

# CONDICIONES GENERALES PARA UNA POSTERGACIÓN: *EL MATADERO*

Hernán Bergara

Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco  
[ hernanbergara@gmail.com ]

**Resumen:** El artículo postula el problema de la inadecuación de la obra *El matadero*, de Esteban Echeverría, en su contexto de producción, que le valiera mantenerse inédita durante más de treinta años. Se recorren en esa dirección, por una parte, los textos que configuraron las políticas culturales de la Generación del 37 y, por otra, las hipótesis actuales sobre el lugar de *El matadero* en ese marco. Tal recorrido contribuye no sólo a proponer nuevas aproximaciones a los comienzos de la literatura y la crítica literaria en Argentina, sino que intenta reflexionar sobre el problema general de la conformación de las fronteras culturales y literarias. El trabajo intenta, por último, poner bajo sospecha la construcción de una identidad cultural homogénea, en una cartografía de la literatura argentina en germen que se centra en el Río de la Plata y cuyos límites han permanecido poco cuestionados desde la conformación de ese mapa hasta la actualidad. La pregunta sobre una obra literaria marginada durante más de treinta años intenta ser, entonces, la pregunta por las estrategias, exigencias y reticencias en la conformación programática de una literatura y de una cultura determinadas y preferibles.

**Palabras clave:** Literatura argentina - Esteban Echeverría - *El matadero* - Crítica literaria - Canon.

---

**E**l presente artículo propone considerar una serie de aspectos vinculados con la dificultad que ha tenido una obra como *El matadero*, de Esteban Echeverría, para ser publicada. La obra permaneció inédita desde 1838, fecha aproximada de su escritura, hasta 1871, fecha de su publicación póstuma. Nuestras consideraciones pretenden conformar un panorama que cubra de algún modo perspectivas relevantes sobre un campo literario en formación, como lo es el que se gesta a partir de la denominada Generación del 37. Allí, una pluralidad de discursos críticos, políticos, filosóficos y literarios de la época se hará cargo, por vez primera con tal consciencia programática, del lugar de la literatura en una Argentina que comienza. Estudiaremos, entonces, el proceso de conformación del espacio artístico y específicamente literario en la Buenos Aires de la década del 1830 y no dejaremos de mirar, con la más cauta de las atenciones, un manuscrito que se va postergando, y también, relacionado con lo anterior, una esfera literaria en formación que no encuentra lugar para ese manuscrito.

A la luz de los interrogantes que aquí surgirán con insistencia, la figura de Juan María Gutiérrez, crítico central en la conformación de la literatura argentina en sus comienzos y editor, además, de la obra de Echeverría, deberá ser sin dudas enfocada con cierto protagonismo, pero también tendremos que dar cuenta de esta postergación de la publicación de *El matadero* como síntoma (no síntesis) del tipo de programa literario de la época.

Atenderemos, en nuestro panorama general del comienzo y desarrollo del espacio literario durante la denominada Generación del 37, tres elementos en particular: la formación del espacio físico a partir de Marcos Sastre, la formación del espacio crítico a partir de Juan María Gutiérrez y, por último, la formación del espacio literario, a partir de autores como Sarmiento, Echeverría y el propio Juan María Gutiérrez. Esta triple columna, correctamente formulada, podría contribuir a responder a la pregunta acerca del tipo de espacio que se genera, del tipo de literatura que pretende la crítica para su programa y de cuáles son las razones por las que un escritor como Echeverría es considerado como el gran poeta de esa generación, lo que deja, nuevamente, en conflicto con su contexto a esa obra en prosa que es *El matadero*.

## **El Salón literario: un campo que se abre en la ciudad**

Marcos Sastre no ha sido el primer librero de Buenos Aires y su librería tampoco fue la primera. Pero la apertura de esa librería en 1833 en la calle Reconquista N° 54 irá suponiendo gradualmente un acontecimiento que dará cuenta de algo más que una mera vocación librera. La cuádruple función que desempeñará Sastre en 1837 como gestor del Salón literario, como librero, como organizador de una de las primeras bibliotecas circulantes y como impresor, así lo evidencia. Aquí hay, más que una simple librería, un programa y un campo que se abren. Aquí, entonces, hay una gestión cultural privada, alternativa a la estatal que, como espacio, ya es una perturbadora formación que emerge como una crítica severa del rosismo. Es una institución que denuncia una obligación ausente en el gobierno de Rosas, un espacio que aparece porque no está en la agenda de Rosas, y sus principios, profesados por el propio Marcos Sastre y por Juan María Gutiérrez, además de por Alberdi, vienen a transmitir (a denunciar) que no son menores sino esenciales para el desarrollo de la cultura de un país que acababa de librarse en términos estructurales de España. Faltaba, sobre todo desde el punto de vista de Alberdi, la expansión en la cultura de la emancipación política respecto de España. Y Rosas no estaba haciéndose cargo de ello. Este es el lenguaje de la aparición misma del Salón literario de 1837. El desdén de Rosas para con este emprendimiento que se inauguraba<sup>1</sup> se hace por lo tanto comprensible: el espíritu del Salón era constructivo y, desde allí, crítico.

---

1 Rosas le escribe a Vicente López, concurrente del Salón literario: “usted es demasiado bueno y débil: ése no es su lugar”; y le solicita que se retire del Salón y le transmita a sus integrantes que “son poco serios sus procederés” (Weinberg 133).

La apertura de un espacio como el promovido por Marcos Sastre se fue gestando a lo largo del quinquenio 1833-1837 y derivó en un emprendimiento de perfil patriótico que sus actores pretendían equiparar en importancia a la revolución política acaecida en Mayo. Arrogancia de jóvenes y/o conciencia histórica.

## **De la librería a la patria**

El programa que la generación de 1837 termina desplegando ese año para la cultura bonaerense va gestándose de a poco. El proceso comienza con la Nueva Librería, en 1833, y sigue en 1835 con el anuncio del gabinete de lectura en esa librería ya ampliada. Félix Weinberg señala, a propósito de este momento, que el acontecimiento "...trascendía la esfera privada para adquirir la significación de un acontecimiento cultural en Buenos Aires" (40). Un espacio privado acaba de ocupar un espacio público que faltaba. El gabinete de lectura crece y, en 1836, se promociona la *biblioteca circulante* de la Librería Argentina, así rebautizada por un dueño que tenía que ampliar y mudar su librería a causa de la enorme demanda recibida. En 1837, finalmente, la empresa madura y Sastre da comienzo al denominado Salón literario, espacio que abrirá las puertas, entre otras cosas, a la denominada literatura argentina, y que tendrá en Juan María Gutiérrez a un referente central en relación con el carácter programático de la cultura, en medio de un país con un pasado colonial muy cercano y que, por lo tanto, se pregunta qué hacer, cómo fundamentar la existencia y promoción de la esfera cultural, filosófica y literaria, es decir, "abstracta" para contemporáneos que aún escuchan el eco de los cañones. Cómo convencer, en fin, al país del lugar de la cultura como agente orientador de la identidad nacional.

La librería, entonces, ya no era más una librería: era una misión nacional, un emprendimiento patriótico.

## **El lugar de la cultura**

El momento central de la explicitación del vínculo entre literatura (como trabajo intelectual) y política por parte de los actores del Salón literario puede rastrearse en los discursos inaugurales de Sastre, Gutiérrez y Alberdi en ocasión de su apertura. Allí aparece con franqueza y no sin artificiosidad la postulación de la necesidad impostergable de poner las tareas intelectuales a la altura de la Revolución de Mayo. La recurrencia a la emancipación intelectual respecto de la cultura colonial es la herramienta central de los disertantes. Marcos Sastre pide "una política y legislación propias de su ser; un sistema de instrucción pública acomodado a su ser; y una literatura propia y peculiar de su ser" (Weinberg 122); Gutiérrez, en su discurso inaugural titulado "Fisonomía del saber español. Cual deba ser entre nosotros" (2004: 1-11) sostiene, en consonancia con la cita precedente, que:

Nula, pues, la ciencia y la literatura española, debemos nosotros divorciarnos completamente con ellas, emanciparnos a este respecto de las tradiciones peninsulares, como supimos hacerlo en política, cuando nos proclamamos libres. (Gutiérrez 8)

Alberdi, por su parte, sostiene que:

Es, pues, del pensamiento, y no de la acción material, que debemos esperar lo que nos falta. La fuerza material rompió las cadenas que nos tenían estacionarios, y nos dio movimiento; que la filosofía nos designe ahora la ruta en que debe operarse este movimiento. (Weinberg 141)

El espacio intelectual debía, en definitiva, terminar de liberar al pueblo del yugo cultural de la colonia española. Los disertantes, escépticos respecto de la historia del país en relación con esta labor, coinciden en su descripción de la realidad: es el momento de ocuparse de ello, en una tarea aun más compleja que la de la propia emancipación política y económica e igualmente necesaria.

La filosofía y las ciencias, así como el derecho y las letras, son esferas centrales en este plan. La literatura nos requiere en forma particular porque la pregunta toma consistencia: ¿cuál es, dentro de la esfera intelectual a forjar, el rol específico de la literatura? Aquí la unanimidad de los disertantes se diluye: Alberdi no enfatiza la literatura y parece, en cambio, incluirla en una esfera general de lo que denomina las Ciencias Morales. Sastre, por su parte, resulta más preciso: la literatura está desde su perspectiva pensada como instrumento de conocimiento y de conciencia. Debe, de algún modo, “abrir los ojos” del pueblo:

Saldrá a luz un libro, que sin duda dará un gran impulso a la mejora social; porque descubriendo su autor las cuerdas de la sensibilidad que se ocultan en todos los corazones sabrá conmoverlas, y despertar a los hombres del sueño del egoísmo, gritándoles en lo hondo de sus pechos *¡todos son hermanos! Y que deben unirse por los dulces vínculos del amor*. Un libro, que insinuando blandamente en las almas la voz de la razón, y de la religión, las dispondrá a recibir con gozo el benéfico rocío de la enseñanza; que levantará la indignación contra el vicio y el engaño, y hará conocer las dulzuras de la virtud. Una obra de poesía, pero que sin sujeción a la rima, obliga al hermoso idioma de Cervantes a prestarse a giros tan armoniosos y nuevos, como los que nos deleitan en Fenelón, en Saint-Pierre, en Macpherson y Chateaubriand. (Weinberg 130-131)

La literatura como herramienta de sensibilización social (“...porque descubriendo su autor las cuerdas de la sensibilidad que se ocultan en todos los corazones sabrá conmoverlas...”); la literatura como un canal singular y único de formación de una conciencia moral (“...que levantará la indignación contra el vicio y el engaño, y hará conocer las dulzuras de la virtud”); la literatura, en fin, como agente de discernimiento de “la verdad”. Para Sastre, el poema que profetiza y cuyo autor “no [le] es permitido nombrar” (Weinberg 131) cumple una función social que le es propia por sus cualidades específicas: el arte, si cabe

generalizar coligiendo de la cita, por sus particularidades en la forma y en el modo de enseñar, por no ser ciencia, adopta otra lógica y ejerce otra relación con el público; no es una fuente de conocimiento (para eso están las ciencias), sino de “revelación” moral. Es instrumento de enseñanza, pero sus recursos didácticos nada tienen que ver con los de las ciencias; mientras que la ciencia explica y demuestra, el arte debe conmover (“gritádoles en lo hondo de sus pechos”); no explícita, insinúa (“Un libro, que insinuando blandamente en las almas la voz de la razón...”), pero insinúa en un lenguaje que no se somete a discusión, y donde los lectores no discuten: contemplan. El arte, y más precisamente la literatura, ocupa, para Sastre, un lugar irreductible.

No puede esperarse sino un gesto similar al de Sastre en consideración y aún más claro en su explicitación por parte de Juan María Gutiérrez. Su ya aludido discurso inaugural “Fisonomía del saber español. Cual deba ser entre nosotros” comienza ya con una ubicación clara del lugar de la literatura en la sociedad, además de formular una distinción entre disciplinas de abstracción (ciencia, literatura, arte) y disciplinas de acción (industria, comercio, política): “Aquéllas [las disciplinas más ‘abstractas’] son como el pensamiento y el juicio; éstos como el brazo y la fuerza física, que convierte en actos y hace efectiva la voluntad” (Gutiérrez 1). Las ciencias, y la literatura, aportan entonces los fundamentos de la acción, la razón y el sentido. El caso de la literatura es en Gutiérrez particular: se distancia de lo científico en cuanto a que es, también, formadora de la identidad de un pueblo, mientras que la ciencia es de carácter cosmopolita: “La literatura, muy particularmente, es tan peculiar a cada pueblo, como las facciones del rostro entre los individuos” (2). Gutiérrez, el primer crítico programático de la literatura argentina, impone una razón bajo la máscara de la definición objetiva. Su esmerado recorrido por la historia de la producción intelectual y política española le sirve como catapulta para definir la verdadera literatura:

¿No habéis experimentado, señores, en vuestros paseos solitarios..., la necesidad de un libro escrito en el idioma que habláis desde la cuna? ¿De uno de esos libros que encierran en sí a la vez, poesía, religión, filosofía; la historia del corazón, las inquietudes o la paz del espíritu, y el embate de las pasiones? ¿Un libro, en fin, que conteniendo todos estos elementos, destile de ellos un bálsamo benéfico para nuestras enfermedades morales? (Gutiérrez 6)

Como todos los críticos programáticos, Gutiérrez hace lo que podría denominarse una definición fundacional: define y, en el acto mismo de articular la definición, inaugura la idea cultural necesaria, prepara un campo que hace necesaria la existencia de determinada literatura. Lo suyo es simultáneamente un *ser* y un *deber ser*. Un *ser* y un *estar haciendo*. Y, en él, pide al habla hispana el “gran libro”, al tiempo que postula su inexistencia: “Sí, sin duda, habéis experimentado una necesidad semejante, sin poderla satisfacer con ninguna producción de la antigua, ni de la moderna literatura española” (6-7). La operación de Gutiérrez es la más compleja entre estos tres discursos que signan el acontecimiento de la

fundación del Salón literario: por un lado, define lo literario y su función social: ser “...un bálsamo benéfico para nuestras necesidades morales” (6), es decir, ocupar un espacio de construcción, de reconfiguración de la moral nacional, tarea que resulta ser tan importante, según vimos anteriormente, como las disciplinas prácticas, de acción.

La literatura, y centralmente la poesía, está ligada a las actividades de construcción de la moral, por eso su vinculación con el sacerdocio.

...la misión del verdadero poeta es tan sagrada como la del sacerdocio. Recordemos que la poesía no es una hacinación armoniosa de palabras desnudas de pensamientos y de afectos, sino el fruto de una fantasía fértil y poderosa, que expresa con rara vivacidad y con palabras inmortales las cosas que la hieren; que es la contemplación fervorosa y grave que hace el alma sobre sí misma, y sobre grandiosos espectáculos que presenta la naturaleza... Si la poesía es una necesidad de los pueblos adelantados y viejos, es una planta que nace espontáneamente en el seno de las sociedades que empiezan a formarse. (Gutiérrez 10)

Y la poesía, también, es aquí una necesidad. Tenemos entonces, entre las estrategias de Gutiérrez, un realce de la poesía, que se presenta como el género por excelencia de la “gran” literatura. El segundo movimiento de su operación consiste en anular culturalmente la literatura española, como lo hemos visto más atrás. Gutiérrez está pidiendo por el “gran” libro de habla hispana, y al no considerar aquí a la literatura española, deja vacío ese espacio, que pretende ocupar con una pieza nacional. El tercer elemento central de Gutiérrez consiste en distinguir dos Europas: una civilizada y otra retrasada, zona, esta última, en la que ubica a España. Francia, por su parte, es el modelo cultural de la Europa civilizada. El gesto estratégico de la importación de la literatura y la cultura francesas vuelve en Gutiérrez, como lo estaba también en Alberdi y en Sastre, quienes, al proponer la emancipación respecto de España, arengaban, asimismo, a importar lo más iluminador de la Europa “civilizada” para finalmente americanizarlo.

Sastre abre su espacio y justifica su apertura, atribuyéndose un aporte central en el tráfico bibliográfico; Alberdi aporta argumentos filosóficos que legitiman el intercambio cultural con Europa y especialmente con Francia, además de justificar la urgente necesidad de la nueva Argentina de “ponerse a tono” con la marcha cultural del mundo civilizado, así como con la revolución política y económica de Mayo. Gutiérrez, crítico, crea un espacio donde ubicar una literatura propia en la que ya está pensando, una literatura que ya tiene en mente; está delimitando su canon sin nombres, pero cuyo contorno ya se puede percibir; habla de la gran literatura en lengua hispana y sugiere un escritor no español; habla de la poesía como el género más grave y de mayor capacidad de condensación moral, pero no ilumina con ejemplos; sostiene la importancia de la transmisión de una poesía que sea conductora de un sacerdocio moral, que importe rasgos

de la gran literatura universal y que, al mismo tiempo, adapte lo importado a sus matices locales, pero todavía no menciona a Esteban Echeverría.

## El lugar de la poesía

En los discursos inaugurales visitados en los apartados anteriores se advierte, sobre todo en el de Gutiérrez, que cada vez que se habla de literatura se vierten ejemplos de poesía, como si en 1837 la literatura fuese la poesía. ¿Por qué este anclaje? El canon desordenado que Gutiérrez construye en “Fisonomía del saber español” no tiene lugar para la novela en una Europa donde este género ya estaba instalado: los poetas Milton, Byron, Lamartine, Dante, Schiller, y excepciones españolas como Manrique, son sus referentes. Drama, poesía y ensayo político. Es, también, interesante el comentario que Adriana Amante realiza sobre las consideraciones que Ricardo Rojas hará, más adelante, sobre los novelistas fragmentarios del 80:

Si Gutiérrez no hubiera pertenecido a la generación anterior, Ricardo Rojas podría haberlo incluido entre los prosistas fragmentarios del 80 y lamentar que no hubiera producido una ‘obra orgánica’, *falla* que al autor de la primera historia de la literatura argentina le preocupa particularmente. A escritores como Lucio V. Mansilla, Miguel Cané o Eduardo Wilde no los define –en rigor– por lo que son, sino porque *no llegaron a ser* novelistas. Para Rojas, el objetivo de la literatura parecería residir –al menos en cuanto al 80 se refiere– en la capacidad de escribir novelas, afirmación que se recorta sobre el fondo de la hipótesis de Ernesto Quesada sobre la relación entre ese género y el progreso, en el orden de las naciones civilizadas. (Amante 164. Bastardillas en el original)

Esta observación de Rojas que Amante subraya, y que aparece en época muy posterior a la que estamos trabajando, parece trazar una línea de ruptura con respecto a una valoración, evidente en Gutiérrez, del género novelístico como subalterno o marginal, en donde lo central de la literatura no estaba en lo que hoy llamamos la ficción, sino más bien en géneros como la poesía y el drama. Y es que, para Gutiérrez, recordemos, es la poesía, y no otro género literario, el “genio” que despliega sus alas como un manto moral de los pueblos. La poesía, y no la literatura en general, es la portadora de un valor no menos importante para la formación moral y política de un pueblo que las ciencias y que el propio accionar político y legal:

Aquí un campo no menos vasto [que el de las ciencias y que el de la economía] y más ameno se presenta. Sobre la realidad de las cosas, en la atmósfera más pura de la región social, mueve sus alas un genio que nunca desampara a los pueblos; que mostrando al hombre la nada de sus obras, le impele siempre hacia delante, y señalándole a lo lejos bellas utopías, repúblicas imaginarias, dichas y felicidades venideras, infúndele en el pecho el valor necesario para encaminarse a ellas, y la esperanza de alcanzarlas. Ese genio es la *poesía*. Que a

este nombre, señores, no se desplieguen vuestros labios con la sonrisa del desprecio y de la ironía. Que este nombre no traiga a vuestra memoria la insulsa cáfila de versificadores que plaga el Parnaso de nuestra lengua. Recordemos sí los consuelos y luz que han derramado los verdaderos padres del canto sobre el corazón y la mente de la humanidad. (Gutiérrez 9)

La poesía es el género que pareciera atribuirse el privilegio de estar a la vanguardia de los hombres: está señalándole caminos que la humanidad, que los pueblos, todavía no conocen. La poesía señala el camino de los hombres y, por eso, también está ella misma a la vanguardia de la humanidad. El poeta, en este sentido, se hace indispensable en el desenvolvimiento social y político de los pueblos en gestación. Ellos marcan el camino a seguir e infunden de esperanza a los pueblos. En segundo lugar, la cita se anticipa a la subestimación de la audiencia con respecto al papel de la poesía en la transformación de la sociedad. Es interesante ver de qué modo Gutiérrez defiende la poesía: es la literatura española la causante de esta subestimación cultural de la poesía. La *verdadera* literatura, la francesa, la de la Europa civilizada, es la que sí mueve a los pueblos al camino de la perfectibilidad. España es una vez más causante de nuestra subestimación del carácter transformador de la poesía.

No será esa la única vez que Gutiérrez deposite en la poesía una responsabilidad política mayor que la que aprecia en otros géneros. En su artículo “La literatura de Mayo” (Gutiérrez 1979: 123-156), aparece la siguiente consideración sobre el vínculo poetas-proceso político: los poetas revolucionarios no serían “en el drama revolucionario meras voces del coro como en la tragedia griega, ... sino actores en ella: no eran intérpretes sino colaboradores del destino que la sociedad misma se preparaba para lo futuro” (Gutiérrez 1979: 130). Aquí, la poesía es colaboradora de la sociedad, que ya sabía dónde estaba su futuro; otras veces, como ya lo hemos visto, la poesía es agente, muestra el futuro a los hombres. Vanguardia cuando la sociedad está incapacitada para ver; colaboradora cuando la sociedad posee plena conciencia de su tiempo y de su deber histórico específico. En cualquier caso, la poesía es esa voluntad social, ese apuntalador de la verdad, esa voz que indica los destinos de un pueblo. La poesía, en Gutiérrez, tiene, desde el análisis de Amante, el deber de “...conservar la memoria patria, ‘por si llegara a faltarnos la historia’” (Amante 169).

Las más altas responsabilidades para un género que, como el poético, tiene en Gutiérrez, conformador de la crítica literaria argentina, singulares responsabilidades.

## Los ultrajes de Gutiérrez

En el exilio de Montevideo, en 1841, Juan María Gutiérrez es premiado con la medalla de oro en el marco del Certamen Poético, con su poema “Canto a Mayo”. Este hecho condensa elementos de análisis interesantes: que el género de Gutiérrez es la poesía, incluso en su ejecución, no debería ser un dato menor.



Tampoco debería serlo el hecho de que ese poema premiado sea una recuperación de valores vinculados con Mayo que servirán como modelo del porvenir de la patria. La discusión que posteriormente se abre entre poéticas, cuyos principales actores serán Alberdi y Florencio Varela, también es significativa más allá de su propio contenido. La discusión, por ejemplo, sobre qué poesía, si la neoclásica o la romántica, es más apropiada a una literatura nacional, está ya trazada sobre un supuesto que funciona a modo de cimiento: no hay discusión sobre géneros, sino sobre formas siempre poéticas. Una vez más, la poesía parece ser “la” literatura.

En 1845 se publica *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, y Gutiérrez, un crítico ya reconocido y vocero oficial de aquello que se conocerá más tarde como el canon de la literatura argentina, opera, siguiendo con el análisis de *Amante*, de manera muy singular con esa obra: lejos de las intenciones de Sarmiento, que pretendía que su libro fuera leído como documento y no como ficción, el texto aparece elogiado por Gutiérrez en tanto que novela: “Creemos que el señor Sarmiento está señalado como el escritor de la novela nuestra; a ser para los países que conoce y estudia lo que Irving y Cooper para la América del otro lado del Ecuador” (*Amante* 175). *Amante* registra la carta de Gutiérrez a Alberdi, en la cual el primero confiesa haber realizado esa reseña sobre el *Facundo* sin haberlo leído. Aquí aparecen dos elementos centrales: el primero, la falta de ética aparente para con la literatura que Gutiérrez construye, postula, canoniza como crítico. *Amante* se pregunta: “¿No pone esto en evidencia una falta de ética profesional en un intelectual que esgrimió la búsqueda de la verdad como una de las banderas de su método crítico?” (172). La pregunta es válida, toda vez que Gutiérrez hubiera considerado a la poesía y a cualquier otro género a la misma altura respecto de ella. Pero Gutiérrez sólo puede hacer esto, en todo caso, frente a una obra que sea por él considerada como menor en relación con la verdadera literatura: la poesía. Que Gutiérrez no haya leído el *Facundo* al confeccionar su crítica sobre el libro de Sarmiento, sería un signo de que se permite tratar a la prosa, la novela específicamente, como un género subalterno, menos respetable respecto de la poesía.

Pero existe también una segunda hipótesis sobre esta cuestión: Gutiérrez, evidentemente habiendo leído el *Facundo* después o quizá habiéndolo leído con la ligereza que una obra no poética (para él) merecería, confiesa que la obra le parece exagerada en su barbarización de Buenos Aires. *Amante* lee la escena del siguiente modo: “Pero el moderado de Juan María sintió como un ataque personal la crítica a su ciudad natal que aparece en el libro de Sarmiento, quien acusa a Buenos Aires de haberse dejado ganar por la barbarie” (172). Gutiérrez sabe perfectamente que el texto sarmientino no es ficcional, pero lo postula como tal, y su postulación da cuenta de una de las líneas más relevantes y de mejores frutos de toda la literatura argentina. ¿Por qué lo hace? ¿Por qué esa postulación, ese desplazamiento en Gutiérrez? Para Gutiérrez, quien debe hacerse cargo del libro como “el” crítico, es mejor definirlo por la negativa, aunque no lo aparente:

el texto no es poético; no es dramático-teatral; no es, no puede ser de acuerdo con la susceptibilidad de Gutiérrez con respecto a su contenido, histórico, real, no ficcional. Sólo queda que sea una novela. Con lo cual, la novela, en la literatura argentina, si hemos de postular el *Facundo* como puntapié inicial, comienza con este equívoco, con este acto casi de corrupción crítica, una corrupción legal y de enorme legado en la literatura argentina. La operación de Gutiérrez prefigura lo borgiano: desplaza límites, se desvía en su lectura, decide leer como ficción algo que no quería serlo; no lee, o lee mal premeditadamente. Pero, a diferencia ahora de Borges, para Gutiérrez caracterizar la obra de Sarmiento como literatura no significa elevarla en su condición, sino condenarla. El comienzo de la novela, y diremos de la narrativa en la Argentina, está signado, entonces, por un ultraje, por una violación que, a diferencia de la hipótesis de David Viñas<sup>2</sup>, es una violación ejercida por la crítica.

## Un poeta con bocetos en prosa

Hasta aquí la vinculación de Gutiérrez tanto con lo que hemos dado en denominar “el lugar de la cultura” por un lado, como con el lugar particular del género poético dentro de la literatura, por el otro. Advertimos, por el momento, que lo que está centralmente en consideración de Gutiérrez, acaso por influencia del modelo europeo, es la poesía. Advertimos también que el resto de los géneros aparecen como subalternos. Es relevante en este sentido apreciar otro signo en la jerarquización de los escritos que de Echeverría hará Gutiérrez en cuanto se decida a publicar *El matadero*, su obra en prosa, el texto narrativo que abre ese espacio en la literatura argentina, casi a pesar de Gutiérrez. Amante recupera y comenta las conjeturas de Gutiérrez en 1871 al publicar, en la *Revista del Río de la Plata*, el texto:

A Gutiérrez le interesa genuinamente, y avala de manera rotunda, el proyecto literario de Echeverría. Pero se siente en la necesidad de explicar ese escrito extraño que su amigo había dejado inédito... es indispensable [para Gutiérrez] defender al escritor y su memoria, para lo que se echa mano de la excusa del borrador; para Gutiérrez, *El matadero* es un boceto del poema *Avellaneda*. (176-177)

Lo que, probablemente, este comentario deje escapar, es un aspecto que en este trabajo estamos intentando subrayar: que para Gutiérrez, un texto en prosa, narrativo, pueda ser el boceto de un poema. La conjetura da cuenta de manera contundente de la consideración sobre géneros literarios existente en

---

2 “La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación. *El matadero* y *Amalia*, en lo fundamental, no son sino comentarios de una violencia ejercida desde afuera hacia adentro, de la ‘carne’ sobre el ‘espíritu’” (15). Cabría cotejar la jerarquización que hace Viñas en los géneros literarios respecto de la que efectúa Juan María Gutiérrez: mientras que en Gutiérrez la poesía es el centro de la literatura argentina que comienza, Viñas propone la emergencia de esa literatura desde la prosa.

Gutiérrez: un texto en prosa no es, en literatura, más que un boceto de un poema. El poema, en Gutiérrez, es la versión más acabada de la literatura. Su canon se conforma, por ello, por textos eminentemente poéticos, y el Esteban Echeverría que Gutiérrez realza, y al que debemos su canonización de *La cautiva*, es el poeta, no el narrador.

En esta misma línea valdría la pena rescatar la aseveración de Ricardo Piglia, a quien le interesa señalar que Gutiérrez decide leer *Facundo* como ficción y *El matadero* como documento. Siguiendo este razonamiento, podríamos suponer que, si Gutiérrez decide desplazar de la ficción al texto de Echeverría y llevarlo al terreno de la no-ficción, es porque para él la ficción en prosa, esto es, el cuento, la novela, acaso el artículo de costumbres, no están a la altura del documento que elabora Echeverría. Siendo consecuente, Gutiérrez, que había incorporado a la ficción ese documento de Sarmiento que le despertaba muchas dudas y resquemores sobre su veracidad como documento, no considera ahora, frente a la veracidad del texto de Echeverría, que merezca *caer* en la ficción. Porque Gutiérrez desconfía de la ficción en prosa: es un género eminentemente español, desde Don Quijote hasta Mariano José de Larra, a quien tardará en aceptar. Es un género que para Gutiérrez siempre está a punto de deslindarse de la realidad y de volverse autónomo, como efectivamente irá sucediendo. La poesía en Gutiérrez, en cambio, guarda su carácter específico frente a la sociedad, porque en su propia constitución predomina su voz aleccionadora, lírica, su forma, que Gutiérrez pretendía se vinculase con lo americano; como si Gutiérrez viera en la experimentación formal del poema su propia vinculación con la americanidad, mientras en la prosa parecería juzgar el fondo, el contenido. Por eso juzga exagerado el texto de Sarmiento; por eso le da un carácter de “documento” al texto de Echeverría: Gutiérrez lee el fondo, el contenido, exclusivamente en la prosa. Mientras que parece considerar, para la poesía, un género mayor y más complejo, que en la forma, los poetas canonizados encontraron asimismo el fondo. Una poesía no puede ser nunca un documento en Gutiérrez: su propia forma, su métrica, su dibujo particular como poema, lo impiden. Pero una poesía es tanto o más que un documento, como lo hemos señalado en apartados anteriores. Un texto en prosa, en cambio, tiene la posibilidad de ascender a la categoría de documento cuando mejor valorado sea por Gutiérrez; o bien tiene la oportunidad de caer en la categoría de ficción, de novela, género que para Gutiérrez no es “el” literario. Las exageraciones de Sarmiento van a la ficción, como si la novela fuese una especie de “papelera de reciclaje” de la literatura; *El matadero*, por su parte, es un texto ficcional tan potente en relación con su fuerza denunciatoria y en su fidelidad con relación a su objeto de denuncia, que ya no merecería ser ficción, y Gutiérrez lo acerca al estatuto de documento.

Sin embargo, que Echeverría roce el carácter de documento en su texto según la perspectiva de Gutiérrez, no hace que *El matadero* sea uno de los textos centrales de su obra: Gutiérrez lo publica, quizás con censuras, y con explicaciones previas entre las que se ve obligado a enunciar la hipótesis de que esa obra no es,

como decíamos antes, un trabajo en prosa terminado: es el boceto de un poema: “Este precioso boceto...” (Amante 177). ¿Es *El matadero*, para Gutiérrez, un boceto *por estar en prosa*?

## Paradojas y enredos

En cuanto a la labor canonizadora de Gutiérrez, hay dos casos, sin mencionar el de *Facundo*, de resultados opuestos con relación a sus expectativas: el primero es el de los alcances de *El matadero* como texto de ficción; el segundo es el de la postulación de *La cautiva* como poema autónomo respecto de las *Rimas*. La segunda operación resultó un éxito; la primera un fracaso. La hipótesis la aporta Ricardo Piglia:

Habría que decir que Echeverría no lo publicó [a *El matadero*] justamente porque era una ficción y la ficción no tenía lugar en la literatura argentina tal como la concebían Echeverría y Sarmiento. ‘Las mentiras de la imaginación’ de las que habla Sarmiento deben ser dejadas a un lado para que la prosa logre toda su eficacia y la ficción aparecía como antagonica con un uso político de la literatura. (10)

Si no había lugar allí para la ficción política, comenzará a haberlo mucho tiempo después, incluso quizás, después de la publicación de *El matadero* hacia 1871. Sarmiento publica su texto justamente porque no lo cree ficción; Echeverría no publica su texto porque sabe que es ficción; los tres, sumando a Gutiérrez, otorgan a la ficción el mismo lugar subalterno. Y ese acuerdo tácito, en medio de cruces y ultrajes críticos, es el que probablemente heredará a la inversa Ricardo Rojas cuando considere a los novelistas del 80 como novelistas incompletos. Rojas, a propósito de la literatura unos años después de la publicación de *El matadero*, advertirá sin proponérselo una huella infecunda en Gutiérrez: la vinculada con la subestimación del género ficcional dentro de la literatura. Si Rojas ve en escritores como Lucio V. Mansilla, Miguel Cané o Eduardo Wilde novelistas a medio hacer, y si, como dijera Amante, “Para Rojas, el objetivo de la literatura parecería residir –al menos en cuanto al 80 se refiere– en la capacidad de escribir novelas...” (164), no habrá que ver allí, acaso, más que el resultado de un crítico que leyó la literatura básicamente en poemas, y que relegó al papel de la ficción las obras que no estaban a la altura de la realidad o de la poesía. O que, como lo hizo con *El matadero*, hizo ascender la ficción que le parecía trascendente por sus alcances sociopolíticos al carácter de documento, es decir, de no-ficción.

Hay un vaciamiento sutil del género en Gutiérrez, cuya intención no es de ninguna manera consciente, ya que aparece porque Gutiérrez lee y se ocupa ante todo de la poesía. Pero el resultado es más que claro: *El matadero* no cierra en su canon, y el *Facundo*, de Sarmiento, ingresa por la puerta trasera de la literatura: la ficción.

## ¿Una tipología?

Es riesgoso pensar en una tipología: como ocurre con los cánones, siempre es tentador y muy plausible refutarlas. Sin embargo, aun corriendo riesgos, ya hemos esbozado a lo largo del trabajo el primer elemento de esta tipología: en Gutiérrez, la novela, el género narrativo como literario, ocupa un lugar subalterno con respecto al lugar de la poesía. En este perfil general, algunas obras son canonizables y otras no. *El matadero*, por ejemplo, no lo es en tanto que literatura para Gutiérrez; *Facundo* sí lo es, pero en tanto que literatura subalterna. No son síntomas menores que Gutiérrez haya elaborado su crítica de *Facundo* en 1845, sin haberlo leído, y que dentro de su ética crítica ese movimiento fuera posible.

Otro de los elementos generales que compondría esta tipología podría ser, y se desprendería del primero, que la obra suministre a la sociedad su aporte desde su esfera específica. Esta aseveración tiene dos fundamentos: en primer lugar, y aunque parezca anacrónica, la podemos encontrar en los escritos ya citados del propio Gutiérrez y en el lugar que éste le otorga a la literatura en el ámbito social y político. Recordemos en parte la cita que hemos hecho hace algunas páginas:

Aquí un campo no menos vasto [que el de las ciencias y que el de la economía] y más ameno se presenta. Sobre la realidad de las cosas, en la atmósfera más pura de la región social, mueve sus alas un genio que nunca desampara a los pueblos; que mostrando el hombre la nada de sus obras, le impele siempre hacia delante, y señalándole a lo lejos bellas utopías, repúblicas imaginarias, dichas y felicidades venideras, infúndele en el pecho el valor necesario para encaminarse a ellas, y la esperanza de alcanzarlas. Ese genio es la *poesía*. (Gutiérrez 9)

Gutiérrez habla de un campo específico que se escinde de las otras esferas, como la ciencia y las leyes: la poesía. Este campo, al ser específico, cumple también su función particular: la de ser el genio que sobrevuela la consciencia de los pueblos, una voz iluminadora, el lugar de lo que podríamos denominar la directriz intuitiva de la sociedad. Sin método científico (sus mecanismos de enunciación la apartan de esa esfera), sin preceptos morales directos y programáticos (su forma se aparta del ejercicio sacerdotal en esta sistematicidad y explicitación), portadora de la herramienta estética como su arma de persuasión propia, la poesía es otra cosa, distinta de las ciencias y de la moral religiosa, aunque condensa elementos de estas esferas, y su particularidad (persuasiva, objeto, para Gutiérrez, de conocimiento, o mejor dicho, de discernimiento) son, a la par de los contenidos y de lo que expresa, también sus formas. Sin caer en el anacronismo de sostener que Gutiérrez es un formalista, tenemos que señalar sin embargo que, si le otorga un lugar propio a la esfera de la poesía —de la literatura— entre los otros campos en formación, en esa especificidad no deja de estar en juego, como un actor importante, la forma: “Recordemos sí los consuelos y luz que

han derramado los verdaderos padres del canto sobre el corazón y la mente de la humanidad” (Gutiérrez 9). Para arrojar luz hay que ser un verdadero padre del canto: un verdadero poeta. No como el anti-canon formulado por Gutiérrez sobre la literatura española, líneas atrás en “Fisonomía del saber español”, su discurso inaugural. Hay que “saber cantar” para arrojar luz a la humanidad. ¿Qué es saber cantar? Es decir palabras elocuentes y conmovedoras, es dirigir esas palabras a objetos de designación moralmente trascendentales. Gutiérrez emancipa a la literatura, en parte, de las otras esferas, pero también, y con el mismo movimiento, la emancipa del mero juego formal: para él, Garcilaso de la Vega es un caso de mera formalidad: “Sólo en los oídos me susurran aún armoniosamente las églogas de Garcilaso, o los cadenciosos períodos de Solís” (Gutiérrez 7). Gutiérrez valora la forma poética aunque no parta de ella para definir su especificidad. Desvaloriza la cadencia si se encuentra sola, la armonía si no contiene más que armonía verbal. Pero, en la sumatoria de los elementos que Gutiérrez asigna a la poesía, las formas, junto con sus fondos, son las que hacen que pueda discurrir sobre poesía sin confundir su discurso con el de la pura moral, con el de la pura filosofía o con el de la ciencia.

La prosa, sin embargo, a no ser que se trate de teatro, otro género formalmente bien diferenciado con respecto al discurso no ficcional, arrastra problemas en las consideraciones que Gutiérrez formula sobre literatura: ¿qué la distingue de la filosofía, qué del periodismo en desarrollo, qué del ensayo? Según Gutiérrez, el rasgo distintivo está en su carácter ficcional, su capacidad para distorsionar la realidad. Por eso *Facundo*, texto que creía exagerado según hemos señalado, es automáticamente depositado en el anaquel de novela argentina. Por eso se entiende que Gutiérrez, en fin, distinga novela de documento veraz de acuerdo con criterios ideológicos: lo que le parece un testimonio real, deja de ser estrictamente ficción, como sucedió con *El matadero*. Lo que, en cambio, distorsiona y exagera la realidad, como *Facundo*, es novela, es ficción. Este criterio de discernimiento consiste en la forma ambigua de la novela, en que nada la distingue, siquiera a simple vista, del texto no ficcional. Y Gutiérrez da cuenta de este problema, que tres cuartos de siglo después será abordado en su terminología propia por el formalismo ruso, movimiento teórico que tenderá en principio, también, a la poesía. El problema teórico es resuelto al paso por un eminente crítico como lo fue Gutiérrez.

Si, como se ve en el segundo elemento de la tipología ya enunciado, la obra debe aportar su función a la sociedad desde su esfera diferenciada y propia, con todas las elipsis y ambigüedades que hay sobre esto en los documentos aquí analizados de Gutiérrez, aparece ahora el problema del fondo: mientras que la literatura colonial, estudiada también más adelante por Gutiérrez, resulta irrescatable desde sus formas (hispanas), sus fondos, por su color local y por la tematización a la que el suelo obliga, le resultan válidos. Este punto es interesante en la medida en que la literatura que Gutiérrez canoniza se vincula, en su forma, con la poesía, y en su fondo, con el carácter local y sus problemas. Por

eso, acaso, un poema como *La cautiva*, que resignifica para América el tópico cultural sobre la cautiva como alegoría política en la que se involucran problemas complejos como cuerpo, género, política y mestizaje<sup>3</sup>, le parece a Gutiérrez una obra de relevancia.

Es evidente que la disputa romanticismo-neoclasicismo y la polémica existente por aquellos años entre el rescate u olvido de los textos literarios de la colonia ponen, cada uno a su manera, en funcionamiento estos y otros elementos, aunque no contemos con el espacio suficiente como para ocuparnos de ello. Baste decir aquí, para el primer caso, que la postulación de un origen romántico de las letras nacionales tiene como fin definir una literatura y cristalizar para su tiempo sus cualidades. O, siguiendo a Amante,

...el papel inaugural que el movimiento romántico se asigna en la historia de la cultura argentina remite más bien al gesto voluntario de postular un origen antes que un comienzo histórico concreto. La demarcación de un origen suspende la temporalidad por necesidad programática y procede a otorgarle a la historia características de lo metahistórico. (162)

Esta necesidad de postular una forma y un discurso como inaugurales implica el borramiento de la legitimidad de formas y discursos anteriores. Aparece como inadecuada, colonial, hispanizante, la tradición neoclásica previa a los románticos, y en esta intención de borramiento se hace presente en todo su vigor la serie de requisitos mínimos que hemos evidenciado en nuestra tipología: una literatura que dé cuenta, también desde sus formas, de una autonomía con respecto a la tradición hispánica; una literatura que registre, en esa autonomía, la condición de lo nacional o de lo americano; una literatura que, desde su condición específica y centrada en la poesía (en tanto que “canto”, como lo hemos señalado) particularmente, funcione como una voz iluminadora de los pueblos incipientes. En cuanto a la segunda polémica, la referida al rescate u olvido de los textos literarios de la colonia, resulta claro, a partir de la polémica entre los románticos exiliados y el archivero de Rosas, De Ángelis, que la aceptación de los archivos de la colonia sólo era posible en tanto que etapa legitimadora de la literatura romántica, no como una literatura fundacional. El marco que, más adelante, Gutiérrez dará a la edición de estos archivos, viene a sostener esta perspectiva, acaso, “parricida”.

## Tentativas finales

*El matadero* es una obra que se encuentra, en su tiempo, en problemas con relación a su difusión. Los motivos son los mismos que harán que luego sea la obra por excelencia, junto con *La cautiva*: está en los límites de lo canonizable, y aun de lo aceptable. El texto no es lo suficientemente antiespañol, puesto que

3 Cristina Iglesia, en “La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera” (2000: 583-587) desarrolla los pormenores más seductores y relevantes en relación con estos elementos de análisis.



su género está cerca del artículo de costumbres de Mariano José de Larra. No participa del género poético. Está entre el *documento* y la ficción. Su color local, a diferencia de lo que ocurre con *La cautiva*, aparece aplastado por la violencia, lo que lo convierte en un texto eminentemente crítico y político, que no poetiza sino que denuncia. Esto, a su vez, sitúa a la obra lejos de la autonomía relativa que Gutiérrez pretende para la literatura. *El matadero*, es interesante arriesgarlo, está lejos de lo que el crítico entiende por literatura, y en este sentido es comprensible que en las hipótesis barajadas por un Gutiérrez perplejo frente al texto, esté presente la posibilidad de que este texto sea un boceto para un poema.

Más allá de las intenciones de resolver un caso, que consistía, como lo hemos dicho al comienzo, en la pregunta acerca de por qué una obra como *El matadero* no tiene lugar en el campo literario de la Generación del 37 y de gran parte del siglo XIX en general, era nuestra intención dejar sentados algunos problemas centrales y algunas hipótesis que los circundan, con el fin de dar cuenta de un problema complejo y en modo alguno aquí resuelto: el problema de la legitimación o de la canonización de un texto. Las condiciones en las que un texto puede o no ser parte de un campo literario en formación. Y, en este sentido, no es menor un caso que, como este, parece encajar sin problemas entre las obras canonizables y que, sin embargo, nada tiene que ver con los requerimientos que se le hacen a esa literatura.

Muchos otros pueden ser los motivos por los cuales *El matadero* no tuvo un lugar central en la literatura de gran parte del siglo XIX. Sin embargo, la lectura de los textos que aquí hemos estado siguiendo nos permite arriesgar este panorama y señalar como motivos centrales los que fueron presentados, en la convicción de que comenzaban a aparecer disputas de carácter estético en medio de discusiones sobre lo que podríamos llamar “el contenido” de las obras. De un lado, Garcilaso de la Vega y su forma vacía; de otro, probablemente, *El matadero*, “puro” fondo, “puro” contenido, lo que le trae a Gutiérrez problemas para declarar abiertamente como literatura a esta pieza. Las distinciones formales se perciben como de discusiones tácitas en el más fuerte de sus frentes: *Facundo* es una novela; *El matadero*, un documento. La poesía es la literatura, sin discusiones, aunque pueda ser mejor, peor, más adecuada o más inadecuada.

La discusión interna, que subyace prefigurando varios problemas que darán lugar al comienzo de la teoría literaria como tal, reside en la pregunta por la literatura, la pregunta por qué es la literatura y qué es lo que hace que un texto sea o no sea literario. Porque mucho más allá de las discusiones ideológicas sobre lo hispanizante, sobre lo neoclásico o lo romántico, sobre el lugar de la literatura, sobre la necesidad de la cultura entre los hijos de Mayo, Gutiérrez no lee, a la hora de criticarla, la “novela” *Facundo*, y, solo frente a *El matadero*, no da con una palabra que sitúe la pieza de lleno en los dominios de la literatura.

¿Qué es la literatura? Pregunta de un teórico en germen, intuitiva en el fragor de una batalla de ideas conspicuas; pregunta de fondo, no del todo relevante, aún, para un crítico que buscaba postular un lugar central como conciencia moral de



los pueblos en la literatura. Los efectos de estas preguntas son las huellas más nítidas de problemas vigentes hoy en toda la crítica y la literatura argentinas.

---

### Referencias bibliográficas

- Amante, Adriana. “La crítica como proyecto. Juan María Gutiérrez”. Schwartzman, Julio (Comp.). *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. II. *La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires: Emecé, 2003. 164-177.
- Gutiérrez, Juan María. *La literatura de mayo y otras páginas críticas*. Selección y prólogo de Beatriz Sarlo. Buenos Aires: CEAL, 1979. 123-156.
- . *Historia y crítica*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004. 1-11.
- Iglesia, Cristina. “La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera”. Duby, Georges y Michelle Perrot (Dir.). *Historia de las Mujeres III. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid: Taurus, 2000. 583-597.
- . *La violencia del azar. Ensayos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: FCE, 2003.
- Piglia, Ricardo. “Echeverría y el lugar de la ficción”. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. 8-10.
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971.
- Weinberg, Félix. *El salón literario de 1837*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1977.
- 

Fecha de recepción: 13-08-09 / Fecha de aprobación: 29-05-10

BERGARA, HERNÁN

General Conditions for a Postponement: *El matadero*

---

The Article proposes the problem of the inadequacy of the work *El matadero*, by Esteban Echeverría, in its context of production, which made it remain inedited for over thirty years. On the one hand, the scripts that shape the cultural policies of the Generación del 37, and on the other hand the present hypothesis about the place of *El matadero* in that context, are regarded in that direction. Not only does such looking through contribute to propose new approaches to the beginnings of literature and literary criticism in Argentina, but attempts a reflection on the general problem of the cultural and literary boundaries. This text tries, finally, to put under suspicion the construction of an homogeneous cultural identity, in a germinal map of Argentine Literature which focuses on the Río de la Plata and whose boundaries haven't been very questioned since the creation of that map to the present. The question about the thirty-year margined literary work intends to be the question about the strategies, exigences and reticences in the projection of a preferable and definite literature and culture.

**Keywords:** Argentine Literature - Esteban Echeverría - *El matadero* - Literary criticism - Canon.

CÁMARA, MARIO

Sexuality and The City in Roberto Piva's Poetry

---

This paper propose an approach of the book *Paranoia* Roberto Piva, from a perspective of the molds historiographical questioning of Brazilian modernity. It is to show the existence of other traditions at work in the cultural field of the sixties Brazil, away from both the committed literature and the experimental literature. The Beat Generation and surrealism are two traditions that allow Piva produce a rereading of Brazilian modernism of the twenties.

**Keywords:** Modernism - Modernity - sixties - Body - Poetry.

CASINI, SILVIA

Literature, Space and Power in Silvia Iparraguirre's *La tierra del fuego*

---

The narrator of *La tierra del fuego*, by Sylvia Iparraguirre, writes with the clear intention of revising the canonical text, questioning its ethnocentric view. The tale of the protagonist—a cultural hybrid—shows a version not registered in the official history. This way, the novel