

**XXXI Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires - marzo de 2019**

La palabra p...

Previsiones estéticas y políticas tipografiadas en los comienzos de la literatura argentina

Juan Pablo Luppi

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.

Instituto de Literatura Hispanoamericana, FFyL, UBA.

Departamento de Letras, FFyL, UBA.

Este precioso boceto aparecería descolorido, si llevados de un respeto exagerado por la delicadeza del lector, suprimiéramos frases y palabras verdaderamente soeces proferidas por los autores en esta tragedia. Estas expresiones no son de aquellas cuyo ejemplo pudiera tentar a la imitación; por el contrario, hermanadas por el arte del autor, con el carácter de quienes las emplean, quedan más que nunca desterradas del comercio culto y honesto y anatematizadas para siempre.

Juan María Gutiérrez, “Advertencia” a *El matadero* (1871: 561)

Materializada en la permanencia tipográfica establecida por Juan María Gutiérrez, inverificable en el espacio genético del manuscrito hasta hoy desaparecido, la ocurrencia de puntos suspensivos en *El matadero* suscita interrogantes sobre los sentidos estéticos y políticos abiertos en la primera y doble impresión del texto, en 1871 en la *Revista del Río del Plata* y en 1874 en las *Obras completas*. Fiel al magisterio de Echeverría desde que recitó dos cantos de *La cautiva* en el salón de Sastre en 1837, convertido tres décadas después en rector de la Universidad de Buenos Aires (1861-1873), Gutiérrez editará las *Obras completas* destacando en el primer tomo *La cautiva* autonomizada de *Rimas* (el poemario que la incluía en 1837) y camuflando *El matadero* entre prosas misceláneas del quinto y último tomo, rodeado de artículos estéticos archivados y reconsiderados por Gutiérrez como representativos de “las intenciones sociales y literarias de los jóvenes conocidos entonces con el nombre de románticos” (cf. Amante 2003: 163). Introdutor intérprete de un manuscrito faltante, el editor funciona en forzada y desfasada relación de coautoría. Pese a la indecidibilidad sobre sus grados de intervención en el texto, la operación ecdótica es determinante y explícita en un espacio paratextual que Gutiérrez inserta de modos diferentes en cada soporte: la “Advertencia”, que tiene ubicación preliminar en la revista de 1871 ocupando siete páginas (556-562), aparece en el tomo del 74 bajada como nota al pie durante cinco páginas (un cuarto de las que ocupa el texto principal, visualmente fagocitado). Entre ambos soportes de la misma edición cambia la ubicación impresa pero se mantiene la función performativa: apañar

defectos estéticos del texto y fijar su sentido bajo los preceptos de la poética romántica, retomando en 1871 los dogmas de la valoración fundada en 1837.

“Apología de Echeverría”, sintetiza Amante: “es indispensable defender al escritor y su memoria, para lo que se echa mano de la excusa del borrador”. Pero también, agrega, “descargo del crítico”, que apela al género de la justificación porque “se ve obligado a aclarar una moral” (2003: 177). Tensada por la influencia de las bellas letras que limitan la inserción del pueblo en el programa estético y político, la operación editorial no mitiga el forzamiento que recorre la oscilante posición narrativa y el recorte tipográfico de algunas voces, obturación que Amante considera “en perfecta sintonía” con “el pecado de Juan María”, “con su postura y con su método críticos” (178). En el trazo de la letra —“el temblor de la mano (...) en el manuscrito original”— Gutiérrez (1871: 560) lee “indignación (...) bajo la forma de la ironía” y ampara: “pudo ser más de ira que de miedo”. La situación de *premura temeraria* en que Echeverría redactó su texto, como señala Amante, es inconciliable con “la sutileza de callar los improperios con puntos suspensivos”, “pudorosas elisiones” más compatibles con el temperamento templado del exégeta (179). El hiato entre borrador e impreso complejiza la cuestión de la distancia adecuada para ver y leer un espacio semiurbano inconciliable con la sutileza letrada. El horizonte de expectativas de 1840 y aún del 70 adolece de pautas de valoración para la pulsión realista, que Jitrik analizará en tensión con el costumbrismo, iniciando en 1971 una revaloración del texto por su hibridez genérica irreducible a la catalogación de Gutiérrez, que en 1984 Piglia focalizará en la ficción cristalizada como *dar voz al otro*. Establecido como cuento más de un siglo después de su publicación, *El matadero* vuelve a temblar, como la mano del poeta incómodo, cuando intenta “representar el mundo del enemigo” (Piglia 1993: 9). En el temblor caligráfico interpretado por Gutiérrez puede reconocerse, propone Schwartzman (2003: 7), “la vertiginosa lucidez de un alumbramiento literario mucho más disruptivo que el de *La cautiva*, y por eso menos concebible en términos de expectativas de publicación inmediata. Por primera vez, las palabras bajas del cuerpo social —y de la violencia sobre el cuerpo— se hacen un lugar en la literatura argentina, pero es tan brusca esa entrada que permanecerá, por mucho tiempo, en una latencia clandestina”. Esa veladura en la circulación está inscrita en el texto, enrevesando el alumbramiento de la ficción con la posposición censora graficada en los puntos suspensivos.

La factura libresca de ambos soportes originarios, estampados por la prestigiosa Imprenta y Librería de Mayo de Casavalle, evidencia que el nosotros implicado en las ironías del narrador es el público preferido: los pares de la elite letrada, lectores de novedades europeas con predilección por la poesía, muchos que hacia 1840 habían sufrido los temblores políticos de censura, clandestinidad, proscripción, y que hacia 1870 ocupaban cargos decisorios de la cultura y la política nacional dirigida desde Buenos Aires. Ese público podía apreciar la verdad histórica de condenar al rosismo

en 1870 legitimando la hegemonía actual (el presidente es Sarmiento) en tanto *protesta que nos honra*, y disculpar los desbordes justificados por la premura temeraria, las *frases y palabras verdaderamente soeces proferidas por los autores en esta tragedia* —los personajes, acaso autores de la tragedia que es el crimen del unitario, aunque como veremos los suspensivos cortan las frases de carniceros y negras brujas en chanceadas disputas carnificinas, y no las amenazas burlonas lanzadas al joven por los *infames sayones* que lo llevan al muerte—. El realismo crudo de *El matadero* no es tanto el cacofónico y poco verosímil torrente de sangre del unitario, dignificado por la victimización sin consumir la violación, sino las groserías alegres que dicen y hacen los sujetos animalizados que trabajan o viven de los desechos del matadero; esa desnudez trastoca el horizonte de recepción que Gutiérrez le construye a Echeverría como patriota romántico sufrido, que encontraba la energía creadora en su dolor individual. Como en la trama gráfica y narrativa del texto, en la lectura de Gutiérrez insiste irresuelta una cuestión de cuerpos, concentrada en el temblor interpretado en la caligrafía, adjudicado a la ira pero también, como sabía el amigo, debido a las palpitaciones del cuerpo tuberculoso de Echeverría. La imagen romántica de poeta que escribe con el corazón en la boca, para desahogarlo, puede sustentarse en *La cautiva* pero resulta disonante con el espacio del matadero, pautado por connotaciones sanguíneas de una materialidad no metafórica: “aquel suelo de lodo regado con la sangre” de las cuarenta y nueve reses que ponen fin a la abstinencia, el zanjón que recoge “toda la sangrosa seca o reciente”, el “rostro embadurnado de sangre” del carnicero, “el largo chorro de sangre” que lanza “por cada arteria” el tronco del niño degollado por el lazo, el “torrente de sangre [que] brotó borbolloneando de la boca y las narices del joven” unitario (569-571, 575, 585). La aparición desfasada del texto agrietaba el bloque anclado en el poeta romántico, construido por su exégeta: esas treinta páginas perdidas en el último tomo de las *Obras completas* desorientaban la pauta fijada en el primero.

El anacronismo de *El matadero* visibiliza las tensiones sociales y estéticas de una literatura en formación, compelida a hacer la síntesis entre culto y salvaje que signó la adaptación sudamericana del romanticismo “en favor de lo socio-político y en detrimento de lo literario” (Jitrik 1970: 139), despreciativa en bloque de lo español pero imitadora del costumbrismo articulista de Larra, dialogando con los viajeros ingleses que conjugaron descripción con narración y aplicaron un *exotismo calculado* a la presentación de costumbres y curiosidades, particularmente aquellas que violentaban los códigos europeos de urbanidad (Servelli 2006: 20).¹ A diferencia de la engolada voz

¹ Reparando en el pasaje del costumbrismo al cuento analizado por Jitrik (1971), Prieto (1996: 144-146) afilia *El matadero* con el registro descriptivo visual cuyos elementos rígidos Francis Bond Head disuelve con “nudos de acción (...) en una deliberada secuencia narrativa”. Resulta válido para el narrador de Echeverría el protagonismo convalidado por la “sensación de peligro real” que, dice Prieto sobre Head, “lo incluye en las coordenadas culturales desde las cuales experimenta y expresa el caos amenazante del matadero”. A diferencia de Alberdi y Sarmiento, Echeverría es “[r]eticente, (...) en el reconocimiento de su relación con los viajeros ingleses”: “mantiene la distancia” y, en el *Avellaneda*, termina “asumiendo también la mirada del viajero, aunque esa mirada no responda al trasfondo de sus experiencias personales, sino a la presión de códigos culturales en uso” (149-150).

poética de *La cautiva*, al sujeto enunciator de *El matadero* le cuesta *componer paisaje*. Como propone Cosgrove a partir de Williams, la aspiración a la armonía entre el sujeto y el mundo, sustento de la formulación romántica del paisaje, habría sido cancelada por la objetivación capitalista y su dominio sobre el territorio, tanto en su forma estética como científica (en Aliata-Silvestri 1994: 8-9).² Por esa cancelación *El matadero* desentona de la moda celebrada en *La cautiva*, se dispara de su actualidad: materializa conflictos entre la regulación urbana y el espacio caótico de las clases populares animalizadas (por el trabajo: dominio capitalista sobre un territorio fronterizo, relativamente regulado).

El aparato procedimental de *El matadero* distribuye tácticamente el asco con deícticos temporales y espaciales (topográficos y proxémicos) y sintagmas de valoración (adverbios, adjetivos, comparaciones): “en aquel tiempo”, “aquellos días cuaresmales”, “aquel campo de horrible carnicería”, “la perspectiva del matadero a la distancia era grotesca”, “Acullá se veían acurrucadas en hilera 400 negras”; ante el desagradable “espectáculo” necesita “hacer un croquis de la localidad”, “para que el lector pueda percibirlo a un golpe de ojo” (563, 565, 569-570, 572). Para preservar algún límite y no desorientarse, el letrado desplazado a la frontera dibuja con palabras; el presunto croquis esconde un entramado verbal que complejiza lo visto no solo a vuelo de pájaro. Sin alcanzar la capacidad estratégica del mapa (que en *Ranqueles* de Mansilla promueve el acercamiento topográfico al espacio ajeno, románticamente condenado en *La cautiva*), el croquis sería doblemente táctico: procura conocer el terreno del otro viéndolo de lejos, establecer alguna regularidad sobre la violencia suburbana y, como en Head y otros viajeros leídos por Prieto, permite “narrar y describir”: el “costumbrismo espantado” diseña la táctica de “describir (el espacio popular) para poder así narrar (la violencia popular)” (Kohan 2006: 174-176). Los merodeos transpositivos de Gutiérrez para calificar el texto —trazado con la prisa de “un taquígrafo para estampar la palabra que escucha” o “del pintor que abre su álbum para consignar en él con rasgos rápidos y generales, las escenas que le presenta una calle pública”, “croquis, bosquejos, o como quiera llamárseles (...), como improvisaciones extemporáneas”, “imperfectos (...) lineamientos”— patentizan la escasa legitimidad estética de un borrador incomprensible sin su realización (el ambicioso *Avellaneda*, concluido en 1849), mero apunte de realidad callejera, consignación escrita de escenas “con toda su fealdad” para, eso sí, “influir en la mejora de las costumbres”, tan fiel como el procedimiento fotográfico difundido en 1839 que propicia el cacofónico verbo adjudicado al

² Daniels y Cosgrove (6-7) observan una crítica del paisaje similarmente polémica en John Berger y Raymond Williams, en tanto conectan la tierra con lo social y económico, de modos que resuenan en el romanticismo rioplatense (la brecha entre lo filosófico y lo socioeconómico, la civilización como eje de la historia). La distancia de observación necesaria para *componer paisaje*, en *The country and the city* de Williams, remarca la separación del trabajo humano: “a working country is hardly ever a landscape. The very idea of landscape implies separation and observation”. Aliata-Silvestri (8) sintetizan que Cosgrove se basa en tales trabajos pioneros “para aclarar las relaciones entre las marcas estéticas de la noción [de paisaje] y el dominio capitalista sobre el territorio”.

autor, así llevado de la ira o el miedo al coraje (y de la taquigrafía y la pintura al daguerrotipo): “Para fines que pueden comprenderse leyendo el poema ‘Avellaneda’, daguerreotipó su autor el cuadro que exponemos hoy al público. La casualidad y la desgracia pusieron ante los ojos de Echeverría aquel lugar *sui generis* de nuestros suburbios (...), se detuvo a contemplar las escenas que allí se representaban, teniendo el coraje de consignarlas por escrito” (Gutiérrez 1871: 557-559; itálicas en original).

La táctica del croquis sería suficiente para estampar en el lienzo el sucio realismo, pero acaso no lo fuera para estamparlo en letras de molde. A los ojos del narrador, la escena *era para vista no para escrita* (573), ¿pero cómo verla, dónde pararse para verla, cuánto detenerse en la contemplación?, ¿cómo hacerla *vista pero no escrita* cuando lo que se está haciendo es escribir?, ¿y cómo hacerla publicable cuando lo que se está haciendo es monumentalizar por impreso la obra completa? La impostura de alejarse frente a los hechos vuelve al narrador titubeante entre el cuadro de costumbres, la crónica y, con el hallazgo de Jitrik (1971) un siglo después de Gutiérrez, *lo cuento*. Este factor anacrónico en 1840, desencadenado por el episodio del toro que conecta en simetría con el del unitario, desarma el cuadro costumbrista dispuesto al comienzo (sarcasmo, alta perspectiva distante, marco histórico, descripción) y desvía el modelo satírico (los artículos de Larra de la primera mitad de los 30). De Larra viene el cronista en primera persona, más o menos ficticio, que modula la perspectiva censoria con ironía elemental e hipérbole ridiculizadora; pero en sus poemas aparece tipografiada otra relación con la supresión impuesta: agrega líneas de puntos equivalentes a los versos eliminados por la censura oficial. Echeverría-Gutiérrez apelarán a otra línea de puntos más breve, los cinco suspensivos, para cortar las voces que alcanzan a oírse cuando el narrador desciende un poco más; él mismo se justifica, como Gutiérrez en el epígrafe de este trabajo, ambos cargados de contradicciones entre la crítica irónica de los vetos oficiales y la autocensura del credo estético-moral: “Oíanse a menudo a pesar del veto del Restaurador y de la santidad del día, palabras inmundas y obscenas, vociferaciones preñadas de todo el cinismo bestial que caracteriza a la chusma de nuestros mataderos, con las cuales no quiero regalar a los lectores” (573). El pudor avieso del cronista no resuelve el atolladero que el editor hereda del autor, plasmado en la moralina del último párrafo, orientado al nosotros aunque sin ironía, que podría pensarse como agregado del pacato Gutiérrez, ya no fagocitando el espacio impreso como editor sino completando el texto original como *ghostwriter*.

Como demarcó Piglia, la ficción estaría en la violencia sobre el lenguaje y los cuerpos.³ El alumbramiento disruptivo por la impresión de las hablas bajas del cuerpo social incluye lo que estas

³ El estatuto ficcional de *El matadero* explicaría su condición de inédito: “Echeverría no lo publicó justamente porque era una ficción y la ficción no tenía lugar en la literatura argentina tal como la concebían Echeverría y Sarmiento” (como “mentiras de la imaginación”, en términos del segundo). La misma cláusula constatativa servía, poco antes en el texto de Piglia, para sintetizar la idea de ficción como representación del “mundo del enemigo, del distinto, del otro”,

hacen con, sobre y entre cuerpos expuestos a la zona coprológica de la plebe, “tan distante de lo etéreo que el romanticismo argentino asoció con su propio bando político”, como Amante (2003: 178) ejemplifica con *Amalia* de Mármol. Luego de los sarcasmos sobre la “guerra intestina entre los estómagos y las conciencias” por la abstinencia de carne bíblicamente debida a cuaresma y diluvio, y de la adjetivación satírica que abre las compuertas de la zona ventral y rectal hasta culminar el párrafo bromeando con “el estado de flatulencia intestinal de los habitantes”, gracias al “decreto tranquilizador de las conciencias y de los estómagos” entra al matadero “una tropa de cincuenta novillos” (1871: 566-567). Este animal colectivo (la *tropa*, materia prima de la cadena productiva de muerte) queda sintácticamente alejado de la exclamación que, veinte líneas después, lo refiere con suspicacia, singularizando con raya de diálogo la alusión fálica de la voz pendenciera: “-Chica, pero gorda” (568). La evitación del objeto adjetivado imita mal, por la distancia con el sujeto, el doble sentido que en 1840 ya daba eficacia al repentismo gauchesco; aunque la frase encubra una voracidad con resonancias genitales, la inocencia de esos adjetivos infantiles vuelve innecesaria la aplicación de puntos suspensivos. Tampoco merecen corte *las tetas* donde *se mete el sebo la tía*, ya aceptadas en la historia de la representación del cuerpo en Occidente, a diferencia de los genitales (sugerencia de Schwartzman referida por Amante 2003: 178): la segunda raya de diálogo en el texto pegotea el residuo cárnico con la zona erógena femenina bajo percepción masculina: “Ahí se mete el sebo en las tetas, la tía” (572).

Ahí también se detiene el narrador, baja a oír y ver a los proletarios y parásitos del matadero, y entonces sí, el registro requiere censura. La mujer acusada pide la panza y las tripas desechadas, pero el carnicero la espanta con tono verosímil: “Ché! negra bruja, salí de aquí antes que te pegue un tajo”, para luego enviarla *a la mierda* que redondea la bajeza coprológica y exige los primeros cinco suspensivos (572).⁴ El siguiente acercamiento taquigráfico a las voces populares, siete párrafos después, recurre intensamente a los puntos censores, entre quince rayas de diálogo que dinamizan el texto hasta alejarlo de la pesadez descriptiva del comienzo, en la jocosa discusión sobre si el animal es toro o novillo. Verosímelmente el lenguaje es invadido por la genitalidad machista (cojones o huevos que distinguen al toro, marca iconográfica española, otro reprimido que presiona) y la admiración mezclada con rechazo que alude a la mujer libertina, paranoia patriarcal de la progenie: “Hi de p... en el toro”, “Muéstreme los c..., si le parece, c...o!”, “Para el tuerto los h...”, y allí la guarangada conecta el machismo animal con la violencia política: “Sí, para el tuerto,

sin ahondar en los matices de esa representación: “Y justamente porque era una ficción pudo hacer entrar el mundo de los ‘bárbaros’ y darles un lugar y hacerlos hablar”. La ficción permitiría narrar la violencia política en cuanto la “escisión de los mundos enfrentados toca también al lenguaje” y el narrador maneja el registro popular como prueba de bajeza y animalidad, aunque también esa lengua baja está “llena de matices y de flexiones orales” (1993: 9-10).

⁴ Hay una aparición de suspensivos en el segundo párrafo del texto, pero no tiene nada que ver con el corte censorio de las voces bajas sino con el sarcasmo anticlerical: indican una pausa antes de rematar la crítica a las dispensas de la abstinencia “por la Bula... y no con el ánimo de que se harten algunos herejotes” y sigue durante tres líneas la burla de “los mandamientos carnificinos de la iglesia” (563).

que es hombre de c... para pelear con los unitarios” (574-575). El intercambio rítmico de guarangadas convoca la censura tipográfica que traba la lectura oral con otra grosería más molesta, para el oído actual, que la de decir, escribir e imprimir palabras como *puta*, *cojones*, *carajo* (vulgar para *pene*, entre acepciones de enfado, desdén, tamaño) o *huevos*.⁵ Concretando la violencia política con más eficacia que el sarcasmo o la indignación, esa traba de la oralidad escribible lanza la ficción hacia otra estética no programada por autor ni editor.

La oralidad y corporalidad de los sectores populares irrumpe tensamente enmarcada en los límites dogmáticos del narrador, que son los del autor, del editor y del personaje unitario; los puntos suspensivos grafican esa debilidad esteticista, perceptible por el contraste con la fuerza que les imprime Sarmiento para narrar la inmensidad de la pampa en el segundo capítulo del *Facundo*, con la potencia novelesca de provocar en el lenguaje la promesa atractiva y la resolución defectiva: “Ahora yo pregunto: ¿qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver... no ver nada (...)?” (Sarmiento 2005: 73). La oratoria persuasiva de Sarmiento domina la entonación propia, a diferencia de Echeverría-Gutiérrez que aplican el corte cuando desafinan los otros. Frente al desafío de integrar la *poeticidad de la barbarie* en la letra impresa, Sarmiento se deja llevar por la plenitud del goce narrativo, mientras que Echeverría-Gutiérrez oscilan entre condena apriorística, eufemismo, censura, vacío.⁶ Más eficaz que el hueco inserto en *hi de pe... en el toro*, la capciosa suspensión del decir modula la voz escrita del gaucho: el *hi de pe* que Hidalgo inscribe como promesa y atisbo dispara una serie con variaciones de picardía alusiva entre asombro, admiración, indignación, rabia, ofensa: *pucha*, *ahijuna*, *hijo de una...*, *la pu...n...ta*, hasta la más actual grafematización de siglas: *hache de pe*.⁷ La eficacia estaría en las implicancias del agravio suspendido, confundido con la admiración, insinuado en la inicial que golpea y espera, con la trompada labial de la pe, o la impronunciable que dispara

⁵ La “gracia medio zappiana” de Serú Giran en “Peperina”, al tapar con un bip la palabra vulgar de los genitales machos, buscaba mostrar “lo grosera que puede ser la censura a nivel auditivo”, según declaraciones de Charly García en entrevista publicada en 1981 por Expreso Imaginario, revista donde trabajaba Patricia Perea, la p... eriodista que inspiró la acidez de García: “típicamente mente pueblerina / no tenía ~~huevos~~ [bip] para la oficina”. Tomado de <https://www.lanacion.com.ar/1569126-seis-cosas-que-no-sabias-de-seru-giran> (consultado el 14/02/2019). Sobre lo grosera que puede ser la censura a nivel novelístico en 1919 y de difusión librera en 2018, véanse torpezas ejemplares en Anexo.

⁶ “Para Echeverría, la poeticidad de la barbarie sigue siendo irreconciliable con una acción política entendida como fijación dogmática de los sentidos; postura desde la cual no puede sino ver ‘un vacío’ ahí donde la escritura de Sarmiento se posiciona como crítica empática de una plenitud elemental” (Andermann 44).

⁷ Schvartzman (2013: 59-60) detecta que el *pucha* de admiración y ofensa en *Paulino Lucero* de Ascasubi y *Los tres gauchos orientales* de Lussich desaparece bajo el *ahijuna* de Del Campo, desprovisto de ofensa. En el *Martín Fierro* “lo predominantemente admirativo se reserva para *pucha*”, y “la fuerza de la indignación y la rabia” queda retenida en el *ahijuna* o su despliegue en *Ah! hijos de una...* Además de utilizar las expectativas de la rima, Ascasubi juega con las variantes de la injuria (censuradas en *El matadero* salvo que las diga el unitario, como el artificioso *infames sayones*) “en los suspensivos que rematan en eufemismo para que se recupere, asociativamente, lo callado”, casi blasfemo en “¡la pu... rísima! del *Aniceto*, anticipado por Hidalgo con ¡la pu... janza!, hasta variantes de *la gran punta* como los suspensivos intermedios en el canto IX de la *Ida: pu... n... ta*.”

conexiones con la madre inventando modos de sonorizar la muda (agregándole la *i* o inscribiendo el nombre de la letra, *hache*).

Entre las letras juegan signos sin sentido, cuyo significado es una melodía de pronunciación que altera la sentencia; los signos de puntuación aportan al texto menos un concepto que un *clima existencial*, articulado por la frecuencia con que ocurren. Como el clima conclusivo del punto, el provisorio y atrayente de la coma, el pomposo del signo de exclamación y el dudoso del de interrogación, comentados por Flusser en su ensayo “?”, la reiteración de puntos suspensivos cuando hablan los otros daría a *El matadero* un clima de tensión controladora muy distinta de la ambigüedad gauchesca, cuyo lugar imaginario no fue el de “las percepciones y atribuciones paranoicas” que Schvartzman (2012: 359) encuentra en el Sarmiento de *Viajes* y le caben al Echeverría del trazo temerario/temeroso fijado por Gutiérrez. Factores menos evidentes que el miedo o la ira frente a la persecución política del 40 complejizarían, en la impresión del 70, el uso adusto de los suspensivos como signo de reticencia y no de implicancia. La articulación verbal de la imagen espacial se reduce a croquis, rápido boceto a vuelo de pájaro; cuando el narrador desciende un poco más, la articulación visual de la página se cubre de rayas con breves emisiones directas que suscitan los puntos censorios. Renuentes a la picardía gauchesca, los suspensivos en *El matadero* indicarían recelo letrado, rechazo de la baja material de la lengua escrita cuando mima las hablas de los otros.

El editor tardo romántico y rector de la UBA, envuelto en residuos neoclásicos, evita inscribir por entero vocablos sexuales y escatológicos como *huevos*, *mierda* o *carajo*; en cuanto a *puta*, anticipa las dificultades para decir esa palabra que tendrá la novela realista y social, ejemplares en *Nacha Regules* de Manuel Gálvez. Al querer abrazar aquello que excede a la letra, los puntos suspensivos descubren una *estética perversa*: “una escritura que debe censurar permanentemente su propio goce” (Andermann 71-72). Al costado de la serie que Ludmer (1988) propuso a partir de la gauchesca, *El matadero* sería un *aguafiestas del monstruo*: obstinado en que la narración no se contagie de la barbarie que escenifica, al contrario de los verdugos que narran “La fiesta del monstruo”, “El fiord”, “El niño proletario”. Condensado en la marca tipográfica que corta voces/cuerpos ajenos, el clima del texto actualiza no simplemente el terror político sino el estado íntimo de autocensura y paranoia del poeta cuando, por la presión política no menos que estética, se le trastocó su prosa del costumbrismo distante al naturalismo grosero, y el texto casi se rindió frente a ese espectáculo atractivo y repulsivo, “animado y pintoresco aunque reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme de una pequeña clase proletaria peculiar del Río de la Plata” (1871: 569). Los suspensivos son huella de indecisión entre el costumbrismo del cuadro y el realismo del cuento, réplica gráfica de ese *aunque* de lo pintoresco e inmundo, lo que a la vez gusta y asusta.

El signo sin sentido del punto repetido cinco veces después de una ce, una hache o una pe materializa las dudas de un credo estético y social que no les permitió, ni a Echeverría ni a Gutiérrez (que tuvo más tiempo), apreciar cómo el texto superaba la descripción de lo bello para alcanzar la narración de lo feo, la frustración letrada provocada por la propia letra: la literatura del futuro. Lo que en *El matadero* queda irresuelto, dudoso por la intervención ecdótica de 1870, no deja dudas en la provocación de Sarmiento (a la vez autor y editor) cuyo *y ver... no ver nada* domina la inconclusión y juega con la expectativa del lector: “No es necesario aclarar que los largos suspensivos le pertenecen, y que no forman parte de esa retórica vacua, cara al romanticismo tardío y epigonal, de la sugerencia muda que no sugiere más que la intención programática de hacer creer que se sugiere algo” (Schvartzman 2012: 349-350). Al quebrar en su centro la frase, Sarmiento (a diferencia del poeta lamentoso de *La cautiva* o el narrador indignado de *El matadero*) no dice la frustración: logra provocarla. Luego de ese “topograma de inconclusión u omisión”, la prosa no sigue igual: la frase se ha destruido y construido en “el fracaso de la captura del objeto de la mirada”; su logro “es haber fracasado, ella también, como su referente”. Nada de este logro escriturario aparece en los suspensivos de Echeverría-Gutiérrez, torpe topograma de reluctancia. Más que la representación del otro pautada por Piglia como origen de la ficción, las frases en estilo directo de carniceros y achuradoras ostentan un fracaso en la captura de estos sujetos. A diferencia del *Facundo*, *El matadero* se resiste a provocar la frustración; sustrae letras a las voces de ese objeto que según el poeta y su editor no calificaba para escrito ni impreso (y sin embargo uno lo escribió y el otro lo imprimió). Vacíos de implicancias productivas, los suspensivos de *El matadero* señalan lo que elide el poeta reticente, *lo horriblemente feo* que no quiere estampar en un lienzo que devino boceto realista, inédito incrustado con molestia al final de las *Obras completas*. La incomodidad de *El matadero* puede pautarse con otra pe que no es la de *puta* (como para el novelista mejor vendido durante la hegemonía nacionalista del XX) ni la de *política* (para el prejuicio de Mafalda sobre la bestialidad de Manolito: ver Anexo). Retumbante en esa *pequeña clase proletaria peculiar del Río de la Plata*, la palabra peligrosa de la fundación argentina sería *pueblo*: el objeto de la deseante reticencia del letrado tembloroso, sacado de la serena contemplación frente a un espacio que, violentado por el trabajo, no compone paisaje. Impresa en lo inacabado de *El matadero* mejor que en lo definitivo de *La cautiva* o el *Avellaneda*, esa contradictoria repulsa social y estética generó residuos compartidos por el primer editor y por la cultura que durante un siglo sostuvo el monumento, ignorando la riqueza revulsiva que había en sus mal disimuladas fisuras.

Bibliografía

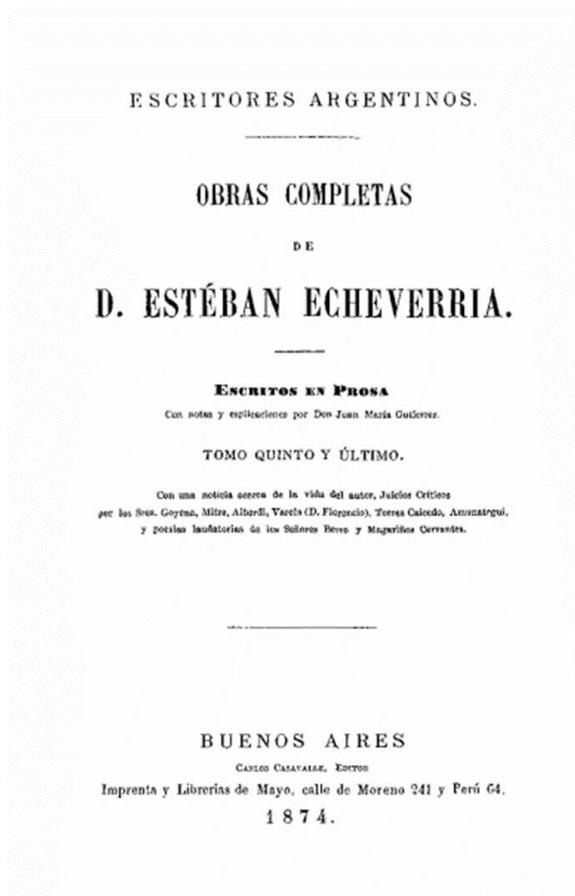
- Aliata, Fernando y Silvestri, Graciela. 1994. *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Buenos Aires, CEAL, 1994.
- Amante, Adriana. 2003. "La crítica como proyecto. Juan María Gutiérrez". En Schwartzman, Julio (dir. de vol.). *La lucha de los lenguajes*, vol. 2 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Director Noé Jitrik. Buenos Aires, Emecé, pp. 161-190.
- Amante, Adriana. 2006. "Echeverría, entre dos reescrituras". *Las ranas. Artes, ensayo y traducción* número 2, abril.
- Andermann, Jens. 2000. *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Cosgrove, Denis y Daniels, Stephen. 1988. "Introduction: iconography and landscape". En Cosgrove y Daniels (eds.). *The iconography of lanscape*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-10.
- Echeverría, Esteban. 1871. "El matadero". *Revista del Río de la Plata. Periódico mensual de historia y literatura de América publicado por Andrés Lamas, Vicente Fidel López y Juan María Gutiérrez*. Tomo 1. Buenos Aires, Carlos Casavalle editor, pp. 563-585.
- Flusser, Vilém. "?". *O Estado de São Paulo*, 22 de octubre de 1965.
- Gutiérrez, Juan María. 1871. "El matadero. Por Don Esteban Echeverría. (Inédito.) Advertencia". *Revista del Río de la Plata. Periódico mensual de historia y literatura de América publicado por Andrés Lamas, Vicente Fidel López y Juan María Gutiérrez*. Tomo 1. Buenos Aires, Carlos Casavalle editor, pp. 556-562.
- Jitrik, Noé. 1970. "Soledad y urbanidad. Ensayo sobre la adaptación del romanticismo en la Argentina". En *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires, Galerna, pp. 139-178.
- Jitrik, Noé. 1971. "Forma y significación en *El matadero* de Esteban Echeverría". En *El fuego de la especie*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, pp. 63-98.
- Kohan, Martín. 2006. "Las fronteras de la muerte". En Alejandra Laera y Martín Kohan (comps.). *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 171-203.
- Piglia, Ricardo. 1993. "Echeverría y el lugar de la ficción". *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, pp. 8-10.
- Prieto, Adolfo. 1996. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Sarmiento, Domingo F. 2005. *Facundo*. Buenos Aires, Cántaro.

Schvartzman, Julio. 2003. “Introducción”. *La lucha de los lenguajes*, vol. 2 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Director Noé Jitrik. Buenos Aires, Emecé, pp. 7-14.

Schvartzman, Julio. 2012. “Dónde te *mias dir!* Apuntes para una escritura del futuro”. En Amante, Adriana (dir. de vol.). *Sarmiento*, vol. 4 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Director Noé Jitrik. Buenos Aires, Emecé, pp. 347-365.

Schvartzman, Julio. 2013. *Letras gauchas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Servelli, Martín 2006. “Ojos de viajero para la literatura argentina”. En Bond Head, Francis et al. *Viajeros al Plata (1806-1862)*. Buenos Aires, Corregidor.



ANEXO: MALAS PALABRAS IMPRESAS

Fachada letrada: “El matadero” en el último tomo de las *Obras completas*

Dichos y gritería desacompasada.

Primeros puntos suspensivos: *a la m.....*

lo hiciera salir del pegajoso barro clavado y era imposible pialarlo. zaban en vano con las mantas y pa prendidos sobre las horquetas del corral, y era de oír la disonante batahola de silbidos, palmadas y voces triples y roncadas que se desprendía de aquella singular orquesta.

Los dicharachos, las exclamaciones chistosas y obscenas rodaban de boca en boca y cada cual hacía alarde espontáneamente de su ingenio y de su agudeza excitado por el espectáculo ó picado por el aguijón de alguna lengua locuaz.

— ¡Hi de p. . . . en el toro.

— Al diablo los torunos del Azul.

— Mal haya el tropero que nos dá gato por liebre.

— Si es novillo.

— No está viendo que es toro viejo?

— Como toro le ha de quedar. Muéstrame los c. . . . si le parece, c. . . . o!

— Ahí los tiene entre las piernas. No los vé, amigo, más grandes que la cabeza de su castaño; ¿ó se ha quedado ciego en el camino?

— Su madre sería la ciega, pues que tal hijo ha parido. No vé que todo ese bulto es barro?

— Es emperrado y arisco como un unitario. Y al oír esta mágica palabra todos á una voz exclamaron: mueran los salvajes unitarios!

la presa de achura salía de cuando en cuando una mugrienta mano á dar un tarazon con el cuchillo al sebo ó a los cuartos de la res, lo que originaba gritos y explosión de cólera del carnicero y el continuo hervidero de los grupos, — dichos y gritería desacompasada de los muchachos.

— Ahí se mete el sebo en las tetas, la tia, gritaba uno.

— Aquel lo escondió en el alzapón, replicaba la negra.

— Chét negra bruja, salí de aquí antes que te pegue un tajo, exclamaba el carnicero.

— Qué le hago, ño Juan? no sea malo! Yo no quiero sino la panza y las tripas.

— Son para esa bruja: á la m. . . .

— A la bruja! á la bruja! repitieron los muchachos: se lleva la riñonada y el tongorít! Y cayeron sobre su cabeza sendos cuajos de sangre y tremendas pelotas de barro.

Hacia otra parte, entre tanto, dos africanas llevaban arrastrando las entrañas de un animal; allá una mulata se alejaba con un ovillo de tripas y resbalando de repente sobre un charco de sangre, caía á plomo, cubriendo con su cuerpo la codiciada presa. Acullá se veían acurruadas en hilera 400 negras destegiendo sobre las faldas el ovillo y arrancando uno á uno los sebitos que el

La escritura de aquella singular orquesta

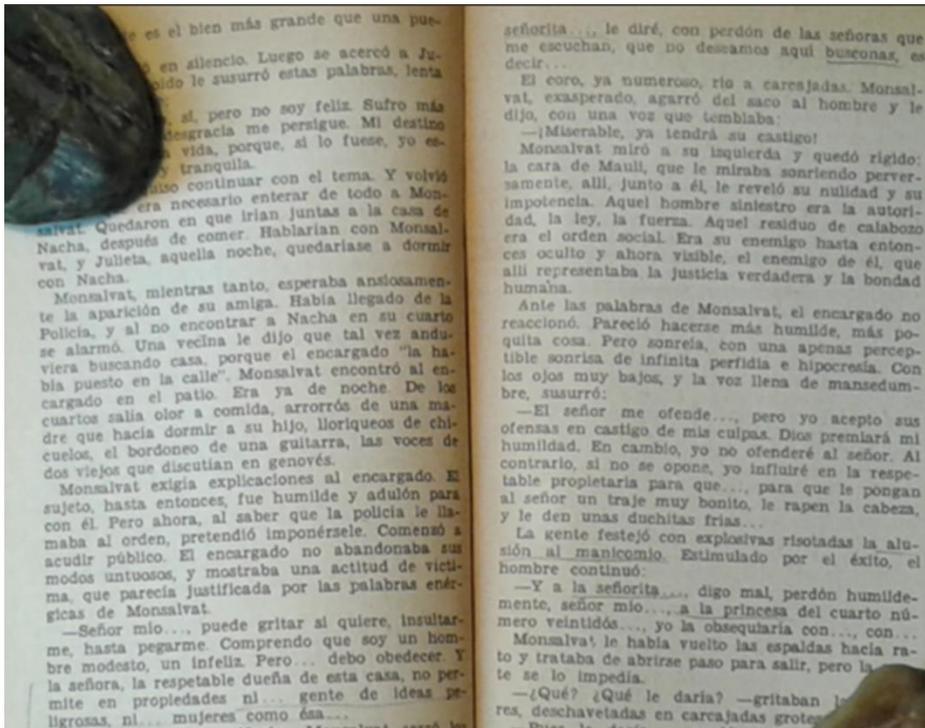
Hi de p.....

los c.....

c.....o!

los h.....

hombre de c.....



Puntos suspensivos para la puta: *Nacha Regules* (1919) de Manuel Gálvez

Haches de pes gauchescas: la pucha / Ahijuna / Ah! hijos de una... / la pu... n... ta

ni... mujeres como ésa...

Y en cuanto a esa... señorita...

busconas, es decir...

¿Qué era ella sino una...?

porque son unas...

o le diese la suma que... el cuando el abogado se le acercó, la abrazó y fue a echar llave a la puerta, ella tuvo un gran disgusto. Intentó defenderse, pedirle que la dejase, decirle que ahora quería ser honrada; pero pensó que no tenía derecho. ¿Qué era ella sino una...? ¿Y no le había dado dinero él? Por consiguiente, podía hacer lo que quisiera. Eso era lo lógico y lo humano. Una hora después, entregó a mademoiselle cincuenta pesos correspondientes a una quincena. —Oh, pero aquí falta, señorita. ¿Y la otra quincena? Pardon, yo no puedo, absolutamente no puedo esperar. —Unos días, dos o tres, nada más —rogó Nacha. —No, *pas possible*. Hoy estamos a catorce de octubre. Tiene su pensión pagada hasta mañana. Esperaré sólo hasta mañana. Había pensado Nacha en recurrir a Torres, cuando al día siguiente, la sirvienta le dijo que uno de los Padres deseaba hablarla. Nacha fue a la salita. Allí el Padre la esperaba. Era un hombre redondo. Redonda la figura, la cabeza, la cara. Redondos los gestos, los gruesos y cortos dedos. Había redondeando la pequeña boca. Nacha no sabía de su asombro por aquella visita inimaginada. —Sí, pues... es el caso... que... mademoiselle...

diez y siete años. Es una perversa. Vieja degradada... monstruo... —Usted es quien va a la policía, ¿sabe? Yo doy órdenes a la policía, de modo que pierde su tiempo en denunciarme. Yo no he perdido a ninguna mujer; ustedes se pierden solas. Se pierden porque les gusta el vicio, porque son unas... Pero era inútil que madame se desganasara y que corriese detrás de Nacha, porque Nacha no oía y a cada momento se tapaba las orejas, haciendo enfurecer más a madame. Iba Nacha por los pasillos de la casa taconeando fuerte y golpeando las puertas, soltaba palabras ofensivas para la dignidad profesional de la francesa. En esta forma, Nacha adelante y madame detrás, llegaron a la escalera, que Nacha bajó como una exhalación. Al abrir la puerta de cristal, una ancha y suntuosa puerta, vio a la vieja en lo alto de la escalera y le sacó la lengua, calificando su oficio con ciertos términos que no suelen figurar en los censos. —¡Vieja puerca, criminal!

Uso similar en *Versos de una...* (1927) de Clara Beter, seudónimo de César Tiempo.

Esa mala palabra según Mafalda de Quino



Grosera economía censora: Precio tapa *Putita* en tapa (vidriera de librería en San Salvador de Jujuy, septiembre de 2018)

