

# Las ediciones ilustradas de *El matadero*, de Esteban Echeverría: del costumbrismo tardío al gaucho posnacional<sup>1</sup>

Daniel Avechuco Cabrera  
Doctor en Humanidades  
Universidad de Sonora  
<https://orcid.org/0000-0003-0969-9340>  
[daniel.avechuco@unison.mx](mailto:daniel.avechuco@unison.mx)

## Resumen

El presente artículo realiza una lectura global de las ediciones ilustradas de *El matadero*, de Esteban Echeverría. Tomando como criterio las formas de representación de la figura del gaucho, el tratamiento visual de la dimensión política del texto y las maneras de asumir la tradición iconográfica gauchesca, se propone agrupar las ediciones ilustradas en tres conjuntos flexibles. Estos conjuntos dan muestras de cómo se leyó *El matadero* durante el siglo XX y cómo se ha leído en lo que va del XXI.

**Palabras clave:** Ediciones ilustradas; Gaucho; Representación iconoverbal; Visualidad.

## The illustrated editions of Esteban Echeverría's *El matadero*: from the late costumbrismo to the post-national gaucho

## Abstract

This paper makes a global reading of the illustrated editions of *El matadero*, by Esteban Echeverría. Taking as criteria the forms of representation of the figure of the gaucho, the visual treatment of the political dimension of the text and the ways of assuming the gaucho iconographic tradition, it is proposed to group the illustrated editions in three flexible sets. These sets show how *El matadero* was read during the 20th century and how it has been read so far in the 21st century.

**Keywords:** Gaucho; Iconoverbal representation; Illustrated editions; Visuality.

---

<sup>1</sup> **Procedencia del artículo:** El presente artículo se deriva del proyecto “Diálogos entre la palabra y la imagen en la tradición argentina. El caso de la cultura gauchesca” (USO318007005), financiado por la Universidad de Sonora.



**Recibido:** 04 de septiembre del 2021. **Aprobado:** 20 de noviembre del 2021

Artículo de reflexión

<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i54.12157>

**¿Cómo citar este artículo en MLA? - *How to quote this article in MLA?***

Avechuco Cabrera, Daniel. "Las ediciones ilustradas de El matadero, de Esteban Echeverría: del costumbrismo tardío al gaucho posnacional" *Poligramas* 54 (2022): e.2612157 Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).

## **1. Introducción**

A estas alturas es indiscutible la aseveración de que el imaginario nacional argentino no hubiera sido el mismo sin la obra de artistas plásticos extranjeros, quienes contribuyeron decisivamente a difundir la fisonomía de la flamante república, a partir de la segunda mitad de los años veinte de la centuria decimonona, cuando aún no se barrían los escombros que el terremoto de la revolución independentista había dejado. Artistas como Emeric Essex Vidal, Carlos Pellegrini y César Hipólito Bacle, de perfil tan distinto pero hermanados por su talento y su honda sensibilidad, detectaron antes que nadie los oficios, las vestimentas, las costumbres, los lugares, las construcciones arquitectónicas y los accidentes geográficos que, desde su perspectiva, definían mejor la singularidad argentina. Como es bien sabido, entre los lugares que más atrajeron la atención de Vidal, Pellegrini y Bacle, destacan los mataderos de Buenos Aires, un espectáculo de ruido, movimiento y color.

Además de coadyuvar a la cimentación del imaginario nacional argentino, indispensable para el proceso de emancipación mental, la obra plástica de los artistas extranjeros autorizó la recreación cultural y artística del matadero, e instauraron este espacio como tópico (Bernabé 14). La instauración de este tópico fue clave en la escritura de una de las más tempranas cumbres de la literatura argentina: *El matadero*, de Esteban Echeverría, gestada probablemente en 1839, pero publicada en 1871 en *La Revista del Río de La Plata* por José María Gutiérrez. Si bien en su correspondencia, el autor de *La cautiva* no refiere ninguno de los artistas antes mencionados, es muy difícil no caer en la tentación de colegir vínculos entre su texto y algunos antecedentes visuales de Vidal, Pellegrini y Bacle, como lo han hecho tantos estudiosos (entre otros, Juan Carlos Ghiano, Julio

Caillet-Bois, Hernán Pas, María Rosa Lojo, Adolfo Prieto, Claudia Román, Kevin Anzzolin, Juan Carlos Mercado, Patricio Fontana). La propia obra incita a ello: “En fin, la escena que se representaba en el matadero era para vista, no para escrita” (Echeverría, *El matadero* 14<sup>2</sup>). Puede ser una afirmación retórica, no exenta de falsa modestia, pero al mismo tiempo estas palabras del narrador de alguna manera revelan la consciencia de Echeverría en que la reelaboración verbal del arrabal bonaerense es deudora de la visual. Cabe suponer que este juicio no es fruto de una reflexión teórica sobre los diferentes sistemas de representación de la realidad, sino del conocimiento acerca de la incipiente pero ya sólida cultura visual de la región.

Los factores que explican el carácter visual de *El matadero*, sin embargo, no se agotan en el muy probable impacto de los artistas extranjeros. A ello habría que añadir un aspecto escasamente explorado por los especialistas en Echeverría: su formación en materia de dibujo. Esta formación fue documentada hace más de medio siglo por Juan Carlos Ghiano: “Sus estudios pictóricos le facilitaron el apoyo de las perspectivas, el juego de las líneas, el simbolismo de los colores, el sentido de la composición” (89). Efectivamente, más allá del empleo de vocablos como *espectáculo* o *escena*, que no dejan de ser meras analogías visuales para estimular el vuelo imaginal del lector, el narrador de *El matadero* tiene una sensibilidad particularmente plástica a la hora de encuadrar el espacio y de describir la apariencia y las actividades de los corrales.

Ya fuera por el influjo de los pintores y litógrafos extranjeros, ya por sus conocimientos en materia de dibujo, Echeverría reconoció el potencial plástico del Matadero del Alto y produjo una obra poseedora de una rica matriz visual, cuya lectura es una constante invitación a materializar iconográficamente tanto las imágenes verbales como los subtextos; de ahí que *El matadero* sea, solo por detrás del *Martín Fierro*, el título más ilustrado de la tradición literaria hispanoamericana. Desde que en 1944 Waldimiro Melgarejo Muñoz lo iluminara con bellos aguafuertes, *El matadero* tendría, por lo menos, catorce versiones más, ilustradas por: Eleodoro Marengo (1946), Miguel Ángel Elgarte, Fernando López Anaya y Francisco de Santo (1957), Juan Carlos Huergo (1961), Adolfo Bellocq (1963), Carlos Alonso (1966<sup>3</sup>), Luis Seoane (1974): Miguel Ángel Biazzi (1984) Mariano Lucano (2008), Pablo Pino (2009), Rodrigo Folgueiras (2010), Marcia Schwartz (2011), Melina Belloni (2012), Oscar Capristo (2013), Salvador Retana (2015), Pablo ‘Pol’

---

<sup>2</sup> Todas las citas de *El matadero* son extraídas de la edición Cátedra, 2006.

<sup>3</sup> En 2006 Fundación Alon publica una segunda edición, la cual incluye ilustraciones inéditas.

Maiztegui (2019) y Silvina Pachelo (2020). A estas ediciones, habría que agregar las adaptaciones a cómic de Enrique Breccia y Juan Soto, la edición con fotografías de Sameer Makarius, las pinturas de Duilio Pierrri y las ilustraciones incluidas en manuales de literatura, entre las cuales destaca la original propuesta de Darío Mekler (2013), comentada en este trabajo.

El presente artículo explora las ediciones ilustradas de *El matadero* en su conjunto, por lo que necesariamente tiene un carácter panorámico. Intento señalar algunas tendencias de codificación visual, a partir de las cuales propongo grupos flexibles, de fronteras porosas, que desde luego requerirán revisiones posteriores a partir de acercamientos más detenidos a ediciones específicas. Por esto, y siempre a manera de apuntes, busco dar cuenta de cómo han variado históricamente las interpretaciones de la breve pero enigmática obra de Echeverría y cómo han quedado registradas en imágenes.

Antes de emprender el recorrido, es pertinente hacer un par de precisiones teórico-metodológicas. En primer lugar, parto de la idea, propuesta por la canadiense Lorraine Janzen, de que las ediciones ilustradas son dispositivos bitextuales, lo que implica que la ilustración no es un paratexto ni su sentido depende de la fuente verbal, sino que tiene autonomía, sin que ello suponga una negación de su naturaleza relacional. Además, considero la labor del ilustrador análoga a la de un crítico, por lo que las ilustraciones han de entenderse como una interpretación plástica del texto literario. En ese sentido, los libros ilustrados están compuestos por dos textos, el verbal-creativo y el visual-crítico (Janzen 4). El contacto de un lector con una edición ilustrada, por consiguiente, siempre estará mediada por una serie de imágenes que no anticipan el contenido de la obra, sino que constituyen una lectura primaria, fijada en el propio texto y oculta debido a su naturaleza visual. Para descifrar esta interpretación, debe tenerse en cuenta que la mirada de ilustrador, como la de cualquier crítico, está condicionada por su propio horizonte. Esta premisa resulta de suma importancia cuando la relación imagen-texto es asincrónica, es decir, cuando el momento de la enunciación literaria y el de la génesis visual son significativamente distintas, como sucede con las ediciones ilustradas de *El matadero*.

Por otro lado, en este trabajo se toma en cuenta lo que Alberto Carrere y José Saborit denominan conjuntos culturalmente consolidados (119), referidos a paradigmas de representación visual sobre un aspecto de la realidad evaluados como pertinentes por una comunidad determinada. Se trata de una idea común a diversos enfoques de los

estudios visuales, pero aquí opto por la concepción de Diego Lizarazo Arias, quien se inclina por el término *enciclopedias icónicas*, definidas así:

[Las agrupaciones de las enciclopedias icónicas], más que de imágenes específicas, serán de rasgos de pertinencia visual: aquellos recursos plásticos y denotativos que nos permiten reconocer que una imagen pertenece a la enciclopedia china, o participa del universo impresionista [...] En rigor una enciclopedia icónica se conformaría por tres componentes esenciales: un archivo ejemplar del tipo de imágenes que participan del imaginario que reporta; unos principios sintácticos específicos sobre las formas elementales de articulación entre sus íconos, y un sistema de rasgos pertinentes en los que se definirían las propiedades icónicas características del imaginario. (61)

Las enciclopedias icónicas se subsumen en los imaginarios sociales de una comunidad, pero también pueden ser parte de los saberes de un individuo, lo que sin duda ocurre con los artistas plásticos, entre ellos los ilustradores.

En el caso de la tradición argentina, es claro que la cultura gauchesca cuenta con una robusta y sólida enciclopedia icónica, cuya mediación es simplemente inevitable en cualquier esfuerzo por figurar visualmente el universo gaucho. Dado que dispuso sus bases y construyó sus pilares durante el siglo XIX con figuras locales y extranjeras como Emeric Essex Vidal, Carlos Pellegrini, César Hipólito Bacle, Adolphe d'Hastrel de Rivedoux, Raymond Auguste Quinsac Monvoisin, Johann Moritz Rugendas, Carlos Morel, Prilidiano Pueyrredón, Juan León Pallière, Juan Manuel Blanes, Martín L. Boneo, Ángel Della Valle, Francisco Fortuny, entre otros. La enciclopedia icónica de la cultura gauchesca está constituida por unos principios sintácticos, unos rasgos y un archivo de imágenes de tendencia marcadamente costumbrista, que privilegia los planos de cuerpo entero, los retratos grupales, los panoramas y el estatismo, todos lo cual contribuye a capturar la singularidad del color local, las conductas colectivas, en detrimento de la representación de la individualidad y por consecuencia de la profundidad psicológica.

Como podremos advertir en los siguientes apartados, la interpretación plástica que de *El matadero* han hecho los distintos ilustradores, propiciada por la densidad semántica del texto en diálogo con la visión individual de los artistas y con las circunstancias sociales, culturales, políticas y económicas del momento de enunciación visual, determina distintas clases de relación con la enciclopedia icónica gauchesca: desde

quienes se rinden dócilmente a la tradición hasta los que rompen los moldes recurriendo a lenguajes iconográficos novedosos o parodiando los conocidos, pasando por quienes están dispuestos a hacer concesiones a la enciclopedia sin renunciar a la reinención.

## **2. El gaucho federal, más laburante que mazorquero**

Durante la primera mitad del siglo XX, una parte significativa de la actividad política y cultural de los países latinoamericanos giró en torno a una obsesión: la definición nacional ante las fuerzas cosmopolitas y extranjerizantes de la modernización. En la región rioplatense, esta obsesión dio pie a la mitificación del gaucho, culmen de un proceso complejo que se remonta al siglo XIX, pero que de alguna manera formalizó Leopoldo Lugones con sus célebres conferencias dictadas en 1913, después reunidas y publicadas en 1916 en una obra titulada *El payador*.

Dicho proceso resultó accidentado y conflictivo, pues suscitó un fenómeno de radical polarización entre las partes debatientes. Por un lado, estaban quienes, como el escritor y periodista Pedro Echagüe, no entendían las razones que movían a los argentinos a “practicar, con exagerada seriedad, el respeto por la tradición gauchesca” (citado de Casas, “Los ‘enemigos’” 10); y quienes, como el historiador Enrique de Gandía, seguían la estela sarmientina sosteniendo que el gaucho había sido “un hombre sin ley, sin moral, sin religión, sin principios, sin concepto de patria y sin ideal” (citado en Casas, “Los ‘enemigos’” 21). Por el otro lado, de diversos ámbitos políticos y culturales surgieron voces igual de virulentas que proclamaron al gaucho paradigma de la argentinidad; basta leer el siguiente el fragmento de un texto encomiástico de la Agrupación Bases para comprobar el grado de radicalismo a que llegaron los paladines de la gauchada:

Ser argentino es el destino de los que nacen en esta tierra, cuna del gaucho, símbolo heroico de nuestra raza. Quien menosprecie su gran memoria, su noble gesta, su clara gloria, es un bastardo de nuestra estirpe y hay que azotarlo como se azota al monstruo bárbaro que salivara sus impudicias frente a un santuario. (Citado en Casas, “Los ‘enemigos’” 14)

Con todo, el bando reivindicador se terminó por imponer, pues la figura del gaucho y su potencial político-simbólico se había ido filtrando en diversos círculos, ya fuera de “funcionarios estatales, intelectuales, y tradicionalistas que se asociaban en centros criollos” (Casas, “La política” 200). Acaso la evidencia más palpable de la victoria del

bando reivindicador sea la institución del Día de la Tradición, en 1939, para el cual se eligió el natalicio de José Hernández, el padre del gaucho más célebre.

En paralelo al establecimiento del gaucho como paradigma de la argentinidad, la tradición nativista de la plástica encontró el suficiente respaldo para asentarse como una de las estéticas dominantes, pese al impulso de las vanguardias<sup>4</sup>. Si bien en el ámbito literario acabó por instalarse la postura antitradicionalista<sup>5</sup>, en otros sectores, en especial el de las artes plásticas, los imaginarios gauchescos lograron resistir a las embestidas del abstraccionismo y el experimentalismo de las vanguardias pictóricas. Se ha insistido en que la colección *Los gauchos*, de Cesáreo Bernaldo de Quirós, expuesta en 1928 por la Asociación de Amigos del Arte, marcó uno de los derroteros más importantes de la plástica argentina, al entronizar la estética gauchesca y “oficializarla” como baluarte de la argentinidad. Se trataba de una estética que tendía a ubicar al gaucho en un pasado mítico y que se distanciaba de casi cualquier formalización plástica de conflictos sociales; prefería, en cambio, mostrar al gaucho “trabajador y pacífico” (Penhos 114).

Este es el contexto en el que aparece la primera edición ilustrada de *El matadero*, la de Waldimiro Melgarejo Muñoz, pintor e ilustrador puntano que en la década de los treinta realizó estudios en la Escuela Nacional de Artes y en la Escuela Superior de Bellas Artes. La edición fue publicada por la Sociedad de Bibliófilos Argentinos, grupo instituido en 1928 y amante del arte tipográfico y las artes decorativas complementarias (Costa). La tirada fue única, de 100 ejemplares, destinados a socios, colaboradores y amigos.

La edición está compuesta por veinticuatro aguafuertes llenos de detalles en los que destacan las pinceladas de un rojo no muy intenso. Basta una revisión somera de las ilustraciones para percatarse de que a Melgarejo Muñoz le tiene sin cuidado la trama del relato, pues en ellas no hay rastros de la disputa entre el Matasiete y el unitario, quien solo aparece, tímidamente, en una de las viñetas de las letras capitulares. El puntano se centra en la primera parte de *El matadero*, la más decididamente costumbrista, por lo que el grueso de su propuesta consiste en un desfile de gauchos en faena:

---

<sup>4</sup> En 1927, Fernán Silva Valdés sostenía que el nativismo es un movimiento “que se nutre en el paisaje, tradición o espíritu nacional (no regional) y que trae consigo la superación estética y el agrandamiento geográfico del viejo criollismo, que sólo se inspiraba en los tipos y costumbres del campo” (citado en Pini 161).

<sup>5</sup> Luego de *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, la literatura de temática gauchesca fue expulsada de los círculos hegemónicos, donde el gaucho solo sería motivo de guiños y reelaboraciones, como los de Borges.

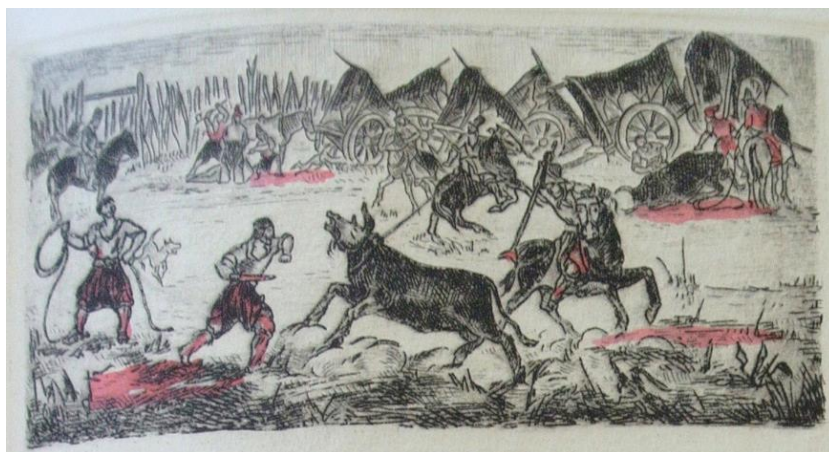


Fig. 1. Ilustración de *El matadero* (k). Waldimiro W. Melgarejo Muñoz. Sociedad de Bibliófilos Argentinos, 1944.



Fig. 2. Ilustración de *El matadero* (k). Waldimiro W. Melgarejo Muñoz. Sociedad de Bibliófilos Argentinos, 1944.

Es cierto que el material literario describe algunas de las labores históricamente asociadas al gauchito, pero el narrador las presenta no como la ejecución de una tarea, sino como la puesta en escena de la barbarie:

Siguió la matanza y en un cuarto de hora cuarenta y nueve novillos se hallaban tendidos en la playa del matadero, desollados unos, los otros por desollar [...] 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. (Echeverría, *El matadero* 98, 100)

En *El matadero*, los cuadros verbales de la faena gaucha no responden, pues, a un prurito costumbrista –por más que se apoyen en su estética–, sino que tienen el propósito



de crear un ambiente procaz y sórdido antes de que aparezca el elegante y pulcro unitario. Así, cada breve escena de regusto costumbrista que nutre la primera parte de la obra deviene en un espectáculo de regocijo sangriento y obsceno.

Además de rehuir toda referencia a la coalición Gobierno-Iglesia, motivo de sátira en el texto, y a las figuras de Juan Manuel de Rosas y su esposa Encarnación Ezcurra, Melgarejo Muñoz difumina las marcas en el cuerpo de los gauchos que los asocien con la Mazorca, más allá de la cinta punzó en el sombrero de uno de los pequeños bustos y de la recurrencia al rojo, que cumple una función más estética que política. En el texto esta asociación resulta indispensable para la efectividad de la metáfora política del matadero como encarnación del gobierno de Rosas, de ahí que Echeverría no escatime en recursos para hacerla patente. Por si la explicitación no fuera suficiente –el vocablo *mazorca* aparece tres veces, una en boca del narrador y dos en boca de personajes–, el texto incorpora a la trama elementos jerguísticos y rituales relacionados con el cuerpo parapolicial de la Sociedad Popular Restauradora, como las expresiones *tocar el violín y verga y tijera* o la alusión a la refalosa, el siniestro divertimento mazorquero que el poeta Hilario Ascasubi perpetuaría literariamente desde Montevideo, en 1845.

El proceso de mitificación del gaucho durante la primera mitad del siglo XX implicó, entre otras cosas, drenarle su contenido político, en especial aquel que resultaba polémico. De esta manera, muchas de las reivindicaciones iconoverbales de esta figura se caracterizaron por condenar abiertamente a Juan Manuel de Rosas, lo cual suponía una forma oblicua de negar la relación entre el gauchaje y el rosismo, o bien ocasionalmente se ensalzaba al caudillo como defensor de la patria y para eximirlo se le atribuía el pasado sangriento a la Mazorca (Adamovsky 30-31). Ambas estrategias pretendían desarticular la retórica del liberalismo gauchófobo decimonónico, una de cuyas piedras angulares fue, precisamente, la insistencia en la tríada Rosas-Mazorca-gauchos. Las ediciones ilustradas de *El matadero* de la primera mitad del siglo XX, entre ellas la de Melgarejo Muñoz, deben entenderse como parte de los discursos reivindicativos del gaucho que se inclinaron por borrar tanto al caudillo como a la Mazorca del horizonte y privilegiar la imagen de los matarifes como hombres consagrados a su trabajo, acaso en respuesta a esas voces que por entonces seguían enarbolando el prejuicio del paisano naturalmente holgazán.

Este último apunte es mucho más evidente en la propuesta del porteño Eleodoro Marengo, un artista autodidacta que le dedicó prácticamente toda su actividad artística al universo gaucho y que, según sus propias palabras, era un amante del pasado (citado

en Bledel 12). Además de *El matadero*, ilustró varias obras centrales de la tradición argentina, como *Fausto*, de Estanislao del Campo; *La guerra gaucha*, de Leopoldo Lugones; *Martín Fierro*, de José Hernández; y *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio Mansilla, así como una serie de textos históricos, de proselitismo católico y de carácter técnico sobre caballos y uniformes militares. A estas obras habría que agregar ilustraciones en publicaciones periódicas, estampillas y almanaques.

Eleodoro Marengo formó parte de las polémicas que durante la primera mitad del siglo XX suscitó la figura del gaucho. Cuando el escritor y periodista Pedro Julio Echagüe, unido al bando de voces gauchófobas que se dejaron oír especialmente a finales de los años treinta y principios de los cuarenta, dijo que “el gaucho no trabajó en su vida, ni para comer” (citado en Casas, “Los ‘enemigos’” 11); Marengo acudió presto al llamado que hizo el presidente de la Asociación Bases, Francisco Timpone, a los defensores de la tradición para urdir el desagravio. El cónclave tradicionalista resultó en una carta abierta dirigida al director de la revista *Atlántida*, donde Echagüe había publicado su diatriba, y en “un petitorio al gobierno nacional para que intercediera” (Casas, “Los ‘enemigos’” 13). Poco después, en 1943, los mismos involucrados en el desagravio publicaron el libro *El gaucho y sus detractores*, con ilustraciones del pintor porteño.

*El matadero* ilustrado por Eleodoro Marengo está compuesto por dibujos coloreados con una paleta cálida. De las catorce ediciones ilustradas de la obra, la de Marengo es, sin duda, la más ecuánime en la formalización plástica de las actividades de los corrales. A esto contribuyó el profundo conocimiento del pintor sobre el universo gaucho, que le permitió un registro visual preciso en sus representaciones de la vestimenta, los aparejos, los instrumentos, la fauna, la flora e incluso los movimientos corporales, tanto de humanos como de animales; esta precisión le valió ser asesor en producciones cinematográficas sobre temas gauchos (Suárez 140). Esto, aunado al hecho de que, como ocurre con la propuesta de Waldimiro Melgarejo Muñoz, Marengo se desentiende de la trama del texto, da como resultado ilustraciones de corte costumbrista que sobresalen por un desnudo realismo, como podemos ver en las siguientes ilustraciones:



Fig. 3. Ilustración de *El matadero* (c). Eleodoro Marengo. Peuser, 1946.

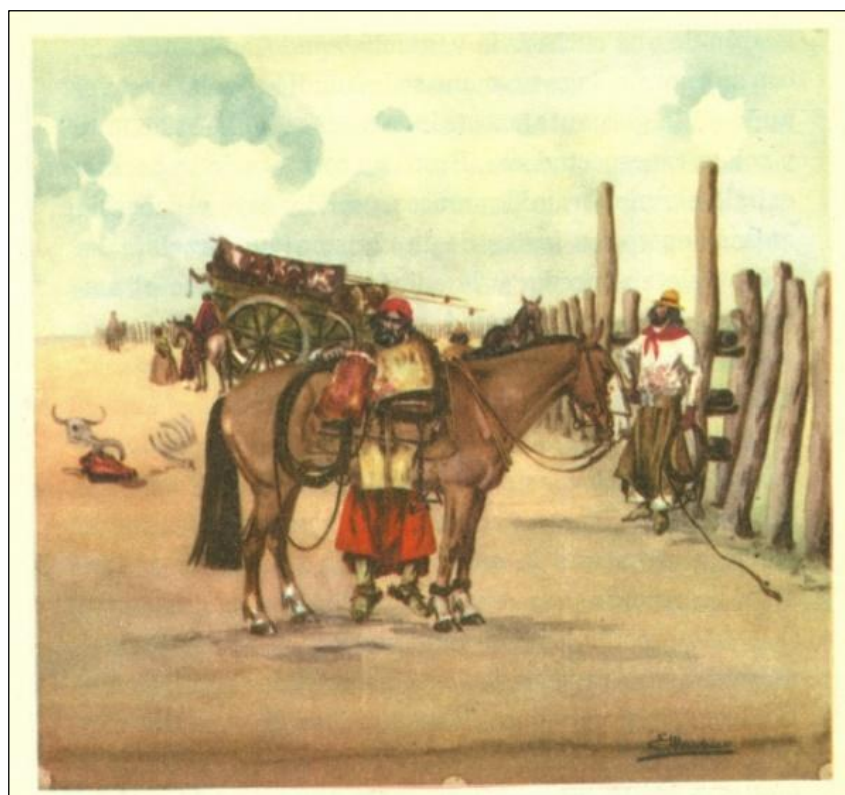


Fig. 4. Ilustración de *El matadero* (c). Eleodoro Marengo. Peuser, 1946.

No obstante, la propensión a las estampas naturalistas no le impide a Marengo incorporar elementos que evocan el trasfondo político de la obra, como podemos ver en la figura 5. En esta ilustración, el letrero de la pared del fondo consiste en una licencia, pues en el texto de Echeverría nunca aparece la palabra *Rosas*, sino que se apela a estrategias de referencia indirecta, como el mote *Restaurador* o las constantes menciones a la federación. Lo más interesante de la imagen, sin embargo, es cómo el ilustrador se esfuerza por que la atención del espectador se centre en el revestimiento folclórico de la escena haciendo que el protagonista sea el payador y no las prácticas en las que este funge solo de animador. Aun así, el letrero del fondo, la botella de alcohol, el pringue de las paredes y el piso, el facón y las manchas de sangre en el chiripá –leído todo ello a partir de la referencia textual– adquieren un significado mucho más espeluznante de lo que pudo haber planeado Marengo, un defensor a ultranza del gaucho.

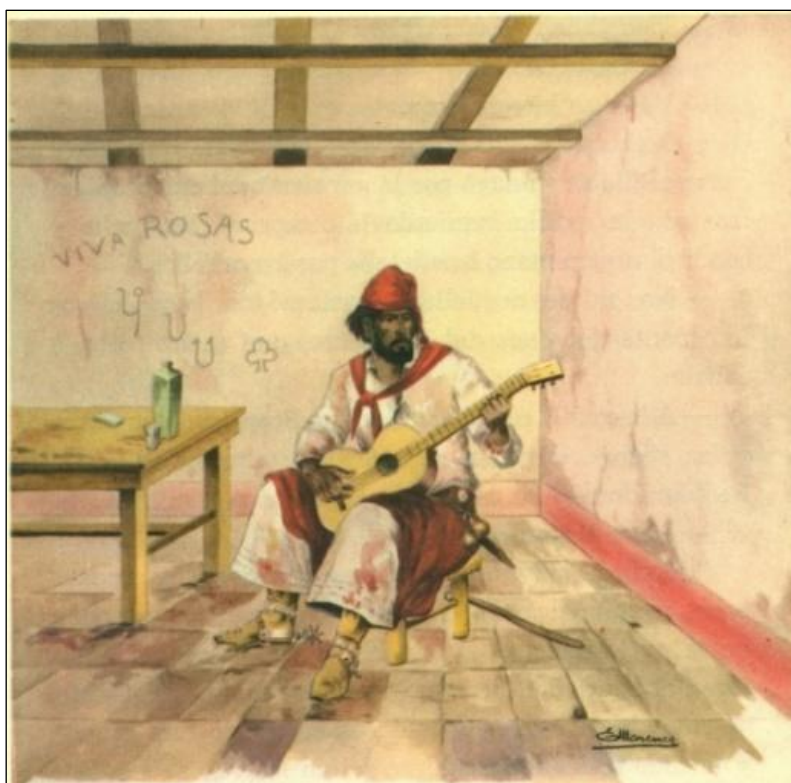


Fig. 5. Ilustración de *El matadero* (c). Eleodoro Marengo. Peuser, 1946.

Esta viñeta es un ejemplo claro de cómo en una edición ilustrada, la imagen y la palabra interactúan dialógicamente para coproducir sentido. En este caso, el anclaje textual estorba la folclorización del payador e incita al lector/espectador a que complete la turbadora escena que puede estar sucediendo fuera de cuadro, en la parte recortada de la mesa. En contigüidad con la palabra, dicho de otra manera, el sentido de las imágenes

puede tomar rutas insospechadas. Con todo, la presencia de la Mazorca, en la propuesta de Marengo, no pasa de ser una insinuación iluminada por la palabra. En realidad, el conjunto de los dibujos coloreados apunta en una dirección contraria a la echeverriana: busca corroborar visualmente la idea del gaucho trabajador, con el añadido de un estilo plástico interesado en el registro meticuloso del entorno rural.

La idea del gaucho trabajador está muy presente en las tres ediciones posteriores a la de Marengo, que fueron ilustradas por Fernando López Anaya, Francisco de Santo y Miguel Ángel Elgarte, por Juan Carlos Huergo; y por Adolfo Bellocq, con la diferencia de que este último se apega a la trama del texto (cita la obra, en la terminología de Janzen). La primera de ellas, publicada por la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata en 1957, no ofrece variaciones reseñables en lo que respecta a la representación del gaucho, más allá del singular estilo de los tres artistas involucrados, entre los que destaca De Santo, con cuatro bellas xilografías (véase Dreizzen). Más de lo mismo podría decirse sobre la versión de Bellocq, cuya propuesta, además, ya ha sido examinada con mucho tino por Juan Albín, si bien se centra en el *Martín Fierro*<sup>6</sup>.

Considero que el caso de Juan Carlos Huergo requiere un detenimiento mayor, puesto que presenta una serie de rasgos que de algún modo anuncian una nueva forma de ilustrar *El matadero*, caracterizada, no solo por enfatizar la violencia y procurar actualizar el trasfondo político de la obra, sino también, por distorsionar artística y deliberadamente la enciclopedia icónica gauchesca. De ascendencia argentina pero nacido en París, Huergo ilustró para algunas publicaciones periódicas importantes de la época como *Caras y Caretas*, *Plus Ultra*, *Gran Bonete* y el suplemento dominical de *La Nación*; destacó, asimismo, como ilustrador de cajas de fósforos y de paquetes de cigarrillos, actividad en la cual exhibe el estilo *art-nouveau* que asimiló en su juventud creativa. La obra relativa al universo gaucho la cultivó en óleos y litografías, modalidades en las que plasmó algunas escenas de *Facundo* y un retrato de cuerpo entero de Martín Fierro, además de las ilustraciones de los almanaques *Avanti*, donde dejó registro de su interpretación plástica del mítico Santos Vega o del *Fausto*, de Estanislao del Campo.

La edición de *El matadero* de Huergo está compuesta por dibujos litografiados y coloreados por él mismo, muy similares a la serie de doce litografías que había publicado un año antes, titulada *Mis doce gauchos*. Se trata de la primera versión ilustrada de la obra

---

<sup>6</sup> Este mismo estudioso se ha ocupado también de Carlos Clérice, el primer ilustrador de *La vuelta de Martín Fierro* y de *Juan Moreira*. Consigno ambos artículos en la bibliografía.

echeverriana que incorpora sin complejos una gama variada de colores, aunque sin llegar al colorismo de los trabajos anteriores de Huergo, especialmente las ilustraciones de los almanaques. Lo que más llama la atención, sin embargo, son los “descuidados” trazos gruesos del dibujo, que, junto con la reiteración de las líneas en algunas litografías, contribuyen a un efecto ligeramente impresionista y feísta; si a esto le añadimos encuadres o representaciones novedosas de posturas anatómicas, se tiene como resultado ilustraciones que preludian la estética pesadillesca por la que apostarán algunos ilustradores posteriores (figura 6). Con todo, estas imágenes conviven con otras mucho más tradicionales, de raigambre claramente costumbrista<sup>7</sup>, en las que el trazo vuelve a ser limpio, las líneas del lápiz no se reiteran ni se salen de su cauce y los encuadres son más académicos; en definitiva, se trata de ilustraciones en las que existe una mayor docilidad ante la enciclopedia gauchesca (figura 7).

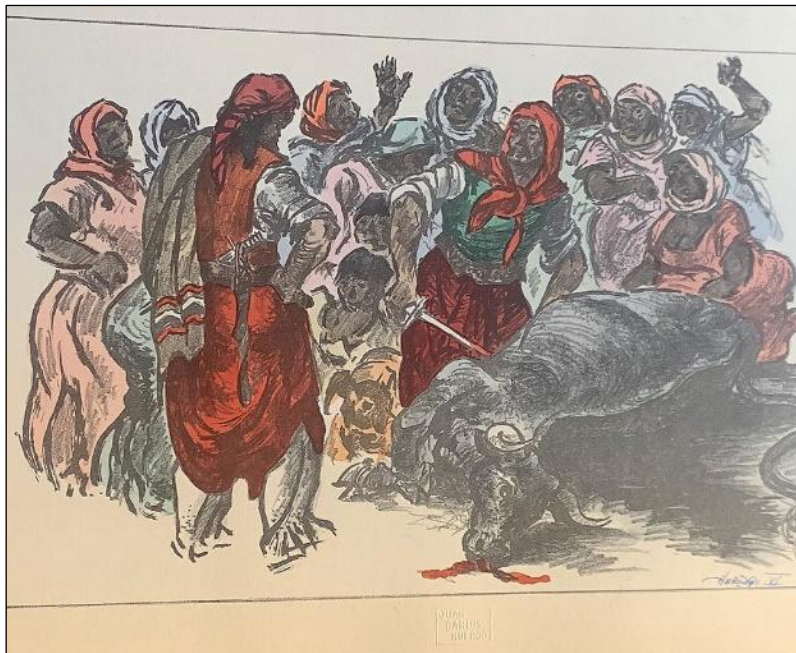


Fig. 6. Ilustración de *El matadero* (d). Juan Carlos Huergo. Edición de Juan Carlos Huergo, 1961.

<sup>7</sup> Edward Larocque cataloga a Huergo como un pintor costumbrista (2).



Fig. 7. Ilustración de *El matadero* (d). Juan Carlos Huergo. Edición de Juan Carlos Huergo, 1961.

Es como si en la propuesta visual de Huergo hubiera dos fuerzas en tensión: por un lado, una que exige cierto desenfreno formal para registrar la terrorífica violencia que el texto en parte explicita y en parte sugiere; por el otro lado, la resistencia del tradicionalismo, que se niega a capitular ante una interpretación de los corrales, la echeverriana, sustentada en dicotomías letradas que, a mediados del siglo XX, ya son del todo obsoletas. En ese sentido, la lectura iconográfica de Huergo se ubica en una zona liminar, pues de algún modo da muestras del agotamiento de las representaciones más convencionales del gaucho matarife –a las cuales, sin embargo, se entrega–, a la vez que anticipa discretamente las formalizaciones plásticas de *El matadero* que, en lo subsecuente, darán la espalda a la enciclopedia icónica gaucha.

El lapso recorrido breve y panorámicamente en este apartado (1944-1963) coincide con una etapa de la cultura argentina en la que culmina el proceso de mitificación del gaucho. Lo mismo que los de otros países latinoamericanos, los procesos de modernización de la Argentina alentaron la nostalgia rural, lo cual favoreció a la incorporación verbal e iconográfica del gaucho a las esferas hegemónicas, tanto estatales como no estatales. Las reacciones airadas en contra abundaron, pero no consiguieron entorpecer un proceso que coronó al gaucho como paradigma y máxima expresión de la

argentinidad. Este es el contexto en que surgen las ediciones de *El matadero* comentadas hasta el momento, donde se subraya la relación gaucho-faenas de campo y se atenúa o se anula la tríada gaucho-Rosas-Mazorca, fundamento de la visión echeverriana. Además, en estas lecturas icónicas prevalecen los paradigmas de representación del gaucho extraídos de la enciclopédica gauchesca, caracterizada por elementos costumbristas.

### **3. Aquelarre gaucho: vuelve la Mazorca, vuelve la violencia**

Si bien la primera edición ilustrada de *El matadero*, la de Waldimiro Melgarejo Muñoz, aparece en 1944, la primera interpretación visual de la obra echeverriana parece datar de 1934 y se aloja en las páginas de *Nervio*, una revista argentina filoanarquista. En el número 34-35, que sale a la luz en 1934, se publica un artículo de opinión titulado irónicamente “¡Viva la Santa Federación!”, en el cual se endereza una furibunda crítica contra el ministerio de Instrucción Pública, que determinó suprimir en la enseñanza de la historia argentina “los sombríos veinte años de la tiranía de Rosas” (28). El artículo de *Nervio*, pues, constituye una reacción a las corrientes de idealización del pasado nacional, que contribuyeron al blanqueamiento o directamente a la glorificación de la figura de Juan Manuel de Rosas, por entonces objeto de controversias. Para hacer más convincente su discurso, la revista decide incluir un par de ilustraciones tan agresivas como su argumentario verbal, las cuales parecen aludir al unitario (figura 10) y el Matasiete (figura 11), encarnaciones de la dicotomía civilización-barbarie en el programa de Echeverría. El artículo de la revista no menciona *El matadero*, pero las imágenes, en diálogo con el marco textual que las acoge, sugieren ese intertexto. Las imágenes están firmadas E.M., probable abreviación de Emilio Mas, uno de los ilustradores habituales de *Nervio*.





Fig. 8. Probable ilustración de *El matadero*. E. M. *Nervio*. 1934. Fuente: Archivo Histórico de Revistas Argentinas.



Fig. 9. Probable ilustración de *El matadero*. E. M. *Nervio*. 1934. Fuente: Archivo Histórico de Revistas Argentinas.

La propuesta de *Nervio* supone una apropiación de *El matadero* con miras a explotar su lectura política de la realidad argentina de la primera mitad del siglo XIX, lectura actualizada explícitamente a través del establecimiento de continuidades entre Rosas y José Félix Uriburu (“¡Viva...!” 29), quien había llegado al poder en 1930 mediante golpe de Estado a la administración de Hipólito Yrigoyen. Dado este posicionamiento político, en el que el pasado importa solo para cuestionar el inestable presente, es comprensible que las ilustraciones se desentiendan completamente de la tradición iconográfica gauchesca: resulta difícil detectar en el *Matasiete* de Emilio Mas elementos del gaucho, y podemos identificarlos así solo por el respaldo verbal. La revista *Nervio*, pues, inaugura una de las tradiciones de interpretación plástica de *El matadero* caracterizada por priorizar y actualizar la raíz política de la obra de Echeverría, por deslindarse total o parcialmente de la enciclopedia icónica gauchesca y por colocar en primer plano la violencia.

Esta tradición interpretativa no se reanuda hasta los años sesenta, de la mano de unos de los más grandes artistas plásticos argentinos: el mendocino Carlos Alonso, quien antes y después de meterse en los corrales rosines ilustró el *Quijote*, el *Martín Fierro*, la *Divina Comedia*, *El juguete rabioso*, *Yo el Supremo* y *Mademoiselle Fifi*, entre otras obras. La suya sin duda constituye la edición ilustrada de *El matadero* más citada, comentada y homenajeada de todas, fruto de una consciencia y una sensibilidad ultramodernas, que capitaliza la violencia larvada y explícita del material base sin cohibirse en momento alguno ante la trascendencia de Esteban Echeverría. Por fortuna, contamos con

testimonios directos acerca de su labor como intérprete plástico de textos literarios, en los cuales deja claro cómo se relaciona con la palabra artística. Así respondió, por ejemplo, cuando le preguntaron si se sentía un ilustrador o un creador de la *Divina Comedia*:

Me gusta más ubicarme en la segunda calificación porque me hace sentir más libre... tal vez menos traidor a Dante. Un ilustrador es, por ejemplo, Doré... Serlo implica un total estudio, un estar constantemente junto al libro, un respeto por el tiempo, las costumbres. En mi caso no pasa eso. Mi aspiración fue hacerlo algo más contemporáneo [...] Sí, en cierto sentido esto es una traición a Dante... a pesar de que él deja muchas puertas abiertas para el sucesivo aporte de estudiosos o de ilustradores. No me siento un ilustrador sino alguien que hace algo a partir de una obra clásica y fundamental para la cultura, y que trata de remozarla, de encontrarle puntos de coincidencia con nuestra época. Que son muchos. (Cinquigrana 22)

En este fragmento Alonso habla de su relación con la imperecedera obra de Dante, pero bien podría estar aludiendo a la que sostuvo con *El matadero*, cuya interpretación muy probablemente está influida por el ruido y la furia internacionales (la guerra de Vietnam, las secuelas de la Revolución Cubana, la muerte del Che Guevara) y nacionales (la tortura y la desaparición de Felipe Vallese y la pugna entre Azules y Colorados durante la administración de José María Guido, y la Noche de los Bastones Largos durante el gobierno de Juan Carlos Onganía, por mencionar solo algunos eventos de una década muy agitada). Como si no hubiera otra forma de representar la realidad, Alonso satura de violencia las ilustraciones: la violencia que vulnera los cuerpos, pero también la de la carcajada sardónica y obscena, y la violencia del trazo, que rompe los cánones de la enciclopedia gauchesca, de la cual solo queda un chiripá por aquí, un facón por allá.

Basta explorar algunas de las ilustraciones paradigmáticas de la propuesta de Carlos Alonso para ratificar los apuntes anteriores. La primera consiste en una vista panorámica de los corrales (figura 10), que evoca las primeras páginas de la obra, donde el narrador se regodea en la descripción del hervidero punzó haciendo hincapié en la sangre derramada, las vísceras y el fango. Los nubarrones, el rojo que semeja fuego y las anatomías humanas y animales de silueta imprecisa le dan a la composición ciertos aires infernales, lo que contribuye a la conformación de un cuadro apocalíptico acorde tanto con la figuración echeverriana del Buenos Aires asediada por la Mazorca, como con la percepción del pintor acerca de su convulso presente. En este cuadro, como podemos advertir, las labores gauchas quedan borroneadas, y por ello la lámina parece una estampa

costumbrista temprana, como las de Pellegrini, Bacle y Vidal, pasada por la mirada alucinada de pintores como el Bosco o los de la estirpe Brueghel. La lúcida visión de Carlos Alonso, pues, convierte los mataderos de Buenos Aires del periodo rosista en alegoría de la modernidad latinoamericana, en la cual el ataque contra el unitario, expresado en un conciliábulo de gauchos demoniacos (figura 11), no representa a la barbarie federal que devora a la civilización, sino al humano que devora al humano.

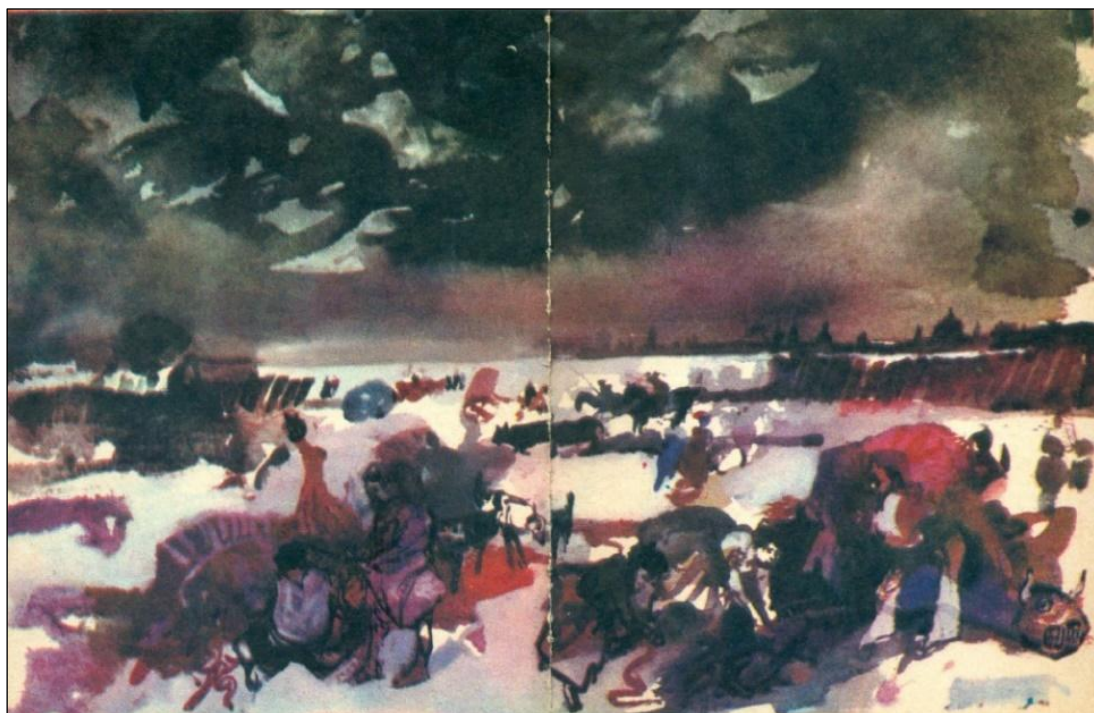


Fig. 10. Ilustración de *El matadero* (b). Carlos Alonso. Emecé. 1966.



Fig. 11. Ilustración de *El matadero* (b). Carlos Alonso. Emecé. 1966.

Además de entregarse plenamente a la expresión de la violencia, la propuesta de Alonso, a diferencia de la de sus antecesores, se destaca por formalizar plásticamente la relación Estado-Iglesia y por ser el primer ilustrador en explicitar lo que en el texto es una presencia ubicua pero soterrada: la efigie de Juan Manuel de Rosas (figura 12). Lo interesante es que el pintor mendocino parece apelar a la distorsión del conocido retrato sobre el Restaurador, hecho por Fernando García de Molino, dibujante, pintor y litógrafo de cabecera de la familia (figura 13). En tanto que esta obra pertenece a la iconografía oficial sobre Rosas (el perfil aparece en guantes, abanicos, relojes y peinetones de la época, además de que decora las divisas punzó), la ilustración ha de entenderse como una parodia satírica (esa figura vacuna como sello de barbarie). En ese sentido, Alonso consigue con la imagen lo que Esteban Echeverría con la palabra, especialmente en la primera parte de la obra, donde se ocupa de la connivencia entre el gobierno de Rosas y la Iglesia. En el camino, además, el pintor acaso desliza una reflexión crítica acerca de la cultura argentina y su nocivo amor al caudillismo, al estilo del Borges que algunos años después discurriría afligido sobre cómo la Argentina eligió el *Martín Fierro* como faro moral, en lugar del *Facundo*.

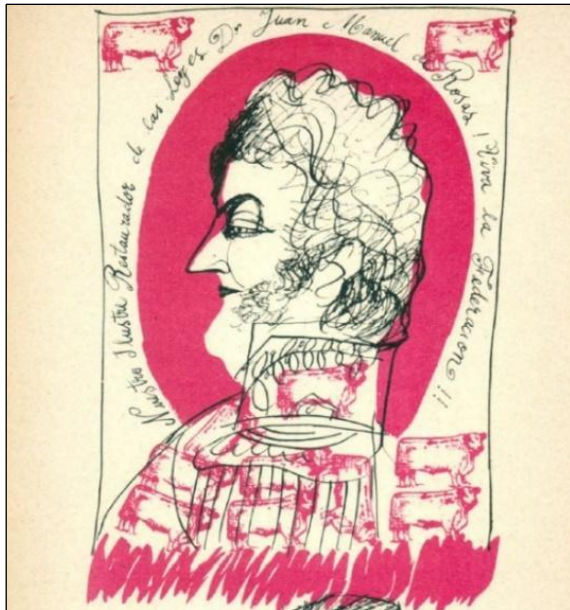


Fig. 12. Detalle de Ilustración de *El matadero* (b). Carlos Alonso. Emecé. 1966.

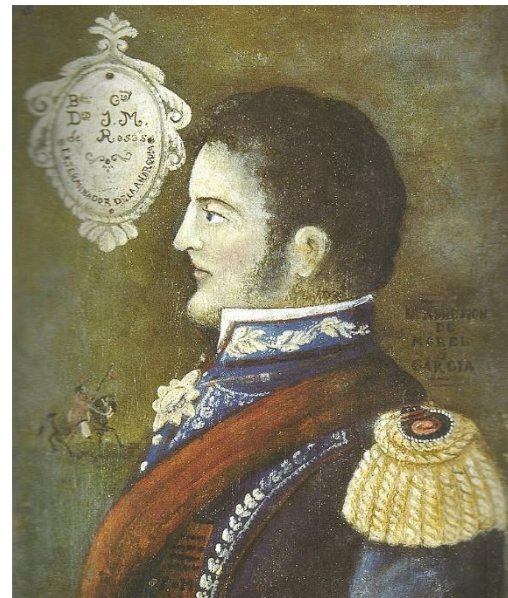


Fig. 13. Miniatura de Fernando García del Molino. Retrato del Brigadier General Don Juan Manuel de Rosas ¿1835?

La mirada de Alonso, como podemos observar, va en búsqueda de las “puertas abiertas” que deja *El matadero*, las cuales permiten establecer conexiones entre el sangriento pasado y el agitado presente. El folclore gauchesco es el principal damnificado por esta postura como artista plástico: en las ilustraciones se alcanza a reconocer al gaucho, pero deformado en gestos pesadillescos y anatomías dislocadas. En ese sentido, el compromiso del mendocino no es tanto con la tradición iconográfica del gaucho, cuanto con la sensibilidad y la consciencia de Echeverría, quien encontró en el pestilente extrarradio bonaerense la metáfora perfecta para expresar el horror y la repulsa que la dictadura rosista le provocaba.

Después de la interpretación de Carlos Alonso, lógicamente las ediciones ilustradas de *El matadero* no volvieron a ser las mismas, como si el pintor de Mendoza –con perdón de Emilio Mas, cuyas ilustraciones quedaron enclaustradas en las páginas de una revista de público reducido y de escasa circulación– hubiese destapado un sentido de la obra que había sido permanentemente ocultado por la estética costumbrista de los ilustradores de la generación anterior, tal vez demasiado preocupados por respetar el halo sacro del gaucho. Las siguientes dos ediciones, la del hispanoargentino Luis Seone y la del cordobés Miguel Ángel Biazzí, no alcanzaron la violenta expresividad de Alonso, pero, como este, se apoyaron en el sacrificio del unitario para cifrar su lectura de la obra echeverriana y de la Argentina del siglo XX.

Antes de concluir este apartado, quisiera detenerme en la que sería la última muestra del segundo conjunto de ediciones ilustradas, ya en el siglo XXI. La de la célebre pintora porteña Marcia Schwartz, quien pertenece a una generación de artistas que crecieron a la sombra de Jorge Rafael Videla y se consolidaron en los años posteriores a la dictadura, razón por la cual su memoria necesariamente está compuesta con el material del terror, la resistencia y, en su particular caso, la nostalgia que provoca el exilio. Heredera de posturas políticas definidas y robustas, pues su padre militó en su juventud en el Partido Comunista de la Argentina y su madre, en la Unión Cívica Radical (Ortuño y Moreno 5). En consecuencia, ve reforzada su rebeldía con la adversidad y seguramente se torna mucha más intolerante con cualquier forma de poder que amenace con sus tentáculos coercitivos. Al mismo tiempo, los excesos dictatoriales estimularon o bien fortalecieron lo que Laura Malosetti llama “su conexión con el barrio” (citada en Usubiaga 146), ese vínculo tan artísticamente productivo que Marcia Schwartz siempre ha tenido con los sujetos marginales, perjudicados eternos de los procesos de modernización latinoamericanos.

Dos de los impulsos creativos de Marcia Schwartz, comentados en el párrafo anterior, están presentes en su propuesta de ilustración de *El matadero*, y de alguna manera entran en pugna. Por un lado, en su búsqueda de la formalización plástica –en palabras de la propia pintora– de “lo peor de la cultura argentina, asociada con la carne, la matanza y la bestialidad” (Schvartz), Schwartz confecciona los matarifes probablemente más ominosos de la tradición de ediciones ilustradas de *El matadero*. Esto es particularmente notorio en la composición del Matasiete (figura 14), basada en una estética feísta que entra en diálogo con uno de los paradigmas de representación visual de la bruja: sonrisa malsana, nariz torcida, boca desdentada y cabellera larga e hirsuta. Así, haciendo gala de sus conocidas cualidades como retratista<sup>8</sup>, la porteña logra aglutinar en tan solo un busto toda la violencia, la procacidad y la lascivia que Esteban Echeverría desarrolla a lo largo del texto, mediante distintos recursos narrativos. En contraste, también la edición incluye ilustraciones donde la gente de los corrales está plásticamente configurada con una solemnidad dignificante. Esto último lo podemos ver en la figura 15, que corresponde a una de las láminas centrales de la edición. La ilustración reúne en un marco al lumpen federal, pero en una representación grupal que está muy lejos del hormiguero punzó que

---

<sup>8</sup> Al respecto, dice Alejandro Furlong, promotor de arte argentino: “Marcia pinta, y en cada retrato, algo de lo peor que cada uno tiene adentro, lo que nunca quiso que los demás vieran, sale a la superficie de la tela. Uno ve el retrato y lo odia. Al mismo tiempo, no puede destruirlo” (citado en Usubiaga 146).

pinta con palabras el autor de *La cautiva*. La imagen está compuesta mediante la técnica del collage, lo que le permite a Schwartz hacer converger en una misma composición distintas tradiciones de representación, desde Enrique Pellegrini hasta Luis Freisztav ‘el Búlgaro’, desde Mauricio Rugendas hasta Duilio Pierrri –incluyendo obra anterior de ella misma–. En esta ilustración se tensionan, pues, distintas maneras de formalizar ética y artísticamente a los grupos subalternos, rearticuladas y cohesionadas con sentido estético por el compromiso de Marcia Schwartz, que incluso neutraliza el sentido original de los carniceros de Alonso, a quienes podemos ver en el collage.



Fig. 14. Ilustración de *El matadero* (f). Marcia Schwartz. Edhasa. 2012.

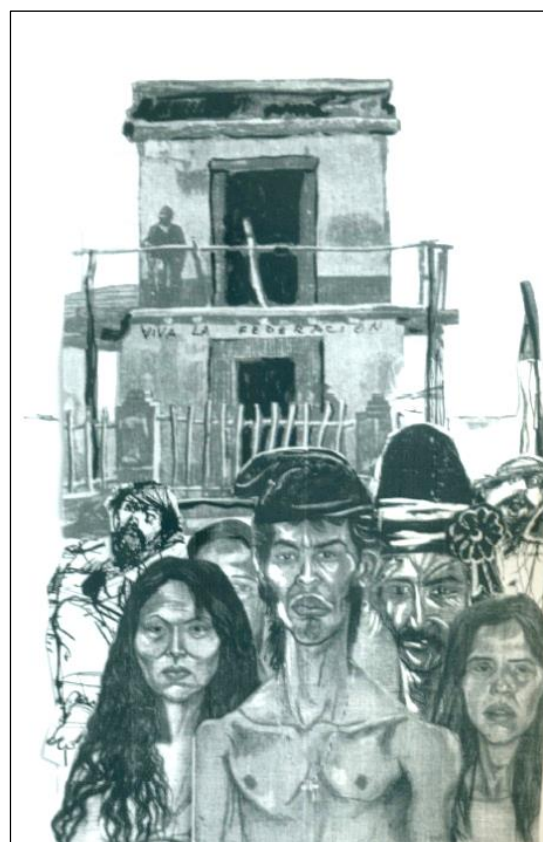


Fig. 15. Ilustración de *El matadero* (f). Marcia Schwartz. Edhasa. 2012.

Por otro lado, la propuesta de Schwartz implica una actualización radicalmente explícita del trasfondo político que ofrece la obra de Echeverría. Lo que, en Alonso, Seoane y Biazzi es un susurro, en ella es el grito de una consciencia rebelde que arroja la piedra y luego muestra, desafiante, la mano. Nuevamente es el collage la técnica que se elige para expresar dicha actualización, pues favorece a la exhibición de los vasos comunicantes entre el pasado y el presente. Una de las ilustraciones que con mayor

claridad ejemplifica la estrategia de actualización de los contenidos de *El matadero* es la lámina consistente en un billete de veinte pesos, en el que aparece Manuelita Rosas de cuerpo entero y el busto del Restaurador en el centro (figura 16). En la ilustración se incluye el fragmento de una fotografía muy difundida sobre el arresto de Alfredo de Angeli, titular de la Federación Agraria de Entre Ríos, quien en 2008 fue objeto de los excesos de la Gendarmería del Gobierno Nacional en la localidad de Gualeguaychú, en la frontera con Uruguay. Es decir, el collage no connota, sino que establece explícitamente una continuidad entre las políticas terroristas del gobierno de Rosas y el kirchnerismo. Se trata, por cierto, de una continuidad que los propios kirchneristas han contribuido a establecer; no hace falta una escrupulosa indagación hemerográfica para dar con palabras encomiásticas de Néstor Kirchner o Cristina Fernández de Kirchner sobre la federación o el rosismo: basta recordar las palabras que la expresidenta pronunció en la Unión Industrial en 2011 –“nosotros perdimos en Caseros”– para explicar por qué la Argentina no es en la actualidad una potencia industrial.



Fig. 16. Ilustración de *El matadero* (f). Marcia Schwartz. Edhasa, 2012.

Las ediciones ilustradas de *El matadero* que he agrupado en este apartado se caracterizan por colocar en el primer plano la violencia históricamente asociada al rosismo y por buscar, directa o indirectamente, establecer vínculos entre el pasado y el presente argentinos, rasgos que pueden encontrarse ya en las que acaso sean las primeras



ilustraciones de la obra, las de Emilio Mas. A diferencia de los ilustradores comentados en la primera parte de este recorrido panorámico, a Carlos Alonso, Luis Seoane, Miguel Ángel Biazzi y Marcia Schwartz no les interesa el pasado como refugio ante los procesos de modernización que definieron la primera parte del siglo XX argentino. A estos artistas plásticos los mueve otra Argentina: la de los golpes de Estado, la de la represión, la que toma a sus habitantes –pero no solo a los unitarios– como reses de un gran matadero, liderado por presidenciales jueces de casilla. En ese sentido, son propuestas de ilustración vinculadas todavía a la experiencia nacional, aunque con un enfoque profundamente pesimista y crítico, de ahí que, deliberadamente o bien como consecuencia de su postura, tiendan a distorsionar y a pulverizar la enciclopedia icónica gauchesca.

#### **4. Allende los corrales: el gaucho posnacional<sup>9</sup>**

Pese a sus hondas diferencias en materia de estética y de enfoque de la realidad gauchesca, los dos grupos de ilustradores que he comentado en los apartados anteriores comparten su interés por el pasado nacional, aunque con propósitos contrarios: los primeros acusan pasatismo, en algunos casos muy marcado, por lo que ven en *El matadero* casi un pretexto para honrar plásticamente al gaucho, eterno laburante sacrificado en el altar de la modernidad; los segundos, en cambio, escarban en el pasado para encontrar la raíz de la violencia endémica de la Argentina y su enfermiza idolatría de la figura del caudillo, por lo que se entregan con visceralidad a la representación de la Mazorca. Pues bien, la generación más reciente de ilustradores de *El matadero* muestra una clara tendencia a darle la espalda al pasado nacional, ya sea entendido como repositorios de imágenes identitarias, ya como paraíso perdido o ya como fundamento del caminar errático del presente. En tanto lectores de la obra magna de Echeverría y en tanto creadores, se suelen posicionar como argentinos transnacionales, capaces de reconocer la importancia de *El matadero* para la cultura argentina, al tiempo que se muestran reacios a venerar el texto, la figura del gaucho o la estética gauchesca. Consideran la potente palabra echeverriana, más bien, como un aliciente de la imaginación visual, que complementan con sus referentes, ubicados más allá de las fronteras nacionales y con frecuencia fuera del sistema de la plástica. Hallan la inspiración lo mismo en una película hollywoodense que en una banda de punk, aunque sin perder de vista nunca el extrarradio bonaerense.

---

<sup>9</sup> Una versión más breve de este apartado fue publicada como texto de presentación de obra plástica en el volumen III de la revista *La Colmena*, de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Un claro ejemplo de esta nueva forma de interpretar visualmente *El matadero* la hallamos en la edición ilustrada por Oscar Capristo, diseñador gráfico e historietista quilmeño con una trayectoria internacional: ha trabajado para Eura Editoriale (Italia), Arcana, Heavy Metal y S.Q.P. (Estados Unidos) y Judge Dredd Magazine (Inglaterra), además de casas editoriales argentinas. Su propuesta de ilustración está determinada por su peculiar relación con el universo gauchesco, especialmente la vertiente más tradicional. Sostiene al respecto:

Es difícil decir esto, pero detesto la cultura gauchesca [...] La más rancia alcurnia gobernante impone la figura del gaucho argentino como imagen del argentino noble y amplios sectores compran esa idea. El alejamiento [...] del mundo gauchesco [...] es más ideológico que estético (Capristo).

A pesar de esta última aclaración, es evidente que el distanciamiento de Capristo respecto del universo del gaucho es también estético. Y no podría ser de otra manera si se toma en cuenta que, como el propio artista dice, tiene en su haber más de 5000 páginas de historietas dibujadas: “todas las herramientas de la ilustración las aprendí en la historieta. Si tuviera que definirme te diría que soy un historietista cuando hago historietas, cuando ilustro, cuando doy clases y cuando tomo la sopa” (Capristo). Capristo, pues, se asume antes como historietista que como ilustrador, por lo que sus ilustraciones parecen más bien las viñetas de un cómic, algo notorio en el uso de la sombra y el contraste, en la recurrencia a fondos blancos, en la distribución de las figuras en el recuadro y en la gesticulación afectada, además de la representación de la violencia, esteticista y quizás por ello poco evocadora del subtexto político de la obra:



Fig. 17. Ilustración de *El matadero* (i). Oscar Capristo. V&R Editoras. 2013.

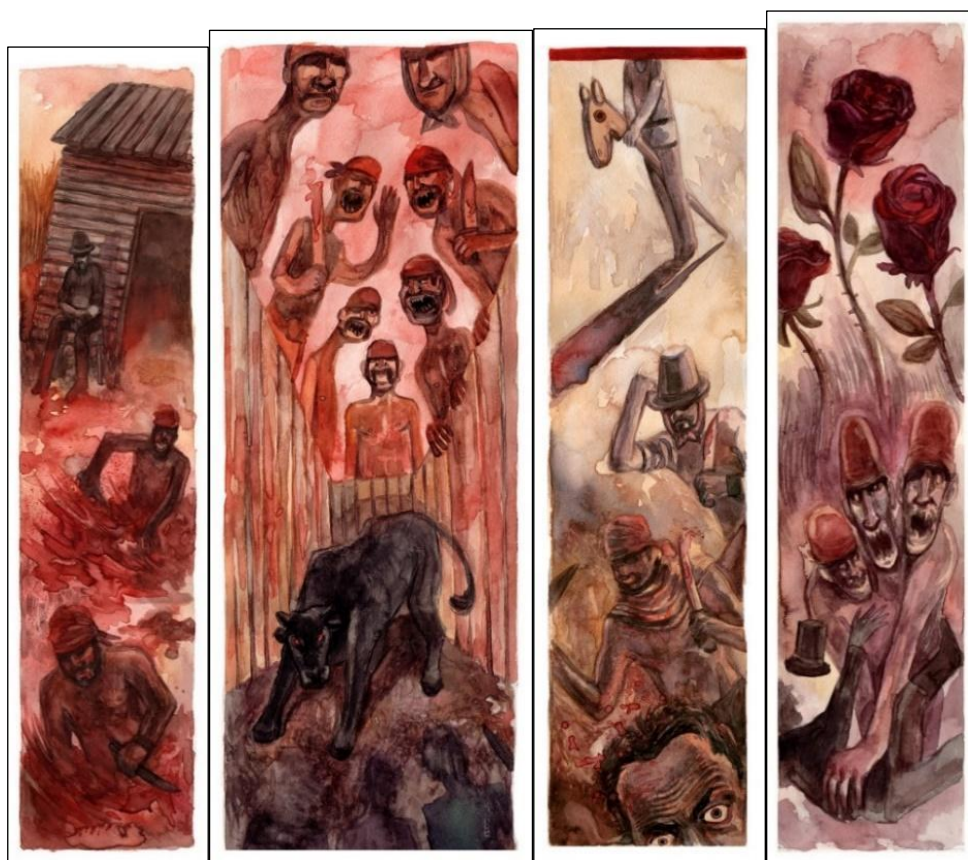


Fig. 18. Ilustración de *El matadero* (i). Oscar Capristo. V&R Editoras. 2013.

Sostiene Oscar Capristo que al leer *El matadero* no pensó en los modelos de representación de la tradición gauchesca, sino en los escenarios posapocalípticos del universo de Mad Max. Ciertamente, como puede observarse en las dos ilustraciones, la interpretación plástica, que hace el artista quilmeño de la obra de Esteban Echeverría, tiene muy poco de metáfora política y mucho de relato de aventuras, con una violencia en primer plano que no pretende tanto hurgar en la historia de sangre argentina como contribuir a la plasticidad y la dinamicidad de las viñetas y las láminas; puro espectáculo visual, pues, que hace del unitario, el Juez y el Matasiete personajes de una historia de contrastes, morales y visuales.

Dueño de un estilo muy distinto al de Oscar Capristo, con el que sin embargo coincide en su aproximación “irrespetuosa” al referente literario, el diseñador gráfico, ilustrador y pintor comodorense Darío Mekler propone un acercamiento plástico a *El matadero* profundamente moderno e inusitado, el cual tiene acogida en un manual de literatura dirigido a estudiantes de secundaria. Una de las decisiones más osadas y conseguidas de su interpretación es tomar el efecto estético de las pieles embadurnadas de sangre de las que habla el narrador de *El matadero*. Así explota las posibilidades expresivas de la acuarela y lo extiende al universo visual completo. El espeluznante

cuadro se completa con encuadres escorados y aberrantes (figura 19), gestos desorbitados (figuras 20 y 21) y distorsiones (figura 22). Es como si las imágenes surgieran de las pesadillas del unitario, muy en la línea de Carlos Alonso, de quien, no obstante, Mekler se distancia estéticamente gracias a la incorporación de elementos del imaginario occidental del terror –esos demonios gauchos– y una utilización de la superficie de las viñetas a la usanza de la tradición del cómic<sup>10</sup>. De este modo, el artista consigue reinventar la imaginería visual gauchesca al tiempo que toma en cuenta la tradición de ediciones ilustradas –con las que pugna artísticamente– y se mantiene cerca de la obra de Echeverría.



Figuras 19, 20, 21 y 22. Ilustraciones de *El matadero* de Darío Mekler. Puerto de Palos/Mac Millan. 2013.

Quiero cerrar este apartado haciendo algunos apuntes sobre la propuesta de ilustración de *El matadero* no solo más reciente (2020), sino la que también es, acaso, la que más se distancia de la obra literaria: la de Silvina Pachelo. Ciertamente las

<sup>10</sup> Al respecto dice Darío Mekler: “Leí y releí el cuento muchas veces, y así fui eligiendo los pasajes que me resultaron más evocativos como para ilustrarlos, cuidando a la vez que pudiera contarse la historia completa en secuencia sin necesidad de tener el texto” (Mekler).

ilustraciones de Oscar Capristo y Darío Mekler logran descentrar la cultura gaucha apelando a una estética y a unos referentes ajenos al universo del poncho y el chiripá; pero aun así evocan *El matadero* en tanto que, a la vez, se mantienen muy cerca de la anécdota, pues interpretan icónicamente los pasajes más emblemáticos del texto, como el suplicio del unitario sobre la mesa de la casilla, escena que no ha faltado en ninguna edición ilustrada desde la de Carlos Alonso. Sin embargo, el descentramiento que consigue Pachelo es todavía más drástico, quizá porque su postura como artista está abiertamente politizada, lo que la ha llevado a encarar clásicos de la literatura universal con enfoques que buscan desmitificarlos y deconstruirlos.

Silvina Pachelo es autora e ilustradora de adaptaciones de la *Medea* de Eurípides y *La tempestad* de William Shakespeare, ambas con perspectiva de género, y la segunda de ellas, además, con un acercamiento decolonial. De acuerdo con la propia artista, de la obra de Echeverría la atrajo lo que no se ve o lo que queda desplazado en los márgenes de lo que de por sí ya es marginal:

En mis ilustraciones hay más mujeres que hombres. Ya *El matadero* referencia a lo masculino; la obra es de machos, machos que matan, que se matan entre ellos, y el final muestra un acto de humillación brutal, una violación homosexual. Y las mujeres que yo ilustré son negras, esa negación de nuestros países por la negritud, por la descendencia de esclavas. (Pachelo)

Como lo hace en el ámbito literario Gabriela Cabezón Cámara con *Las aventuras de la China Iron* (2017), novela en la que se narra el *Martín Fierro* desde un encuadre feminista; Silvina Pachelo se desentiende de las masculinidades brutales de *El matadero*, condensadas sobre todo en el Matasiete y su gesto triunfador al mostrar la daga “humeante y roja” con que acaba de matar al supuesto novillo, y le entrega casi todo el protagonismo a las negras y mulatas achuradoras, marginadas por razones de clase, raza y género. Se entiende, pues, que Cristina Pachelo, como se ve en la figura 23, busque reivindicar a las mujeres que Esteban Echeverría representa como brujas y harpías, una suerte de buitres que, desde la perspectiva del narrador del texto, conectan “naturalmente” con el desagradable emplazamiento de los corrales. La interpretación deconstructiva de Pachelo, además, incluye un colorista matadero desolado y silencioso (figura 24), de inquietantes resonancias contemporáneas, en franca oposición al gentío y el bullicio que describe el texto.



Fig. 23. Ilustración de *El matadero* (j) de Silvina Pachelo. Charco editora, 2020.



Fig. 24. Ilustración de *El matadero* (j) de Silvina Pachelo. Charco editora, 2020.

Oscar Capristo, Darío Mekler y Silvina Pachelo, abierta o implícitamente, todos rechazan la estética gauchesca, porque no se sienten parte de la cultura argentina tradicional o porque su formación y su sensibilidad como artistas plásticos demandan otro lenguaje plástico y otros referentes. Este rechazo deriva en unas propuestas de ilustración de *El matadero* en las cuales los corrales, el Matasiete, el novillo que terminó no siéndolo, la chusma diversa y el conflicto entre federales y unitarios conforman una

oportunidad para descentrar la tradición incorporando elementos en primera instancia ajenos al universo gaucho y para insertarse en ella diferenciándose de los ilustradores que los preceden. El resultado consiste en unas interpretaciones en las que la enciclopedia icónica gauchesca queda disuelta y en las que el componente político o está ausente o se fundamenta ya no en la violencia, sino en otros aspectos, como el espacio femenino y desolado que propone Silvina Pachelo.

## 5. Conclusiones

Como señalé en el apartado introductorio, es el propio narrador de *El matadero* quien sugiere la deuda de Esteban Echeverría con los antecedentes visuales a la hora de concebir el lugar donde ha de situar su historia, como si hubiese consciencia de que cualquier construcción literaria de un corral de matanza porteño consistiera en la reelaboración de un referente como los que sembraron en la tradición Emeric Essex Vidal, Carlos Pellegrini y César Hipólito Bacle. La indudable matriz visual de la obra, sin embargo, no es el único estímulo creativo de los diversos ilustradores de *El matadero*: la relación entre el artista plástico en cuestión y el texto está mediada por una vastísima tradición iconográfica sobre la figura del gaucho, fecunda proveedora de modelos de representación. La relación entre el ilustrador y tal tradición, a su vez, se halla mediada por factores tan variados como el estilo en tanto estética particular, la concepción del pasado argentino, la lectura del respectivo presente e incluso la postura política. Esta doble mediación, pues, explica en gran parte las heterogéneas interpretaciones visuales de *El matadero* que, sin pretender esquemas cerrados, organicé en tres grandes grupos con el fin de sugerir con mayor transparencia ciertas tendencias de ilustración, solo como preámbulo para posteriores aproximaciones.

Queda visto que las ediciones ilustradas de *El matadero* –aserto que claramente puede hacerse extensivo a obras de dimensiones culturales parecidas– se erige como un espacio privilegiado para examinar la trayectoria de uno de los textos fundacionales de la literatura argentina y para reflexionar, una vez más, acerca de la importancia del gaucho para los imaginarios nacionales, tanto el hegemónico como los periféricos. Las ediciones ilustradas del texto echeverriano, así, se conciben como momentos fotográficos del incontenible flujo temporal de la tradición, además de cristalizaciones visuales de un sentir y un parecer acerca del pasado, del presente y quizás del futuro latinoamericanos.

## Referencias

- Avechuco Cabrera, Daniel. “El gaucho trasnacional: interpretaciones visuales contemporáneas de *El matadero*, de Esteban Echeverría”. *La Colmena*. III. 2021: 103-115. DOI: 10.36677/lacolmena.v0i111.16870
- Adamovsky, Ezequiel. “El criollismo como canal de visiones críticas sobre la historia argentina (desde el *Martín Fierro* hasta c. 1945)”. *Anuario IEHS*. 1/32. 2017: 25-50. Web. 15 de noviembre de 2020.
- Albin, Juan. 2017. “Disputas por la tradición: Adolfo Bellocq, ilustrador del *Martín Fierro*”. *Caiana*. II. 2017: 1-16. Web. 15 de noviembre de 2020. [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_1.php&obj=283&vol=11](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=283&vol=11)
- Albin, Juan. “Ilustración, transposición y lectura: Carlos Clérice y las ilustraciones para *La vuelta de Martín Fierro y Juan Moreira*”. III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Arte. Eds. Catalina Fara, Carla García, Vanina Scocchera y Ana Schwartzman. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Centro Cultural Paco Urondo y Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2016. 5-16.
- Bernabé, Jean-Philippe. “Un botánico en el matadero: Auguste de Saint-Hilaire en la Banda Oriental”. *Zama*. 2/2. 2010: 17-30. Web. 15 de noviembre de 2020. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/5060>
- Bledel, Marcos. “Apuntes para una biografía ilustrada”. *Eledoro Marengo: de gauchos y de patria*. Buenos Aires: Fundación Las Lilas, 2015. II-49.
- Capristo, Oscar. Entrevista por correo electrónico. 26 de mayo de 2020.
- Carrere, Alberto y José Saborit. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Casas, Matías. “La política de la tradición: el museo gauchesco ‘Ricardo Güiraldes’ y el escenario rural como reservorio de la nacionalidad argentina (1936-1938)”. *Geografía, turismo e cultura: diálogos sobre territorio, territorialidades, sociedad e naturaleza no Brasil e na América Latina*. Edas. Ángela Fagna Gomes de Souza y Roseane Cristina Santos Gomes. Florianópolis: Bookes editora, 2016. 200-219.
- Casas, Matías. “Los ‘enemigos’ de la tradición. Los detractores del gaucho en la coyuntura de su oficialización como arquetipo nacional argentino (1939-1944)”. *Quinto Sol*. 1/22. 2018: 1-26. Web. 15 de noviembre de 2020. <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/quintosol/article/view/1323/2469>



- Chauvin, Silvina *et al.* *Literatura 5 palabra autorizada: desde las lentes realista-mimética y fantástica-maravillosa* [sección de *El matadero* ilustrada por Darío Mekler]. Bolougne: Puerto de Palos/Mac Millan, 2013.
- Cinqugrana, Andrés. “Algo más que un infierno [entrevista a Carlos Alonso]”. *Artiempo*. 1. 1968: 22-23. Web. 15 de noviembre de 2020. Archivo Histórico de Revistas Argentinas.
- Costa, María Eugenia. “Ediciones ilustradas de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos en repositorios institucionales”. II Encuentro Nacional de Instituciones con Fondos Antiguos y Raros. Buenos Aires, Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”, 2013. Web. 15 de noviembre de 2020. <https://www.bn.gov.ar/resources/conferences/pdfs/costa.pdf>
- Dreizzen, Alberto. “De Santo Ilustrador”. *Plurentes. Artes y Letras*. 6/7. 2017: 1-15. Web. 15 de noviembre de 2020. <https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/3602>
- Echeverría, Esteban. *El matadero/La cautiva*. Madrid: Cátedra, 2006. Impreso.
- Echeverría, Esteban. *El matadero* (a) Ilustrado por Adolfo Bellocq. Buenos Aires: Cincina, 1963.
- Echeverría, Esteban. *El matadero* (b). Ilustrado por Carlos Alonso. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966.
- Echeverría, Esteban. *El matadero* (c). Ilustrado por Eleodoro Marengo. Buenos Aires: Peuser, 1946.
- Echeverría, Esteban. *El matadero* (d). Ilustrado por Juan Carlos Huergo. Buenos Aires: edición del ilustrador, 1961.
- Echeverría, Esteban. *El matadero* (e). Ilustrado por Luis Seoane. Buenos Aires: La Garza, 1974.
- Echeverría, Esteban. *El matadero* (f). Ilustrado por Marcia Schwartz. Buenos Aires: Edhasa, 2011.
- Echeverría, Esteban. *El matadero* (g). Ilustrado por Miguel Ángel Biazzi. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1984.
- Echeverría, Esteban. *El matadero* (h). Ilustrado por Miguel Ángel Elgarte, Fernando López Anaya y Francisco de Santo. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata. Escuela Superior de Bellas Artes, 1957.
- Echeverría, Esteban. *El matadero* (i). Ilustrado por Oscar Capristo. Buenos Aires: V&R Editoras, 2013.

- Echeverría, Esteban. *El matadero* (j). Ilustrado por Silvina Pachelo. Buenos Aires: Charco, 2020.
- Echeverría, Esteban. *El matadero* (k). Ilustrado por Waldimiro Melgarejo Muñoz. Buenos Aires: Sociedad Bibliófila Argentina, 1944.
- García del Molino, Fernando. *Retrato del Brigadier General Don Juan Manuel de Rosas*. 1835. Colección privada. *Wikimedia Commons*. Web. 25 de noviembre de 2021.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retrato del Brigadier General Don Juan Manuel de Rosas.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retrato_del_Brigadier_General_Don_Juan_Manuel_de_Rosas.jpg)
- Ghiano, Juan Carlos. 1968. *“El Matadero” de Echeverría y el costumbrismo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Impreso.
- Janzen Kooistra, Lorraine. *The Artist as Critic. Bitextuality in Fin-de-Siècle Illustrated Books*. Aldershot: Scolar Press, 1995. Impreso.
- Larocque Tinker, Edward. “Juan Carlos Huergo: Painter of the Pampas Past”. Austin: The University of Texas Press, 1964.
- Lizarazo Arias, Diego. *Íconos, figuraciones, sueños: hermenéutica de las imágenes*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2004. Impreso.
- Mekler, Darío. Entrevista por correo electrónico. 24 de mayo de 2020.
- Ortuño Martínez, Bárbara y Mónica Moreno. “Militantes entre el ser y el deber ser. Compromiso, género y familias en la juventud revolucionaria de los años 70 en España y Argentina”. *ARBOR*. 196: 2020: 1-12. Web. 15 de noviembre de 2020.  
<https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/2367>
- Pachelo, Silvina. Entrevista por correo electrónico. 29 de mayo de 2020.
- Penhos, Marta. “Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX”. *Tras los pasos de la norma, Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Edas. Marta Penhos y Diana Wechsler. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999. 111-162. Impreso.
- Pini, Ivonne. *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en Cuba, Mexico, Uruguay y Colombia. 1920-1930*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2000.
- Schwartz, Marcia. Entrevista por correo electrónico. 20 de mayo de 2020.
- Suárez, Nicolás. “Los gauchos angloparlantes y la pampa en Technicolor: versiones y perversiones del *Martín Fierro* en *Way of a Gaucho* (1952) de Jacques Tourneur”. *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 20. 2019: 126-148.

Usubiaga, Viviana. *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*.

Buenos Aires: Edhasa, 2012. Impreso.

“¡Viva la Santa Federación!”. *Nervio*. 34-35. 1934: 28-29. Web. 15 de noviembre de 2020.

## **ARCHIVOS**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas.