

Adolfo Bellocq y la marginalidad bonaerense: una interpretación visual de *El matadero*, de Esteban Echeverría.

Adolfo Bellocq and the marginality of Buenos
Aires: a visual interpretation of Esteban
Echeverría's *El matadero*.



[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n87.22.25a

Daniel Avechuco Cabrera

Universidad de Sonora

(MÉXICO)

CE: daniel.avechuco@unison.mx

 <https://orcid.org/0000-0003-0969-9340>

Recepción: 09/09/2024 Revisión: 31/10/2024 Aprobación: 22/11/2024

Resumen.

El presente artículo explora El matadero ilustrado por Adolfo Bellocq (1899-1972), el pintor argentino miembro de los llamados Artistas del Pueblo, un grupo de pintores, grabadores e ilustradores argentinos que alcanzaron la plenitud durante la década de los veinte y que se caracterizaron, entre otras cosas, por una concepción social del arte. Se partió del objetivo de analizar, a través de las nociones del ilustrador como crítico y de la tradición de representaciones visuales, cómo Bellocq dialoga con la fuente literaria para proponer una interpretación visual de la marginalidad a partir de la figuración de los miembros de comunidades afrodescendientes. Se concluye que de este diálogo deriva una interpretación visual que subvierte, sutilmente, el valor que el texto le da a negros y mulatos, a los que trata como una de las manifestaciones de la barbarie.

Palabras clave: Marginalidad. Cultura afrodescendiente. Ilustración.

Abstract.

This paper explores *El matadero* illustrated by Adolfo Bellocq (1899-1972), the Argentine painter and member of the so-called Artistas del Pueblo, a group of Argentine painters, engravers and illustrators who reached their peak during the 1920s and who were characterized, among other things, by a social conception of

Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo:
(Avechuco, 2025, p. __)

En lista de referencias:
Avechuco, D. (2025). Adolfo Bellocq y la marginalidad bonaerense: una interpretación visual de *El matadero*, de Esteban Echeverría. *Revista Sincronía*. XXIX(87). 548-572.
DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n87.22.25a



art. The aim was to analyze, through the notions of the illustrator as critic and the tradition of visual representations, how Belloc dialogues with the literary source to propose a visual interpretation of marginality based on the figuration of members of Afro-descendant communities. It is concluded that from this dialogue derives a visual interpretation that subtly subverts the value that the text gives to blacks and mulattoes, whom it treats as one of the manifestations of barbarism.

Keywords: Marginality. Afrodescendant culture. Illustration.

La proyección visual de *El matadero*.

A mitad de *El matadero* (c. 1838-1840), luego de ofrecer un vívido, sucio y malsonante cuadro de la faena de los matarifes y las negras y mulatas achuradoras, el narrador finge claudicar en su afán descriptivo y dice: “En fin, la escena que se representaba en el matadero era para vista, no para escrita” (Echeverría, 1967, p. 14). Aunque es una afirmación meramente retórica, estas palabras ponen al descubierto las deudas de Esteban Echeverría, quien para figurar literariamente el arrabal bonaerense debió de tener en mente los referentes visuales de los mataderos:

Cabe suponer que esta certidumbre del autor de *La cautiva* no es producto de una reflexión teórica acerca de los diferentes sistemas de representación de la realidad, sino del conocimiento sobre la incipiente pero ya sólida cultura visual de la región sobre los mataderos de Buenos Aires. (Avechuco, 2000, p. 3).

Dada la expresividad plástica de *El matadero*¹, se entiende por qué esta obra es, junto con el *Martín Fierro*, la obra más ilustrada de la literatura latinoamericana. Desde que en 1944

¹ Estas cualidades han salpicado el discurso de la crítica, que ha recurrido –de manera excesiva, en la opinión de Ghiano– a las referencias pictóricas para explicar las peculiaridades compositivas de la obra. Este “vicio” se halla sembrado en el que fuera el primer comentario crítico sobre *El matadero*, el de José María Gutiérrez (1858), vertido en el cuarto volumen de las obras completas de Echeverría. En el texto previo a la obra, llamado “Advertencia”, dice Gutiérrez del “apresurado” estilo de su amigo: “nos parece verle en una situación semejante a la de un pintor que abre su álbum para consignar en él, con rasgos rápidos y generales, las escenas que le presenta una calle pública, para componer más tarde un cuadro de costumbres en el reposo de su taller” (p. 192). Un par de décadas después, en su *Ensayo sobre Esteban Echeverría*, Martín García Merou (1984) definiría *El matadero* como “una tela pintada a la manera de Goya” (p. 162). Durante la primera mitad del siglo XX, Carlos María Onetti (1941) compararía la pluma de Echeverría con un buril y su obra, con un aguafuerte (p.

Waldimiro Melgarejo Muñoz le dedicara treintaicinco aguafuertes, *El matadero* habría de tener dieciséis versiones ilustradas más: la de Eleodoro Marenco (1946), Miguel Ángel Elgarte, Fernando López Anaya y Francisco de Santo (1957), Juan Carlos Huergo (1961), Adolfo Bellocq (1963), Carlos Alonso (1963), Luis Seoane (1974), Miguel Ángel Biazzi (1984) Mariano Lucano (2008), Pablo Pino (2009), Rodrigo Folgueiras (2010), Marcia Schwartz (2011), Melina Belloni (2012), Óscar Capristo (2013), Salvador Retana (2015), Pablo 'Pol' Maiztegui (2019) y Silvina Pachelo (2020).

Una significativa particularidad de las obras ilustradas es su carácter bivocal: la inserción de imágenes en una obra literaria supone, necesariamente, la inserción de una segunda voz, con todo lo que ello implica. En tanto materialización de una voz, las ilustraciones, lejos de ser un simple elemento ornamental, producen sentido en diálogo con la palabra y, como interpretaciones visuales del texto literario, ofrecen pistas de lectura en tanto que la imagen tiene un impacto inmediato en el lector (Janzen, 1995, p. 13). Evidentemente, la relación imagen-palabra es altamente variable², pues está condicionada no solo por la visión y la sensibilidad del ilustrador como artista y los elementos expresivos asociados a la técnica elegida, sino también por el horizonte sociocultural del momento de la enunciación plástica y por la tradición iconográfica en que las ilustraciones se insertan.

Por otro lado, es importante señalar que la enunciación y la recepción de imágenes se relaciona con lo que Alberto Carrere y José Saborit (2000) entienden como conjuntos consolidados culturalmente (p. 119) y Diego Lizarazo Arias (2004), por su lado, llama enciclopedias icónicas, constituidas por tres elementos: un archivo del tipo de imágenes; unas pautas sintácticas sobre las formas básicas de articulación entre sus figuras icónicas, y un conjunto de rasgos propios del imaginario. (61) Como se advierte, las enciclopedias icónicas son repositorios mentales de modelos de representación que de alguna manera

25). Entre la forzada analogía y la búsqueda de auténticas referencias que expliquen el singularísimo estilo de Echeverría, la crítica, como puede constatar, no ha podido sustraerse a la fuerza plástica de *El matadero*.

² En la introducción a *The Artist as Critic. Bitextuality in Fin-de-Siècle Illustrated Books*, Lorraine Janzen (1995) ofrece una interesante tipología de las relaciones imagen-palabra. Si bien su corpus está exclusivamente constituido por libros ilustrados franceses de finales del siglo XIX, considero que muchas de sus aportaciones teóricas, con sus debidas matizaciones, son extrapolables al ámbito hispanoamericano.

afectan los procesos creativos en la medida en que a la génesis individual le preceden pautas más o menos conscientes. Desde otra perspectiva, es lo que sugiere W. J. T. Mitchell cuando habla de tradiciones de representación, concepto que hace referencia “al desarrollo histórico de un sistema de expresión en lo concerniente tanto a la enunciación y difusión –poéticas, estilos, intenciones autorales, canales de comunicación, condicionamientos de género y clase, coyunturas políticas, etcétera– como a la recepción –procesos interpretativos, pactos y espacios de ‘lectura’, etcétera–” (Avechuco, 2021, p. 135).

Los apuntes anteriores son importantísimos a la hora de explorar las ediciones ilustradas de *El matadero*. Por un lado, en la mayoría de las ediciones resulta patente el afán de actualización de la obra de Esteban Echeverría a partir de la individualidad del artista plástico –estilo, filiación política, trayectoria–, pero también a partir de los consensos culturales y sociopolíticos sobre el gaucho, Juan Manuel de Rosas o el partido federal. Por otra parte, los ilustradores, aun los más experimentales, reconocen la rica y heterogénea tradición iconográfica con temática gaucha y se apoyan en ella para afianzar su propuesta.

Con el propósito de corroborar estos apuntes en el plano de lo concreto, en el presente trabajo abordo *El matadero* ilustrado por Adolfo Bellocq (1899-1972), el pintor argentino miembro de los llamados Artistas del Pueblo, un grupo de pintores, grabadores e ilustradores argentinos que alcanzaron la plenitud durante la década de los veinte y que se caracterizaron, entre otras cosas, por una concepción social del arte.

La plebe federal: más laburante que mazorquera

Como otras agrupaciones de la primera mitad del siglo XX hispanoamericano, los Artistas del Pueblo –además de Bellocq, José Arato, Guillermo Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo– apostaban por un arte comprometido y abiertamente militante (Dolinko, 2003, p. 18), entendido “como un instrumento para lograr romper las cadenas de la opresión capitalista” (Liffourrena, 2018, p. 68), y, por consecuencia, atraído por las clases populares. En particular, los Artistas del Pueblo centraron su mirada en el residente de los arrabales de Buenos Aires, hostigado por los incontenibles, ruidosos y destructivos procesos de modernización, y a la

vez resiliente y silenciosamente subversivo, portador, en definitiva, de unos valores específicos (Sarlo, 1996, p. 180). Me permito citar en extenso a Marina Féliz (2017), quien elabora cuadro muy completo de las inclinaciones populares de este grupo artístico:

[Sus] protagonistas fueron los oprimidos del sistema: los trabajadores, pero también las mujeres, los niños, los ancianos, los desocupados, fueran criollos o migrantes. Se los representaba “humanizados”, sufrientes, explotados, en su fealdad y tristeza, pero también luchando por su liberación. Retrataron al pueblo “civilizado”, en oposición a la imagen grotesca, criminalizada y/o anónima con que los caracterizaba la mirada hegemónica en su masiva oferta cultural. La ciudad moderna, que actuaba como telón de fondo de estos personajes, encarnaba, a manera de antagonista “malvada”, el poder sin rostro de la burguesía opresora cuyo cuerpo (hecho de puentes, edificios, trenes, calles, etcétera) parecía una máquina infernal al servicio del capitalismo imperialista. Esta contra-postal “bárbara” de la ciudad moderna expresó una clara denuncia al sistema económico social imperante. Contrastaba con la mirada oficial “civilizatoria” y triunfante del paisaje urbano moderno, que negaba de manera sistemática su costado “atrasado” (p. 206).

En su afán crítico, pues, los Artistas del Pueblo subvirtieron algunos de los valores asociados tradicionalmente al binomio centro-periferia, uno de los pilares de la ya para entonces insostenible dicotomía civilización-barbarie, si bien tendieron a preservar las formas: el arrabal continuaba siendo un lugar sucio y caótico y sus habitantes, desaliñados, raquíticos, a veces feos, pero todo esto no como resultado de esa especie de determinismo espacial que late a lo largo de todo el *Facundo*, sino porque no pueden ser otras las secuelas de la modernidad voraz. Se trata sin duda de una mirada paternalista, como no podría ser de otro modo en ese periodo, pero no necesariamente idealista ni “melancólica de lo irrecuperable” (Sarlo, 1996, p. 186). Esta propuesta estética sobre los márgenes de Buenos Aires, los Artistas del Pueblos la expresaron sobre todo mediante el grabado porque así reivindicaban el arte como oficio manual (Dolinko, 2003, p. 23) y por algunas de las ventajas materiales vinculadas

a la técnica: “su sencillez de realización, el reducido costo del material, la posibilidad de efectuar ediciones amplias impresas velozmente y de fácil transporte por el soporte de papel” (Dolinko, 2015, p. 22).

Adolfo Bellocq es, junto con Guillermo Hebequer, el representante más paradigmático de los Artistas del Pueblo en tanto que la trayectoria y las particularidades de su producción embona, punto por punto, en el sintético retrato elaborado en los párrafos anteriores. A pesar de que su nombre ya es conocido en la década de 1910-1920, Bellocq asesta el primer gran golpe sobre la mesa en 1922, cuando ilustra *Nacho Regules e Historia del arrabal*, de Manuel Gálvez, trabajó con el que intentó “retratar la lesividad de los bajos fondos porteños” (Liffourrena, 2018, p. 72). Antes ya había ilustrado *La casa por dentro* (1921), de Juan Palazzo, y después de las obras de Gálvez vendrían *Sueños de una noche de castillo* (1925), de Ángel de Estrada, *Airampo* (1925), de Juan Carlos Dávalos, y, desde luego, el *Martín Fierro*³ (1930). Al cierre de la década, pues, Adolfo Bellocq cuenta con una consistente trayectoria como ilustrador, lo que curiosamente le acarreó una serie de críticas adversas desde el sector más elitista de los círculos culturales bonaerenses⁴.

Poco sabemos sobre qué alentó a Adolfo Bellocq a trabajar con *El matadero*, y tampoco hay detalles acerca del desarrollo del proyecto. De las pocas certezas que tenemos es que en 1933 empieza a crear las xilografías y que no es sino hasta 1946 cuando expone en la Sociedad Amigos del Arte de Mendoza veintitrés ilustraciones sobre la obra de Echeverría (Pacheco, 1986, p- 87). Casi dos décadas después, en 1963, diecinueve de esas

³ Para una lectura de la propuesta plástica de Adolfo Bellocq sobre el *Martín Fierro*, véase Albín, 2017.

⁴ Desde las páginas de *La Campana de Palo*, por ejemplo, el conocido crítico Alfredo Chiabra (1927) fustigó así a Bellocq: “En general, evidencia un desconocimiento casi absoluto de lo que es dibujo ahondado sobre la forma viva. Se malcontenta todavía con una grafía convencional y empobrecida del ilustrador. Debe afirmarse que usted, Bellocq, es un plástico, un pintor ante todo. Hay que proponerse pensar así si se desea rebasar, saltar por encima de los bordes estrechos de la ilustración. Y del oficio del ilustrador le quedó la inspiración literaria y anecdótica” (p. 7). Detrás de esta clase de apuntes, que en la superficie no dejan de ser la valoración de la obra de un artista concreto, se escondía una percepción elitista de la plástica, que solo a regañadientes accedía a legitimar la disciplina gráfica como arte plástico: “Esta clasificación y diferenciación [pintura versus gráfica] da cuenta de la perspectiva que ha situado al conjunto de obras que pretendo analizar en los bordes o como un anexo menor y escindido de una producción pictórica ‘central’, situación que también puede ser constatada tomando como indicio la ausencia de trabajos historiográficos exhaustivos sobre esta disciplina” (Dolinko, 2003, p. 16).

veintitrés ilustraciones serían seleccionadas para formar parte de la edición de *El matadero* que publica Cina-Cina, casa editorial de Buenos Aires. Ahora bien, independientemente del año de publicación, los grabados se corresponden, ideológica y estéticamente, con la etapa anterior de la gráfica argentina.

Salvo una ilustración de evidente carga metafórica, que materializa una hipérbole irónica del narrador relativa a las hambrientas ratas del matadero, la propuesta de Adolfo Bellocq –a diferencia de la de otros ilustradores, como Carlos Alonso y Miguel Ángel Biazzi– sigue muy de cerca la anécdota de la obra, de tal modo que si prescindieramos del texto, las láminas básicamente contarían la historia completa, sin apenas vacíos, casi como si se tratara de una adaptación al formato cómic. Y es que las imágenes de Bellocq ilustran todos y cada uno de los momentos clave de *El matadero*, aquellos a los cuales la crítica vuelve una y otra vez: el cuadro de presentación del matadero de la Convalecencia, el niño decapitado por el lazo suelto, la captura del supuesto novillo por el Matasiete, el incidente del gringo, la aparición del unitario y su subsecuente captura, la intervención del Juez de casilla y la inmolación final del “cajetilla”. Al menos en apariencia, pues, la relación imagen-palabra en *El matadero* ilustrado por Bellocq se corresponde con lo que Lorraine Janzen (1995) llama *quotation*, que describe de la siguiente manera:

The artist produces a picture which is a visual double for the word in much the same way that literary critics copy a section of the work under investigation into their own texts, marking its status as a representation of another's words by the visual frame of quotation marks. (p. 15).

[El artista produce una imagen que es un doble visual de la palabra, del mismo modo que los críticos literarios copian una parte de la obra investigada en sus propios textos, marcando su condición de representación de las palabras de otro mediante el marco visual de la comilla.]

Se trata de una relación que, desde una perspectiva teórica que no tiene como objeto de estudio las ediciones ilustradas, Diego Lizarazo (2004) denomina *fáctica* (p. 96), consistente en el carácter estrictamente denotativo de algunas imágenes.

Una vez superada la dimensión anecdótica de la obra, sin embargo, comenzamos a reconocer una serie de disentimientos entre las imágenes y el texto, debidos no a la supuesta irreductibilidad de ambos sistemas de representación⁵, sino a los tan disímiles momentos en que ilustraciones y palabra literaria fueron enunciadas. Una de las principales diferencias reside sin duda en la concepción de la marginalidad. La dicotomía civilización-barbarie se instituye con la publicación de *Facundo*, en 1845, pero las ideas y los juicios en que se fundamenta son anteriores, de tal manera que ya las podemos encontrar en *El matadero*. Amoldada al formato pequeño del cuadro de costumbres, en el texto de Esteban Echeverría la dicotomía civilización-barbarie queda expresada en la yuxtaposición centro de Buenos Aires-matadero de la Convalecencia, espacio este último de la violencia rural o, a lo sumo, suburbana (Kohan, 2006, p. 45), en definitiva espacio de la barbarie federal, de los gauchos mazorqueros.

Para orquestar la metáfora del matadero como lugar de la barbarie federal⁶, Echeverría recurre a la descripción de una estampa por entonces ya familiar, gracias sobre todo a las acuarelas de Emeric Essex Vidal, César Hipólito Bacle y Charles Henri Pellegrini⁷, y la barniza con una capa punzó que traduce sus convicciones políticas: el narrador se solaza en la exposición del lodo, la sangre y las vísceras bovinas, exagera la fisonomía de achuradoras y matarifes, y se escandaliza, hasta quedarse sin palabras, con la algarabía

⁵ Desde un punto de vista antropológico, el español Manuel González de Ávila (2010) ha dedicado gran parte de sus esfuerzos a cuestionar la supuesta irreductibilidad de las disciplinas artísticas. Sostiene: “La hipótesis de que todas las artes comparten unos mismos contenidos, enraizados en un fondo común mítico-simbólico, en un imaginario descrito por las ciencias sociales, se antoja más verosímil que la contraria, la de la unicidad absoluta del ‘mundo interior’ de cada arte, y viene en cierta manera avalada por numerosas obras sobresalientes de distintas disciplinas humanísticas” (p. 181).

⁶ A principios de 1839, *El Grito Argentino*, uno de los periódicos antirrosistas publicados en Uruguay y dirigidos por miembros de o gente vinculada a la generación del 37, se articula la dicotomía civilización-barbarie apelando al binomio ciudad-matadero para enderezar una crítica contra las políticas “bárbaras” de Juan Manuel de Rosas. Si bien no es del todo original, pues, Esteban Echeverría tuvo el mérito de elevar la metáfora política del matadero a alturas literarias y, con ello, trascender su contexto inmediato.

⁷ O bien gracias a la mera experiencia personal, como aventura Adolfo Prieto (2003): “Es cierto que Echeverría no necesitaba entrar de la mano de algunos viajeros para reconocer la existencia del llamado ‘matadero del Sud’, de la ciudad de Buenos Aires, como que vivió, por un tiempo, en sus vecindades” (p. 144). Dado que carecemos de apuntes biográficos rigurosos acerca de la adolescencia de Esteban Echeverría, me temo que esta clase de comentarios sobre su relación con el matadero del Sur no deja de ser una fantasía de vuelos románticos.

malsonante de la gauchada, hasta convertir el matadero en un “espectáculo que [...] era animado y pintoresco aunque reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme de una pequeña clase proletaria peculiar del Río de la Plata”⁸ (Echeverría, 1967, p. 13).

Pues bien, dada la postura de los Artistas del Pueblo con respecto a las clases populares, no sorprende que Bellocq rehuya de la animalización y la estética grotesca a la hora de capturar plásticamente el entorno del matadero de la Convalecencia. Si con su obra el pintor argentino buscaba, en sus propias palabras, representar “el alma del pueblo” y “la angustia del arrabal” (cit. en Fara, 2012, p. 92), es comprensible que, por ejemplo, se abstenga de deformar a las negras y mulatas achuradoras, como el narrador hace hasta compararlas con caranchos o metamorfosearlas en harpías que se mezclan con los perros entre la porquería de los corrales, y en su lugar opte por una mirada entre compasiva y dignificante, propia de lo que Miguel Ángel Muñoz (2008) llama *humanitarismo miserabilista* (p. 7). Esto lo podemos advertir en la cuarta ilustración (Ver: **Figura 1**), donde las negras no constituyen una especie animal despreciado por los matarifes o que se disputa con los mastines las vísceras bovinas; con unos y otros, por el contrario, conforman un retablo de circunspectos marginados. Este es un detalle importante porque el texto de *El matadero*, de acuerdo con los valores europeizantes del periodo, aísla al grupo de negras y mulatas, como si pertenecieran a una suerte de subgrupo, ontológicamente un escalón debajo de los gauchos. Debemos recordar, por otro lado, el vínculo que había entre estas comunidades y Juan Manuel de Rosas; se especula, de hecho, que hubo presencia negra y mulata en la

⁸ “¿Es posible leer en la rudeza descrita más arriba como una “marca” de identidad para los plebeyos? En la forma de llevar a cabo las tareas se destacan atributos tradicionalmente considerados viriles: la fuerza, la valentía, la destreza ecuestre y en el manejo del lazo y hasta la insensibilidad ante el dolor. Seguramente todos ellos constituían un orgullo para los peones y carniceros de los corrales [...] Un estudio más detallado de las expresiones de los peones, carniceros, matarifes y abastecedores de Buenos Aires tendería a desarrollar la idea de que la burla, la destreza física, la violencia, la ostentación de la muerte, podían ser interpretadas como marcas de la identidad de los hombres de los mataderos, y que se oponían a los cambios en la sensibilidad de las élites y de su intención de imponerlos a los subalternos” (Sastre, 2009, pp. 48, 83).

Mazorca (Reid, 1989, p. 118), por lo que la reticencia de los de la generación del 37 no era mero prejuicio racial⁹.

Figura 1. Cuarta ilustración de *El matadero*, de Esteban Echeverría



Fuente: Xilografía de Adolfo Bellocq.

En la sexta lámina se retoma la figura de las negras y las mulatas, y en ella se introduce un detalle sugerente, que pone más distancia aún entre palabra e imagen: Berenice Conti señala que lámina representa a mujeres lavanderas, las cuales no son mencionadas en el texto (97). Aunque los trazos gruesos de la xilografía no permiten decir con certeza si lo que las negras y las mulatas sostienen entre las manos son vísceras o ropa, o si lo que se halla en la esquina inferior derecha se trata de un charco producto de la lluvia diluvial o la orilla de la playa o de un río (Ver: **Figura 2**), la imagen efectivamente remite a la muy familiar escena de las negras lavanderas, recurrente en la iconografía argentina del siglo XIX. Salvo en la pintura de tipos, donde se las nombra (como hacen, por ejemplo, César Hipólito Bacle y Carlos Morel), las lavanderas suelen ser parte de panoramas amplios, como en las acuarelas *El fuerte*, de

⁹ Dice el narrador de *Amalia* (1841): “los negros, pero con especialidad las mujeres de ese color fueron los principales órganos de delación que tuvo Rosas” (Marmol, 2007, p. 32). Más adelante se habla de negras y mulatas que

[...] cómodamente sentadas, y manchando con sus pies enlodados la estera de esparto blanco con pintas negras que cubría el piso, conversaban familiarmente con un soldado de chiripá punzó, y de una fisonomía en que no podía distinguirse dónde acababa la bestia y comenzaba el hombre. (Marmol, 2007, p. 144).

Emeric Essex Vidal (Ver: **Figura 3**), *Vista de Buenos Aires*, de Charles Henri Pellegrini (Ver: **Figura 4**), y la litografía *Buenos Aires*, de Alberico Isola (Ver: **Figura 5**).

Figura 2. Detalle de la sexta ilustración de *El matadero*, de Esteban Echeverría.



Fuente: Xilografía de Adolfo Bellocq.

Figura 3. “El fuerte de Buenos Aires” (c. 1820), de Emeric Essex Vidal. Acuarela.



Fuente: Odisea2008 de Cesar Ojeda Bajo licencia

[Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/)

<http://www.odisea2008.com/2012/10/buenos-aires-en-1820.html>

Figura 4. Detalle de “Vista de Buenos Aires” (1834), de Charles Henri Pellegrini. Acuarela



Fuente: Repositorio del Museo de Bellas Artes. Buenos Aires Argentina.

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/3125/>

Figura 5. Buenos Aires (c. 1847), de Alberico Isola. Litografía.



Solo podemos hacer conjeturas acerca de los referentes que tuvo en mente Bellocq a la hora de afrontar las ilustraciones para *El matadero*, pero sin duda en ellas vibran –como diría

Diego Lizarazo (2004) a propósito de la historicidad de las imágenes y de la mirada (p. 83)– estampas como las de Vidal, Pellegrini e Isola. En estas obras, las negras y mulatas completan el paisaje no, evidentemente, como un elemento de barbarie, sino como un engranaje pintoresco más del funcionamiento del extrarradio de la ciudad, junto con los jinetes gauchos, los carreteros y los pescadores. Ahora bien, como ha notado Víctor Goldgel (2015) con respecto del costumbrismo visual cubano del siglo XIX, los panoramas que incluían entre sus elementos representantes de las clases subalternas no alcanzaban a articular un discurso de peso sobre las condiciones en que se encontraban. En el caso de las negras y las mulatas lavanderas, su situación era realmente precaria: se ha documentado que la alta tasa de mortalidad infantil entre los grupos afroargentinos se debía a que las lavanderas estaban obligadas a llevar consigo a sus hijos a la orilla del río, un lugar particularmente insalubre (Reid, 1989, p. 43); esto se agravaba cuando a las lavanderas les cerraban los portones de la ciudad y debían dormir en las afueras, en zonas plétóricas de ratas (María, 1957, p. 74).

Lorraine Janzen (1995) sostiene que el diálogo que establecen palabra e imagen en libros ilustrados se encuentra enmarcado por una tradición cultural que condiciona al autor del texto literario, en tanto emisor original de los contenidos, al ilustrador, en tanto intérprete de esos contenidos, y al propio lector (p. 4). La tradición cultural implica, entre otras cosas, un archivo de la memoria visual que se activa cuando hay un estímulo sensible (González, 2010, p. 223), en este caso la “imagen” sobre las negras que pinta con palabras Esteban Echeverría o las ilustraciones de Adolfo Bellocq, que no son sino interpretaciones plásticas del retrato verbal del autor de *Avellaneda*. En ese sentido, da lo mismo si Bellocq tenía en mente a Vidal, Pellegrini, Isola o a cualquier otro artista: una mirada mínimamente enterada de la tradición cultural rioplatense –culto o popular– superpondrá la imagen de negras y mulatas lavanderas sobre la opaca lámina de *El matadero*, como procede Berenice Conti. De esta superposición resulta una silenciosa pugna entre la mirada ultrapolítica de Echeverría, que no puede sino concebir a la minoría de negros y mulatos como parte de la muchedumbre bárbara y borreguil al servicio del Restaurador, y la mirada de Bellocq, que anecdóticamente “respeta” la obra pero a la vez, acaso apoyándose en la resonancia de la

tradición iconográfica argentina y confiando en el bagaje del lector, reivindica sutilmente a una clase subalterna.

El mencionado archivo de la memoria visual gana peso considerablemente cuando Bellocq se aboca a la representación de los matarifes, pues la tradición cultural sobre la figura del gaucho es mucho más rica y diversa que la de las lavanderas. En la época en que Esteban Echeverría escribe *El matadero*, las representaciones visuales y verbales sobre el gaucho que circulan por la región provienen de raíces hasta cierto punto opuestas: por un lado tenemos la vertiente popular o semipopular, en un primer momento concretada en las gacetillas del Padre Castañeda y después en las de Luis Pérez y los antirrosistas exiliados en Montevideo, donde los “autorretratos” verbales del gaucho ocasionalmente conviven con grabados sencillos pero efectivos; por otro, está la vertiente culta, originada en *El lazarillo de ciegos caminantes* y desarrollada y consolidada por algunos naturalistas y pintores extranjeros, como los ya mencionados en este trabajo.

En la vertiente culta se suele subrayar, tanto verbal como visualmente, las habilidades físicas del gaucho, lo que lo hacía idóneo para cierta clase de trabajo. Esto explica que muchas de las más conocidas representaciones sobre el gaucho tengan que ver con faenas del exterior: lazar, marcar, arrear y destazar ganado, conducir carretas, pescar, bolear avestruces. Es esta vertiente la que sigue Echeverría a la hora de componer *El matadero*. En los corrales que él imagina, en efecto, convergen algunas de las labores históricamente asociadas al gaucho, si bien el narrador las presenta no como la ejecución de una tarea, sino como manifestaciones de la barbarie:

Siguió la matanza y en un cuarto de hora cuarenta y nueve novillos se hallaban tendidos en la playa del matadero, desollados unos, los otros por desollar [...] La figura más prominente de cada grupo era el carnicero con el cuchillo en mano, brazo y pecho desnudos, cabello largo y revuelto, camisa y chiripá y rostro embadurnado de sangre. (Echeverría, 1967, p. 16).

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

propósito de crear un ambiente procaz y sórdido antes de que aparezca el elegante y pulcro unitario. De esta manera, cada pequeña escena de regusto costumbrista que nutre la primera parte de la obra, donde se describen las actividades de los gauchos, deviene siempre en un espectáculo de barbarie, para que al lector no se le olvide que aquellos no son simples paisanos, sino integrantes de la Mazorca:

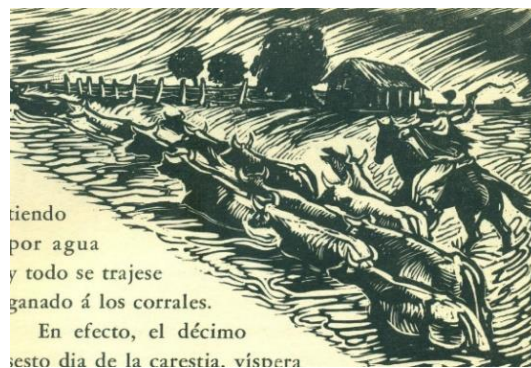
Cuarenta y tantas carretas toldadas con negruzco y pelado cuero se escalonaban irregularmente a lo largo de la playa y algunos jinetes con el poncho calado y el lazo prendido al tiento cruzaban por entre ellas al tranco o reclinados sobre el pescuezo de los caballos echaban ojo indolente sobre uno de aquellos animados grupos, al paso que más arriba, en el aire, un enjambre de gaviotas blanquiazules que habían vuelto de la emigración al olor de carne, revoloteaban cubriendo con su disonante graznido todos los ruidos y voces del matadero y proyectando una sombra clara sobre aquel campo de horrible carnicería (Echeverría, 1967, p. 17).

Como bien señala Juan Albín (2017), Adolfo Bellocq encuentra en la figura del gaucho, uno de los objetos más disputados y debatidos de la primera mitad del siglo XX argentino, algunos de los rasgos del sujeto marginal de los arrabales bonaerenses (p. 13). Y si para el pintor la miseria de los barrios populares de la periferia urbana no es producto de una voluntad de atraso a causa de la barbarie, sino de la implacable y excluyente modernidad (Féliz, 2017, p. 206), no es de extrañar que Bellocq le limpie la sangre al rostro de los gauchos y, con ello, haga prevalecer el sentido laboral de las faenas en los corrales. Así, varias de las imágenes que ilustran la primera parte de la obra conforman un repertorio de estampas de resonancia costumbrista sobre algunas de las principales actividades del gaucho (Ver: **Figuras 6, 7, 8 y 9**), repertorio que podrían alimentar un álbum dedicado a los oficios de los paisanos y que, por eso mismo, sin duda dialoga con la iconografía decimonónica: no es difícil imaginar a Bellocq tomando como modelo de representación a Vidal, Pellegrini, Bacle, Morel, Isola, Palliere¹⁰. Este diálogo no es solo temático, con una serie de correspondencias entre los

¹⁰ O cualquier de sus imágenes reubicadas en otros medios o contextos. Como han explicado Natalia Majluf y Marcus B. Burke (2008), entre las prácticas de difusión de las imágenes costumbristas del periodo contempló

distintos oficios representados, sino también formal. Véase, por ejemplo, las concomitancias de las figuras 10 y 11 con *El matadero*, de Charles Henri Pellegrini, y *El saladero*, de León Palliere: con sentido profundamente espacial de la representación, las diferentes destrezas gauchas están distribuidas a consciencia por los puntos más importantes de la superficie del recuadro, con lo cual las tres composiciones ganan en iconicidad. Con esta decisión Belloc ordena el espacio, pues las láminas construyen el matadero del Sur como un sitio concurrido, sí, pero no desorganizado. Echeverría, por el contrario, concibe los corrales como epicentro del caos, de ahí que opte por sustantivos como *hervidero*, *enjambre* o *multitud* para remitirse a la gente del matadero o verbos como *rebullirse*, *desbandarse*, *entremezclarse* o *desparramarse* para remitirse a la manera como se desplaza por el lugar, lo que da pie a una imagen de desorden y exceso (Caminada, 2015). Y es que además de estar condicionado por su visión política del Buenos Aires de la segunda parte de la década de los treinta, recordada por las incursiones nocturnas de la Mazorca, Esteban Echeverría estetiza el miedo al desbordamiento social (Pizarro, 2011, p. 83), al poder ciego de las fuerzas colectivas (Martínez 60), propio del letrado hispanoamericano decimonónico ante toda clase de muchedumbres plebeyas.

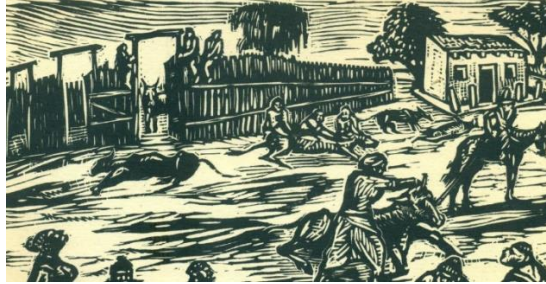
Figura 6. Cuarta ilustración de *El matadero*, de Esteban Echeverría.



Fuente: Xilografía de Adolfo Bellocq.

la apropiación: “Copiadas, redibujadas o reproducidas por medio de procesos mecánicos, su impacto potencial se incrementaba cada vez que eran reutilizadas” (p. 31). De este modo, podemos encontrar la obra de los grandes dibujantes, pintores y litógrafos que se ocuparon de la cultura gaucha en toda clase de publicaciones, muchas veces sin otorgar crédito alguno.

Figura 7. Quinta ilustración de *El matadero*, de Esteban Echeverría.



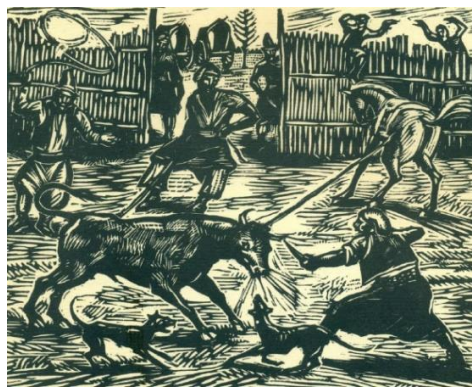
Fuente: Xilografía de Adolfo Bellocq

Figura 8. Sexta ilustración de *El matadero*, de Esteban Echeverría. Xilografía de Adolfo Bellocq,



Fuente: Xilografía de Adolfo Bellocq

Figura 9. Décimo cuarta ilustración de *El matadero*, de Esteban Echeverría.

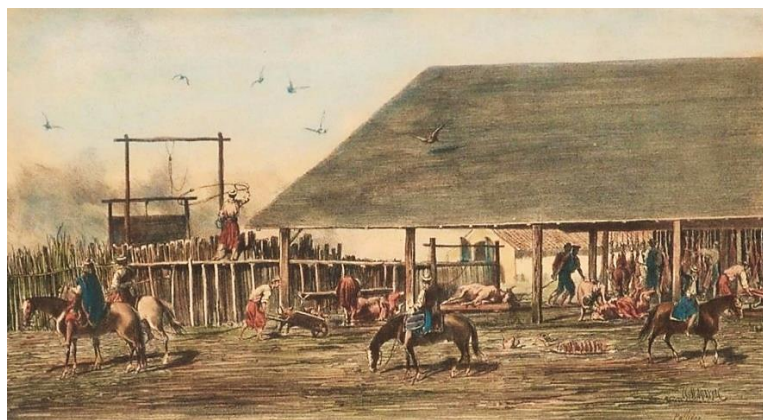


Fuente: Xilografía de Adolfo Bellocq

Figura 10. El matadero (1835), de Charles Henri Pellegrini. Litografía.



Figura 11. *El saladero* (1860), de León Palliere. Litografía.



Ahora bien, además de restituirle la dimensión laboral a las actividades del gauchaje en el matadero del Sur, Bellocq tiende a difuminar las marcas en el cuerpo de los gauchos que los asocie con la Mazorca. En el texto esta asociación es indispensable para lograr la metáfora política del matadero como encarnación del gobierno de Rosas¹¹, de ahí que Echeverría no

¹¹ Patricia Sastre documenta la relación entre una partida de trabajadores del matadero de la Convalecencia con la Revolución de los Restauradores, el conflicto armado que en 1833 resultó en el derribo del gobernador Juan Ramón Balcarce y en el encumbramiento de Juan Manuel de Rosas; asimismo, vincula a Ciriaco Cuitiño y Andrés Parra, dos de los más célebres integrantes de la Mazorca, con el mismo matadero. Sin embargo, como señala Gabriel Di Meglio, en realidad la Mazorca era un grupo bastante pequeño, de “posiblemente no muchos más que tres decenas, aunque es altamente probable que no fueran un grupo monolítico sino que a un pequeño elenco estable se sumaran en diversas ocasiones otros mazorqueros más periféricos e incluso ocasionales”. Es muy discutibles, pues, que una cuadrilla de matarifes formara parte de la organización; porque además casi todos, a decir de Di Meglio, eran empleados de la Policía de Buenos Aires. Con todo, Echeverría

escatime en recursos para hacerla patente: por si la explicitación no fuera suficiente –el vocablo *mazorca* aparece tres veces, una en boca del narrador o dos en boca de personajes–, la obra incorpora magistralmente a la trama supuestos elementos lingüísticos y “rituales” relacionados con la praxis de la Mazorca, como las expresiones *tocar el violín* y *verga y tijera* o la alusión a la resbalosa, el siniestro divertimento mazorquero que el poeta gauchesco Hilario Ascasubi, de filiación unitaria, perpetuaría literariamente pocos años después desde Montevideo. En su interpretación plástica, Bellocq solo mantiene una débil referencia a la mazorca, apenas visible, que podemos ver en la figura 9: el chaleco y el gorro de manga de los jinetes, dos prendas asociadas a los gauchos federales, que no a los mazorqueros, quienes por tratarse de un cuerpo parapolicial clandestino lógicamente no iba a recurrir a una indumentaria distintiva¹².

Por lo demás, Adolfo Bellocq, coherente con su trayectoria y estilo, renuncia al color en sus xilografías, por lo que su propuesta no cuenta con el poderoso peso simbólico del rojo, de fuerte eco mazorquero, recurso muy explotado por otros ilustradores de *El matadero*, como Waldimiro Melgarejo Muñoz, Carlos Alonso y Óscar Capristo. Si a esto le agregamos a que apuesta por la circunspección en los rostros, que muy poco hacen por responder al ambiente festivo con que el narrador busca subrayar la anarquía de los mataderos, tenemos en las ilustraciones una casi entera despolitización del gaucho de los corrales. De esto no se salva ni siquiera el Matasiete, epítome de la barbarie imaginada por Esteban Echeverría, por ello el personaje con más fuerza de la obra y más singularizado: la lámina donde se lo presenta (figura 12) sigue las convenciones de la pintura de tipos, lógicamente proclive los cuerpos estáticos y a la exhibición de armas e instrumentos (figuras 13 y 14), por lo que el

modeló su obra con el material del rumor, y en la información que corría de boca en boca sí que había un vínculo directo entre los gauchos matarifes y la Mazorca, acaso por la fama de terribles degolladores que tenían los miembros de esta.

¹² Y sin embargo, la tradición iconográfica, desde Juan Manuel Blanes hasta Eleodoro Marengo, pasando por Carlos Alberto Castellanos, ha insistido en representar al mazorquero con la clásica indumentaria roja del soldado federal, que de hecho es anterior a la Sociedad Popular Restauradora, de donde se derivó la Mazorca. Otros artistas imaginaron a los mazorqueros con poncho rojo, bombacha negra y sombrero de embudo con una divisa punzó, como en los óleos *Asesinato de Manuel Vicente Maza*, de Benjamín Franklin Rawson, y *Asesinato de Maza*, de Prilidiano Pueyrredón. Evidentemente, son todas estas licencias plásticas que priorizan la efectividad comunicativa, y de ninguna manera imprecisiones históricas.

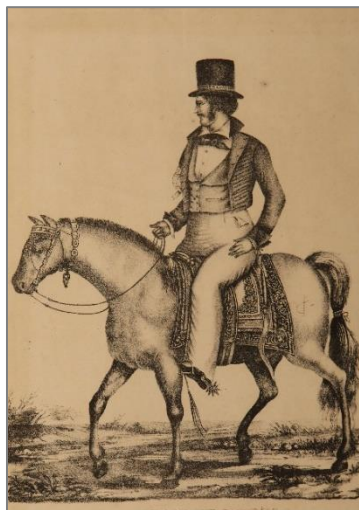
terrible “degollador de unitarios” (Echeverría, 1967, p. 15), figurado como un gaucho arquetípico, pierde dinamismo y parte de su singular configuración, pero gana en representatividad.

Figura 12. Sexta ilustración de *El matadero*, de Esteban Echeverría.



Fuente: Xilografía de Adolfo Bellocq.

Figura 13. “Gaucho en el campo del Río de la Plata”, de Adolphe d’Hastrel. Litografía.



Fuente: Repositorio del Museo de Bellas Artes. Buenos Aires Argentina.

<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8078/>

Figura 14. "Gaucho en traje de pueblo" (1830-1835), de Carlos Morel. Litografía.



Fuente: Repositorio de Hilario. Artes, letras y oficios.

<https://www.hilariobooks.com/producto/galeria-de-personajes-de-con-los-grabados-de-a-d-hastrel#gallery-3>

Como se ve, la propuesta plástica de Adolfo Bellocq si no subvierte, al menos sí cuestiona la noción de marginalidad que alimenta al texto literario, noción afín a los valores letrados hispanoamericanos del siglo XIX en general, a los de la generación del 37 en particular por la estrecha relación que había entre Juan Manuel de Rosas y algunos sectores populares. Este cuestionamiento implica la representación de las negras, las mulatas y los gauchos dedicados exclusivamente a su trabajo, es decir, antes como engranajes del funcionamiento del extrarradio bonaerense que como incondicionales del Restaurador, por lo que muchas de las ilustraciones recuerdan al costumbrismo visual de la región. En resumen, el matadero que imagina Bellocq no es caótico ni festivo ni punzó porque no es morada de la Mazorca.

Conclusiones

Las ediciones ilustradas de una obra literaria son productos culturales particularmente pertinentes para explorar las relaciones interartísticas de dos sistemas de expresión y comunicación que, a pesar de sus profundas diferencias, siempre han interactuado entre sí de muy diversas maneras. Esto, sin embargo, no debe llevarnos a confusión: las ediciones ilustradas poseen unidad artística solamente en la dimensión pragmática: incluso en los casos de feliz maridaje entre escritor e ilustrador, palabra e imagen tienen un itinerario propio, específico, autónomo hasta cierto punto, y son precisamente estos rasgos los que autorizan la idea de las ediciones ilustradas como artefactos bivocales. Quiero enfatizar el término *itinerario*, puesto que no bastan las diferencias semióticas para explicar las discrepancias entre palabra e imagen; tan importantes son estas diferencias como el marco sociocultural en que se escenifican el diálogo escritor-ilustrador y la tradición cultural, aspectos que siempre inciden en la enunciación artística. Considero, pues, que los modos de aproximación que demandan las ediciones ilustradas son aquellos que “sin renunciar a su vigor analítico-estructural (es decir, a su capacidad de identificar y explicar los sistemas de relaciones y las reglas sincrónicas), reconozcan la movilidad diacrónica de los sistemas y la densidad axiológica (de todos los órdenes: estético, ético y político) que ponen en tránsito las obras (desde sus dos polos: el de la producción y el del consumo)” (Lizarazo, 2004, p. 83).

En el caso de *El matadero* ilustrado por Adolfo Bellocq, asistimos a un debate silencioso acerca del estatus marginal del gaucho. Como intentamos demostrar a lo largo del trabajo, las divergencias entre la propuesta de Esteban Echeverría y la de Bellocq responden menos a la supuesta irreductibilidad semiótica de plástica y literatura que a los distintos momentos de enunciación. Para el autor de *La guitarra*, la figura del gaucho aún no tiene peso cultural y en su horizonte solo destaca por su barbarie: desde la periferia se sumó al golpe de Estado contra Balcarce que le devolvió el cetro a Rosas, y desde la periferia alimenta a la Mazorca con sus “naturales” destrezas de matarife. Por el contrario, desde el emplazamiento temporal del pintor, la figuración plástica del gaucho casi resulta imposible si no es por vía de los versos de José Hernández, del panegírico de Leopoldo Lugones y,

especialmente, de la rica tradición iconográfica que le procede; en otras palabras, para Bellocq el gaucho es un mito, que contribuye a ponerle rostro a los anónimos marginados del arrabal bonaerense.

References

- Albin, J. (2027). Disputas por la tradición: Adolfo Bellocq, ilustrador del *Martín Fierro*. *Caiana*, (11), 1-16.
- Avechuco, D. (2022). Las ediciones ilustradas de *El matadero*, de Esteban Echeverría: del costumbrismo tardío al gaucho posnacional. *Poligramas*, (54), e2612157. <https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i54.12157>
- Avechuco, D. (2021). El costumbrismo hispanoamericano como expresión bivocal: escribir el orden, pintar la fascinación, en Bobadilla, G. (coord.), *La saga costumbrista de los pintados por sí mismos en el mundo hispánico* (pp. 131-144). Hermosillo: Universidad de Sonora.
- Caminada, L. (2015). Rituales políticos, sexuales y sagrados en la literatura del siglo XIX. *El Matadero* como espacio de transición y mezcla. *Les Cahiers ALHIM (Amérique Latine Histoire et Mémoire)*, (29).
- Chiabra, A. (1927). Grabados de Alfredo [sic] Bellocq. *La Campana de Palo: Periódico Mensual de Bellas Artes y Polémica*, (17), 7.
- Dolinko, S. (2003). *Arte para todos: la difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires: Fundación Espiga/Fundación Telefónica/Fondo para la Investigación del Arte Argentina.
- Dolinko, S. (2015). Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina. *Separata*, 10 (15), 20-37.
- Echeverría, E. (1967). *El matadero*. Ilustraciones de Adolfo Bellocq. Buenos Aires: Editorial Cincina. Edición facsimilar.
- Fara, C. (2012). La ciudad proletaria. Imágenes de Buenos Aires en la obra de los Artistas del Pueblo (1913-1935). *Synchronicity / Contacts and Divergences in Latin American and U.S. Latino Art: 19th Century to the Present*, 3rd International Research Forum for Graduate

- Students and Emerging Scholars. The University of Texas at Austin, pp. 92-99.
http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2014/04/2012_Forum_Publication.pdf
- Féiz, M. (2017). Artistas del Pueblo. Antecedentes libertarios del arte argentino social y crítico. *Questión: Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, 1(55) 191-209.
- García, M. (1894). *Ensayo sobre Echeverría*. Buenos Aires: Jacobo Peuser.
- Goldgel, V. (2015). Una isla pintoresca y su horroroso colorido. Aproximaciones a la modernización y la violencia en la cultura visual cubana del siglo XIX. *Decimonónica*, 12(1), 134-150.
- González, M. (2010). *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen*. Ciudad de México: Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana.
- González, M. Una fundamentación semiótica para los estudios interartísticos. *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo*, 6, 177-197.
- Gutiérrez, J. M. (1958). Advertencia. En Ángel Battistessa (Prólogo, notas y apéndice documental e iconográfico), *La cautiva. El matadero* (pp. 191-194). Buenos Aires: Peuser.
- Kohan, M. Las fronteras de la muerte. En Laera A. y Kohan M. Rosario, Beatriz Viterbo (comps.), *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría* (pp. 171-203). Rosario: Beatriz Viterbo Editores.
- Liffourrena, D. G. (2018). *La Revista Claridad (1926-1941): Un alegato social de entreguerras desde la óptica de izquierda*. Buenos Aires: Editorial Autores de Argentina.
- Lizarazo Arias, Diego. (2004). *Íconos, figuraciones, sueños: hermenéutica de las imágenes*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Majluf, N y M. B. Burke. (2008). *Tipos del Perú: La Lima criolla de Pancho Fierro*. Madrid: El Viso / The Hispanic Society of America.
- María, I de. (1957). *Montevideo antiguo. Tradiciones y recuerdos. Tomo I*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.
- Mármol, J. (2000). *Amalia*. Madrid: Catedra.
- Martínez, L. (2018). Emilio Rabasa, narrador. La emergencia del pueblo en la representación narrativa del orden social de México. *Literatura Mexicana*, 29(1) 37-69.

- Meglio, G. (2012). *¡Mueran los salvajes unitarios!: La mazorca y la política en tiempos de Rosas*. Buenos Aires: Sudamericana. Libro electrónico.
- Muñoz, M. A. (2008). *Los artistas del pueblo, 1920-1930*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Onetti, C. M. (1941). Tenue perfil de Esteban Echeverría. *Paraná*, (1), 13-30.
- Pacheco, M. E. (1986). *Adolfo Bellocq (1899-1972). Obra grabada*. [Tesis de licenciatura inédita]. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Pizarro, R. (2011). "El pánico entre los propietarios: representaciones del miedo en la elite santiaguina durante la crisis social de 1851". *Analecta: Revista de Humanidades*, (5), 31-58.
- Prieto, A. (2003). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Reid, G. (1989). *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Sarlo, B. (1996). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sastre, P. (2009). *Los mataderos en la época de Rosas: una aproximación a su estudio*. [Tesis de licenciatura inédita]. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires