). El narrador reproduce el discurso y los gestos del “predicador”, que se enardece al apostrofar al enemigo, al que de entrada define en términos legales. Es un “pecador”, un fuera de la ley que transige los mandamientos de la iglesia, y cuya impiedad adquiere inmediata y automáticamente un sentido político que, además, incluye la amenaza: “¡Ay de vosotros pecadores! ¡Ay de vosotros unitarios impíos...” (Echeverría 1874, 215). Por eso es lógico que la diatriba concluya pidiendo la intervención justiciera del “Dios de la Federación” (Echeverría 1874, 216).

De ahí en más el relato va a insistir en la invocación de la figura del enemigo oficial delineado por la alianza de la institución eclesiástica y el Estado rosista. Pero, a medida que el relato se desplaza hacia la zona del matadero, lo que se privilegia es el componente político (y también social y cultural) que define al enemigo. Así, el discurso de la iglesia es reemplazado por el del Estado, a través del conocido epíteto “¡Mueran los salvajes unitarios!”, presente, primero, en forma de *grafiti* oficial, estampado en letras rojas sobre fondo blanco en las paredes de la casilla del matadero, donde se sienta el juez, delegado del Restaurador. Y, después, enunciado por los carniceros, cuando la resistencia del toro les recuerda a su enemigo dilecto: “—Es emperrado y arisco como un unitario. Y al oír esta mágica palabra todos a una voz exclamaron: ¡Mueran los salvajes unitarios!” (Echeverría 1874, 228). El poder “mágico” de esta palabra, que hace repetir a todos los habitantes del matadero, al unísono, la consigna estampada en la casilla del juez (y en un sinfín de documentos oficiales) es un modo a través del cual el relato se propone mostrar hasta qué punto estos carniceros y la chusma del matadero han incorporado para sí el discurso oficial y su modo específico de delinear al enemigo. En este sentido puede decirse que todo el relato, hasta allí, ha servido para que se entienda por qué un carnicero cualquiera es capaz de determinar, con un simple golpe de vista, que ese jinete que se acerca displicente a las inmediaciones del matadero es *un unitario*.

Puede decirse que esta aparición cumple lo que todos estaban esperando y, quizá, por eso mismo, tiene más la forma de una manifestación milagrosa que la de un acontecimiento posible en la realidad de la vida cotidiana del matadero. Ese personaje que está en boca de todos desde el inicio del relato, señalado por los sacerdotes del templo, por el letrado de la casilla, por la frase que repiten al unísono los carniceros provocados por el toro, ha tenido hasta allí, sin embargo, la condición evanescente de un fantasma. Cuando la diversión (junto con el relato) parece haber llegado a su fin, entra en escena, enviado quizá por el Dios de la Federación (del que se sirve Echeverría), la víctima propiciatoria que realmente deseaban tener al alcance de las manos (y de sus cuchillos) los hombres del matadero: “un unitario”, dicho así exactamente, con esa cacofonía que resalta lo “uno”, lo único, lo singular que provoca la estupefacción general. Lo dice claramente el narrador: “y al oír tan significativa palabra toda aquella chusma se detuvo como herida de una impresión subitánea” (Echeverría 1874, 234). Una palabra; solo una palabra es capaz, en ese contexto histórico, social, cultural y político de producir tal efecto galvanizante.

La mirada del carnicero es certera: ese que viene, ahí, cabalgando, es, qué duda cabe, un enemigo. Unos pocos pero significativos signos exteriores le sirven para

¿CUÁNDO SE ESCRIBIÓ “EL MATADERO”? ECHEVERRÍA...

PABLO ANSOLABEHERE

identificarlo: la barba en forma de U, la falta de la divisa (punzó) y del luto, el fraque, las pistolerías. Lo que sucede después –incluyendo las actitudes y las palabras del “cajetilla”– corrobora lo acertado de su dictamen.

Pero, al mismo tiempo que acierta, el carnicero se equivoca, como puntillosamente quiere hacerlo notar el narrador. Una cosa es cómo lo llaman, cómo lo designan los carniceros educados por el estado rosista, y otra muy distinta es cómo lo llama, es decir, cómo lo considera, en tanto personaje, el narrador. Echeverría manipula muy eficazmente los recursos narrativos. Elige que el lector vea aparecer al protagonista de su historia desde la perspectiva de los carniceros. Es desde su punto de vista (esto es, desde su visión del mundo) que observamos la llegada del personaje, por eso *no podemos verlo sino como un “unitario”*. Y así lo seguimos viendo (así nos lo hace ver el narrador) cuando Matasiete arremete contra él: “Lo habían picado: prendió la espuela a su caballo y se lanzó a brida suelta al encuentro del unitario” (Echeverría 1874, 234). “Unitario”, dice el narrador, porque así lo ve Matasiete.

Pero luego le toca al narrador el turno de mostrar su propia perspectiva, de definir desde su visión del mundo a ese personaje que acaba de ingresar al relato, ya convertido en víctima de Matasiete y los demás carniceros. Es entonces que dice: “Era este un *joven* como de veinticinco años de gallarda y bien apuesta persona” (énfasis nuestro). Ya no se trata de un “unitario”, sino de un “joven”. Y lo seguirá siendo para el narrador, tan emperrado como el unitario en oponer su forma de nombrar al personaje a la empleada por los carniceros y el juez del matadero, en un contrapunto beligerante que se extiende hasta el final. La insistencia del narrador es elocuente, como lo evidencia esta serie de citas, con las que acompaña al personaje hasta su muerte: “atolondrado todavía el *joven...*”, “arrastraron al infeliz *joven...*”, “mientras el *joven* de pie encarando al juez...”, “el *joven*, en efecto, estaba fuera de sí de cólera...”, “dióle el *joven* un puntapié en el brazo...”, “suspendieron al *joven* y lo tendieron largo a largo...”, “encogíase el *joven*, pateaba...”, “sintiéndolas libres, el *joven...*”, “un torrente de sangre brotó borbolloneando de la boca y las narices del *joven...*” (Echeverría 1874, 235-241; énfasis nuestro).<sup>11</sup>

Ya muerto, la voz de uno de los verdugos cierra el contrapunto: “Reventó de rabia el salvaje unitario” (Echeverría 1874, 241).<sup>12</sup> Es entonces cuando el narrador explica lo que acaba de ocurrir:

Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad (Echeverría 1874, 241-242; énfasis nuestro).

La frase con que se cierra el relato explica por qué ese “todo” diverso es resumido en la palabra “unitario”, pero nada dice acerca de la que el narrador emplea para nombrar a su personaje. Más que el intento de poner en escena el enfrentamiento violento entre dos mundos irreconciliables (que Sarmiento define como “civilización y barbarie”), lo que parece estar buscando el narrador de “El matadero” es mostrar que ese “todo” incluye una diversidad de actores entre los cuales es imprescindible

<sup>11</sup> Sobre la importancia de la *juventud* en el mundo moderno y en el caso específico de la Generación del 37, y de Echeverría, ver Scavino (2015).

<sup>12</sup> Hay un solo momento en que ambas formas de designar al personaje se unen, cuando: “la chusma llegando en tropel al corredor de la casilla lanzó a empujones al joven unitario hacia el centro de la sala” (Echeverría 1874, 237).

¿CUÁNDO SE ESCRIBIÓ “EL MATADERO”? ECHEVERRÍA...

PABLO ANSOLABEHERE

hacer algunas distinciones. Dicho de otro modo, no se trata solo de diferenciar al protagonista de la masa federal que habita el matadero (algo muy fácil de hacer), sino también, y especialmente, de sacarlo de la adscripción a *lo unitario* a la que lo condena la política discursiva del rosismo.

En principio podría decirse que a la clasificación política (“unitario”) Echeverría decide oponerle no otro término de origen político, sino una categoría etaria: la juventud como un modo de correr al personaje de la tiranía discursiva de la política, para proponer otra forma de entender el mundo. Sin embargo, aquí, el término “joven”, lejos de designar un afuera de la política, ratifica su lógica y su pregnancia. Porque para Echeverría “joven” es una palabra tan cargada políticamente como “unitario” o como “federal”, pero que, al mismo tiempo, las supera.

Hacia fines de la década de 1830, cuando transcurre la acción de “El matadero”, *joven* es ya el término identitario elegido por los integrantes de esa “nueva generación” que decide ingresar en la arena política argentina; el santo y seña –tomado del ejemplo europeo de agrupaciones como *La Joven Italia*– al que se apela para trascender la antinomia anacrónica de “unitarios” versus “federales”. Pero, hacia mediados de la década siguiente, cuando Echeverría decide relanzar el programa resumido en el *Credo* y acompañarlo de la *Ojeada retrospectiva*, lo *joven* adquiere –en esa encrucijada personal– un relieve aún más decisivo. Quizá “El matadero” deba ser leído desde esta perspectiva, es decir, como parte de la tarea que acomete Echeverría en soledad: rescatar y enarbolar el estandarte de *lo joven* de entre los escombros de la guerra y del olvido, para contar la historia de su *generación*, para dotar a esa juventud perdida del brillo dramático y heroico que solo pudieron darle el exilio, la derrota en los campos de batalla, la muerte y el inexorable paso del tiempo.

## Bibliografía

---

- » Carilla, Emilio. 1993. “Juan María Gutiérrez y El matadero”. *Thesaurus XLVIII*: 30-68.
- » Echeverría, Esteban. 1874. “El matadero”, *Obras completas. Escritos en prosa (con notas y explicaciones por Don Juan María Gutiérrez)*. Tomo Quinto. Buenos Aires: Carlos Casavalle Editor.
- » Echeverría, Esteban. 1940. *Dogma socialista*. Edición crítica y documentada, con un “Prólogo de Alberto Palcos”. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- » Fontana, Patricio y Roman, Claudia. 2009. “De la experiencia de vida a la autoría en cuestión. Notas sobre las ficciones críticas en torno a ‘El matadero’”, *Cuadernos del Sur-Letras* 39: 127-144.
- » Halperín Donghi, Tulio. 2005. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- » Iglesia, Cristina. 2014. “Echeverría: la patria literaria”. En *Una patria literaria. Historia crítica de la literatura argentina*, vol. I, editado por Loreley El Jaber y Cristina Iglesia, colección dirigida por Noé Jitrik, 351-383. Buenos Aires: Emecé:
- » Molina, Hebe Beatriz. 2020. “En busca de la forma perfecta: *El matadero* y *Amalia*”. En *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias* editado por José Maristany, Mariano Oliveto, Daniel Pellegrino y Nilda Redondo. Buenos Aires: Teseo.
- » Pas, Hernan. 2020. “La invención literaria de Echeverría”. En E. Echeverría. *El matadero; La cautiva*, 7-35. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.6006/pm.6006.pdf>
- » Rocca, Pablo. 2012. “Una estela sarmientina: gauchos y soldados”. *Muitas Vozes* 1 (1): 83-99.
- » Scavino, Dardo. 2015. *Las fuentes de la juventud. Generalogía de una devoción moderna*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Weinberg, Félix. 2006. *Esteban Echeverría. Ideólogo de la segunda revolución*. Buenos Aires: Taurus.