



Forgnone, Juan Cruz. "Relecturas de *El matadero* (1838/9) de Esteban Echeverría en la escena porteña contemporánea".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2026, vol. 15, n° 36, pp. 109-120.

Relecturas de *El matadero* (1838/9) de Esteban Echeverría en la escena porteña contemporánea

Reinterpretations of *El matadero* (1838/9) by Esteban Echeverría in the contemporary Buenos Aires scene

Juan Cruz Forgnone¹

ORCID: 0000-0001-8380-3164

Recibido: 18/12/25 || Aprobado: 16/02/26 || Publicado: Publicado: 31/03/26
ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23139676/tir7m196y>

Resumen

En este trabajo se analizan dos relecturas escénicas de *El matadero* (1838/9), de Esteban Echeverría, para explorar cómo la violencia política y el punto de vista narrativo del texto decimonónico se reconfiguran en el traspaso hacia dispositivos dramáticos. Desde un enfoque intermedial, se estudian los procedimientos críticos de la ópera *El matadero. Un comentario* (2009), de Emilio García Wehbi y Marcelo Delgado, y de la obra teatral *Olvidate del matadero* (2021), de Claudio Martínez Bel y Pablo Finamore. Tanto las obras escénicas como la nouvelle de Echeverría son abordadas como "obras de cruce", ya sea por sus características formales o por la combinación de imaginarios y técnicas narrativas de diversa procedencia. El artículo contribuye a la reflexión en torno a la reelaboración del canon de la literatura fundacional argentina en el circuito teatral contemporáneo.

Palabras clave

Echeverría; romanticismo; intermedialidad; frontera; violencia.

Abstract

This paper analyses two stage rereadings of *El matadero* (1838/9) by Esteban Echeverría to explore how political violence and the narrative perspective of the nineteenth-century text are reconfigured in their transfer to dramatic devices. From an intermedial approach, the critical procedures of the opera *El matadero. Un comentario* (2009), by Emilio García Wehbi and Marcelo Delgado, and the play *Olvidate del matadero* (2021), by Claudio Martínez Bel and Pablo Finamore, are studied. Both the stage works and Echeverría's nouvelle are approached as "cross-works", either because of their formal characteristics or because of the combination of imaginaries and narrative techniques from different sources. The article contributes to the reflection on the reworking of the canon of foundational Argentine literature in the contemporary theatre circuit.

Keywords

Echeverría; Romanticism; intermediality; border; violence.

¹ Investigador, dramaturgo y director escénico argentino. Becario interno doctoral del CONICET, con sede de trabajo en el Instituto de Investigación en Teatro (UNA). Cursa el doctorado en Historia y Teoría de las Artes (UBA), programa en el que estudia los procesos de inserción y circulación textual, escénica y periodística de la dramaturgia de Henrik Ibsen en Buenos Aires entre 1890 y 1930. Es licenciado en Dirección Escénica por la Universidad Nacional de las Artes y graduado de la carrera de Dirección Escénica de Ópera en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Se desempeña como docente de las asignaturas Dirección actoral III e Historia del teatro argentino en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático; de Historia de la ópera e Historia del teatro musical en el Instituto Superior Santa Ana, y de Retórica y poética de la ópera barroca en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Contacto: jcforgnone@gmail.com



Introducción

En este trabajo nos proponemos estudiar dos relecturas escénicas de *El matadero* (1838/9), de Esteban Echeverría: *El matadero. Un comentario* (2009), de Emilio García Wehbi y Marcelo Delgado, y *Olvidate del matadero* (2021), de Claudio Martínez Bel y Pablo Finamore.

Sostenemos que, por medio de diversas operaciones dramatúrgicas y escénicas, ambas producciones exploran el problema de la violencia a través de dispositivos ficcionales intermediales que desplazan el punto de vista narrativo del texto original. Los dos espectáculos comparten el campo semántico desplegado en él, aunque reorganizan los hechos de la fábula en favor de distintas hipótesis de representación. Si en el primer caso, los eventos y personajes de *El matadero* son recuperados, a la manera de los bestiarios, por una multiplicidad de voces –se trata de un espectáculo deliberadamente coral–, en el segundo se nos presenta una voz testigo que concentra el punto de vista.

Nos centraremos en el análisis de las puestas en escena, dado que nos interesa estudiar cómo los distintos elementos constitutivos del hecho teatral se organizan en función de un discurso poético general. Advertiremos que muchas de las operaciones determinantes sobre el texto echeverriano responden justamente a la forma en que el imaginario literario es puesto en diálogo con otras texturas disciplinarias.

Para esto, recurriremos al concepto de intermedialidad, el cual nos permite discernir las estrategias técnicas del traspaso de la narrativa a la escena. Los estudios intermediales, sistematizados sobre todo desde la década de 1980, abordan la cuestión a partir de diferentes criterios. Investigaciones como las de Jay David Bolter y Robert Grusin (2000) y Chiel Kattenbelt (2006) contribuyeron significativamente a la materia; los primeros acuñando el término *remediación*, un importante antecedente teórico para pensar “dinámicas mediales” antes de la emergencia de la noción de intermedialidad, y el segundo delineando el concepto de *hipermedialidad*, una característica que asoció específicamente a las artes escénicas. Se destacan también los estudios de Henry Jenkins (2008), Jens Schröter (2011, 2012), Lars Elleström (2010) y el valioso artículo “The ‘in-between’ of what? Intermedial perspectives on the concept of borders/boundaries” (2016), de Jean-Marc Larrue, en el que se precisan distintas etapas históricas de los enfoques intermediales.² Por su parte, son ineludibles los trabajos de Irina Rajewsky (2005), quien ofrece nuevas subcategorías para distinguir tipos de fenómenos intermediales en las artes: la transposición medial en sentido estricto, la combinación de medios y las referencias intermediales.³

Conforme al planteo de Rajewsky, entenderemos aquí los artefactos intermediales como “configurations which have to do with a crossing of borders between media” (46). Esta definición contempla diversas modalidades de expresión y ejecución de las relaciones mediales, lo cual nos permite un análisis particularizado de cada caso. De este modo, nos referiremos a obras intermediales en lugar de adaptaciones, versiones o reescrituras, puesto que estos últimos términos aluden a relaciones intertextuales en un sentido más restringido y que no suponen necesariamente un cambio de medio o de soporte. Dada la naturaleza de las obras que estudiamos, la noción de intermedialidad nos provee de un oportuno marco de análisis,

² Según Larrue, es posible identificar un *período mediático* desde finales de 1980 y principios del 2000, basado en la objetivación de los medios y en la noción “in-between”, y luego un *período posmediático*, en el que comenzó a discutirse la utilidad de la categoría misma de medio.

³ En la transposición medial, un producto u objeto artístico cambia de forma, como ocurre con las adaptaciones cinematográficas (51). Se habla de combinación medial cuando dos o más medios de distinta convención se articulan en un mismo producto, ya sea por contigüidad o integración, algo frecuente en la performance y en la ópera (51-52). Por su parte, la intermedialidad por referencias intermediales alude a la imitación o evocación de las técnicas de otro medio dentro de la obra, por ejemplo, las referencias a la pintura en un film o la *ekphrasis* (52).

expandido a las artes y los estudios de medios (*media studies*) y no circunscrito exclusivamente al campo de los estudios literarios.

A su vez, la noción de intermedialidad supone inevitablemente una dimensión liminal, en la que se promueven reflexiones prácticas tanto sobre los textos (literarios, musicales, teatrales, etc.) como de los medios puestos en relación. En consecuencia, uno de los principios constructivos de las obras intermediales radica en la conectividad de discursos, que se inscriben deliberadamente en “zonas de frontera”, tanto desde el punto de vista técnico como poético.

En este marco, haremos un doble juego en el uso de la noción *frontera*, para comprometer tanto el plano técnico-formal de las obras –lo intermedial–, como el cruce de imaginarios –el diálogo entre la cosmovisión romántica y los discursos contemporáneos–. Incluso no solo nos referiremos a la frontera para explicar las relaciones entre textos y medios, sino también para pensar cuestiones al interior de las obras.

En línea con esta perspectiva, es posible considerar la obra original de Echeverría como un “texto de cruce” en varios sentidos. Pensado como *nouvelle* o como “artículo de costumbres” criollo, *El matadero* nos presenta algunas particularidades literarias en materia de género y estilo. Nombremos en primer lugar, su naturaleza fronteriza entre el cuento y la novela; según la lectura insoslayable de Noé Jitrik (1971), “*El Matadero* es un cuento si omitimos que hasta muy avanzado el relato no parecía encaminarse hacia la presentación de una situación particular” (63). De acuerdo con este análisis, la vacilación se constituye como el principio estructurante de la narración, lo cual genera, como consecuencia, la separación del texto en dos grandes secciones: la decapitación del niño produce un “evidente cambio en la forma de contar” (64) y en el tono del narrador, que desde entonces modula de un carácter irónico a uno serio.

Asimismo, el punto de vista de este narrador es central en el vínculo sensible del lector con el marco histórico de la obra, ya que articula rasgos de presunta objetividad con inflexiones “subjetivas”. Es indudable que se trata de un drama situado, transparente en sus anclajes de tiempo, espacio y demás referencias al contexto de la Buenos Aires rosista, a la vez que la presencia sobresaliente y singularizada del narrador flexibiliza el rigor documental de la estampa. Entonces, el gesto descriptivo nos permite establecer relaciones claras entre el ambiente y sus figuras, mientras que los recursos de ironía y humor abren una distancia entre lo que se cuenta y quien lo cuenta.

A continuación, dedicaremos un primer momento a contextualizar y caracterizar el texto echeverriano, atendiendo especialmente a aquellos elementos reelaborados en las puestas en escena, para luego ofrecer un estudio particular de cada propuesta escénica. Trabajaremos con herramientas de análisis literario, teatral e intermedial e intentaremos problematizar los principales desplazamientos estéticos e ideológicos con respecto al texto decimonónico.

La frontera como eje de lectura de *El matadero* (1838/9)

La relación de Esteban Echeverría con la literatura romántica europea puede valorarse temprana si consideramos su viaje a París cuando apenas contaba veinte años. Allí permaneció entre 1825 y 1830 y se acercó a las principales lecturas y corrientes políticas del momento, con las que mantuvo honda coherencia tras su regreso a Buenos Aires e influyeron en la conformación de la antirrosista Asociación de Mayo.

La escritura de *El matadero* (1838/9)⁴ fue posterior a la de *Elvira o La novia del Plata* (1832), *Los consuelos* (1834) y *Rimas* (que incluye “La cautiva”) (1837), obras que consolidaron su perfil como narrador y poeta luego de aquel viaje formativo. Si bien *El*

⁴ Autores como Enrique Anderson Imbert la ubican en 1838 (223), mientras que la fecha presumible para Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano es alrededor de 1839 (42). Cabe recordar que la pieza fue publicada póstumamente en 1871 en la *Revista del Río de la Plata* por iniciativa de Juan María Gutiérrez.

matadero no fue literalmente una obra de exilio –Echeverría se trasladó a Montevideo en 1840 y allí permaneció hasta su muerte, en 1851–, nos interesa pensarla como la elaboración literaria de un “exiliado interior”. Seguimos en este punto la distinción que propone Lía Noguera sobre las modalidades de expatriación encarnadas en la generación de escritores románticos argentinos: por un lado, el exilio geográfico, que implicaba un desplazamiento físico para la radicación en un nuevo enclave político y cultural, y, por el otro, la *internalización* de la frontera, un proceso de extrañamiento entre el exiliado y su contexto de producción (289). En este último caso, el escritor pierde el sentido de pertenencia y examina críticamente a su comunidad desde el aislamiento social y un profundo divorcio moral; se convierte así en un “extranjero en su propia tierra, un dislocado social” (289).

Para Álvaro Fernández Bravo, la frontera aparece en buena parte de los relatos fundacionales de las literaturas latinoamericanas como un espacio narrativo constitutivo, tanto en el nivel territorial como cultural: “la idea de un ‘espacio vacío’ –característico del territorio americano–, abierto a la ocupación y donde la Nación encuentra su misión” (11), una zona de disputa de la identidad nacional. En la frontera no solo se tramitan operaciones de diferenciación con respecto a los cuerpos, discursos e instituciones del exterior, también se demarcan los alcances expresivos del ordenamiento interior.

El límite identitario de la frontera funciona como un relato en sí mismo, como una propuesta de autorrealización colectiva y, desde luego, de normalización. En paralelo, en la frontera se imponen inevitablemente procesos de circulación, intercambio y conflictividad de fuerzas. Esto se ve potenciado en el caso de las fronteras inmateriales, en las que se manifiesta con mayor claridad la tensión entre lo abierto y lo cerrado, entre el impulso de integración y el de diferenciación. La frontera es el espacio común por excelencia, dado que, aún en las situaciones de pugna o beligerancia, está determinada por las formas de relacionamiento de los imaginarios. Cuando se logra formular consensos, sean explícitos o implícitos, la frontera se instituye de legalidad y durabilidad, aunque siempre mantendrá un rasgo intrínseco de fragilidad y potencial mutabilidad:

En tanto simbólicas, las fronteras no son fácilmente objetivables; son más bien espacios de confluencia entre lo múltiple y lo diverso que no están delimitados por líneas ni trazas visibles; son espacios de intercambio, lugares ‘invisibles’ en donde tienen lugar los procesos de interacción entre lo igual y lo diferente. El espacio entre lo uno y lo otro se convierte así, entonces, en un lugar de negociación y/o conflicto entre los imaginarios y sentidos de la vida que cada uno posee y que se despliegan, justamente, en la interacción. (Rizo García y Romeu Aldaya 50-51)

Al mismo tiempo que la trayectoria personal e ideológica de Echeverría lo constituyen como autor desterrado, sus obras dan cuenta de diversos “conflictos de delimitación” en un sentido metafórico pero, también, literal. La crisis entre los cuerpos y el espacio es quizás uno de los rasgos sobresalientes de *La cautiva* y *El matadero*, pues en ambos se plantea una tensión irresuelta entre los marcos de legalidad y habitabilidad del territorio. Por tal motivo, es frecuente encontrar entre las víctimas echeverrianas personajes que padecen la desmesura práctica del territorio, indomable ante las fuerzas disminuidas de la cultura. Como en la inmensidad pampeana o el lodazal de los corrales, el espacio ficcional se convierte en un agente dramático determinante en el que la violencia se impone como forma de expresión y somete a los personajes para los que se nos reserva identificación.

En *El matadero*, Echeverría realiza un movimiento dual de escritura a través de su narrador: al mismo tiempo que exhibe una distancia respecto de aquello que configura narrativamente, asume sin dobleces su lenguaje. Lo primero es observable, por ejemplo, en el tratamiento risible del tópico religioso, en la desconfianza frente a las instituciones gubernativas

y clericales e incluso en la introducción de Juan Manuel de Rosas como personaje referencial. Lo segundo, en la fina descripción del ambiente del matadero y de los cuerpos animales y humanos.⁵

Podríamos decir que se trata de otro caso de los tantos narradores extradiegéticos que abundan en la literatura. Sin embargo, observamos aquí que esta distancia, lejos de buscar una omnisciencia u observación neutrales, abunda en antífrasis, hipérboles y epítetos sarcásticos. En su conjunto, el gesto irónico no es ornamental, sino que se despliega como una forma de juicio y como el modo de acceso a la fábula:

El primer novillo que se mató fue todo entero de regalo al Restaurador, hombre muy amigo del asado. [...] Es de creer que el Restaurador tuviese permiso especial de su ilustrísima para no abstenerse de carne, porque siendo tan buen observador de las leyes, tan buen católico y tan acérrimo protector de la religión, no hubiera dado mal ejemplo aceptando semejante regalo en día santo. (Echeverría 49)

Así, el narrador parece encarnar el arquetipo romántico del hombre excepcional que descubre desde una cumbre, real o imaginaria, las verdades que la comunidad ignora o acepta, y, a la vez, se entrega al gesto abierto de *intoxicación*. Podemos pensar que el compromiso semántico y lexical con el “mundo salvaje” responde a la pericia descriptiva del autor en su “estudio de la sociedad”, como señaló en 1871 Juan María Gutiérrez (Echeverría 37), o bien podemos interpretar la construcción de una escena sensualista, en la que el cuadro de violencia está erotizado por la mirada.

El gesto folklorista típicamente romántico (la recuperación de las imágenes, hábitos y formas del lenguaje del “pueblo”) combina en este caso las actitudes de la reprobación y la fascinación. Decimos, sin que esto constituya novedad, que Echeverría inventa junto con los hechos de la fábula una voz ambidiestra: el narrador “baja” al llano para presentar las abyecciones de la incultura, denuncia los pecados de la carne, pero no termina nunca de *abandonarlo*.

Ya desde una lectura territorial y política, Beatriz Sarlo define *El matadero* como un drama de frontera, en el que “la iconografía del ‘desierto’” sirve de plataforma para “diseñar las virtudes de la cultura” (Altamirano y Sarlo 40). En el matadero, lo fronterizo se subraya por el encuentro entre elementos de la urbanidad (asociadas al unitario) y las prácticas ruralizantes del mundo de la carne y la imaginería ganadera. Esta explicación pone el énfasis en cierta función instructiva del narrador, aunque nos interesa sobre todo porque propone una reflexión sobre la dimensión proyectual de la literatura echeverriana.

Vemos, entonces, que la frontera es palpable no solo en la forma anfibia de la narración –vacilante, para retomar el planteo de Jitrik– y en la paradoja del punto de vista, sino también, en las geografías de cruce que forman parte de la ficción, aquellos lugares que implican un potencial cambio en el estatuto físico, político o moral de los personajes que los atraviesan (el matadero igual que el desierto). La discusión por los “modelos espaciales” de la patria está implícita en la obra y es legible justamente en la construcción del narrador ironista: en la mirada de la Generación del 37, la ferocidad y el desorden del espacio común corresponde a ese estado precultural de la nación forzado por el modelo político del rosismo.

⁵ “La figura más prominente de cada grupo era el carnicero con el cuchillo en mano, brazo y pecho desnudos, cabello largo y revuelto, camisa y chiripá y rostro embadurnado de sangre. A sus espaldas se rebullían caracoleando y siguiendo los movimientos una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras, cuya fealdad trasuntaba las harpías de la fábula, y entremezclados con ella algunos enormes mastines, olfateaban, gruñían o se daban de tarascones por la presa” (Echeverría 51).

Por otra parte, en el relato echeverriano la violencia, también, obedece a un juego de dualidades que espejan distintos proyectos nacionales: esta opera “desde afuera hacia adentro, de la ‘carne’ sobre el ‘espíritu’” (Viñas 15). En el marco del proyecto liberal romántico, esta dicotomía funciona como metáfora de la célebre disyuntiva civilización-barbarie, pero también de la oposición específica entre los *medios espirituales* y los *medios materiales* de expresión. Aquí la literatura —e incluimos en esto a la literatura dramática— cumpliría un rol de suma relevancia para la consolidación de una cultura ilustrada, ya que, siguiendo a Viñas y en sincronía con Sarlo, en el libro liberal se impone el presupuesto de eficacia excepcional de las letras en el campo de la experiencia sensible y política. Así como en la *nouvelle* de Echeverría la degradación del unitario se instrumenta desde el cuerpo hacia el espíritu (las ideas), el poeta tendría la posibilidad de modelar y “mejorar” el mundo de las pulsiones físicas por medio de instrumentos espirituales. Podríamos resumir esta proposición en una última dicotomía edificante: la de la tinta y la sangre.

En suma, en *El matadero* la liminalidad, entendida en sentido amplio, aparece problematizada en tanto forma, estrategia narrativa, conflicto y tema, a través de una serie de disyuntivas literarias y políticas —lo civilizado y lo incivilizado, lo espiritual y lo material, lo individual y lo colectivo, lo moral y lo inmoral, lo unitario y lo federal—. Estos binomios resultan decisivos para comprender las relecturas que trataremos a continuación.

El matadero. Un comentario (2009) como artefacto coral

En 2009, con libro y dirección escénica de Emilio García Wehbi⁶ y composición y dirección musical de Marcelo Delgado,⁷ se estrenó en el Centro Cultural Rojas (Buenos Aires, Argentina) *El matadero. Un comentario*.⁸ Se trata de un espectáculo operístico que revisita críticamente la *nouvelle* de Echeverría, en diálogo con otros materiales contemporáneos y extemporáneos a su contexto de producción, como el poema *La refalosa* (1843), de Hilario Ascasubi y fragmentos textuales de Antonin Artaud, Franz Kafka, William Shakespeare y Néstor Perlongher, entre otros. Es una obra para ocho voces y una bailarina, estructurada en un prólogo, ocho cuadros y un epílogo.

Esta producción fue la tercera colaboración entre Wehbi y Delgado, en sus roles de libretista-director escénico y compositor-director musical, respectivamente. Sus primeros trabajos fueron *Sin voces* (1999) y *Anna O.* (2004), ambos presentados en el Centro de

⁶ Emilio García Wehbi es director, dramaturgo y artista interdisciplinario de proyección internacional ligado al teatro, la ópera, la performance y las artes visuales. Dirigió junto a Ana Alvarado y Daniel Veronese *El Periférico de Objetos* (1990-2009), grupo innovador en el uso de muñecos y “úteres *ready-made*” en el teatro para adultos, cuyas exploraciones tuvieron enorme productividad en la escena argentina posterior. Entre sus últimos estrenos como director, pueden mencionarse *Fritzl Agonista* (2025) en Silencio de Negras, *Medea meditativa* (2022) y *Tiestes y Atreo* (2018) en el Teatro Nacional Cervantes, *Las chanchas* (2018) en el Teatro Argentino de La Plata y *Oda a Napoleón Bonaparte* (2015) en el Centro Cultural Kirchner.

⁷ Marcelo Delgado es compositor, director y docente con una profusa trayectoria en el campo de la música de cámara. Se formó en el Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo” y con los maestros Julio Viera, Francisco Kröpfl y Carmelo Saitta. Es fundador y director del ensamble *Compañía Oblicua*, enfocado en el repertorio de música contemporánea, y dirige también el coro *Amicanto*, dedicado a la música popular latinoamericana. Su derrotero docente incluye instituciones como la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de las Artes, la Universidad Católica Argentina, la Universidad Nacional de San Martín y los conservatorios Astor Piazzolla y Manuel de Falla.

⁸ La obra contó con el siguiente elenco: Adrian Barbieri, Alejandra Ceriani, Martin Diaz, Federico Figueroa, Pol E. Gonzáles, David Neto, Juan Francisco Ramírez, Alejandro Spies y Pablo Travaglino. El equipo artístico estuvo integrado por Maricel Álvarez (coreografía), Mariana Paz (vestuario), Norberto Laino (escenografía), Alejandro Le Roux (iluminación), Juan Michellis y Julieta Potenze (asistencia de dirección).

Experimentación del Teatro Colón, donde luego estrenaron también *El (A)parecido* (2010) y *Luzazul* (2013).

El Matadero. Un comentario es un ejemplo de lo que Rajewsky denomina transposición medial (51), dado que un texto narrativo “salta” al campo de la ópera, mediante la elaboración de un libreto, una composición musical y una propuesta escénica. Esta categoría obedece a una concepción “genética” de la intermedialidad (51), en la que la primera obra y su configuración medial funcionan como fuente del nuevo objeto artístico.

No obstante, esta no es la única cualidad liminal de la obra, ya que desde el punto de vista musical, *El Matadero. Un comentario* propone una operación de hibridación entre recursos, medios y formas de la música de tradición escrita y la música “popular” o de tradición eminentemente oral.⁹ Utilizamos el término hibridación en lugar de categorías como eclecticismo –ligada a la combinación deliberada de rasgos estilísticos dentro de un plan compositivo– o sincretismo –un término de raigambre antropológica, muy extendido en el campo de la etnomusicología–, puesto que la ópera de Wehbi y Delgado se apoya en las tensiones entre géneros, estilos y estrategias musicales más que en un gesto de integración. En palabras del propio compositor, se trata de un ejercicio de contrabando, es decir, del traslado de “elementos musicales de un campo al otro, de la música popular a la música académica y viceversa” (2009). Esta noción nos interesa especialmente porque implica una dimensión conflictiva y a la vez una desobediencia hacia la “legalidad” de los marcos poéticos y de producción que suponen *a priori* cada uno de esos territorios.

En este sentido puede leerse una de las decisiones prácticas sobresalientes del dispositivo musical: la abstención de ensamble instrumental. En efecto, presenciamos una ópera sin orquesta, apoyada exclusivamente en la fuerza expresiva de la voz. Este planteo, que desactiva una forma de organización histórica del teatro lírico desde sus inicios florentinos hasta los más diversos experimentos del siglo XXI, muestra una íntima coherencia con uno de los cimientos poéticos del espectáculo: todo lo que allí acontece dramáticamente, todo lo que suena, lo que se ve, lo que se desarrolla en el tiempo y en el espacio ocurre *en y desde* los cuerpos humanos.

Por su parte, cada uno/a de los/as intérpretes cumple una función específica que contribuye en el diseño de una estampa musical global. Mientras que para el unitario (el Cajetilla) se reserva la voz masculina más aguda, clara y refinada posible –la del contratenor–, al mazorquero le corresponde un registro grave, de ejecución carrasposa y gutural, cargada de interjecciones similares a resoplidos, aullidos, berridos y balidos. Si el primero condensa en su tesitura la memoria sensible de la vieja polifonía renacentista, las óperas de Georg Friedrich Händel y Henry Purcell, el segundo recrea los procedimientos típicos del payador rioplatense. Si en el primero la forma de expresión predominante es el arioso, en el segundo son el recitado y la palabra hablada.

Ahora bien, esta contundente escisión en los criterios tímbricos, prosódicos y rítmicos plasmada entre estas dos figuras se disipa en el coro masculino, un sexteto que alterna intervenciones provenientes de ambos universos sonoros. Por un lado, despliega la línea

⁹ Por música de tradición escrita nos referimos a lo que comúnmente se denomina música clásica, culta o académica. Evitamos utilizar estas expresiones debido a su opacidad, generalidad o inexactitud. En el célebre libro *La invención musical* (2004), Federico Monjeau problematiza la noción de progreso histórico de la música y destaca que “los distintos periodos musicales no solo tienen distintos métodos sino también distintos objetivos” (28), aspecto que suele diluirse en categorías tan amplias y controversiales como “música clásica”. Sin embargo, es innegable que existe en todas las grandes ciudades del mundo un circuito así denominado, reglado por sus propias prácticas artísticas y de sociabilidad. A propósito de la ilusoria “autonomía” de la música culta respecto de lo social, su relación con el espacio público y otras características generadores de valor cultural, Anna Bull y Christina Scharff ofrecen una interesante síntesis del estado de la cuestión en su artículo “Classical music as genre: hierarchies of value within freelance classical musicians’ discourses” (2021).

melódica clara y nítida del canto pleno y, por el otro, introduce recursos mucho más rudimentarios, de factura atávica, como la percusión sobre el cuerpo (golpes sobre el pecho y los muslos), susurros, resoplidos y ruidos.

En tanto cuerpo vocal colectivo, el coro funciona como frontera que posibilita literalmente el contrabando musical de las formas “cultas” y las “populares”; es un continente en el que se corrompe la idea de discurso puro y concorde. El coro no representa al pueblo que examina, padece o redime, sino a un conjunto ambiguo, capaz de encarnar la negociación, el intercambio y las distintas modalidades de la violencia (en lo bello y lo feo, en lo sagrado y lo profano). A su vez, en su calidad de “orquesta vocal”, el sexteto funciona como el núcleo formal del dispositivo espectacular, ya que condensa las diversas funciones dramático-musicales de la obra, incluidas las del Cajetilla y Matasiete. Esto dota al discurso escénico de transversalidad crítica, puesto que le permite ironizar sobre el mundo imaginario de la civilización y el de la barbarie alternativamente. En este sentido, la proposición política de la ópera se aleja de cualquier perspectiva apologética y, en cambio, presenta las tensiones históricas y literarias como una herida abierta, irresuelta y, por añadidura, vigente.

El punto de vista es dinámico, gracias al juego musical de centrar y descentrar el discurso y a una dramaturgia que neutraliza cualquier posibilidad de identificación. En contraposición, se promueve un distanciamiento general sobre todas las figuras escénicas, casi como un experimento de objetivación histórica.

Estos ocho cuerpos tienen voz, pero existe un noveno (interpretado por la bailarina), signado por el silencio y algunos pocos jadeos. Nos referimos a la vaca, una mujer con falo, que se escapa del matadero –transgrede el espacio de actuación e invade la platea– y provoca un arreo de emergencia. Este cuerpo, metáfora de la república, es una presencia decididamente ambigua, en tanto y en cuanto mantiene activado un permanente doble sentido: es hembra pero macho, es animal pero humano, es material pero simbólico, es virtuoso pero indomable, es erótico pero funesto. En rigor, el conflicto no radica tanto en la convivencia sustantiva de estas características como en la antinomia que implica la conjunción adversativa ‘pero’. Reemplazada por la conjunción copulativa ‘y’, estos elementos se vuelven recíprocos. En la propuesta de Wehbi y Delgado, esa ambigüedad aparece como parte de la tesis performática: hay un cuerpo en suma contradictorio al que se le niega la manifestación de sus contradicciones.

La ópera proyecta un aparato sonoro eminentemente masculino y exhibe, a la manera de los bestiarios, el repertorio de sus posibilidades expresivas, desde el ruido vocal hasta el refinamiento de salón. A partir de esto, podemos pensar que *El Matadero. Un comentario* escenifica no solo la clásica disyuntiva entre civilización y barbarie, sino también la fibra patriarcal de esa “contienda fundacional” de la literatura y el teatro argentinos.

Olvidate del matadero (2021): el punto de vista del tonto que lee

Olvidate del matadero (2021), la puesta en escena de Claudio Martínez Bel¹⁰ y Pablo Finamore¹¹ en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires propone una relectura de la *nouvelle* de Echeverría a partir de dos operaciones dramáticas fundamentales.

¹⁰ Claudio Martínez Bel es actor, dramaturgo, director, docente y uno de los maestros de clown más reconocidos del campo teatral argentino. Algunas de sus obras como director escénico son *El partner* (2023-2024), en el Teatro Beckett, *Cosas de payasas* (2018-2022) junto a Claudia Vargas en el Centro Cultural de la Cooperación y Timbre 4 y *La denuncia* (2016-2020), en el Teatro del Pueblo y otras salas del circuito teatral autogestivo.

¹¹ Pablo Finamore es actor, director, guionista y docente. Su formación incluye estudios en Andamio 90, en el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) y el Sportivo Teatral, entre otros. Sus estrenos más recientes como actor al momento de esta publicación son *Los pilares de la sociedad* (2025) en el Teatro Presidente Alvear, *Una de película* (2025) en el Teatro del Pueblo, *Rumbo a peor* (2025) –espectáculo que también dirigió– en Moscú Teatro y *El entonado* (2024) en el Teatro Regio.

En primer lugar, reemplaza la voz omnisciente de la narración por la voz testigo de Misky, el hijo de una criada de Esteban Echeverría. En esta propuesta, el autor es introducido en la ficción como personaje referencial y toda la situación dramática gira en torno al reciente manuscrito de *El matadero*, leído clandestinamente por Misky. Sin embargo, él no solo accede a los acontecimientos narrados en el texto por medio de la lectura, sino que ha estado allí aquel día: conoce perfectamente el matadero y a la gente nombrada.

En primer lugar, reemplaza la voz omnisciente de la narración por la voz testigo de Misky, el hijo de una criada de Esteban Echeverría. En esta propuesta, el autor es introducido en la ficción como personaje referencial y toda la situación dramática gira en torno al reciente manuscrito de *El matadero*, leído clandestinamente por Misky. Sin embargo, él no solo accede a los acontecimientos narrados en el texto por medio de la lectura, sino que ha estado allí aquel día: conoce perfectamente el matadero y a la gente nombrada.

En segundo lugar, la obra produce un desplazamiento temporal en el que la voz se asume contemporánea del encuadre ficcional del relato, pero posterior al acto de escritura. De este modo, el narrador es capaz de elaborar un comentario crítico de doble entrada: está implicado y a la vez puede tomar distancia del texto, que se vuelve tema y objeto de conflicto.

Si bien tanto el texto echeverriano como su autor están implicados en la ficción teatral, consideramos que no se trata de un caso de referencias mediales, ya que esas referencias no se vinculan estrictamente con los medios y técnicas de la obra-fuente. La literatura está tematizada y el acto de lectura de Misky es lo que organiza el discurso espectacular, mas no hay procedimientos de evocación o imitación de la forma narrativa. En cambio, analizamos esta relectura como un caso de transposición medial (Rajewsky 51), en el que se produce un pasaje de la literatura narrativa al teatro, combinado con recursos metaliterarios (una ficción contiene a otra ficción).

Desde el planteo dramático, la voz de Misky, el arquetipo del tonto del pueblo, asume la potencia de su negación; está anulada por su inscripción social y es esa misma impugnación la que permite salir indemne del comentario crítico. La negación se produce en al menos tres aspectos: (1) es una voz que nadie quiere escuchar, es decir, a la que nadie le ha pedido comentario; (2) es una voz desautorizada, en supuestas condiciones de inferioridad intelectual respecto del texto literario y (3), es una voz autoinvalidada, puesto que se reconoce minorizada dentro del campo social e incapaz de ejercer una lectura de tipo *literaria*.

Al sustituir al narrador prosélito de *El matadero* por un cronista fortuito y discontinuo, Martínez Bel y Finamore logran un trocamiento del gesto faccioso por el de un distanciamiento accidental. Esto se logra, paradójicamente, a partir de la subjetivación del punto de vista, es decir, al explicitar las condiciones materiales de existencia de la voz narradora y, por consiguiente, asumir las implicancias políticas respecto de su enunciación. A diferencia del narrador en el texto original, quien versa que “la perspectiva del matadero a la distancia era grotesca” (51), la voz de Misky está implicada dentro del escenario que describe, forma parte de una escena que al mismo tiempo lo inutiliza y expulsa. Esta doble posición confiere potencia a su discurso, cuya distancia no está ficcionada –como en el texto de Echeverría– sino que se constituye como operación crítica.

El punto de vista situado conlleva, a su vez, una subjetivación del espacio geográfico, de la dimensión temporal y de las relaciones e intereses entre personajes. Mientras que el narrador original observa la violencia del paisaje y la de los seres humanos “desde arriba”, investida en el rol de la mirada civilizatoria, Misky lo observa todo “desde abajo”, en una admitida desigualdad de condiciones. La característica medular de *El matadero*, la idea del adentramiento extranjero del narrador y del lector a una escena bárbara, es atemperada por la supresión de mirada condenatoria sobre la brutalidad federal, elemento que no encuentra sentido en el sistema de representación de esta relectura. Ya no hay, como diría Piglia, “el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho,

indio o inmigrante)” (*La Argentina en pedazos* 9), sino una mirada anterior, cuyo principal objetivo no es el juicio sino la legibilidad de los hechos.

Ahora bien, esta legibilidad que persigue la voz de Misky es primitiva en su configuración: no busca comprender, sino retener, memorizar las palabras que lee. La distinción entre estas dos actividades del pensamiento –enunciada incluso explícitamente por el personaje– es la que vectoriza la fuerza institutiva del discurso de la obra. El gesto propositivo reside en la voluntad enciclopédica, en la acción específica de coleccionar letras, palabras, oraciones y párrafos, sin la necesidad de intervenirlos por sus cualidades morfológicas, semánticas y políticas. Misky memoriza las palabras que lee y, a través de ese ejercicio, trama un vínculo íntimo y afectivo con la literatura. La acumulación de texto no necesita en este caso de la hermenéutica y la taxonomía, por lo que el vínculo entre la voz narradora y las letras está exenta de mediatización. El cuerpo es *prestado* a las palabras como un receptáculo y, principalmente, como un canal.

Esto guarda relación con la segunda operación que nos ocupa: la relación específica entre la voz narradora y el texto de Echeverría en tanto objeto de lectura. Si en *El matadero*, la violencia es un fenómeno inherente a los otros y, por consiguiente, una estampa que se “visita”, en *Olvidate del matadero*, la violencia forma parte del presente dado de la escena. De este modo, no se presupone un escenario de confrontación binaria entre lo civilizado y lo bárbaro; esto es imposible puesto que el punto de vista situado de la narración mantiene una oportuna incompetencia para realizar tal proposición. En cambio, transita con claridad la oposición entre escritura y oralidad, aspecto de alta carga conflictiva para un cuerpo que es puro despliegue del decir y que intenta apropiarse del proceso técnico de la escritura mediante la repetición hablada de lo escrito.

Misky expande la reverberación de *El matadero* al volverlo un texto acústico, pero también al volverlo una plataforma susceptible de repetición. En tanto soporte literario, el relato lo educa y a la vez lo limita; lo primero ocurre en la posibilidad que ofrece en su lectura de entrenar la destreza mnemotécnica, lo segundo obedece al grado de impenetrabilidad que al mismo tiempo supone. En otras palabras, el manuscrito es dadivoso en su esfera material, como objeto plástico y concreto, tanto como inaccesible en su esfera retórica y poética. Misky le atribuye un estatuto de otredad abordable, una plataforma que desconoce, pero manipula y sobre la que ejerce un comentario cuya fuerza política radica menos en el posicionamiento partidario y más en la performatividad del vínculo entre el lector y la literatura.

La forma en la que el texto de Echeverría aparece y es manipulado está determinada por una carga emocional. El sentido queda supeditado a un tono, entendido como “una especie de voz que narra (...) y construye la historia” (Piglia, *Crítica y ficción* 111). En el posicionamiento de este tono el comentario crítico de *El matadero* se politiza y despliega su materialidad: en lugar de elaborar un juicio a la autoridad literaria, propicia su vulgarización, convirtiendo así el libro en habla, la idea en imagen y el discurso objetivo en subjetivación.

Dicho esto, vemos como aquella dimensión material que Viñas señala como la puerta de ingreso de la violencia en *El matadero*, en la obra teatral se organiza alrededor del libro.¹² Este objeto funciona como la plataforma que contradice la experiencia personal del personaje: eso que allí está escrito no coincide con lo que presencié en el matadero. Es decir, la palabra y la experiencia se contradicen y esto posiciona a Misky en una frontera de confusión, en un territorio desconcertante.

En estos términos, la lucha entre lo letrado y lo iletrado aparece jaqueada, puesto que el espectador sí puede racionalizar la dislocación y poner en duda la potestad del libro por sobre las otras formas de la palabra. Mientras el personaje intenta dominar la escritura y la oralidad

¹² En la representación teatral *El matadero* no es todavía un libro en sentido estricto, sino un material inédito. Utilizamos el término de forma genérica para referirnos a los objetos literarios escritos.

(“hablar bien”, “leer bien”, “poder repetir”), el público puede reconocer un divorcio entre el lenguaje y la realidad, entre el plano de las ideas y el de la materia.

Conclusiones

En este trabajo estudiamos dos relecturas contemporáneas de un texto literario del siglo XIX, demostrando su vigencia en términos de significación política y, sobre todo, su riqueza semántica de cara a las preocupaciones artísticas del presente. Tanto en la *nouvelle* echeverriana como en las dos propuestas escénicas encontramos representaciones particulares sobre la violencia, para las cuales cada obra debió fabricar puntos de vista adecuados: del narrador ironista de Echeverría al ensamble vocal de Wehbi y Delgado y al narrador testigo encarnado en el arquetipo del tonto del pueblo ofrecida por Martínez Bel y Finamore.

Observamos que en *El matadero. Un comentario* el punto de vista presenta una naturaleza múltiple, no solo por incluir diferentes voces y funciones narrativas, sino también por la elaboración de un dispositivo de exhibición: el problema de la violencia unitaria y federal se representa de forma transversal. En cambio, en *Olvidate del matadero* el punto de vista se construye a partir de un narrador testigo y una clara direccionalidad. El personaje de Misky atraviesa un conflicto con el lenguaje y sus esfuerzos por organizarlo impulsan la acción de la obra.

Por su parte, el enfoque intermedial resultó especialmente productivo para traspasar la mera noción de adaptación o versión y valorar las relecturas a partir de las técnicas y formas expresivas del medio operístico y teatral, respectivamente: la interpretación actoral, el tratamiento de la voz y del cuerpo, la oralidad, el movimiento y la espacialización.

Estas propuestas escénicas no solo amplían el campo de lecturas posibles sobre *El matadero* en particular, también promueven el acercamiento intelectual y sensible a la literatura fundacional argentina en general.

Obras citadas

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. “Esteban Echeverría: el poeta pensador”. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, 1997, pp. 17-81.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Bolter, Jay David y Grusin, Richard. *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press, 2000.
- Bull, Anna y Scharff, Christina. “Classical Music as Genre: Hierarchies of Value within Freelance Classical Musicians’ Discourses”. *European Journal of Cultural Studies*, vol. 24, 2021, pp. 1-17.
- Delgado, Marcelo y García Wehbi, Emilio. “Una exploración sobre la violencia”. Entrevista de Carolina Prieto. *Página 12*, 7 de abril de 2009.
- Echeverría, Esteban. *El matadero. La cautiva*. Biblioteca del Congreso de la Nación, 2020.
- Elleström, Lars. “The modalities of media: A model for understanding intermedial relations”. *Media borders, Multimodality and Intermediality*. Palgrave Macmillan, 2010, pp. 27-48.
- Fernández Bravo, Álvaro. *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Sudamericana, Universidad de San Andrés, 1994.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. NYU Press, 2008.
- Jitrik, Noé. “Forma y significación en *El matadero* de Esteban Echeverría”. *El fuego de la especie*, Siglo Veintiuno, 1971, pp. 63-98.

- Kattenbelt, Chiel. "Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality". *Intermediality in Theatre and Performance*, comp. por Freda Chapple, y Chiel Kattenbelt, Rodopi, 2006, pp. 29-40.
- Larrue, Jean-Marc. "The 'in-between' of what? Intermedial Perspectives on the Concept of Borders/Boundaries". *Digital Studies / Le Champ Numérique*, vol. 5, n° 3, 2016. DOI: <http://doi.org/10.16995/dscn.33>
- Monjeau, Federico. "1. Progreso". *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, Paidós, 2004, pp. 15-68.
- Noguera, Lía. "Intermedialidad y exclusión. De *El matadero* (1838/9) de Esteban Echeverría a la escena porteña contemporánea". *Acotaciones*, n° 50, 2023, pp. 283-308.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Anagrama, 1986.
- Piglia, Ricardo. "Esteban Echeverría y el lugar de la ficción". *La Argentina en pedazos*. Ediciones de la Urraca, 1993, pp. 8-10.
- Rajewsky, Irina. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialités*, n° 6, 2005, pp. 43-64.
- Rizo García, Marta y Romeu Aldaya, Vivian. "Interculturalidad y fronteras internas. Una propuesta desde la comunicación y la semiótica". *deSignis*, vol. 13, 2009, pp. 47-54.
- Schröter, Jens. "Discourses and Models of Intermediality". *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, 2011. DOI: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>
- Schröter, Jens. "Four Models of Intermediality". *Travels in intermedia[lity]. ReBlurring the boundaries*, comp. por Bernd Herzogenrath, Dartmouth College Press, 2012, pp. 15-36.
- Viñas, David. "El escritor liberal romántico". *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Ediciones Siglo Veinte, 1971. pp. 15-21.