



## Fisurando las soldaduras de la cultura argentina. *El matadero* de Esteban Echeverría y su reescritura comentada de Emilio García Whebi

Cracking the welds of Argentine culture. *El matadero* of Esteban Echeverría and its commented rewriting by Emilio García Whebi

 Analía Graciela Barbieri

Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes, Argentina  
 analiagbarbieri@gmail.com

Recepción: 28 agosto 2024

Aprobación: 30 octubre 2024

Publicación: 01 noviembre 2024

**Cita sugerida:** Barbieri, A. G. (2024). Fisurando las soldaduras de la cultura argentina. *El matadero* de Esteban Echeverría y su reescritura comentada de Emilio García Whebi. *Orbis Tertius*, 29(40), e316. <https://doi.org/10.24215/18517811e316>

**Resumen:** Según Ricardo Piglia, *El matadero* de Esteban Echeverría es la primera ficción inaugural de la historia de la violencia argentina. Allí el pueblo es representado en ese espacio bárbaro bajo el poder político de Juan Manuel de Rosas (1829-1852). Por su parte, Gabo Ferro observa las representaciones literarias de la sangre para definirla como una metáfora esencial que conforma la figura de la barbarie en los discursos antirrosistas, para impregnarse -hasta el día de hoy- en la cultura argentina. A partir de dichas propuestas, esta investigación propone estudiar los corrimientos que la escena actual evidencia en relación con este texto fundacional. En este artículo, analizaremos *El matadero. Un comentario* (2009) de Emilio García Whebi; una ópera trágica compuesta fragmentariamente desde la puesta escénica, la música y el texto. Aquí, los personajes conviven en un matadero donde la sangre se vuelve barro. Este pasaje connota el acabamiento de la dicotomía civilización/barbarie y de los grandes relatos de la civilización occidental que, en sintonía con los planteamientos filosóficos de Lyotard, prometían a las sociedades prosperidad. Al revés, esta obra expone la civilización y la barbarie como entidades mal convivientes en el espacio lodoso de una Argentina signada por la tragedia social.

**Palabras clave:** Matadero, Ficción, Sangre, Cadáver, Nación.

**Abstract:** According to Ricardo Piglia, *El matadero* by Esteban Echeverría is the first inaugural fiction in the history of Argentine violence. There, the people are represented in that barbaric space under the political power of Juan Manuel de Rosas (1829-1852). For his part, Gabo Ferro observes the literary representations of blood to define it as an essential metaphor that makes up the figure of barbarism in the opposition discourses, to permeate -to these days- in Argentine culture. Based on these proposals, this research proposes to study the displacements that the current scene shows in relation to this founding text. In this article, we will analyze *El matadero. Un comentario* (2009) by Emilio García Whebi; a



tragic opera composed fragmentarily from the staging, the music and the text. Here, the characters live together in a slaughterhouse where blood turns into mud. This passage connotes the end of the civilization/barbarism dichotomy and of the great stories of Western civilization that, in line with Lyotard's philosophical approaches, promised societies prosperity. On the contrary, this work exposes civilization and barbarism as poorly coexisting entities in the muddy space of an Argentina marked by social tragedy.

**Keywords:** Slaughterhouse, Fiction, Blood, Corpse, Nation.

## Las soldaduras originarias y sus desvíos

Como es sabido, el territorio del Río de la Plata durante el siglo XIX gestó un grupo de jóvenes denominados “La generación del 37” -entre los que se encontraba Esteban Echeverría- que, incomodados por la ruralización del poder y el protagonismo de las energías plebeyas conducidas por Juan Manuel de Rosas, generaron producciones literarias subordinadas a la dinámica social y política de ese entonces. Estos letrados se autoproclamaron los indicados para pensar la identidad nacional y diagramar un proyecto civilizatorio en clara oposición al rosismo (Myers, 2005).<sup>1</sup> En este contexto, Echeverría escribe *El matadero* entre 1838-40 (pero publicado póstumamente en 1871), una obra literaria atravesada por la imagen dicotómica que caracteriza a toda esa generación de intelectuales -y que finalmente Sarmiento acuña en *Facundo*-; la antinomia civilización/barbarie (Altamirano y Sarlo, 1997; Jitrik, 1971; Iglesia, 2014). El término negativo de la imagen abarcaba a las masas campesinas, las montoneras y el peón rural. El bárbaro era el gaucho habitante del desierto pampeano; ese páramo de tierra sin ley, peligroso, frecuentado por malones salvajes (el indígena era considerado como la barbarie en su estado más puro) y feroces animales hambrientos. El término positivo, en cambio, abarcaba las ideas progresistas de las elites letradas que buscaban insertar al país como una República moderna en el mercado mundial. El modo para lograrlo era la exclusión de esos sectores populares que en el período rosista ingresan a la vida pública en la ciudad. Echeverría traslada este esquema ideológico a *El matadero* ficcionando el elemento negativo de la antinomia sarmientina -el pueblo- con el fin de evidenciar el estado ruralizado de la ciudad. Para lograrlo, el autor opera sobre el registro del lenguaje popular inventando voces bárbaras que invaden la Buenos Aires letrada, y las mantiene encerradas dentro de los límites del matadero: “¡Che, negra bruja! (...). Ahí se mete el cebo en las tetas, la tía” (Echeverría, 1984, p. 130), son algunos ejemplos por los que el autor logra contar sobre el enemigo imaginándolo. En *La Argentina en pedazos* Ricardo Piglia diserta sobre la relación entre el lugar de la ficción y la violencia argentina. Observa allí una soldadura de origen; el momento en que nace la narrativa argentina es también el del alumbramiento oscuro de la violencia del país. *El Matadero*. *Facundo* son las obras fundacionales que representan este doble origen; el primero, a modo de una “pura ficción” (Piglia, 1993, p. 3); el segundo, como un relato autobiográfico que esconde el elemento ficcional del mundo bárbaro.

El matadero que compone Echeverría está teñido de sangre; el carneado de los animales deja sobre la superficie de la tierra enormes charcos que se mezclan con estiércol. Pero es a partir de la aparición del toro indómito y de la consecuente muerte accidental del niño que el cuento adquiere su tono de verosimilitud. Podría pensarse que la presencia inusual de este toro en el matadero anuncia el desencadenamiento sin freno de la violencia que se cobra su primera víctima con el niño degollado. Es que, en el intento de enlazar al animal, el lazo corta por accidente la cabeza del niño que rueda y deja al torso lanzando chorros de sangre. Al respecto, Jorge Luis Borges resaltaba, en un artículo publicado en 1984 en *Clarín Cultura*, la importancia que este episodio accidental le otorga al cuento, en tanto impulso de verosimilitud:

El preámbulo es vacilante pero después van ocurriendo cosas atroces que nos parecen verdaderas. La historia está llena de sangre y llena de barro. El percarce del gringo prefigura la muerte del unitario. Recuerdo que a mi padre le impresionaba menos aquella muerte que la del chico decapitado por el lazo. (1984, p.8)

Pues para Echeverría, el matadero es el foco de la Federación rosista donde la barbarie se expresa “a verga y puñal” (1984, p. 145) derramando sangre y con un lenguaje iletrado. Al respecto, el historiador y poeta argentino Gabo Ferro señala en *Barbarie y Civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas* que existe una soldadura discursiva “Rosas-sangre-barbarie” (2008, p. 18) en los sectores antirrosistas, capaces sólo de contar al otro -exclusiva y excluyentemente- a través de la ficción. La metáfora de la sangre, alojada en la tradición humana universal, fue utilizada por estos sectores que se proyectaban ideológica e imaginariamente en el polo positivo de la antinomia sarmientina para referir en su antípoda al pueblo y su líder. Ferro explica que la causa de ello es la capacidad de la sangre para albergar en su significancia cuestiones raciales, religiosas, morales y estéticas:

La sangre es una materia compleja incapaz de ser vista sola-mente como un fluido rojo que circula por las venas y las arterias de los individuos. La sangre real está cargada de cuestiones culturales que han transformado su figura y su contexto en un antiguo campo metafórico en resignificación permanente. Esta metáfora fósil -o caracresis- define relaciones de parentesco, de nacionalidad y de raza, relaciones políticas y sociales. La sangre corre así por los cuerpos metafóricos de la Familia, la Patria, la Política y la Sociedad. (2015, p. 27)

El discurso antirrosista estuvo nutrido por la metáfora sangrienta: los mandatos políticos del Restaurador eran considerados como lesiones al cuerpo de la Nación que poco a poco se vaciaba de su sangre civilizada, y por las arterias de la Buenos Aires ruralizada corría sangre bárbara, infesta y sucia que alimentaba a la figura de Rosas y el pueblo salvaje, como si fueran monstruos o vampiros:

¡A la bruja! ¡a la bruja! -repitieron los muchachos- ¡se lleva la riñonada y el tongorí! -y cayeron sobre sus cabezas sendos cuajos de sangre y tremendas pelotas de barro. (...) allá una mulata se alejaba con un ovido de tripas y resbalando de repente sobre un charco de sangre, caía a plomo, cubriendo con su cuerpo la codiciada presa. (...) Alguna tía vieja salía furiosa en persecución de un muchacho que le había embadurnado el rostro con su sangre. (Echeverría, 1984, pp. 130, 131)

De lo anterior, se observa que tanto la antinomia sarmientina (que suelda el origen de la narrativa argentina con los comienzos de la historia política violenta del país) como la metáfora sangrienta (que suelda la barbarie a la figura de Rosas) son imágenes discursivas ficcionales presentes en la obra de Echeverría. A continuación, analizaremos el caso de *El matadero. Un comentario* de Emilio García Whebi que, como otras reescrituras contemporáneas, retoman estas ideas para ofrecer desvíos respecto al discurso original.

“La sangre es la mezcla del semen de Rosas y Sarmiento” (2009b, p. 4). Con esta frase García Whebi concluye el primer texto que inicia *El matadero. Un comentario*; una ópera trágica estrenada en Buenos Aires en 2009. El dramaturgo mezcla el semen de dos hombres políticamente enemigos y condensa la polaridad iniciática argentina transformando la metáfora sangrienta -esa que detecta Ferro en la soflama antirrosista- en el resultado de la mezcla de sus sémenes. A partir de aquí la obra presenta a sus personajes: el Mazorquero (que evoca a Matasiete, el carnicero del cuento de Echeverría) y el Cajetilla (evocando al joven unitario que muere antes de ser vejado por el Juez del matadero), cuyos discursos van intercalándose a modo de pastiche operístico, comentando el cuento original de Echeverría para generar desvíos y fisuras en torno a la antinomia sarmientina originaria de la violencia (y la literatura) argentina. Si en el original de Echeverría el pueblo (la barbarie) es imaginariamente circunscripto al matadero (allí donde el autor localiza el foco de la Federación) y por fuera de sus límites se encuentra el mundo civilizado, urbano y progresista, entonces la violencia opera

sólo en el polo negativo de la antinomia (polo que es representado a modo de “pura ficción” por el autor). García Whebi desvía esta operación haciendo convivir en un mismo espacio -un matadero- a esos dos personajes junto a un coro (a modo de coro griego) de seis hombres, para más tarde ver al toro-vaca (que evoca al toro del cuento original) torturado y asesinado, víctima de las violencias dicotómicas incesantes que aparecen y reaparecen en este matadero nacional: la Argentina. Veamos en detalle cómo va realizándose este desvío.

En el prólogo el Mazorquero domina el escenario con su torso desnudo, su guitarra y *La refalosa* que recita en tono amenazante a público, el poema escrito en 1843 por Hilario Ascasubi en alusión a la tortura sangrienta que la Mazorca imponía a sus víctimas para lograr la adhesión a la Federación. El Mazorquero afila sus cuchillos para la faena mientras el coro (seis voces líricas que cantan en cuero y con botas plásticas blancas, evocando a trabajadores de algún matadero/frigorífico) enumera los elementos generales que integran el paisaje rioplatense de aquel entonces; ese mundo urbano que había sido recientemente vejado con su ruralización de la mano del Restaurador: vacas, tierra, árbol, gaucho, indio, mulato, negro, lluvia, barro, sangre, vaca, vaca, vaca.... El Cajetilla, soprano y hombre de letras que monta un caballito blanco, cierra el prólogo diciendo “viva el cáncer”; una traslación del discurso antiperonista (aquel que festejó la enfermedad mortal de Eva Perón) al del joven unitario. Así, García Whebi anticipa una operación de desvío sobre la antinomia civilización/barbarie exponiendo la violencia que opera en ambos polos y en diferentes momentos históricos. Es que, para el director, esa violencia seminal originaria (que tiende a polarizar la sociedad y luego buscar la eliminación de alguno de sus dos polos) es la causa de lo que considera la tragedia social argentina. El director se desvía así de la dicotomía fundacional argentina retirando el elemento antinómico que la constituye:

El concepto con el que decidí trabajar no fue ya el de civilización o barbarie, sino civilización y barbarie. Y es a partir de esa noción, y tomando prestadas citas, referencias y textos de diversas índoles (manuales de comportamiento vacuno, fragmentos de textos y poemas de la literatura argentina y universal, citas históricas, etc.) que se organiza elocoliche de voces de aquellos que no han cesado en su afán de acallar las voces del otro. (García Whebi, 2009a).

## **Femicidio y faenado de la Nación argentina**

Siguiendo con el análisis, en la escena que el dramaturgo titula “La cuaresma” el Cajetilla delimita el espacio del matadero. Ya Echeverría había trazado sus límites para circunscribir a la barbarie que era preciso combatir. Por afuera de sus fronteras, se encontraba la civilización que no podía ni debía tomar contacto con él, salvo para excluirla. Pero García Whebi extiende los límites simbólicos de ese matadero comentando, planteándonos que es allí donde la Nación porta un cuerpo (imaginado como el del toro-vaca), que esos límites trazados originariamente operan como una cárcel para el cuerpo vacuno de la Nación, anticipándonos su muerte:

Pero detrás de esta visión de absoluto, este sistema de plantas, de estrellas, de terrenos partidos hasta los huesos, de esta geometría, de búsquedas, detrás de esta mano que deja impreso su duro pulgar y dibuja sus tanteos, detrás de esta mescolanza de manipulaciones y cerebro, y esos pozos en todas las direcciones del alma, y esas cavernas en la realidad, se alza la Ciudad Amurallada de los Bovinos. La Ciudad de la diosa Brahma, la Humilde Vaca inmensamente alta, a la que no basta todo el cielo para hacerle un techo. Esa ciudad de muros que proyecta sobre el abismo la sombra teñida de rubio del cadáver de una Nación. (García Whebi, 2009b, p. 6)

En primer lugar, sobre el fragmento anterior queremos establecer relación entre la metáfora de la Nación como un Cadáver, con la metáfora del Pueblo como Cuerpo de uso corriente entre los productores de discurso antirrosista que estudia Gabo Ferro. Al respecto, argumenta que el discurso de la Argentina civilizada se forjó a partir del discurso dieciochesco iluminista tomado por los jóvenes intelectuales (luego proscriptos durante el rosismo) a través de la novel Universidad de Buenos Aires. Pero también es el romanticismo el que los forja informalmente a través de los libros que llegaban desde Europa directo a las librerías y los salones literarios. Y en el caso de Esteban Echeverría, el autor toma contacto directo con este discurso durante su estadía en París entre 1825 y 1830. En este contexto se forja la metáfora del Pueblo como un Cuerpo, y de Rosas como un vampiro que succiona su sangre buena enfermado con sus bárbaros mandatos políticos el cuerpo de la civilización:

Calmet, Voltaire, Feijoo, Rousseau, Goethe, Gautier, Hugo y Dumas inoculan entonces las prácticas bárbaras y el contexto de la turbia figura en nuestros proscriptos, que productos de su historia y de esas lecturas, habrán reformulado su propia síntesis de elementos ilustrados, románticos y rioplatenses para proyectar la figura del vampiro sobre su propio esperpento local, su propia forma tenebrosa producto y representante de la barbarie y el retraso: don Juan Manuel de Rosas. (Ferro, 2015, p.116)

En segundo lugar, queremos resaltar el desvío que ofrece el dramaturgo al ubicar al cuerpo de la Nación -el toro/vaca- dentro del matadero. Como dijimos antes, para Echeverría sólo la civilización externa a él podía conformar el cuerpo sano de la Patria. De hecho, el toro de Echeverría entra por error al matadero como una entidad del mundo civilizado que, igual al unitario que llega confundido al lugar, al ingresar al bárbaro muere. Ahora, civilización y barbarie asedian masculinamente a este personaje encarnado por una bailarina que danza hacia su fin. Allí el Mazorquero y el Cajetilla indican el procedimiento para la matanza del animal mientras el coro -o los obreros del matadero- ingresan al corral para el rito sacrificial. Muerto el toro/vaca, consumado el femicidio; el cuerpo de la Nación se faena.

En la escena siguiente observamos el desvío que se produce con la muerte del niño. Aquel accidente del cuento de Echeverría en el que se derrama sangre inocente al intentar enlazar al toro ahora es resignificado con la evocación de la figura del vampiro en la voz del Cajetilla, que intenta salvar al niño bebiendo de las heridas su sangre buena. Si antes era Rosas el que estaba asociado al muerto/vivo que infectaba al cuerpo de la civilización e impedía su progreso, ahora es el joven unitario a quien García Whebi otorga cualidades vampíricas:

(Cajetilla) Hay que dejarse crecer mucho las uñas y entonces arrancarte la camiseta para hundir mis manos en tu pecho, niño, pero de manera, niño, de que no mueras y beber tu sangre lamiendo las heridas. Y durante ese tiempo, niño, lloras mueres y cantas. El canto dice (Coro) Déjennos salir nos estamos asfixiando. Nuestro furgón de ganado se estremece. Golpeamos los paneles, forzamos las puertas. De pronto somos muchos, terriblemente muchos. Déjennos salir. (2009b, p.14)

Aquí el coro que interpreta el canto moribundo del niño invoca una manada de reses implorando por su libertad, como si en el niño se alojase aquel cuerpo vacuno nacional otra vez muerto en el matadero.

## La Historia que fallece

A continuación, el Mazorquero agrega: “la historia es una vaca vieja con cáncer de garganta” (García Whebi, 2009b, p. 14). ¿Qué connota la idea de la Historia vieja y moribunda? Creemos que la respuesta se encuentra en sintonía con los postulados filosóficos de Jean François Lyotard sobre el acabamiento de los grandes relatos modernos -como por ejemplo el relato dieciochesco de la Ilustración del que se nutren los padres fundadores de la Argentina civilizada-. En su libro *La posmodernidad explicada a los niños*, Lyotard filosofa sobre la tradición moderna como una manera particular de pensar, sentir y enunciar el mundo. Fue René

Descartes el que inaugura ese modo particular centrado en la percepción y uso del tiempo como una serie ordenada hacia una determinada finalidad; la dominación de la naturaleza. A partir de allí, dice Lyotard, son varios los relatos modernos que ordenan los acontecimientos aportados por el curso de la Historia -narrativa y progresivamente- en pos de guiar a la humanidad hacia un estado emancipado de existencia próspera. Entre ellos se encuentra el relato que nos compete; la Ilustración. Es allí donde se ubica el discurso de la joven generación del 37 que importa de Europa las metáforas previamente aludidas, todas concebidas en el seno racional e iluminista del viejo continente. ¿Cómo es este movimiento emancipatorio de la tradición moderna? Para Lyotard, quien organiza esos datos y construye relato se configura en primera persona como vanguardia emancipadora; el lugar de la dominación de la palabra y el sentido. Sin embargo, quien enuncia -esa minoría que se pretende universal como es el caso de Sarmiento y Echeverría- proscribire de la Historia a sus mayorías. Tal vez por eso el Mazorquero desdeñe esa Historia monódica y cancerosa que lo excluye. Nos encontramos, dice el filósofo, justo en esa desembocadura donde los relatos modernos fallecen, donde la Historia no ha llegado por su cauce a la libertad de la humanidad entera sino a su acabamiento:

Todo ocurre como si hubiera fracasado el inmenso esfuerzo por despojar al pueblo de su propia legitimidad narrativa (una legitimidad que se remonta -digamos- a las fuentes del curso del tiempo), y hacerle adoptar como única legitimidad la Idea de la libre ciudadanía que está situada, por oposición a aquella, en la desembocadura de este curso. (1994, p. 45)

Pero no sólo el relato moderno fracasa en su promesa de emancipación universal al privarle a las mayorías su propia voz narrativa identitaria, sino que además fracasa su enunciador; el sujeto moderno como modelo ontológico y político que hizo de su modo de enunciar la historia -y por ende a sí mismo-, un programa de dominación. Para García Whebi esta es la Historia que fallece; la que anuncia Piglia cuando detecta esa soldadura originaria entre *El matadero* como “pura ficción” y la violencia argentina. Acaba, comenta el artista con su obra, porque tanto civilización y barbarie cometen un asesinato del que no hay vuelta atrás; el trágico femicidio y faenado del ideal de Nación argentina. De esta manera la Historia soldada a su narrativa ficcional se fisura con su acabamiento. Por ese curso que Lyotard imagina a la Historia andar, van muriendo la promesa, el enunciador y el enunciado; muere el ideal de progreso, la civilización y la barbarie.

## Coda

Queda claro que, para García Whebi, el escenario de esta tragedia social es el matadero: “el teatro de la anatomía humana es el teatro de la vaca, es el teatro de la muerte” (2009b, p. 10). Este espacio alberga la célebre antinomia que emana una violencia asesina. Esta violencia puede ser vista como femicida -al consumarse el asesinato del toro-vaca y faenado de la Nación argentina- y/o infanticida -al replicarse la muerte del niño que esta vez aloja en sí mismo el cuerpo de la Nación también-. Es que este matadero que opera como un teatro de la muerte no funciona como el de Echeverría. Como dijimos, allí la metáfora sangrienta suelda a la barbarie y el rosismo con la idea de una sangre sucia e infecta que impide la consumación de la Argentina civilizada. En cambio, en la obra de García Whebi la figura de la sangre se fisura anunciando su acabamiento cuando el artista la transforma en la mezcla de sémenes de Rosas y Sarmiento. ¿Qué significa la fisura de la metáfora sangrienta -o su acabamiento-? Recordemos que Ferro señala que esta figura simbólica se aparea con otras figuras simbólicas, como dijimos, Pueblo como Cuerpo, Familia, Patria o Sociedad. El acabamiento de esta metáfora entonces nos deja los cadáveres de estos ideales que prometía la Historia. Al tocar las aguas barrosas y violentas del Río de la Plata, estos cuerpos fallecen. Los cadáveres faenados llegan a su orilla (a la desembocadura del curso, diría Lyotard) y García Whebi los recoge allí-melancólicamente, como en un duelo- para exhibirlos desmembrados:

En el campo  
En el campo  
En la casa  
En la caza  
Ahí  
Hay cadáveres

Fuente: Néstor Perlongher, Cadáveres. (2009b p.3)

Orejas  
orejas barba  
orejas barba patilla  
orejas barba patilla cejas  
orejas barba patilla cejas orejas  
orejas barba patilla cejas orejas barba  
orejas barba patilla cejas orejas barba patilla orejas (...). (2009b p.18)

## Referencias

- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1997). Esteban Echeverría, el poeta pensador. En C. Altamirano y B. Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (pp. 17-81). Buenos Aires: Ariel.
- Borges, J. L. (1 de noviembre de 1984). Un romántico que se le atrevió a la muerte. *Clarín/ Cultura y Nación*.
- Echeverría, E. (1984). *La cautiva/El matadero*. Buenos Aires: Losada.
- Ferro, G. (2015). *Barbarie y civilización. Sangre monstruos y vampiros en el segundo gobierno de Rosas*. Buenos Aires: Editorial Marea.
- García Whebi, E. (2009a). *El matadero. Un comentario*. Alternativa teatral. <https://www.alternivateatral.com/obra13389-el-matadero-un-comentario>
- García Whebi, E. (2009b). *El matadero. Un comentario*. (Material de lectura) Seminario de posgrado “Fronteras, cuerpos y desvíos. Del teatro romántico a la escena contemporánea”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- Iglesia, C. (2014). Echeverría: la patria literaria. En L. El Jaber y C. Iglesia (dir.), *Una patria literaria. Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik), (Vol. I, pp. 351-383). Buenos Aires: Emecé.
- Jitrik, N. (1971). Forma y significación en *El Matadero* de Esteban Echeverría. En N. Jitrik, *El fuego de la especie* (pp. 63-98). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lyotard, F. (1994). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Myers, J. (2005). La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837, en la cultura y la política argentina. En N. Goldman (ed.), *Nueva historia argentina* (Tomo 3, pp. 383-443). Buenos Aires: Sudamericana.
- Piglia, R. (1993). *La Argentina en pedazos*. Argentina: Ediciones de la Urraca/Colección Fierro.

## NOTAS

- 1 Entre la copiosa bibliografía sobre el tema, este trabajo consigna algunas de las referencias fundamentales sobre la obra de Echeverría y su generación.