



INTERMEDIALIDAD Y EXCLUSIÓN. DE *EL MATADERO*  
(1838/9) DE E. ECHEVERRÍA A LA ESCENA PORTEÑA  
CONTEMPORÁNEA

*INTERMEDIALITY AND EXCLUSION. FROM EL MATADERO*  
*(1838/9) BY ESTEBAN ECHEVERRÍA TO THE CONTEMPORARY*  
*BUENOS AIRES SCENE*

Lía Noguera  
CONICET/UNA-UBA  
([lianoguera@yahoo.com.ar](mailto:lianoguera@yahoo.com.ar))  
<https://orcid.org/0000-0002-0765-5160>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2023.50.10  
ISSN 2444-3948

**Resumen:** A partir del cuento argentino *El matadero*, de Esteban Echeverría escrito en 1838/39, nos proponemos analizar las diversas formas de significación de los temas que atraviesan a esta textualidad, así como también las resignificaciones que experimenta en su pasaje a las artes escénicas contemporáneas: *El matadero. Un comentario* (2009), dirigida por Emilio García Wehbi y Marcelo Delgado, y *Manipulaciones III. El banquete* (2012), dirigida por Diego Starosta. Para ello, nos preocuparemos por estudiar las distintas estrategias intermediales que se establecen entre literatura, ópera, danza, teatro y performance, a la vez que nos concentraremos en el estudio de las exclusiones sociales, políticas, geográficas y culturales que el relato decimonónico propone a partir de sus personajes y que son recuperadas y reformuladas en la escena argentina del bicentenario.

**Palabras Clave:** Intermedialidad-Literatura-Artes Escénicas-Argentina.

**Abstract:** Based on the Argentine short story *El matadero*, by Esteban Echeverría written in 1838/9, we propose to analyze the various forms of meaning of the themes that cross this textuality, as well as the resignifications that it experiences in its passage to contemporary performing arts: *El matadero. Un comentario* (2009), directed by Emilio García Wehbi and Marcelo Delgado and *Manipulaciones III. El banquete* (2012), directed by Diego Starosta. To do this, we will concern ourselves with studying the different intermediary strategies that are established between literature, opera, dance, theater and performance, at the same time that we will concentrate on the study of the social, political, geographical and cultural exclusions that the nineteenth-century story proposes to starting from his characters and that are recovered and reformulated in the Argentinean scene of the bicentennial.

**Key Words:** Intermediality-Literature-Performing Arts-Argentina

**Sumario:** 1. Introducción. 2. El matadero va a la ópera. 3. El matadero va a un banquete. 4. «A pesar de que lo mío es historia...» y fin. 5 Notas.

Copyright: © 2023. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

LÍA NOGUERA nació en Buenos Aires, Argentina. Es doctora en Historia y Teoría de la Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA), licenciada en Letras (UBA) y obtuvo el Posdoctorado en Ciencias Sociales y Humanas (UBA), Argentina. Es investigadora asistente del CONICET en el Instituto de Investigación Teatral de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Sus temas de investigación se vinculan con el rescate, análisis y difusión de los textos teatrales perdidos de la gauchesca teatral y las relaciones intermediales entre literatura fundacional argentina y teatro contemporáneo. Es docente de grado y posgrado en la Carrera de Artes (FFYL-UBA) y en el Departamento de Artes Dramáticas (UNA).

## I. INTRODUCCIÓN

Las discusiones sobre el concepto de intermedialidad son múltiples y variadas y, hasta el momento, sus especificidades y significaciones se siguen postulando. Desde los estudios semióticos, cinematográficos, literarios y teatrales, entre otros, se suscitan diversas reflexiones teóricas que, si bien en muchos casos se presentan como complementarias o ampliatorias de estudios previos, no dejan de coincidir en que la intermedialidad no es un fenómeno nuevo, sino que es su denominación y sistematización aquella que se ha presentado como innovadora hacia fines del siglo XX. En este sentido, la discusión sobre lo intermedial se postula como una lucha que se establece por la significación, la sistematización y la categorización que este problema abre en las artes escénicas, audiovisuales y visuales considerando, según los distintos investigadores e investigadoras, el devenir histórico del cruce de cada una de estas disciplinas específicas o las particularidades propias de un determinado corpus intermedial.

Tal es el caso de los estudios planteados por Irina Rajewski (2005, 2010) quien, desde un sentido general, define a la intermedialidad como el cruce que desde una disciplina artística se establece con otra. Desde esta perspectiva general, lo intermedial define las zonas de contactos, los intersticios que dos o más discursos mediales establecen en una producción artística. Sentadas las bases del problema global de la intermedialidad, la investigadora alemana va más allá y propone categorizar las diferentes problemáticas que al interior de este gran tema se suscita, proponiendo así definiciones en sentido estricto según un corpus específico de obras artísticas. Esta noción de restricción permite no solo ordenar el mapa de sentidos que de esta categoría se desprende, sino también posibilita proponer una sistematización de los usos en las categorías de análisis a fin de, por un lado, observar los procesos de significación en cada uno de ellos; por otro lado, delimitar un corpus específico de análisis para sentar tales categorizaciones. Así, y sintetizando los postulados de Rajewski, se establecen tres categorías para definir la intermedialidad en sentido estricto:

La primera es la de «intermedialidad en sentido estricto de transposición medial», caso en el que una obra pasa a otro formato a partir de un cambio de soporte, por ejemplo, el pasaje de una obra literaria a un filme. La segunda refiere a la «intermedialidad en el sentido estricto

de combinación de medial», es decir, en una obra se produce el cruce y convivencia de al menos dos diferentes lenguajes artísticos, por ejemplo, teatro y danza, cine y ópera, etc. La tercera corresponde a la «intermedialidad en sentido estricto de referencias intermediales», proceso en el cual además «de combinar diferentes formas de articulación, el producto medial tematiza, evoca o imita elementos o estructuras de otro medio, convencionalmente distinto, a través del uso de sus propias formas específicas» (2005:11).<sup>1</sup>

Teniendo presente estas categorías de análisis, en este artículo nos proponemos analizar el modo en el cual un texto literario fundacional argentino establece diversas relaciones intermediales con el teatro, la ópera, la danza y la performance en la escena contemporánea argentina. Nuestro interés se concentra en estudiar el modo en el cual la obra *El matadero* de Esteban Echeverría, escrita en 1838/40, produce diversos campos semánticos y estéticos representacionales al ser convocada, en su propia materialidad y medialidad, en las obras *El matadero. Un comentario* (2009), de Emilio García Wehbi y Marcelo Delgado, y *Manipulaciones III: El banquete. Una aproximación teatral a El matadero de Esteban Echeverría* (2012), escrita por Gastón Mazieres y llevada a escena por la Compañía El Muererío Teatro. Asimismo, considerando los diversos procesos de reescritura que el cuento echeverriano atraviesa, en el presente análisis nos valemos del concepto de resignificación para comprender las distintas adaptaciones y cambios ideológicos que esta textualidad decimonónica experimenta en la actualidad. Siguiendo los estudios de Lucas Rimoldi, quien recupera los trabajos de la semiótica teatral (Pavis, Dubatti, Cilento, entre otros), entendemos la resignificación como:

(...) una adaptación teatral libre, generalmente *performance oriented* e internacional. Puede ser tanto genérica como poética, mixta o de un universo autoral global, y la caracteriza una fuerte voluntad recontextualizadora. La textualidad fuente —ya se trate de una obra o conjunto de obras dramáticas o no, o del universo creativo de un determinado autor— debe ser reconocida explícitamente y sin ambages en la resignificación, en su instancia textual o paratextual (Rimoldi, 2012: 164).

Por último, nos interesa concentrarnos en la representación que el cuento hace del excluido social, cultural y geográfico a partir de un personaje específico: el unitario, a fin de analizar las rupturas y

resignificaciones que este paria representa en sus pasajes intermediales y temporales en la escena porteña contemporánea. El excluido romántico y su representación en la literatura argentina decimonónica

El escritor argentino Esteban Echeverría, luego de su viaje por Francia durante cinco años —en los cuales realizó una serie de estudios filosóficos, históricos y literarios—, introduce la estética romántica en el Río de Plata en 1830, momento en el cual publica en la prensa porteña sus primeras obras poéticas. Si bien de manera latente las perspectivas de un ideario poético que se alejara de una estética iluminista ya estaban presentes desde una década atrás, la aparición de Echeverría produjo la consolidación de una nueva estética que encontró un público (en especial el femenino) y una prensa altamente favorable para su afirmación. El distanciamiento de un pasado hispánico y los intentos por sistematizar sus ideales por medio de la articulación entre arte y sociedad son algunos de los objetivos políticos-estéticos que se encuentran en su producción escritural. Construye, a la vez, su propio personaje romántico y se autoproclama como el primer poeta romántico argentino, «caracterizado por una subjetividad torturada, inestable, perpleja» (Sarlo y Altamirano, 1997, 24) que pretende legitimar con sus escritos una imagen romántica de la sensibilidad y la melancolía, aspectos que no son exclusivos de Echeverría, sino también de gran parte de los intelectuales del período.

El ideario político y cultural del romanticismo propuesto por Echeverría influye en un grupo de jóvenes letrados rioplatenses y tiene como resultado la conformación de la Generación del 37 o Nueva Generación, considerada como «el primer movimiento intelectual argentino animado de un propósito de interpretación de la realidad argentina que enfatizó la necesidad de construir una identidad nacional» (Terán, 2008, 62). Autoproclamada como la heredera de la Revolución de Mayo e iniciada con la creación del Salón Literario en 1837 en la Librería de Marcos Sastre, esta Generación tiene un período de creatividad cultural e intelectual que abarca hasta 1880, momento en el cual la preponderancia de las ideas románticas alcanza la hegemonía cultural. Con Esteban Echeverría como guía de estos jóvenes, entre sus miembros también se contaban: Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, José Mármol y Bartolomé Mitre, entre otros, quienes en su mayoría habían estudiado en el Colegio de Ciencias Morales (1823-1830) y, posteriormente, en la Universidad de Buenos Aires. La

obra de estos intelectuales debía estar supeditada a la necesidad de la conformación de un nuevo país, con el fin de poder definir su propia identidad nacional. Además, como hijos de la Revolución de Mayo, ellos se consideraban los encargados del desarrollo e implementación de la segunda etapa de esa revolución: la renovación de las ideas, en la cual «obrarán el derecho y la razón» (Echeverría, 1948,6)

Luego de una primera etapa de armonía con el gobernante de Buenos Aires, el general Juan Manuel de Rosas, a quien perciben como el único capaz de pacificar al país y de concretar el proyecto cultural por ellos propuesto, se produce un distanciamiento que en muchos casos desemboca en el exilio. Los escritos que estos intelectuales publican después de 1837 son documentos de denuncia que evidencian su clara oposición hacia esta figura de poder. Rosas es el principal enemigo del proyecto civilizador que esta Generación quiere llevar adelante. Él sintetiza todo aquello que se opone al progreso cultural que los intelectuales románticos pretenden desarrollar. Asociado a la barbarie y a la sofocación de los focos civilizatorios, el rosismo se presenta como el principal obstáculo que evita la circulación y desarrollo social y cultural de la Argentina en este momento histórico. A partir de esta oposición, si Rosas es la barbarie, la Generación del 37 se autoproclama como la civilización. Por ello, se estructura una fórmula que sintetiza el ideario político cultural de los intelectuales románticos y que recorre todos sus escritos: civilización-barbarie. Esta fórmula fue en Argentina una imagen fundadora que expresa tanto sus límites como las riquezas de esta Generación:

Ella hacía referencia a un pasado al mismo tiempo que establecía una separación neta, un corte, entre el proceso de constitución de una nueva sociedad y el período de guerras civiles y el gobierno de los caudillos. (...) Pero la fórmula proyectaba también una perspectiva integracionista dentro de un nuevo proyecto socio-histórico. El orden que en nombre de la civilización fue instaurado, apuntaba, entre otras cosas, a la apertura a la inmigración europea y a la inserción del país en el mercado mundial. (Svampa, 1994, 43-44)

Sin embargo, este combate que inician los jóvenes románticos debía realizarse mediante un peregrinaje que se efectúa por fuera de los contornos de la patria, a la vez que se establecen diversas fases en cuanto a la productividad de sus idearios políticos y estéticos. Según Myers

(2003) estas son: primera fase: de conformación (1830- 1838/38/9); segunda fase: de política facciosa (1838/9- 1844); tercera fase: programática (1844-1852/4)

En la segunda fase señalada por Myers se produce, durante el régimen de Rosas, un ascenso y consolidación de la oligarquía terrateniente que estos intelectuales opositores leyeron como un proceso de ruralización de la sociedad que percibían como negativo y del cual consideraban que debían distanciarse, máxime cuando este proceso de ruralización comenzaba a avanzar sobre Buenos Aires. Este avance sobre un espacio urbano, al que percibían como emblema de la civilización y de la apertura al mundo, hizo que estos intelectuales se recluyeran en un historicismo europeizante que finalmente los hace optar por el exilio y devienen en imagen del desposeído geográfico y paria intelectual. Es importante destacar que la condición de exilio en los intelectuales de la época romántica argentina responde a dos tipos diferentes de cruces de fronteras. Uno, el que implica atravesar la frontera geográfica y radicarse en una nueva geografía y cultura. Otro, el que implica un proceso de internalización de frontera, delimitación interna que establece una cesura entre la sociedad a la cual se pertenece y el sitio elegido para «refugiarse» de ese entorno que no se reconoce como propio. Mientras que el primero puede ser entendido como exilio exterior, el segundo es entendido como exilio interior. En este segundo tipo de exilio no se produce un desplazamiento geográfico, sino un aislamiento social, tanto o más dramático que aquello que se experimenta en un pasaje de geografías disímiles. El exiliado interior padece del extrañamiento que le produce observar su mundo, su sociedad conocida, y encontrar allí todos los componentes de lo diferente. El exiliado interior es un extranjero en su propia tierra, es un dislocado social, que también presenta una mirada desplazada sobre aquello que contempla. Tal es el caso de Esteban Echeverría, quien convencido de que la batalla se gana desde adentro de la patria, se refugia en la estancia Los Talas que administraba su hermano. Allí permanece desde 1839 hasta mediados de 1840 y es donde Echeverría encuentra un refugio que le permite continuar escribiendo y alejarse de una sociedad que se ha vuelto hostil pero aún no del todo peligrosa. Es el fracaso de la entrada del General Lavalle el suceso que hace repensar esta condición y decide abandonar «su lugar» en la patria y pasar a exilio montevideano.

No obstante, previo a su exilio se produce la escritura del texto que catapultó a la historia a Echeverría y que se ubicó como uno de los principales escritos de la literatura fundacional argentina: *El matadero*. Esta obra narra los sucesos que se producen al interior de un espacio en el cual el tratamiento brutal de la carne animal es moneda corriente. Sin embargo, las acciones transcurren en tiempos de cuaresma (momento en el cual la consumición de carne no es posible) y luego de una gran tormenta (aspecto que imposibilita el ingreso de vacas a este espacio). A pesar de ello, en este espacio geográfico que se halla en la ciudad, ingresa por error un toro, y tanto este animal como el ingreso del Cajetilla<sup>2</sup>, produce el horror y el divertimento de los personajes pertenecientes al matadero. Así, luego de matar al toro, proceso que produce accidentalmente el degüello de un niño, en el cuento asistimos a la tortura de la carne del Cajetilla/unitario (personaje especular del propio Echeverría) a partir de su encuentro con los cuerpos federales que representaban y sostenían en el poder a Juan Manuel de Rosas. Una tortura que responde y sintetiza el error geográfico de un sujeto no federal que ingresa en una zona en la cual el deseo por la carne del otro (literal y metafórico; animal y humana) se hace presente. ¿Y quién es un unitario? En palabras del narrador del cuento de Echeverría :

Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador (Rosas), patrón de la cofradía, a todo que no era degollador, carnicero ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el Matadero. (2010, 38)

De este modo, ante esta barbarie y en una clara lectura política que sintetiza y critica el modo de gobernar rosista, la única salida posible es la muerte. En relación con lo mencionado, Sarlo y Altamirano afirman que en el cuento conviven de manera violenta dos mundos:

El espiritual, cultivado y ético de la ciudad (que produce el sacrificio sublime del joven unitario) y el mundo entregado a la ley de la materia, al instinto y al llamado de la sangre (que produce el espacio sucio y cruel del matadero, donde sus torturadores, los matarifes y pialadores criollos, tienen, precisamente, una dimensión grotesca. (1997, 45)



Por ello, la muerte del unitario hacia el final del cuento surge por la imposibilidad de definir estos dos mundos luego de su entrada a la geografía del horror y la barbarie que es el matadero (recinto del pueblo rosista que no tiene lugar para aquellos que se oponen a su ideario, tales son los casos del personaje del unitario y, por extensión, del propio Echeverría). Además, después de su violación, este personaje deviene en un cuerpo híbrido, dislocado cultural y geográficamente. Por tal motivo, explota de ira, aunque, y como dice el juez del matadero: «queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio...» (Echeverría, 2010, 38)

A más de un siglo y medio de su escritura, el relato de Echeverría continúa siendo convocado tanto en literatura, cine, teatro, danza y ópera, entre otras tantas disciplinas. En lo que respecta a las artes escénicas, creemos que es esa idea de tensión entre la diversión y el horror, entre lo lúdico y lo serio aquello que retoman tanto la ópera dirigida por Emilio García Wehbi y Marcelo Delgado como la puesta en escena de Diego Starosta en la escena contemporánea argentina. Además, en esas tensiones se condensa la dicotomía que atraviesa todo el ideario romántico argentino y que alcanza hasta nuestros días: civilización-barbarie. En este sentido, las tensiones señaladas y la fórmula postulada por Sarmiento en su *Facundo* en 1841 se vuelven presentes en el nivel textual de estas obras, pero, sobre todo, en la dimensión actoral y performática de los cuerpos en escena, proponiendo así una evidencia de la potencia sígnica de la violencia del pasado en su relación con el presente en una escena atravesada por la estrategia intermedial. Intermedialidad que, siguiendo las categorías de Rajewski, se presentan en ambas obras como transposición medial (se toma un cuento y se lo traspassa al teatro y a la ópera) y, para el caso de la puesta de García de Wehbi se superpone la categoría combinación medial dado que los códigos específicos de la danza y la performance se hacen presentes y determinan el significado de obra. No obstante, nuestros objetivos no se agotan en el reconocimiento de estas categorías, sino que nos proponemos estudiar las funciones y significaciones específicas que el texto literario de Echeverría produce en sus cruces fronterizos disciplinares y en sus concomitancias con otros lenguajes artísticos. Esto es así puesto que entendemos que la frontera intermedial, como todo límite, se constituye como una zona

porosa, de contacto y sobre todo de cambios semánticos para el medio que la experimenta: nada queda igual después de ese cruce fronterizo.

## 2. EL MATADERO VA A LA ÓPERA

Emilio García Wehbi se inscribe en la escena posdramática<sup>3</sup> argentina a partir de la fundación, junto a Daniel Veronese, Ana Alvarado y Alejandro Tantanián, del grupo teatral El periférico de objetos en 1989. Junto a este grupo propuso una estética de la periferia en la cual la preocupación por lo procedimental, la performance y el teatro objetual (a partir del uso de los títeres destinado a un público adulto, las máscaras, entre otros) atravesó las diversas obras que llevaron a escena: *Máquina Hamlet*, *Ubu rey*, *Zoedipus*, entre otras. Luego de esa etapa, continúa su carrera de manera individual como director teatral, *régisseur*, *performer*, actor, artista visual y docente. Tal como se define en su página *web*, su poética da cuenta de un cruce constante de disciplinas en escena con el objeto lograr tal hibridación que la posibilidad de definición se vuelve un imposible. Además, se agrega que:

Su búsqueda formal pretende establecer siempre una dialéctica con el espectador, considerándolo parte activa de la obra. Trabaja a partir de estrategias formales que incluyen conceptos como lo obsceno (aquello que está fuera de la escena), la crisis, el accidente, la provocación, la inestabilidad, lo extraordinario (lo que se aparta del orden), la memoria, la muerte y la violencia. Intenta que sus montajes sean un espacio para la convergencia de las distintas miradas. (<https://emiliogarciawe-hbi.com.ar/>)

Fiel a estos preceptos, en abril de 2009 dirige junto al compositor, director musical y docente argentino Marcelo Delgado la ópera *El matadero*. *Un comentario* cuyo estreno se realizó en la sala Batato Barea del Centro Cultural Rojas de Buenos Aires. En la publicación del libreto, que está acompañada por la publicación de la primera edición del cuento de Echeverría en 1871<sup>4</sup>, fotos de la puesta y tres estudios críticos del cuento, García Wehbi indica que su objetivo fue: «escribir un libreto que pudiera contener tanto las acciones como las ideas de los personajes que, desde la fundación de la patria han colaborado –en un proceso

esquizofrénico- a la construcción y destrucción permanente del país» (2010, 5) (Falta referencia). Para ello, produce un texto para ocho voces y una bailarina estructurado en una introducción, ocho cuadros y un epílogo. Además, y en relación con el cuento de Echeverría, produce una amplificación puesto que lo entrecruza con otras textualidades: el poema *La refalosa*, de Hilario Ascasubi, fragmentos de los discursos de Artaud, Ducasse, Kafka, Perlonguer, Shakespeare, entre otros, tal como se aclara en la publicación realizada de esta obra por el Centro Cultural Rojas de Buenos Aires. Esto produce la mixtura de los discursos literarios y teatrales canónicos con un fin netamente estético: apabullar al lector, confundirlo, producir su sacudimiento, originar el caos en la lectura, en un claro gesto que remite a los procedimientos del teatro posdramático, en especial, el del director y dramaturgo alemán Heiner Müller con sus obras *Máquina Hamlet* y *Medea Material*.

Si nos concentramos en la puesta en escena, la obra se inicia con el recitado de los primeros versos del poema *La refalosa* de Hilario Ascasubi por parte del personaje del Mazorquero, y una vez terminada su narración en clave de payada (procedimientos propios del universo gauchesco), y mientras en escena ya contamos con la presencia del unitario (el Cajetilla) en un immaculado traje blanco, ingresa el coro operístico. Así, a la luz de un rojo<sup>5</sup> tenue que acompaña toda la obra, quedan sentadas las bases sónicas del espectáculo que se articulan a modo de fórmulas dicotómicas: los unitarios y los federales, lo celestial y terrenal, lo bello y lo feo, la vida y la muerte, la civilización y la barbarie. En este sentido, se resignifican los núcleos semánticos del texto de Echeverría a la representación escénica mediante la iluminación, el vestuario y lo verbal. Esto último se articula en el cantar del coro -quien sienta las bases del espacio del Matadero y sus referencias específicas: gaucho, vaca, corral, indio, tierra, campo, etc.-, el Mazorquero -que con su recitado recupera la violencia de las acciones del cuento de Echeverría, pero también la de los manuales de ganadería- y el Cajetilla -quien con su canto sintetiza la mirada crítica de Echeverría sobre la barbarie del espacio del Matadero y por lo tanto del poder político-. De esta manera, ya desde el comienzo de la obra los personajes quedan presentados y dispuestos estratégicamente en el escenario en forma de herradura: a la izquierda del espectador, el Cajetilla; a la derecha, el Mazorquero; rodeando a ambos, el coro, y, en el centro de la escena, el cuarto personaje, el toro. Cabe señalar que este personaje, en su transposición medial de

cuento a obra escénica cobra mayor presencia puesto que con su coreografía sintetiza todas las inscripciones de la violencia, el maltrato y el desborde. Una coreografía que, siguiendo los lineamientos de Susana Tambutti (2018, 8), entendemos como líquida puesto que es «inestable y frágil, sujeta a migraciones y al cruce de influencias heterogéneas(..). Además, esta coreografía líquida está caracterizada por la descomposición de la acción, las superposiciones y yuxtaposiciones de sentidos, que construyen una coreografía sin gramática; se trata de un trazado en un paisaje, un entramado de signos como entidades aislada».

En este espacio geográfico que determina la obra *El matadero. Un comentario*, los cuerpos y las palabras tienen un lugar específico de inscripción y establecen una geografía del horror en la cual la sangre se mezcla con el barro y marca el cuerpo del toro, la primera víctima del texto, que anticipa el ritual sacrificial que se amplifica a lo largo de la obra, puesto que como afirma García Whebi (2010, 41) este personaje toro/vaca «es el portador/a del signo de un país cuyo sino es la tragedia.» Asimismo, es interesante observar cómo esta propuesta recupera, también espacialmente, todo el ideario romántico sobre el territorio y sus relaciones con los cuerpos que lo habitan. Recordemos que textos como *El matadero* y *La cautiva* de Esteban Echeverría, *Facundo* de Faustino Sarmiento, *Amalia*, de José Mármol, *Martín Fierro* de José Hernández, *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, entre muchos otros, se inscriben en lo que se denomina ficciones fundacionales argentinas<sup>6</sup>. Estas textualidades recurren -tal como lo hemos observado en estudios anteriores (Autora 2017, 2020)- a la representación de una geografía, que halla su núcleo semántico en la mostración de un territorio amurallado o segmentado por fronteras, como un modo de criticar al estado dominante. A la vez, representa el espacio territorial y los recorridos que los sujetos realizan en él, a partir de las teorías clásicas de la soberanía, mediante la representación de un Estado soberano que busca el control y la reducción de la anomalía: la disciplina normaliza, «analiza, descompone a los individuos, los lugares, los tiempos, los gestos, los actos, las operaciones. Los descompone en elementos que son suficientes para percibirlos, por un lado, y modificarlos por otro» (Foucault, 2006, 75). Además, tal como lo ha señalado Fernández Bravo (1999, 14), los letrados argentinos del siglo XIX hallan en el paisaje una «zona de condensación simbólica que la cultura debe recorrer, descubrir, ocupar, y donde acaso puedan despejarse algunas de las numerosas incógnitas que asedian la diferenciación

de una identidad nacional en la instancia poscolonial». Por ello, en el proyecto romántico, el paisaje no sólo simboliza un mapa de poder, sino que también funciona como un instrumento del poder cultural que se quiere implementar. Así concebido, el territorio cobra un lugar central: fuente de imágenes del germen de una futura nacionalidad (y nación) que se construyen sobre un vacío (el desierto) pero también sobre una segmentación. Esa segmentación, tanto en el caso argentino como en el resto de Latinoamérica, se traduce en una fórmula dicotómica: civilización y barbarie, fórmula vertebradora del pensamiento sarmientino que abrigó su proyecto político y cultural y que proyectó imágenes de una nación basada en la fragmentación, pero también, y sobre todo, en la exclusión. Ciertamente, entre estos dos universos territoriales y culturales disímiles, entre la civilización y la barbarie, entre el desierto y la ciudad, entre unitarios y federales, entre América y Europa, se encuentra un dispositivo que permite la demarcación: la frontera. Una delimitación interna, una liminalidad, que organizó y determinó modos disímiles para observar y representar el cuerpo de la Nación Argentina -en latente conformación- dentro de las producciones artísticas de la época. Esa frontera decimonónica se inscribió en el territorio y en la cultura a la vez que condensó, en la literatura y el teatro, un cuerpo textual rico y productivo para «leer» desde su representación directa o metafórica, el entramado político en el cual esas textualidades tuvieron lugar.

Por ello, y considerando estos aspectos y relaciones, la ópera de Wehbi y Delgado vuelve sobre esos pasos, tal como podemos ver en la escena de la fuga del toro del espacio del sacrificio animal y humano: el matadero. Este personaje, que al igual que el Cajetilla entra por error al espacio de matanza de la carne animal<sup>7</sup>, logra cortar el lazo que lo ancla a su futura muerte y escapa. Si en el cuento de Echeverría el toro huye hacia el lado de la ciudad (espacio civilizatorio por excelencia en el cuento), dejando a tras el espacio de la barbarie, en la ópera el toro escapa hacia el espacio espectral, mezclándose así entre el público (el espacio de lo real) y evitando ser atrapado por el coro que lo persigue entre las butacas del teatro y el Mazorquero que, desde el escenario, continúa enunciando las palabras que reproducen los discursos de un manual ganadero:

Las manadas se comportan de manera muy parecida/ para mover a un grupo de animales en cierta dirección/el ganadero puede caminar en sentido contrario/ al deseado por los animales/ así tienden a acelerar

su movimiento (...) La zona de fuga es el espacio personal del animal/ y su tamaño es proporcional a su nivel/de domesticación y salvajismo. / Cuando el ganadero está fuera de la zona de fuga el animal se da vuelta y lo mira de frente/manteniéndose a una distancia segura. (García Wehbi, 2010, 60-61)

Entonces, ante el espacio amurallado y vigilado por el poder soberano del matadero y ante las palabras de orden, estructura e instrucción que recita el Mazorquero, el cuerpo del toro deviene en metáfora de liberación, de desorden y descontrol que escapa a la ortopedia que intenta imponer el espacio y las palabras de la barbarie. Esto se intensifica a partir de la potencia del cuerpo que expresa la bailarina que representa al toro, produciendo así que la danza, en conjunción con la música de ópera, se presenten como lenguajes corporales que desacreditan o escapan a la palabra escrita (tanto del texto de Echeverría como la del manual ganadero). Así, el cuerpo en acción animal permite abrir una línea de fuga hacia la civilización y atisbar, de ese modo, su salvataje. Sin embargo, ese cruce fronterizo está signado por la tragedia puesto que ningún cuerpo que comulga con la barbarie puede ser salvado de tal estigma, tal como lo plantean los textos fundacionales del período romántico argentino. Así sucede, también, con el Cajetilla: solo la muerte, a partir del sacrificio, la violencia, el desmembramiento y la vejación, obtienen como resultado estos cuerpos equívocos.

En un estudio sobre el cuento de Echeverría realizado por Cristina Iglesia y titulado «Mártires o libre: un dilema estético. Las víctimas de la cultura en *El matadero* de Echeverría y sus reescrituras», la investigadora argentina señala que este es un relato sobre la violencia de los cuerpos que pretende provocar con palabras al lector, de la misma manera que las acciones violentas atacan al protagonista de la narración: el unitario. De esta manera, se desprenden dos niveles de representación de la violencia: una destinada al protagonista, otra destinada directamente al lector que opera mediante frases violentas como es el caso de «ahí se mete el sebo en las tetas de la tía» o «del niño degollado por el lazo no quedaba sino un charco de sangre...» (Echeverría citado por Iglesia, 2004, 24). Estas frases, como tantas otras que describen las acciones de los personajes que habitan el matadero del Alto, se lanzan sobre el lector «con el único justificativo de que la perspectiva se torne más brutal a medida que el narrador se acerque» (Iglesia, 2004, 27). Consideramos

que esta doble articulación de la violencia se sostiene en la estrategia intermedial que opera *El matadero*. *Un comentario* establece con el cuento a fin de producir el mismo efecto, pero ahora sobre el espectador. ¿Cómo lo hace? Acudiendo a las lógicas mediales y específicas de la danza, el canto y la teatralidad de los cuerpos y los objetos en escena, tal es el caso de lodo y los cuchillos que pueblan la escena y que a medida que avanza la historia se van intensificando. Además, mediante el tono funesto de los cantos, el ritmo espasmódico y descontracturado que la bailarina ejerce al compás de la música y respondiendo al ritmo de las palabras que recita el Mazorquero, se produce un impacto visual sumamente expresivo que condensa un cuerpo sufriente que afecta, a cada paso, a todo aquello que lo circunda.

En este gesto parecería producirse una especie de salvataje, ante la mirada del espectador, del personaje que representa la civilización, tanto en el cuento de Echeverría -por ser unitario- como en la ópera, puesto que tiene a cargo el discurso operístico (lenguaje de elite por excelencia). Este excluido social, ideológico y cultural en el mundo del matadero representado por la opera parece alcanzar un rasgo más decoroso y celestial que aquel que corriera su compañero de error geográfico: el toro. Ante la muestra de la violencia, el barro y la sangre que manchan el cuerpo animal, la integridad visual y escénica del Cajetilla se mantiene, evidenciando así una especie de solidaridad con este personaje que sintetiza la intelectualidad y prestigio de una Generación de intelectuales del pasado nacional argentino. Así, como sinécdoque de una elite que promulgó el orden y el progreso pero que fue perseguida, expulsada del territorio y en muchos casos asesinada, el Cajetilla de la ópera enaltece el pasado en un presente que parece presentarse como funesto.

No obstante, los dos planos de la violencia que se han analizado en el cuento se ejercen en la obra de García Wehbi y Delgado, pero singularizándolo manifiestamente en el cuerpo animal. Este personaje, al final de la puesta y tras su muerte, se convierte en una bailarina con vestido morado que baila «un minueto rojo punzó», tal como lo indica el nombre de esa escena en el libreto (2010). Así, la sangre federal termina corriendo por todos los cuerpos y deja asentado, en la escena final de la ópera, que nadie escapa (ni siquiera el público que fue invadido por los cuerpos de la barbarie) al poder soberano del horror.

## 3. EL MATADERO VA A UN BANQUETE

En 1996 se funda en Buenos Aires el grupo dirigido por Diego Starosta a partir del estreno de su opera prima *Do* y que en 2021 cumplía sus 25 años de trayectoria. En los ensayos de su segunda puesta, *Lamentos*, surge el nombre de la compañía que los va a identificar hasta hoy y que tiene su origen en el libro *Los poemas de Sidney West*, de Juan Gelman. En la publicación que realizó la compañía por los 15 años de trayectoria, *Los pies en el camino*, Starosta explica que uno de los objetivos fundantes del grupo fue y es «la creación de espectáculos que proponen una «poética del cruce» donde materiales aparentemente diversos en su origen confluyen para construir un discurso teatral homogéneo en cuanto a su forma y su contenido» (2013: 12). Una poética que se sustenta, agregamos nosotros, por una reflexión y un tratamiento sobre los cuerpos actorales que se sostienen en el dinamismo, la tensión y la relajación de las acciones en escenas. Además, a lo largo de las 17 obras que ha estrenado la compañía, se pretende un «parecido de familia» -así lo dice Starosta- entre las puestas producidas, pero manteniendo la autonomía estética y el universo dramático que les son propios. Sin embargo, las semejanzas familiares se producen, los «aires» de hermandad o maternidad/paternidad se hacen presentes y consideramos que ello es así por el uso intermedial de otras textualidades literarias: el cuento kafkiano en *Informe para una academia*, textos de Gelman, Cortázar, Lorca en *La boxe*, *A penar de Toro*, *Un cuartito (un ambiente nacional)*, el folletín de Juan Moreira, solo por nombrar algunos. Un uso intermedial literario que se explota y se vuelve principio constructivo en el ciclo *Manipulaciones*, una trilogía que nace con la representación de la obra *Bacantes* en 2009, continúa con la pieza de Vacareza *Tu cuna fue un conventillo* y culmina en 2012 con el *Banquete* (una adaptación de *El matadero* de Esteban Echeverría). Es interesante señalar que en esta trilogía la preocupación por lo nacional se vuelve un *leive motive*, incluso al tomar como hipotexto la tragedia de Esquilo.

En *Los pies en el camino* la compañía explica que, aquello que define a la trilogía es la «utilización de un dispositivo de actuación común en las obras que la componen. Dicho dispositivo o ‘esencia dinámica’ se basa en la manipulación física, con todas sus posibilidades, de actores por actores» (Starosta y Oliver, 2013,70). Partiendo de esta idea de manipulación, consideramos que ella se presenta como principio constructivo



no solo de la actuación y los cuerpos en la escena de esta trilogía, sino que también se hace extensiva al trabajo textual e intermedial que El Muererío establece con el pasado y presente literario nacional e internacional. Si los discursos literarios atraviesan gran parte del trabajo de la trayectoria de este grupo como forma de comprender, problematizar, crear y pensar al teatro, las ficciones fundacionales argentinas se presentan como una herramienta de indagación poética, afectiva y relacional entre palabras y cuerpos del pasado que permiten revisar viejos enfrentamientos a fin de generar nuevas formas de leer las fórmulas dicotómicas que aun hoy nos atraviesan.

Así lo observamos, particularmente, en la versión del texto de Echeverría realizada por este grupo en agosto de 2012 en el teatro El Camarín de las Musas de Buenos Aires que titularon *El banquete. Aproximaciones sobre El matadero de Esteban Echeverría*, escrita por Germán Mazzières y dirigida por Diego Starosta. La acción transcurre durante el centenario de la Argentina (1910) en el seno de una familia perteneciente a la clase alta porteña y los personajes son: la Anfitriona, el Anfitrión, los cuatro comensales de la velada e Hilario, el sirviente de la casa. La elección temporal responde una intención de resaltar las dicotomías ideológicas que atravesaban al país. En palabras de Starosta (2013, 105): «la consolidación de la burguesía nacional de carácter latifundista nos da el contexto y las características sociales para ubicar el desarrollo de este festín pantagruélico, donde la desmesura tiene que ser la medida»

Si nos concentramos en el análisis dramaturgico, este se articula en dos planos: uno, que corresponde al tiempo de la cena y en el cual se discuten las rivalidades entre la nación argentina y la Francia de principios de siglo, en una clara referencia a la ciudad de las luces que fue faro inevitable del pensamiento romántico argentino. En este sentido, en los discursos de los anfitriones e invitados (una de ellas es francesa) París se vuelve sinécdoque del progreso, aunque con el transcurrir de las escenas esta idea se va debilitando. El otro, el que refiere a la narración y representación (en claro procedimiento de metateatralidad) del cuento de Echeverría, el cual ingresa en la obra como una excusa para el divertimento de los invitados durante la cena. Así, como se corta la carne de vaca (el asado) que constituye la comida de esta velada y se reparte entre los anfitriones e invitados, el cuento de Echeverría se desembra y comparte entre las voces de los comensales formando así un coro que reproduce de manera casi literal *El matadero*. De esta manera, carne y texto

sirven como alimento y entretenimiento de la elite. Al mismo tiempo, estos elementos se constituyen imágenes especulares de las palabras y el cuerpo de Hilario puesto que, como en el texto de Echeverría, son utilizados de manera violenta y horrorosa, deviniendo en una nueva forma de la fiesta del monstruo<sup>8</sup>.

Es interesante señalar que, en la estrategia intermedial de transposición medial, el unitario/Cajetilla del cuento se convierte en el sirviente de la casa de esta puesta teatral y, en ese pasaje, se cambian las geografías del horror presentes en la obra de Echeverría. Si el unitario por error ingresaba al espacio del matadero, lugar de la barbarie, ahora este personaje encarnado en Hilario ingresa a la civilización, la cena de la elite, lugar en el cual todos los signos de violencia se inscriben en su cuerpo. Además, si en los textos fundacionales la elite, y por lo tanto la civilización, estaba representada por los intelectuales y las familias unitarias, expresando así su carácter positivo, y la barbarie era asociada al poder de Juan Manuel de Rosas, los federales y el pueblo rosista, expresando así su valor negativo; en la puesta de Starosta, se invierten esos signos. La elite de esta familia patricia argentina representa lo negativo de la civilización y la barbarie expresa su positividad en las manos de este personaje que pertenece a la clase proletariada: Hilario. En este sentido, en el cruce intermedial, el unitario deviene signo positivo de la barbarie y lugar de resistencia de un pueblo que ya no apoya al soberano del territorio que opera mediante formas bárbaras de dominación de los cuerpos y las palabras del otro. No obstante, y tal como sucede con el personaje de su texto fuente, escapar a la muerte para esta nueva barbarie tampoco es posible.

Otro aspecto a señalar es que, en el traspaso de cuento a obra teatral, tal como lo hizo la ópera de Wehbi y Delgado, los núcleos narrativos del horror y la violencia de *El matadero* se condensan y potencian en dos planos: la actuación y la puesta en escena. En relación con el primero, la interpretación de los actores y actrices en escena se define por el trabajo con el cuerpo, los encuentros físicos, los desplazamientos incisivos y brutales en el espacio del *living*. A la vez, entre lo erótico y lo violento se tejen las relaciones de los actantes a la vez que la intensidad y proyección de la voz se vuelve marca distintiva de este grupo. En este sentido, el texto de Echeverría se vuelve también un pretexto para problematizar las tensiones de una poética actoral que escapa a toda conceptualización realista de la escena y cuyo centro de interés son los cuerpos en latencia y tensión

para el ataque del otro, respondiendo al procedimiento de manipulación que caracteriza al grupo teatral. Así lo afirma Starosta (2013, 102): «trabajamos dos técnicas de manipulación: una basada en el contacto y el sostén, y la otra, de contacto y rechazo (golpes, empujones, impulsos. Ambas se refieren a una labor netamente técnico-escénica, pero a la vez disparan y generan amplias resonancias y analogías conceptuales». En cuanto a la puesta en escena, la obra ubica el *living* de la casa sobre una alfombra de pasto, en clara referencia al espacio «rural» del matadero con el fin de evidenciar la paradójica y contradictoria situación de «clase y cultura» de los invitados. A la vez, privilegia el uso de los objetos rojos (manteles, lámparas, abrigo de la comensal parisina) y de una iluminación que también se expresa en esa tonalidad. En este uso del color rojo se imprime una referencialidad que ya se encuentra en la literatura romántica del periodo de Juan Manuel de Rosas y en el cual el texto de Echeverría se inscribe. Recordemos que durante la época rosista todo se tiñe de rojo, los cuerpos, las casas, las insignias, los emblemas. Por tal motivo, la metáfora de la sangre aparece con un uso político cuyo fin es tanto «discutir con» como «legitimar» el poder soberano, dependiendo del bando que lo esgrima (la literatura a favor o la literatura en contra). De esta manera, y en este contexto histórico, la sangre:

(...) corre así por los cuerpos metafóricos de la Familia, la patria, la Política y la Sociedad. Una materia compleja incapaz de ser vista solamente como un fluido rojo que circula por las venas y las arterias de los individuos. (...) Sangre real que se presta a ser representada metafísica o tropológicamente como dos figuras subsidiarias de un mismo elemento estimado como objeto en sí mismo, como dispositivo de o para el análisis de otros problemas, producciones culturales inspiradas por su figura, los sujetos en relación por prácticas que la contienen o por el contexto que genera. (Ferro, 2008, 27)

Asimismo, tal como lo hemos analizado en otros estudios (Noguera, 2017), en el teatro de la época de Rosas (específicamente aquel que se opone a sus formas de gobierno), la sangre tiene dos funciones tácticas: por un lado, es emblema del estado represivo y criminal que se representa (el gobierno de Rosas, la Conquista española); por otro lado, una vez derramada, deviene metáfora de aquello que resurge y perdura: es sangre fundante, la sangre derramada de las víctimas que habrá de servir de

ejemplo a las generaciones futuras. Son estos mismos sentidos aquellos que la puesta del grupo El muererío teatro recupera y representa en su versión de *El matadero*. En especial, en la escena final de la obra en la cual, luego de divertirse con el sirviente, posteriormente, a que Hilario recite los versos del poema *La Refalosa* de su tocayo, Hilario Ascasubi, su cuerpo violentado y asesinado queda tendido sobre el mantel rojo de la mesa en la que se produjo el banquete. Así, con una nueva víctima de la cultura ejecutada por la «supuesta civilización argentina» culmina esta puesta en la cual la condena a la elite y el intento de salvataje al pueblo, sintetizado en la figura de Hilario, se hace presente.

#### 4. «A PESAR DE QUE LA MÍA ES HISTORIA (...)»<sup>9</sup> Y FIN

La resignificación del texto de Echeverría a partir de la estrategia intermedial que realizaron las obras que aquí analizamos permite pensar no solo en la productividad de la literatura fundacional argentina en el presente, sino también su funcionalidad como dispositivo de nuevas significaciones artísticas. El hecho de acudir a un relato del pasado no es casual si consideramos, al mismo tiempo, el momento de reescritura y puesta en escena de estas nuevas versiones del cuento de Echeverría: a pocos años del bicentenario de la nación argentina que se celebró el 25 de mayo de 2010. Esto permite comprender cómo ambas obras postulan, por un lado, una reflexión sobre la historia real y ficcional de la Argentina; por otro lado, proponen un cuestionamiento a las fronteras disciplinares a partir del uso de la intermedialidad como principio constructivo de su representación. De esta manera, danza, ópera, performance, literatura, teatro, entre otras prácticas, acuden a escena para mostrar la porosidad de las zonas fronterizas disciplinares y temporales: del siglo XIX argentino al siglo XXI. Además, en este uso intermedial tanto la ópera como la puesta en escena que hemos analizado evidencian el grado de diálogo (temático, procedimental y estético) que tienen con la escena posdramática contemporánea. La cual podemos sintetizar de esta manera:

(...) disolución de los límites entre géneros, relativización de los criterios que permiten diferenciar las nociones de veracidad y verosimilitud (...) y, sobre todo, en la profunda tendencia a reflexionar no solo sobre la

teoría y la práctica teatrales y sobre la conflictiva relación que las vincula, sino también –y análogamente– sobre la no menos conflictiva relación entre teatro y sociedad, relación que se expresa a través de variadas formas de escritura dramática y escénica. (Trastoy, 2017, 16)

Al mismo tiempo, y desde distintos paradigmas ideológicos, ambas obras muestran el lugar de exclusión que experimenta uno de los personajes principales del texto de Echeverría: el unitario/el cajetila. Un personaje que en el contexto decimonónico argentino cumplía la función de ser espejo del propio Esteban Echeverría y sintetizaba la condición de exclusión, violencia política y social que experimentaba toda la Generación del 37. Si la elite intelectual opositora al régimen de Juan Manuel de Rosas se consideraba abanderada de la civilización, el poderosista y quienes lo apoyaban representaban la barbarie. No obstante, tal como hemos señalado, las tensiones entre civilización y barbarie que articulan tanto lo social, lo político y literario en la Argentina del siglo XIX, se presentan de manera diferente en cada una de las obras contemporáneas. Si en la ópera de García Wehbi y Delgado la representación del paria cultural, ideológico y geográfico (el unitario) está cargada con todos los signos positivos de la civilización (su vestimenta, su lenguaje, su canto); por el contrario, en la representación del unitario que realiza la puesta en escena dirigida por Starosta se sintetizan los signos positivos de la barbarie y todos los aspectos negativos de la civilización se concentran en los restantes personajes: los comensales del banquete. Así también, si consideramos los espacios de cruce que este sujeto realiza en estas reescrituras del texto de Echeverría, observamos que si el unitario de la ópera de García Wehbi y Delgado va de la civilización a la barbarie (de la ciudad al espacio del matadero), en la obra teatral dirigida por Starosta ese unitario del cuento decimonónico, representado ahora por el sirviente del banquete, experimenta un cruce fronterizo que va de la barbarie a la civilización. El problema está en que esa civilización muestra toda la violencia, horror y la lacra de una alta sociedad. Independientemente de estas diferencias, ambas versiones del cuento en la escena contemporánea, y al igual que lo hizo el relato del primer poeta romántico argentino, muestran cómo el resultado de la experiencia del cruce fronterizo por parte de un sujeto excluido deviene una aventura que, en el final, muestra el revés de esa experiencia: la desventura.

## 4. OBRAS CITADAS

- Altamirano, C., Sarlo, B. (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Ariel.
- BELLONE, L. (10/08/2021). Borges y el peronismo. La fiesta del monstruo. Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/298391-la-fiesta-del-monstruo>
- ECHEVERRÍA, E. 1948. *Dogma Socialista*. Ediciones Estrada.
- ECHEVERRÍA, E. (2010). El matadero. *El matadero. Un comentario y otros textos*. Libros del Rojas.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Á. (1994). Literatura y Frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX. Editorial Sudamericana. Universidad de San Andrés.
- FERRO, G. (2008). *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Marea Editorial.
- FOUCAULT, M. (2006). *Seguridad, territorio, población*. Curso en el *College de France (1977-1978)*. Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA WEHBI, E. (2010) El matadero. Un comentario. *El matadero. Un comentario y otros textos*. Libros del Rojas.
- IGLESIA C. (2004). Mártires o libres: un dilema estético. *Letras y divisiones. Ensayos sobre literatura y rosismo*. Santiago Arcos Editor, pp. 59-76.
- LEHMANN, H. T. (2010). El teatro posdramático: una introducción. *Telón-defondo. Revista de teoría y crítica teatral*, (12), 1-19.
- MYERS, J. (2003). Literatura e ideas desde el Salón Literario a la Organización Nacional. *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*, Julio Schvartzman (Dir.). EMECÉ.
- NOGUERA, L. (2020). *Ficciones fundacionales argentinas en el teatro porteño contemporáneo*. *Teatro XXI*, (36), 47-61.
- NOGUERA, L. (2017). *Teatro y frontera. Cruces y desplazamientos geográficos y culturales durante el romanticismo rioplatense (1837-1857)*. EUDEBA.
- PIGLIA, R. (2010). «Echeverría y el lugar de la ficción». *El matadero. Un comentario y otros textos*. Libros del Rojas.
- RIMOLDI, L. (2012). El concepto de resignificación como aporte a la teoría de la adaptación teatral *ESCENA*. *Revista de las artes*, vol. 70, núm. 1-2, 2012, pp. 161-172. Universidad de Costa Rica

- RAJEWSKY, I. (2010). Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Ed. Lars Elleström, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- RAJEWSKY, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality» [Intermedialidad, intertextualidad y remediar: una perspectiva literaria en intermedialidad]. *Intermedialités*, 1(6). [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6\\_rajews-ky\\_text.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajews-ky_text.pdf)
- SOMMER, D. (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- SVAMPA, M. (1994). *El Dilema Argentino Civilización o Barbarie: De Sarmiento Al Revisionismo Peronista*. El Cielo por Asalto.
- TAMBUTTI, S. (2018). «Coreografía extramuros». *INTERDANZA*, Vol. 5, n. 49, pp. 22-53
- TERÁN, ÓSCAR, 2008. La Generación del 37: Sarmiento y Alberdi. *Historia de las ideas políticas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1881-1980*. Siglo XXI.
- TRASTOY, B. (2018). *La escena posdramática: ensayos sobre la autoreferencialidad*. Editorial Libretto.

## 5. NOTAS

- <sup>1</sup> Afirma Rajewski (2005, 14) que «las referencias intermediales, entonces, pueden ser distinguidas de las intramediales (y por lo tanto de las intertextuales) por el hecho de que un determinado producto medial no puede utilizar ni reproducir genuinamente elementos o estructuras de un sistema medial diferente a partir de sus propios elementos específicos; sólo puede imitarlos o evocarlos. Consecuentemente, una referencia intermedial sólo puede producir una ilusión de las prácticas específicas de otros medios. Y además es precisamente esta ilusión la que solicita potencialmente al receptor de, por ejemplo, un texto literario, un sentido de las cualidades fílmicas, pictóricas o musicales, o – hablando más generalmente – un sentido de una presencia visual o acústica».
- <sup>2</sup> Según definición de Real Academia Española: «m. despect. coloq. Arg., Par. y Ur. Hombre presumido y afectado» (<https://dle.rae.es/Cajetilla>).
- <sup>3</sup> Seguimos a Hans-Thies Lehmann (2010:17), quien afirma que: «El epíteto posdramático se aplica a un teatro llevado a operar más allá del drama, a una época posterior a la validez del paradigma del drama en el teatro. Esto no significa negación abstracta, ignorancia pura y simple de la tradición del drama. Posterior al drama significa que éste subsiste como estructura del teatro normal, en una estructura debilitada y desacreditada: como expectativa de una gran parte de su público, como base de numerosas de sus formas de representación, en tanto norma de dramaturgia que funciona automáticamente.» Así también, Betriz Trastoy en su libro: *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad* estudia el teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires producido a partir de la recuperación de la democracia en Argentina (1983) hasta la actualidad. En ese corpus, en el cual se incluyen las obras del Periférico del objetos, Trastoy encuentra dos características constantes, una, lo autorreferencial; otra, similares expresiones teatrales que se inscriben en aquello que suele denominarse teatro posrepresentacional, posorgánico o posdramático, de acuerdo con los presupuestos teóricos de Hans-Thies Lehmann, y que la investigadora argentina sintetiza así: «quiebre de la noción de personaje, disolución de los límites entre los géneros, relativización de los criterios que permiten diferenciar las nociones de veracidad y verosimilitud, (...) una profunda tendencia a reflexionar no solo sobre la teoría y la práctica teatrales y sobre la conflictiva relación que las vincula sino también sobre la conflictiva relación entre teatro y sociedad. Una relación que se expresa



a través de variadas formas de escritura dramática y escénica.» (Trastoy, 2018, 16)

- <sup>4</sup> Esteban Echeverría escribe *El matadero* en 1838/9. Tal como señala Ricardo Piglia (2010,123) en su estudio: «el relato permaneció inédito hasta 1871, cuando Juan María Gutiérrez lo rescató entre los papeles póstumos de Echeverría (que había muerto en Montevideo, exiliado y en la miseria en 1851)». Falta cerrar las comillas de la cita.
- <sup>5</sup> El gobierno de Juan Manuel de Rosas y el partido federal que él dirigía optó por la divisa punzó para identificar a sus seguidores. La insignia federal marcaba los cuerpos de los aliados y dejaba a la vista quiénes no lo eran. Como señalan varios estudios, durante estos años todo se tiñó de rojo: las casas, la vestimenta y los cuerpos (con la sangre derramada de quienes eran opositores a Rosas).
- <sup>6</sup> Doris Sommer afirma que las ficciones fundacionales son aquellas que «resultan de lectura obligatoria en las escuelas secundarias oficiales como fuentes de la historia local y orgullo literario» (2004, 20); evidencian también, «los vínculos fundacionales entre esta literatura y la legislación» (2004, 21) y la prueba más notoria de esta unión es que muchos de los escritores fundacionales resultaron ser presidentes en sus países. Revisar las referencias, primero pone 21 y luego 20. Idealmente, al ser dos citas, situar en ambos casos tras las citas.
- <sup>7</sup> En el cuento de Echeverría se narra que entre los 50 novillos que habían ingresado al Matadero del Alto durante la cuaresma y luego de una gran tormenta que asoló al Buenos Aires del 1830 y en el cual la ciudad quedó casi sin carne para alimentarse, ingresó un toro.
- <sup>8</sup> «La fiesta del monstruo» es un cuento del escritor argentino Jorge Luis Borges escrito en colaboración con Adolfo Bioy Casares en 1947. El cuento, cuyo intertexto es *El matadero* de Echeverría, muestra la jornada del 17 de octubre de 1945, durante el gobierno argentino de Juan Domingo Perón, «como el accionar de «la chusma», gente proveniente del sur, del llamado «gran Buenos Aires», que «invade» la civilizada ciudad, haciendo gala de grosería y barbarie» (Bellone, 2021 ¿No tiene página?).
- <sup>9</sup> Palabras inaugurales del cuento *El matadero*, de Esteban Echeverría (2010, 16).

