

El matadero, una novela prospectivamente histórica muy original*

El matadero, a prospectively historical novel very original

Hebe Beatriz Molina**

RESUMEN

Echeverría es el poeta más importante de la generación argentina de 1837, no obstante, se lo recuerda más por *El matadero*, texto narrativo que denuncia la barbarie del gobierno de Juan Manuel de Rosas y que es publicado póstumamente. Desde la perspectiva de la poética histórica, analizamos la modalidad genérica de *El matadero*, a fin de apreciar tanto la originalidad que busca el autor como los contratiempos que padece no solo por su marcada preferencia por la poesía, sino también por la inadecuación de las formas tradicionales al contenido subjetivo que lo convoca. Pretendemos demostrar que el modelo de su proyecto escritural es la novela prospectivamente histórica, al que Echeverría ajusta creando un efecto sublime, similar al de la poesía: un golpe de comprensión y emoción para conmover al lector, mediante la escena final de vejación y muerte de un joven unitario. No obstante, el resultado textual parece no satisfacer al escritor y tal vez por ello queda inédito y escondido.

Palabras clave: Esteban Echeverría, *El matadero*, poética histórica, novela prospectivamente histórica.

ABSTRACT

Echeverría is the most important poet of the Argentine generation of 1837, however, he is remembered more for *El matadero*, a narrative text that denounces the barbarity of the government of Juan Manuel de Rosas and that is published posthumously. From the perspective of historical poetics, we analyze the generic mo-

Keywords: Esteban Echeverría, *El matadero*, historical poetics, prospectively historical novel.

* Este artículo se inscribe en el Proyecto de Investigación "Poéticas de la persuasión en el programa literario argentino fundacional (siglo XIX)", Secretaría de Investigación, Internacionales y Posgrado, Universidad Nacional de Cuyo. Primera etapa, código 06/G815 (2019-2022); segunda etapa, código 06/G048-T1 (2022-2024).

** Argentina. Doctora en Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Universidad Nacional de Cuyo y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Mendoza, Argentina. ORCID: 0000-0002-1353-3741, hebemol@ffyl.uncu.edu.ar

dality of *El matadero*, in order to appreciate both the originality that the author seeks and the setbacks he suffers not only for his marked preference for poetry, but also for the inadequacy of traditional forms to the subjective content that summons him. We intend to demonstrate that the model of his writing project is the prospectively historical novel, to which Echeverría adjusts creating a sublime effect, similar to that of poetry: a stroke of understanding and emotion to move the reader, through the final scene of humiliation and death of a young unitarian. However, the textual result does not seem to satisfy the writer and perhaps for that reason it remains unpublished and hidden.

Introducción

Estoy persuadido que el poema [*El ángel caído*], cuando se publique, sublevará censuras de todo género: nada me importa. [...]

Ademas ¿para que escribir? para amontonar papeles en un cajon.... Seguro es que esta como otras producciones mias dormirán arrinconadas por tiempo indefinido.

ECHVERRÍA, OBRAS, VOL. II, 5-6.

Cuando Esteban Echeverría regresa a Buenos Aires después de su viaje iniciático a Europa (1825-1830), viene decidido a ser poeta y a impulsar la poesía como la forma literaria más excelsa y la más oportuna para elevar el escaso desarrollo intelectual en el que se hallaba, a su parecer, la sociedad argentina. No solo escribe y publica poemas, sino que también esboza una teoría literaria, sustentada en un romanticismo idealista y sentimental personalizador, a la que luego se sumarán los aportes de otros intelectuales, amigos suyos: Juan María Gutiérrez, Juan Baustista Alberdi, Vicente Fidel López y Miguel Cané padre. Entre todos configurarán el programa literario fundacional argentino (Molina, *La teoría*).

Años más tarde, hacia 1839, su rechazo visceral al gobierno de Juan Manuel de Rosas, el *tirano*, y el consiguiente exilio, lo obligarán a replantearse sus propósitos y orientarse de lleno hacia la acción social y política. Y en algún momento de ese largo exilio (que termina en enero de 1851, cuando muere) escribe *El matadero*, texto que queda escondido entre sus papeles hasta 1871, cuando es publicado por Gutiérrez en el número 1 de la *Revista del Río de la Plata*¹. Texto enigmático porque parece no haber sido leído por los compañeros de exilio del autor (por lo menos, no se tienen registros de ello²). Texto de prosa vibrante que aún hoy sacude al lector.

1 Gutiérrez lo incluye luego en el tomo V de las *Obras completas de D. Estévan Echeverría* (1874).

2 Nos basamos, sobre todo, en que no hay ninguna mención del texto en la nutrida correspondencia, ya publicada, de Gutiérrez, ni en la de Vicente Fidel López con su padre y amigos, que se conserva inédita en el Archivo General de la Nación (Buenos Aires) y en la que sí aparecen comentarios sobre literatura, en general, y sobre Echeverría, en particular.

Preguntarse por el género literario de *El matadero* es un modo de acercarse a la teoría literaria que diseña Echeverría. Noé Jitrik justifica su interés por este asunto en tres argumentos: primero, los románticos solo propusieron combinar estilos libremente, pero “los géneros seguían siendo, en consecuencia, ‘formae mentis’, modos psicológicamente válidos de organizar la expresión. 2º en sus obras poéticas Echeverría es rigurosamente retórico [...]. 3º Echeverría reflexiona sobre problemas expresivos y generalmente traduce ‘expresión’ por ‘forma’ en el sentido de la preceptiva” (65-66).

Corroboran estas afirmaciones tanto los apuntes de teoría literaria que Gutiérrez halla entre otros documentos de su difunto amigo como el dato que proporciona el mismo biógrafo acerca de que, en sus valijas rumbo a Europa, el escritor llevaba “la Retórica de Blair³, que sin duda le habría recomendado como libro a la moda entónces, su catedrático Agüero” (Gutiérrez, “Noticias” xi)⁴. Mucho más claro es el propio autor cuando en la “Advertencia” de *Rimas* (1837) postula que la “forma artística está como asida al pensamiento, nace con él, lo encarna y le da propia y característica expresión” (*Obras*, vol. V, 147), entre otras reglas. En definitiva, si la forma expresa las ideas de fondo, puede ser un punto de entrada hacia el sentido profundo del texto, hacia el pensamiento original que lo in-forma.

Entonces, sabiendo que Echeverría conoce las preceptivas y la teoría de los géneros literarios imperante en la época, nos preguntamos por la modalidad genérica que elige el autor para transmitir su mensaje de denuncia contra las atrocidades promovidas por el tirano Rosas. Para analizar este problema, recurrimos al enfoque de la poética histórica.

En particular, atenderemos las conceptualizaciones, caracterizaciones y valoraciones de cada uno de los géneros literarios reconocidos durante las décadas de 1830 y 1840 en el ámbito del Río de la Plata. Trabajamos sobre una doble conjetura: por un lado, que *El matadero* es un experimento de innovación de género, un ejercicio de escribir una novela (novelita) prospectivamente histórica, como lo son *Amalia*

3 Se refiere al *Compendio de las Lecciones sobre la Retórica y Bellas Letras de Hugo Blair*, preparado por José Luis Munárriz.

4 En esta y en todas las citas respeto la grafía original.

(1851-1852), de José Mármol, y *Misterios del Plata: Romance histórico contemporáneo* (1852), de Juana Paula Manso; por otro lado, que el resultado de tal experimento no se condice con la vocación poética de Echeverría, por lo que el texto queda inédito y archivado.

El acercamiento al sistema de los géneros lo realizaremos a través de la lectura no solo de los metatextos echeverrianos, sino también del Curso de Bellas Letras (1845), de Vicente Fidel López, manual de retórica y poética que expone una clasificación original de los géneros discursivos.

Implicancias de las asignaciones genéricas

Elegimos la perspectiva de la poética histórica —Głowiński, 1976—, que se interesa no solo por la poética de autor (conjunto de decisiones que toma un escritor para configurar la obra que desea escribir), sino sobre todo por las relaciones que se establecen entre esa teorización particular y los conjuntos de reglas o repertorios que regulan y facilitan la comunicación literaria en cada estadio de la historia cultural; reglas provistas por la tradición que, a su vez, encierran una pulsión de cambio. La forma (modalidad genérica, estructura, recursos, tono, extensión, etc.) tiene una incidencia cardinal en la recepción del texto, tanto como el contenido.

Las decisiones que toma un autor respecto no solo a qué decir, sino también a qué forma darle al texto pueden seguir parámetros tradicionales o pueden buscar una innovación radical, revolucionaria. Los lectores contemporáneos del autor descubren los matices innovadores respecto de la tradición que conocen y este factor puede promover el interés por continuar la lectura o el rechazo total o parcial del texto. Los lectores de épocas posteriores, cada vez más distantes del contexto de producción, reaccionarán también de modo eufórico o disfórico, pero con el agregado de que, por la evolución natural del sistema literario, lo que para los primeros era innovación ya ha dejado de serlo y se espera innovaciones de otro tipo. En particular, interesa la genericidad, es decir, la aplicación particular de un género, como modelo, que hace tanto el autor —genericidad autorial— como el lector —genericidad lectorial—; en otras palabras, qué género asigna el autor a su texto y qué modelo de género espera el lector al leer cada texto (Schaeffer).

Juan María Gutiérrez es el primero en advertir que la forma de *El matadero* es extraña, pues no se corresponde con las otras conocidas tanto hacia 1840 como hacia 1870. Por ello, termina la “Advertencia” con esta afirmación que no arriesga conclusión: “Su escrito como va á verse es una página histórica, un cuadro de costumbres y una protesta que nos honra” (214). A partir de entonces, la crítica ha fluctuado entre considerarlo artículo de costumbres o cuento, y tales clasificaciones resultan una aproximación al texto y condicionan la lectura, induciendo al lector a prestar más atención a algunos elementos por sobre otros.

Juan Carlos Ghiano lo define como un artículo de costumbres atípico (91). Mastronardi (122-129) asegura que no es cuento, pero se basa en el concepto moderno (no decimonónico) de cuento. Las diferencias no son sutiles. El costumbrismo tiende a describir, mientras que el cuento narra: “El costumbrismo espantado de Esteban Echeverría (variante particular del costumbrismo romántico y del realismo) rechaza la alternativa de narrar o describir: aquí se trata de narrar y describir. Y más concretamente: se trata de describir (el espacio popular) para poder así narrar (la violencia popular)” (Kohan 175).

Miguel Gomes reafirma la idea de que el texto es único: “*El matadero* altera el entorno por el hecho de ser diferente de todo lo anterior. Niega explícitamente las familias literarias existentes [...], pero no niega de ninguna manera su literariedad, afianzada por el ejercicio de la parodia, es decir, por la conciencia de insertarse en un ámbito intertextual” (54-55). Por su parte, Mariano Morínigo se queda con la duda:

El Matadero no está pensado básicamente como cuadro de costumbres ni como cuento, pues ni el cuadro ni el cuento hubieran tenido razón de ser sin el corte de la historia que se ejecuta con el dato cronológico. [...] lo que se quiere significar es precisamente que esos tipos humanos y sociales del suburbio porteño son parte integrante de una historia, según el cronista, vergonzosa. [...] Pero también, es evidente, que Echeverría tampoco se propuso ser solamente un cronista, el historiador. (141-142)

Casi todos los estudiosos observan que hay un narrador que quiere narrar historia, pero sin pretensiones historiográficas. Noé Jitrik, en el artículo antes mencionado, explica y fundamenta esos límites de lo histórico: “parecería que existe una tendencia a no salirse de lo históri-

co pero no menos cierto es que el ámbito histórico específico tiende a diluirse en cuanto se lo aborda mediante la ironía, el capricho, la burla, el juego de palabras” (68).

Miguel Ángel Cabañas, por su parte, asocia la pregunta por el género con la cuestión de que el texto, cuya escritura —para él— se habría iniciado en 1839 sin duda, no es publicado por el autor. Concluye que “*El matadero* se salía de los márgenes estéticos y genéricos de Echeverría y de su época, por tanto, no tenía cabida en sus obras publicadas” (133), esas “obras poéticas cercanas a lo sublime” (134). Para demostrar su hipótesis, Cabañas lo relaciona con *Insurrección del Sud de la provincia de Buenos Aires en octubre de 1839* (poema escrito a partir de ese año y publicado en 1849) y *Avellaneda* (escrito entre 1841 y 1849, publicado en 1850); también con el artículo de costumbres y la fábula. Agrega que “*El matadero* se encuentra muy cercano al drama”; incluso, aventura la hipótesis de que “Echeverría concibió su breve narración [...] como material que reorganizaría y usaría posteriormente en obras ‘verdaderamente’ literarias -es decir, poemas de larga extensión ...” (140). Dejando de lado esta hipótesis de larga data, rescatamos su firme postura respecto a que la categoría ‘cuento’ es anacrónica, porque no condice con la poética histórica:

De hecho, posiblemente su publicación posterior produce una “re-categorización” genérica del texto por parte de la crítica y de los lectores del momento; aunque esto ocurre, es importante recordar, solamente después de que ya existe una tradición cuentística en Argentina. Sugerir que era ya un cuento en vida del autor significaría caer en un anacronismo, puesto que no existía una conciencia de éste por parte de los lectores o del autor en el momento en el que se creó la composición. (143)⁵

Coincidimos con Cabañas en que, si se encuadra el problema del género desde el marco teórico de la época, podemos acercarnos con más precisión al proyecto creador de Echeverría, quien se reconocía —sobre todo— poeta.

5 Debe tenerse en cuenta que en esa época y en Hispanoamérica ni el artículo de costumbres ni el cuento estaban delimitados teóricamente, y su uso manifiesta fluctuaciones genéricas notables. Una caracterización precisa de estas formas y sus variantes hispanoamericanas puede verse en Pupo-Walker.

Respecto del costumbrismo, en la *Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37* (1846), Echeverría aprecia los artículos del español Manuel José de Larra, género que considera útil para los países que buscan la independencia cultural: la forma literaria “tal vez la mas eficaz y provechosa en estos países” sudamericanos (*Obras*, vol. IV, 64). Anteriormente, en 1836, él mismo ha publicado *Apología del matambre*, texto que reúne las características de un artículo de costumbres: el narrador describe una costumbre bien argentina, como lo es preferir este corte de carne vacuna; usa el pretérito imperfecto, sin precisar una data; narra actividades recurrentes de personajes tipo sin precisar individualidades; impera el humor, pues lo gracioso no agravia.

En cambio, la identificación de El matadero como artículo de costumbres presenta algunas dudas: ¿cuál es la costumbre aplaudida u objetada?, ¿se cuestiona una costumbre social, generalizada, o un modo particular de gobernar que tiene un gobernante determinado (Rosas)? Esto último no sería una costumbre en sentido estricto, a menos que se considere un hábito el matar enemigos políticos.

Echeverría, el poeta

Escribir poesía no es una actividad literaria cualquiera. Echeverría diferencia, a menudo, poesía de literatura. La poesía es excelsa, sublime, transforma la realidad, la artiza⁶, la vuelve arte bella. Gutiérrez recuerda, además, que los estudios sobre versificación parecían obsesionarlo. En el prólogo de *El ángel caído*, texto poético al que reconoce como uno de sus preferidos⁷, el autor afirma que no puede escribir sino poemas extensos y que ha tardado dos años (entre 1844 y 1846) en componer las once partes de esa obra. También interesan algunas de las notas; por ejemplo, las que definen a “tipo”⁸, “loa” y sobre todo “arte”. En esta, de carácter metaliterario, amplía la regla de la adecuación de la forma al fondo, que ha enunciado en “Advertencia” de *Rimas* y que

6 Echeverría resemantiza este verbo como sinónimo de idealizar (“Advertencia” vii-viii).

7 Este poema ocupa todo el tomo II de las *Obras completas* (1870), según la distribución de Gutiérrez.

8 “*Tipo* - Lo mismo que modelo original, ó idea general personificada. - Tambien conjunto armónico, ó idea ó forma original compuesta de los mas perfectos y sobresalientes rasgos de otras distintas. Hay tipos físicos y morales” (Echeverría, *Obras*, vol. II, 546, n. 5).

deja anotada en apuntes inéditos; regla que le permite sintetizar el concepto de arte literario:

En las obras, pues, del arte hay belleza de fondo y de forma como en los seres humanos hay almas bellas y bellos rostros. El fondo de una obra de arte lo constituyen los pensamientos, las ideas generales ó sintéticas que envuelve. La forma reside en la versificación, en el lenguaje, en el estilo, en la armazón ó estructura harmónica de sus partes. (Obras, vol. II, 546-547, n. 8)

A la poesía que descuella por la forma la denomina “plástica” y a la otra, en que resalta el fondo, “romántica, psicológica, íntima”⁹. A pesar de que acepta esta distinción, considera que la poesía más valiosa es la segunda, porque no hay bellas letras si el fondo no es sustancioso y socializador; esta poesía equilibra contenido y expresión: “En la armonía de esos dos elementos, es decir del fondo y de la forma, consiste la belleza ideal ó la perfección de una obra del arte” (Obras, vol. II, 547, n. 8). La forma, pues, no es un ornamento, ni un aspecto desechable; por el contrario, es parte constitutiva de lo literario (lo poético).

Echeverría anota que, atendiendo “a la esencia misma de la inspiración poética, se pueden determinar tres formas distintas en la expresión del verbo. Forma lírica, forma épica, y forma dramática. En la primera el poeta canta; con la segunda narra, con la tercera pone en acción los personajes históricos ó fantásticos con que forma sus cuadros” (Obras, vol. V, 84). Conviene recordar que esta tríada, de origen hegeliano, por esos años todavía no se había impuesto como matriz básica de los géneros literarios, por lo menos, en los manuales de uso corriente (que operaban, por ese entonces, como difusores de teoría literaria).

En cuanto al fondo, Echeverría propone la incorporación de lo propio de cada nación; por ejemplo, el “Desierto” como el “mas pingüe patrimonio” (“Advertencia” iv) argentino. Por ende, si la literatura expresa la individualidad colectiva de un pueblo, esa literatura es única y distintiva, “nacional”; si la forma debe adecuarse al fondo, o sea, a ese contenido único y distintivo, será inevitablemente original. La búsqueda

9 Echeverría también acepta la denominación de poesía *cormental*, tomada de *cormentalismo*, vocablo utilizado por el romántico italiano Silvio Pellico.

da de la forma *perfecta*, la más adecuada al mensaje, se vuelve obligación, parte de la misión patriótica de crear la literatura nacional e independiente (Molina, *La teoría* 75-78). Entonces, no podemos dudar de que Echeverría diseña una forma para cada texto, a fin de expresar con precisión la idea vertebradora que guía la escritura.

En *El ángel caído*, un poeta narrador cuenta una historia dramática, en la que cuatro personajes padecen distintas desilusiones amorosas por sentimientos vividos apasionadamente. Como Brian y María, de *La cautiva* (1837), son seres ideales unidos por el amor y el infortunio. La estructura es narrativa, avanza con suspenso hacia un desenlace; el diálogo teatral es frecuente, pero no es distinto de un diálogo en el cuerpo de una novela. El narrador guía al lector; incluso, conversa con él, reconoce la sencillez de la trama o que ha producido una digresión. Podría, pues, prosificarse y entonces quedaría convertido en una novela, de trama sentimental, con atisbos de crítica social contra la frivolidad en las relaciones amorosas, sobre todo de los varones hacia las mujeres, pero también contra la indiferencia de muchos ante el tirano que atormenta a la patria.

Pero Echeverría se define como poeta, no como literato o prosista. Por eso, prefiere el verso, aunque este le exija el duro trabajo de versificar. Gutiérrez da la clave del busilis de Echeverría frente a las limitaciones de la poesía, cuando se quiere transmitir un fondo que no es sublime, sino cotidiano (“vulgar”, popular), mediante la forma del verso: “Parece que mas tarde, comprendió que [...] era indispensable bajar de las alturas del lirismo, dar á los actores un carácter mas individual, un movimiento en armonía con la accion, y á la trama de la obra las condiciones que anudan los accesorios con el todo en su marcha hácia el desenlace del drama” (“Noticias” xcviij).

La necesidad de “bajar de las alturas del lirismo” tiene que ver, también, con la creciente vocación social de Echeverría, quien no quiere ser un simple poeta, sino un bardo, el guía de su pueblo en la configuración de una “nueva nación” y de su literatura nacional. De hecho, cuando debe cerrar el Salón Literario y deja de aparecer *La Moda* por la insostenible coacción rosista, Echeverría reúne a la “Nueva Generación” en la Asociación de Mayo, agrupación clandestina que aprobará el proyecto sociopolítico conocido como *Dogma socialista* (publicado entre 1839 y 1846). En consonancia, Alberdi, Gutiérrez, López y Cané,

particularmente, difundirán la propuesta de cómo escribir “literatura socialista” o “literatura progresista”, de acuerdo con los *nuevos tiempos*. Este programa fundacional asigna a la literatura la misión patriótica de contribuir a independizar la cultura argentina, para cumplir los ideales libertarios de Mayo (Molina, *La teoría* 84-98).

En esta línea, Echeverría acata la regla acerca de que la forma propia de la reflexión intelectual y de “la comunicacion natural y ordinaria de lo que se pasa en el espíritu y tambien en el corazon” es la prosa, “el pan de cada día de la inteligencia humana” (Cané 3). Sus dudas parecen surgir, en cambio, cuando se asocia prosa y fantasía, como sucede en las novelas, ya que el poeta repite un viejo prejuicio, según revelan estos versos de *El ángel caído*: “imaginacion. / Como es la loca de casa, / Segun Motaigne [sic] afirmó ...” (Obras, vol. II 237). La imaginación o, mejor, la fantasía tradicionalmente era acusada de subvertir la lógica racional, por lo que no serviría para educar a los jóvenes ni formar ciudadanos.

La novela prospectivamente histórica

Durante su exilio montevideano, Echeverría lee el *Curso de Bellas Letras*. López lo publica en Santiago de Chile y envía ejemplares a su familia y amigos, por lo que el libro llega a Montevideo antes que su autor (a comienzos de 1846). El poeta lo considera una “obra utilísima para la juventud, que ha encontrado merecida aceptacion en Chile, Bolivia y el Rio de la Plata, y que revela en el Sr. Lopez facultades analíticas y sintéticas poco comunes entre nosotros”, sin parangón “en nuestro idioma” (Obras, vol. IV, 63).

Gutiérrez cuenta que Echeverría y López eran muy amigos y hermanos “en principios”; sobre todo, en lo referido a la Revolución de Mayo y a los ideales nacionales (“Noticias” lxxxiii, n. 1; Weinberg 255). Durante esos encuentros, los escritores habrán, sin duda, conversado también acerca de sus aspiraciones literarias. López tiene vocación por la historia, pero además escribe novelas históricas. En Santiago de Chile ha publicado cuatro capítulos de la que será la primera versión de *La novia del hereje* (en *El Observador Político*, 1842) y, completa, la novelita *Alí Bajá* en el folletín de *El Progreso* (1843).

En el manual, López propone una clasificación de los géneros literarios teniendo en cuenta la situación comunicativa, la capacidad

intelectual puesta en juego y la finalidad. El primer criterio distingue textos orales de textos escritos. Los orales, a su vez, se subdividen en solemnes y vulgares; en cambio, los escritos se clasifican en asuntos de razón (artículos científicos y de crítica), asuntos de memoria (historia) y asuntos de fantasía, es decir, los textos poéticos.

Es importante destacar que López valora la fantasía, en contra de la mala fama (que mencionamos más arriba). Considera que es una facultad intelectual que facilita el conocimiento de la *verdad*, porque establece relaciones entre las ideas más rápidamente que la razón (Molina, *La teoría* 29-30). La define como la “facultad de crearse un mundo ficticio”, el cual “sin ser *real*, puede ser mui *verdadero*”¹⁰ (López, *Curso* 116). No desconfía de ella, pues la fantasía crea sobre la base de la realidad, no se desconecta de esta; por el contrario, “Ficción i analogía de esa ficcion con la realidad- e aquí la léi fundamental de las *obras de fantasía*” (117).

Los textos poéticos idealizan diversos aspectos de la realidad: la poesía descriptiva o pintoresca se encarga de las percepciones; la poesía lírica, de los sentimientos; la poesía dramática, de las pasiones; la poesía épica, de los acontecimientos históricos. Otro de los tipos es la poesía satírica o cómica, que cuestiona los vicios sociales y personales, mostrando las “faces ridículas de nuestra vida” con el fin de “revelar nuestras miserias i la impotencia de nuestros medios” (285). La comedia pinta con buen humor, mientras que la sátira “juzga al ombre” y es “mordaz, agria, cruel, severa” (287).

Entre los asuntos de fantasía, López también incluye la novela, no solo como una forma de idealización de la realidad, sino también como la contraparte de la historia, ya que representa la vida privada, familiar y cotidiana de los hombres públicos. La definición de novela es clara y precisa: “*la idealizacion de un suceso doméstico, narrada con tono sencillo i vulgar; para interesar la imaginacion, promover afectos morales, i fortalecer los buenos principios de nuestra conducta privada*” (297; las cursivas son del original).

10 El *Curso de Bellas Letras* es publicado con la *ortografía nueva* que había empezado a exigir la Universidad de Chile como de uso obligatorio, a instancias de Bello y Sarmiento.

Este concepto de novela se encuadra en el programa literario fundacional de la Nueva Generación: se aprovecha la amplia difusión de las novelas entre el público familiar (hombres y mujeres, padres e hijos, amos y sirvientes, reunidos en torno a la lectura oral de alguna obra de moda) con una finalidad moral, es decir, formativa, siempre a favor de lo bueno en las conductas personales. López tiene en cuenta la diferencia entre texto moral y texto moralizador formulada por Benjamin Constant en sus “Mélanges de littérature et de politique” (867-868), que el argentino traduce y copia en uno de sus cuadernos de apuntes:

La moral de una obra de imaginacion se compone de la impresión q. su conjunto deja en el alma; si cuando uno deja el libro se encuentra mas lleno de sentimientos dulces, nobles, generosos q. antes de haberlo empezado, la obra es moral, y de una alta moralidad. [...]

Una obra de imaginacion no debe tener un objeto moral, sino un resultado moral. (López, Cuaderno s. p.)

El discurso novelístico opera como un espejo cóncavo (Molina, *Como* 241-246) a través del cual el lector observa cómo funciona la sociedad y, gracias a esa observación, puede diferenciar virtudes de vicios; en el contraste resalta lo bueno y, en consecuencia, el lector aprende a ser mejor persona y mejor ciudadano; en definitiva, a civilizarse.

Para cumplir con el requisito de “*interesar la imaginacion*”, la novela debe mantener “*unidad en la accion que compone el echo*” (López, *Curso* 296), mostrar coherencia en la caracterización de los personajes respecto de las situaciones y darle a la narración “*carácter dramático*”, gracias al cual el suceso narrado adquiere “*todas las apariencias de la mas brillante realidad*” (296). La verosimilitud también se logra diferenciando “*dos estilos*”: “*uno que domina la narracion, i que nos dá a conocer la manera propia del autor que leemos; i otro, que, por medio del arte, pone ese autor en boca de los diversos personajes de su obra*” (297)¹¹.

11 El argentino completa la caracterización de la novela con fragmentos tomados del *Manual de literatura*, de Antonio Gil de Zárate, texto didáctico muy usado por ese entonces no solo en España.

En ningún momento se menciona la extensión del texto como elemento distintivo. Tampoco se reconoce al cuento como modalidad genérica. López cierra el capítulo dedicado a la novela con el tema de la fábula, otra variante de texto narrativo moralizador, pero en verso.

En particular, López destaca la novela histórica como la modalidad propia del siglo XIX y como complemento utilísimo de la historiografía, pues muestra a los grandes hombres en el interior de su vida familiar y, de este modo, se completa la *verdad*, la reconstrucción histórica. Y agrega una razón más fuerte, en vista de la literatura socialista-progresista:

La novela es en el día una obra de grande importancia i de infinitas consecuencias: es una obra de partido i que puede servir con eficacia para favorecer toda clase de miras. Como la novela pone en acción toda clase de caracteres, puede sublimar los unos i humillar los otros, promoviendo simpatías o antipatías llenas de veemencia i capaces de servir poderosamente las pretensiones del autor. (302)

Este modelo es tenido en cuenta por José Mármol y Juana Manso, quienes diseñan, casi al mismo tiempo¹², una variante no contemplada por López: la novela prospectivamente histórica (Curia, 1983). En los prólogos de sus respectivas publicaciones, explican sus rasgos aunque sin darle ninguna denominación especial. La más conocida e indispensable de esas definiciones es la de la “Esplicacion” de *Amalia*. En ella, Mármol expone su estrategia de modificar los modelos de la novela histórica y de la novela política:

La mayor parte de los personajes históricos de esta novela existe aun, y ocupa la posición política ó social, que al tiempo en que ocurrieron los sucesos que van á leerse.-Pero el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquellos. Y es esta la razón porque el lector no hallará nunca los tiempos presentes empleados al hablar de Rosas, de su familia, de sus ministros etc.

12 Mármol publica *Amalia* por entregas junto con *La Semana*, de Montevideo, en la segunda mitad de 1851 y hasta el 2 de febrero de 1852; queda inconclusa. La novela de Manso empieza a aparecer desde el número 1 de *Os Jornal das Senhoras*, de Río de Janeiro, el 1 de enero de 1852.

El autor ha creído que tal sistema convenía, tanto a la mejor claridad de la narración, cuanto al porvenir de la obra, destinada á ser leída, como todo lo que se escriba, bueno ó malo, relativo á la época dramática de la dictadura argentina, por las generaciones venideras; con quienes entonces se armonizará perfectamente el sistema aquí adoptado, de describir bajo una forma retrospectiva personajes que viven en la actualidad. (5)

En términos similares, pero en portugués, se expresa Manso en la "Introdução" de *Misterios del Plata: Romance histórico contemporáneo*. La novelista resalta la subjetividad que embarga su relato por haber sido testigo de esos hechos sanguinarios, aun cuando los comentarios personales insertos en el discurso novelesco serán esporádicos. Así mismo, destaca la importancia que una novela puede tener en la formación de las mujeres:

Chamei-o assim, porque considero que as atrocidades de Rosas, e os sufrimentos de suas victimas, serão un mysterio para as gerações vindouras, apesar de tudo quanto contra elle se tem escripto. [...]

Levantar o veo funerario de nosso passado; custa-nos muito; porque, d'entre esse mar escarlata do mais puro sangue argentina, vemos levantar-se pallidos e medonhos os spectros de nossos amigos, de nossos irmãos... [...]

Assim pois, eis o meu romance verdadeiro: suas personagens, algumas aiuda existem

A historia d'essa heroica Argentina é mais um facto que prova a necessidade da illustração das mulheres; não só em proveito de si mesmas, quanto em proveito do homem, de que são ellas a companheira e o segundo chefe da familia. (6-7)

En definitiva, una novela prospectivamente histórica es aquella en la que el narrador finge que la distancia temporal entre la historia narrada y el presente de la enunciación es mayor de la que realmente existe. Más precisamente, ese pasado todavía no es pasado porque tiene vigencia: Rosas sigue en el gobierno. Pero el interés de los novelistas se enfoca hacia el futuro, a ese futuro desde el que se leerá el pasado. Los destinatarios explícitos son, pues, las generaciones venideras, a las que quieren dejarle una lección de historia. ¿Cuál? Los

peligros de un gobernador tiránico, contra los derechos individuales. El carácter prospectivo de esta modalidad de novela histórica exige disimular que algunos personajes están calcados de la realidad y, sobre todo, que aún viven no solo en el contexto de producción, sino también en el contexto de recepción inmediata. La lección requiere, además, una argumentación persuasiva, que convenza con razones al mismo tiempo que conmueva al lector emocionalmente. Para ello, el uso de contrastes o antinomias resulta el recurso retórico más eficaz (Molina, La teoría... 54-7).

El matadero como novela prospectivamente histórica

Dejaremos de lado las conjeturas acerca de que *El matadero* es el esbozo de un probable poema narrativo. Lo leeremos como texto terminado porque en el discurso narrativo mismo no hay pistas de que esté inconcluso, ni que sea un borrador o un bosquejo, como afirma Gutiérrez. Del editor tomamos, en cambio, la siguiente descripción del proceso escritural de su amigo: “Los iniciados en este secreto del poeta [...] saben que sus obras son el resultado de serias reflexiones, de ensayos comenzados y abandonados, de experimentaciones sobre la sociedad, sobre el individuo, de exámenes prolijos de su propia conciencia, de indagaciones pacientes acerca de los hechos que él mismo no había presenciado” (“Advertencia” 558). Con este contexto, podemos reconstruir el experimento de escribir una novela histórica llevado a cabo por un poeta.

El suceso doméstico que elige es el ataque artero de los carniceros a un joven unitario, que casualmente se acerca al Matadero de la Convalescencia. El poeta, acostumbrado a crear “tipos ideales”, no imagina un nombre para el protagonista (al que llamaremos Unitario) y solo pone un sobrenombre por demás expresivo al líder de los antagonistas, Matasiete.

Con ese suceso único, podrá dar cuenta de toda una época (década de 1840), en general, y de una forma de gobierno inaceptable, en particular: “por el suceso anterior puede verse á las claras que el foco de la federacion estaba en el Matadero” (Echeverría, “El matadero...” 585). El autor, que es poeta-filósofo, enfrenta un problema: tiene que encarar un episodio acotado en torno a un personaje, cuando su im-

pulso creativo lo lleva a preocuparse por la sociedad en su conjunto. El martirio del Unitario es una consecuencia de una forma de hacer política; entonces, la representación de esa forma de hacer política exige centralidad, pues es mucho más que los antecedentes del núcleo narrativo. Por eso, ocupa más páginas (dieciséis en total) que el episodio del Unitario en sí mismo, que solo abarca siete páginas. La estrategia del autor es crear de a poco el ambiente de terror.

El narrador establece la perspectiva historicista desde la primera frase: “A pesar de que la mía es historia” (563), aunque será una historia *sui generis*. No quiere parecerse a los historiadores españoles; sobre todo, no quiere empezar muy desde atrás: es el presente el que le interesa porque lo afecta directamente; está en el exilio, es un *salvaje inmundado unitario*, como tantos otros exiliados y como el mismo protagonista. Sin embargo, *finje* (ficcionaliza) que los hechos son pretéritos, con una distancia temporal respecto del presente del narrador que no se especifica, pero que se insinúa es amplia.

El fondo histórico se construye con datos más o menos precisos. Rosas existe, su esposa ha conducido la Revolución de los Restauradores y, a su muerte (el 19 de octubre de 1838), hubo duelo obligatorio por dos años. El matadero no es lugar inventado; es conocido como el de la Convalecencia o del Alto y se sitúa en un lugar que el narrador puede precisar y describir. La relación cómplice de la Iglesia (aun cuando solo sean algunos sacerdotes) con el gobierno es conocida por todos en aquellos tiempos. Los letreros rojos que se leen en el matadero representado se repiten en otros ámbitos reales; por ejemplo, en los bandos callejeros y en la prensa.

Con referencias temporales bastante precisas, se organiza la secuencia narrativa: “los sucesos de mi narración, pasaban por los años de Cristo de 183... Estábamos, á mas, en cuaresma” (563); “Sucedió, pues, en aquel tiempo, una lluvia muy copiosa” (563); “En efecto, el décimo sexto día de la carestia víspera del día de Dolores” (567), “En aquel tiempo” (585).

La trama novelesca está construida en busca de una tensión creciente hasta el clímax y el desenlace consecuente. En medio de la rutina de cada cuaresma y de cualquier jornada de faenamiento de reses en el matadero, se producen una serie de hechos únicos: un diluvio sobre

Buenos Aires, que impide la normal provisión de comida; una hambruna que excede la abstinencia de carne por razones religiosas y que alcanza estatus de problema gubernamental; medidas eclesiásticas y políticas que se toman de modo excepcional, dejando de lado las normas correspondientes: Rosas concede dispensa cuaresmal y autoriza el carneo de novillos. Incluso, el *festín* por los treinta y nueve animales es única por la conjunción de esos varios hechos eventuales. La faena de desuello y descuartizamiento de los animales es actividad habitual en el matadero, pero las acciones no están marcadas como iteraciones: el narrador cuenta, en presente o en pretérito perfecto simple, diversas escenas cómicas y burlescas, que se producen espontáneamente y que configuran una representación panorámica muy dinámica: “La perspectiva del matadero á la distancia era grotesca, llena de animacion” (570). Al escritor le interesan los diversos grupos humanos porque ese espacio animado no es solo lugar de carneo, sino también una muestra del gobierno de Rosas, del que el matadero de la Convalecencia es sinécdoque y metonimia al mismo tiempo¹³: “Simulacro en pequeño era este del modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales” (573).

Si el propósito de Echeverría hubiese sido el de escribir un artículo de costumbre irónico y mordaz, como los de Figarillo (Alberdi) en *La Moda*, el relato hubiese terminado con esa afirmación tajante, que acabamos de citar. Pero no lo es. La descripción minuciosa de las pequeñas acciones *bárbaras* de esos personajes marginales actualiza (pone en escena) los *modus operandi* de la tiranía. En palabras de Martín Kohan, que repetimos: “se trata de describir (el espacio popular) para poder así narrar (la violencia popular)” (175). El narrador no solo configura el espacio, el escenario, donde ocurrirá el hecho central, o sea, el telón de fondo histórico, sino que -al mismo tiempo- narra secuencialmente una serie de hechos puntuales protagonizados por un sujeto colectivo, la *chusma* en torno a los carniceros, y que prepara al lector para las escenas terribles que se avecinan.

13 Por una parte, “el accionar de los matarifes resulta una *sinécdoque* de la Federación, pues lo que sucede en el matadero de la Convalecencia es una muestra de lo que ocurre en el todo, que es el país gobernado por Rosas; por otra parte, hay un efecto *metonímico*, pues los personajes del matadero son también miembros de la Mazorca; el Matadero -como efecto- y la Federación -como causa- son la misma cosa” (Molina, *El matadero* 174-5).

Después de la ambientación y de las escenas panorámicas, el narrador agrega dos peripecias, más personalizadas: la cacería y muerte del toro, traído al matadero por error, y la paralela *cacería* y muerte del Unitario. Hasta el paso de este por el lugar es casual: “Este era un jóven [...] que [...] trotaba hácia Barracas, muy ageno de temer peligro alguno” (580); llega en mal momento a un mal lugar. Sin querer, se convierte en una víctima más de la federación rosista. El autor respeta la regla de diferenciar los modos de hablar del narrador, por un lado, y de los diversos personajes, por otro; y a estos los tipifica en dos grupos antagónicos: los viles carniceros, con un lenguaje soez, *versus* el Unitario, con un lenguaje *puro* como sus ideales. La coherencia de este personaje se completa con su muerte: tiene el *honor* de no morir desollado, sino por pasión desbordada¹⁴.

Ya hemos dicho que uno de los rasgos más destacados de la novela es la función educativa, civilizadora, rasgo que revela, a su vez, que las antinomias características del discurso romántico son un recurso no solo ideológico, sino también retórico, en vista de lograr efectos axiológicos contundentes y, en consecuencia, eficazmente didácticos. En *El matadero*, Echeverría aplica la estrategia indicada por López: “sublimar los unos”, al unitario, “y humillar los otros”, a los rosistas. Provoca en el lector simpatías por el Unitario y antipatías por los mazorqueros, reacciones emotivas fuertes y marcadamente antitéticas.

El narrador no disimula su postura ideológica, ni finge objetividad; por el contrario, es marcadamente subjetivo y lo muestra a través del tono y de las modulaciones de la sátira y de un ligero humor negro. Este rasgo del narrador confunde al lector, porque le recuerda más al artículo de costumbres que a las novelas históricas. La incorporación de la crítica social, mediante la mostración ácida y mordaz de lo ridículo (según la explicación del manual de López), indica que el propósito central del autor apunta más al funcionamiento de la sociedad en su conjunto, a esa postración generalizada y fanática de los porteños ante un Rosas endiosado, que al grupo de carniceros del Matadero de la Convalecencia.

14 Quizás la mejor forma de morir, la que le hubiera gustado a Echeverría, en lugar de padecer la miseria montevideana (Weinberg 262-267).

No obstante, la novela no pierde unidad diegética, pues la secuencia narrativa progresa gradualmente hacia el martirio del Unitario y concentra la fuerza dramática en ese episodio. Las pasiones obran al máximo porque la excitación del personaje también consume al autor-poeta. Ya lo observaba el primer lector, Gutiérrez: “El poeta no estaba sereno [...] el temblor de la mano [...] pudo ser mas de ira que de miedo. Su indignacion se manifiesta bajo la forma de la ironia” (“Advertencia” 560).

Echeverría, fiel a su regla de dar al texto la forma que el contenido requiere, supera los límites de la novela histórica (la pretendida objetividad), expresando su profunda indignación y su lucha por no sucumbir, por no sentirse derrotado (Weinberg 257-267). Otra adecuación de la forma consiste en la falta de personalidad individual en el personaje central, pues este Unitario representa a todos los unitarios degollados por la Mazorca.

Cabañas opina que no hay idealización (134). Sin embargo, para los intelectuales de 1837, idealizar, artizar, no significa solo crear algo bello, sino abstraer, limpiar de elementos prosaicos la realidad y quedarse con la idea: la idea de lo bello, lo bueno, lo civilizado, en el unitario; la idea de lo feo, lo malo, lo bárbaro, en los rosistas. Entonces, al escritor se le presenta un desafío: la realidad impone su barbarie, los tipos del bando que debe producir antipatía en los lectores no son bellos; por el contrario, representan lo “horriblemente feo, inmundo y deforme” de una clase social (Echeverría, “El matadero” 569), es decir, el poeta debe enfrentar la paradoja de idealizar personajes feos, despreciables, aunque su sensibilidad poética le diga que solo lo bello debería representarse en el arte: “El poeta, es cierto, no copia sino á veces la realidad tal cual aparece comunmente á nuestra vista; porque ella se muestra llena de imperfecciones y máculas, y aquesto sería obrar contra el principio fundamental del arte, que es representar lo Bello” (“Advertencia” vi-vii).

La realidad, aunque idealizada, es antipoética. Aún más, Echeverría reconoce en *El ángel caído* que “un poeta no cabe entre nosotros” (*Obras*, vol. II, 259). No obstante, y porque quiere que los lectores del futuro no se olviden de los atropellos inhumanos del gobierno de Rosas, escribe y publica *La insurrección del Sud* y *Avellaneda*, si bien esa poesía es un arte para pocos. Prueba entonces con el formato novela,

como sus compañeros de exilio, Mármol y Manso, y con el modelo que le describe López. Pero la novela, espejo de la realidad, también resulta antipoética.

Conjeturamos que Echeverría no se resigna a dejar de lado la sublimidad como rasgo poético. ¿Qué significa esto? López lo explica en el *Curso de Bellas Letras*: “la perfecta armonía de todas las partes de la obra con el objeto i el sentimiento que el autor se propuso representar en ella” (12) se corresponde con las dimensiones de ese objeto o de esas ideas en una gradación que va desde lo bonito, hasta lo bello y lo sublime. El ejemplo que da López es muy elocuente para entender el concepto de sublimidad: “Toda idea de un grande poder es siempre un centro de creaciones i de armonias, aun cuando enjendre el terror. Las pasiones grandes producen el mismo efecto; son jérmenes i causas de poder” (13).

Desde esta conceptualización, si Echeverría quería producir un texto sublime contra Rosas, necesitaba generar terror en los lectores para que, por repulsión, quisieran derrocar al tirano. Por eso, intensifica los efectos emocionales organizando un episodio central sumamente fuerte desde el punto de vista moral —la vejación del unitario—, al que llega luego de crear un ambiente morboso y repugnante, y de anticipar el vil desenlace a través de la cacería del toro. Los matarifes, encabezados por Matasiete, muestran un poder absoluto sobre la vida de los demás, sus víctimas: novillos, toros, niños, gringos y unitarios. Ese poder genera terror, y el terror, sublimidad. Y lo sublime persuade emocional e intelectualmente: hay que repudiar al tirano.

Conclusiones

Todas estas inferencias inducen a pensar que tal vez Echeverría escribió *El matadero* después de leer el *Curso de Bellas Letras* y hablar asiduamente con López y con los otros novelistas exiliados. Por 1846, el segundo gobierno de Rosas ha cumplido una década; el terror de 1840 ha dejado recuerdos imborrables y mucho miedo en la población porteña; los políticos y militares opositores no definen un plan de ataque efectivo; Montevideo sufre el Sitio Grande (1843-1851); Echeverría apenas subsiste con la publicación de sus escritos o la venta de su biblioteca. La indignación y la tristeza carcomen su alma. En este contex-

to escribe el relato, con estilo vehemente y sublime¹⁵. Ficcionaliza un suceso cotidiano “*para interesar la imaginacion, promover afectos morales, i fortalecer los buenos principios de la conducta privada*” (López, 297; las cursivas son del original), pero no puede mantener objetiva la perspectiva histórica.

El experimento textual no es, pues, una novela histórica típica, según el modelo clásico de Walter Scott, sino, más bien, una novela que pretende ser leída como histórica por las futuras generaciones (prospectivamente histórica). Tampoco respeta la secuencia monótona del artículo de costumbres. La forma del texto está perfectamente ajustada al contenido, pero no responde exactamente a ninguna tipología textual ya canonizada, rasgo que podrá descolocar e incluso espantar a los potenciales lectores (o consumidores de suscripciones literarias). Algo similar ha temido el poeta respecto de *El ángel caído*: “cuando se publique, sublevará censuras de todo género: nada me importa” (*Obras*, vol. II, 5-6); pero, en cuanto a *El matadero*, parece que su prevención es mayor, ya que no lo muestra a sus amigos, ni lo publica. Teniendo en cuenta los comentarios y recuerdos de su biógrafo, podemos afirmar que Echeverría se constituía en un lector muy crítico de sus propios escritos y, entre los aspectos evaluados, estaría —sin duda— la modalidad genérica, primer componente de la forma literaria.

Si comparamos su texto con Amalia, podemos inferir que Mármol, a lo largo de su extensa novela, quiere contar los detalles de cómo funcionaba la tiranía y de cómo con astucia (como la del protagonista Daniel Bello) se podía dañar el sistema rosista desde adentro; en cambio, Echeverría busca el efecto sublime de conmover al lector con una única impresión, un golpe de comprensión y emoción. Echeverría es un romántico de la primera hora. Le interesa lo sublime a lo Schiller. Es poeta, más que narrador de historias ficticias. Esa condensación de la acción en pos de un único efecto final aproxima esta novelita histórica

15 Estilo “veemente”: “el estilo en que vemos al escritor apasionado por una idea o un sentimiento, romper con lijereza las trabas de la expresion i manifestar en el modo con que teje sus frases i periodos que quiere llegar pronto i plenamente victorioso a su fin, sin cuidarse de dar lugar a los demas para que lo sigan, ni querer otra cosa que asirlos para identificarlos con su pasion, para dejarlos postrados a sus pies. Para que un escritor pueda usar de este estilo, se requiere, que sus ideas tengan autoridad [...]”. Estilo sublime: propio de los asuntos de fantasia. La sublimidad “debe ser un golpe, un trozo del estilo, para que conserve toda su fuerza de accion i su brillante prestigio” (López, Curso 121).

al cuento literario, al estilo de Poe, modelo genérico que todavía no llegaba al Río de la Plata.

Referencia bibliográficas

- Cabañas, Miguel Ángel. "Géneros al matadero: Esteban Echeverría y la cuestión de los tipos literarios." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXIV, vol. 48, no. 2, 1998, pp. 133-47.
- Cané, Miguel. *Primera lección de prosa pronunciada en el Ateneo del Plata, en la noche del 20 de octubre*. Buenos Aires, Imprenta de la Tribuna, 1858.
- Constant, Benjamin. "Mélanges de littérature et de politique." *Œuvres*. Editado por Alfred Roulin, Paris, Librairie Gallimard, 1957 [1829], pp. 833-931.
- Curia, Beatriz Elena. "Amalia, novela histórica." *Revista de Literaturas Modernas*, no. 16, 1983, pp. 71-81.
- Echeverría, Esteban. "Advertencia." *Rimas*. Buenos Aires, Imprenta Americana, 1837, pp. iii-xiii.
- _____. "El Matadero. Por Esteban Echeverría. (Inédito)." *Revista del Río de la Plata*, vol. I, 1871. pp. 563-85.
- _____. *Obras completas de D. Estéban Echeverría*. Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1870-1874, www.cervantesvirtual.com.
- Ghiano, Juan Carlos. "*El matadero*" de Echeverría y el costumbrismo. Buenos Aires, C.E.A.L., 1968.
- Głowiński, Michał. "Theoretical Foundations of Historical Poetics." *New Literary History*, vol. 7, no. 2. Traducido al inglés por B. Braunrot, 1976, pp. 237-45.
- Gomes, Miguel. *Los géneros literarios en Hispanoamérica: Teoría e historia*. Pamplona, EUNSA, 1999.
- Gutiérrez, Juan María. "Advertencia." *Revista del Río de la Plata*, vol. I, 1871, pp. 556-562.
- _____. "Noticias biográficas sobre don Estéban Echeverría." *Obras completas...*, por Echeverría, vol. V, 1874, pp. i-ci.
- Jitrik, Noé. "Forma y significación en *El matadero*, de Esteban Echeverría." *El fuego de la especie: Ensayos sobre seis escritores argentinos*. México-Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina, 1971, pp. 63-98.

- Kohan, Martín. "Las fronteras de la muerte." *Las brújulas del extraviado: Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Compilado por Alejandra Laera y Martín Kohan, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006, pp. 171-203.
- López, Vicente Fidel. *Cuaderno grande de apuntes*. Archivo General de la Nación, Colección de los López, doc. 5451.
- . *Curso de Bellas Letras*. Santiago de Chile, Imprenta del Siglo, 1845.
- Manso de Noronha, Juana Paula. "Misterios del Plata: Romance histórico contemporáneo." *O Jornal das Senhoras: Modas, litteratura, bellas-artes, theatros e critica*, 1852, 1 ene.-4 jul., *passim*.
- Mármol, José. *Amalia*. Montevideo, Imprenta Uruguayana, 1851.
- Mastronardi, Carlos. *El cuento argentino: Contribución al conocimiento de su historia, teoría y práctica*. Buenos Aires, Nova, 1975.
- Molina, Hebe Beatriz. *Como crecen los hongos: La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires, Teseo, 2011.
- . "El matadero: entre el artículo de costumbres y la tradición." *Piedra y Canto*, nos. 15-16, 2009-2010, pp. 163-81.
- . *La teoría literaria de la Generación de 1837: Una poética de la persuasión*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2021.
- Morínigo, Mariano. "Realidad y ficción en *El matadero*." *Americanismo literario: formas antagónicas*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1967, pp. 115-56.
- Pupo-Walker, Enrique. "El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde." *Revista Iberoamericana*, nos. 102-103, 1978, ene.-jun., pp. 1-15.
- Schaeffer, Jean Marie. *¿Qué es un género literario?* Madrid, Akal, 2006.
- Weinberg, Félix. *Esteban Echeverría: Ideólogo de la segunda revolución*. Buenos Aires, Aguilar-Altea-Taurus-Alfaguara, 2006.