



**ECHEVERRÍA, GÜIRALDES, PIGLIA:  
COINCIDENCIAS EN LA FICCIONALIZACIÓN DE LA VIOLENCIA**

María Isabel Zwanck  
(Fundación Litterae de Buenos Aires)

**Resumen.** Nuestro trabajo enfocará tres obras de la literatura argentina: *El matadero* de Esteban Echeverría, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes y *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia. En ellas se analizarán episodios equivalentes donde los distintos personajes intentan enlazar un toro o vacuno. Luego de su análisis individual, se aunarán las similitudes a fin de concluir que este motivo rural pone de relieve un perfil violento de la sociedad argentina que, más allá de interpretaciones mítico-simbólicas, encontraría una legitimación más ajustada en la tesis de Sarmiento presente en su célebre *Facundo*.

**Abstract.** Our dissertation will focus on three Argentine literature books: *El Matadero* by Esteban Echeverría, *Don Segundo Sombra* by Ricardo Güiraldes and *La ciudad ausente* by Ricardo Piglia. Equivalent episodes will be analyzed in each of them, where the different characters try to tie a bull or bovine. Following an individual analysis, similarities will be joined in order to conclude that this rural motif highlights a violent profile in Argentine society that, beyond mythic-symbolic interpretations, would find a tighter legitimation in Sarmiento's thesis found in his famous *Facundo*.

**Palabras Clave.** Toro, Violencia, Ámbito rural, Civilización, Barbarie

**Keywords.** Bull, Violence, Rural environment, Civilization, Barbarism

... tiraba el firme lazo que sujeta  
al firme toro de cerviz oscura

Jorge Luis Borges

Nuestra propuesta tomará la forma de un viaje textual que explorará cuatro episodios equivalentes de la narrativa argentina, y que comprenden un segmento particular que comienza en sus orígenes y termina hacia finales del siglo XX. Nuestro punto de partida se centrará en la célebre pieza de Esteban Echeverría, *El Matadero*, que inaugura la narrativa argentina ubicándose en un espacio híbrido entre el cuento, el ensayo, el alegato político y el cuadro de costumbres. Dentro de esta variedad de perfiles, la ficcionalización de la violencia del entorno cohesiona los distintos episodios. Uno de ellos, célebre por su brutalidad, es el brevísimo episodio del toro.

El segundo avance de nuestro enfoque observará la novela de Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, que concluye con la especie literaria de *la gauchesca*. En ella, el enfrentamiento del hombre con la naturaleza deviene también enfrentamiento del reserito con los animales del rodeo. Se trabajará, entonces, el episodio del toro barroso (Capítulo XVII).

En una última instancia, se enfocará la novela *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, que sigue la línea de hibridación de géneros. El texto presenta dos episodios donde el hombre, al enfrentarse a un vacuno –episodio de La Calera (Piglia, R. 2008: 33-38) y el relato incluido de «El gaucho invisible» (Piglia, R. 2008: 43-47)– encarna un perfil violento de la realidad argentina.

En los cuatro textos la recuperación o captura de un toro o ternero se realiza por medio de un frustrado intento por enlazarlo. Creemos que la reiteración de este motivo tipifica un interesante segmento tanto de la historia como del discurso. Finalmente, en una última etapa del viaje textual, se intentará dejar de lado interpretaciones míticas clásicas sobre las figuras del becerro, toro o ternero y se buscará una explicación dentro de la cosmovisión de Sarmiento, presente en su *Facundo. Civilización y barbarie*

### 1. Primera etapa: «El matadero»

*Degüéllalo como al toro*

Esteban Echeverría

En 1984 Jorge Luis Borges publica en *Clarín Cultura* un breve artículo titulado: «Un romántico que se le atrevió a la muerte». En él enfoca *El Matadero* y destaca desde su primer párrafo «el realismo alucinatorio que puede recordar

las grandes sombras de Hugo y de Herman Melville. El preámbulo es vacilante, pero después van ocurriendo cosas atroces que nos parecen verdaderas. La historia está llena de sangre y llena de barro» (Borges, J. 1984: 8). Y al recordar el episodio central de la muerte del unitario, recuerda «que a [su] padre lo impresionaba menos aquella muerte que la del chico decapitado por el lazo» (Borges, J. 1984: 8). Otros críticos como el escritor Juan José Saer (Saer, J. 2002: 1-2) y María Rosa Lojo (Lojo, M. R. 2005: 3) coinciden en esta valoración de la violencia, el desborde y la fractura social.

El episodio del degüello accidental del niño está precedido por segmentos descriptivos de crudo realismo donde, en medio del barro y la sangre, se desplaza, juega y discute una verdadera cohorte de los Milagros. Personas y animales se aúnan en un griterío dantesco preanunciando escenas naturalistas. La turbulencia y el desborde de acciones rápidas no cesan en un crescendo, que culminará con la aparición del unitario. El matadero, símbolo del país y su barbarie, es el lugar limítrofe, es la penetración del campo con sus leyes propias de la ganadería dentro del ámbito de la ciudad. Si la estructura de *El Matadero* oscila entre distintas tipologías genéricas, la unidad del texto está dada por el trabajo sobre la violencia. Uno de los episodios es el del toro que debe ser *pialado*<sup>1</sup> pues es una pieza rara en el matadero: «Un toro en el matadero era cosa muy rara y aún vedada» (Echeverría, E. 1999: 48). Incluso, la chusma no distingue si es toro o novillo, tales son las imágenes turbias del barro sobre el animal:

Dos enlazadores a caballo penetraron en el corral, en cuyo contorno hervía la chusma a pie, a caballo y horqueteaba sobre sus ñudosos palos. Formaban en la puerta el más grotesco y sobresaliente grupo, varios pialadores y enlazadores de a pie con el brazo desnudo y armado del certero lazo (Echeverría, E. 1999: 43)

La persecución avanza mientras la imagen del toro enfurecido cobra perfiles dantescos hasta que, en determinado momento

...sintiendo flojo el lazo, arremetió bufando a la puerta, lanzando a entrambos lados una rojiza y fosfórica mirada. Dióle el tirón el enlazador sentando su caballo, desprendió el lazo del asta, crujió por el aire un áspero zumbido y al mismo tiempo se vio rodar desde lo alto de una horqueta del corral como si un golpe de hacha lo hubiese

<sup>1</sup> *Pialador*: el que tira el pial. *Pial*: Lazo que se arroja a las patas de un caballo o toro que corre, para que caiga y así sujetarlo.

dividido a cercén, una cabeza de niño, cupo tronco permaneció inmóvil sobre su caballo de palo (Echeverría, E. 1999: 45)

La reacción de la chusma se divide y solo algunos «guardaron silencio, porque todo fue como un relámpago» (Echeverría, E. 1999: 46). El lector se sorprende ante la indiferencia que no impide que los federales continúen con el intento de detener al animal. Finalmente, y luego de tumbar a un «inglés» que acertó a pasar desprevenido, el toro es apresado recién con un cuarto pial, y Matasiete, guardará el matambre como trofeo. A partir de esta instancia, termina la parte descriptiva del texto y se entraría de lleno en el episodio del unitario.

La irrupción del toro abre una cadena de víctimas: el niño degollado y el unitario. En otro nivel podrían añadirse las negras achuradoras y el gringo. Pero el niño fue una víctima inocente, de participación absolutamente accidental y pasiva; nunca se defendió ni argumentó como el unitario, que se rebeló contra sus captores. Solo el silencio cubre la salida del niño degollado por el lazo.

Desde la óptica tradicional, el toro ha representado en distintas culturas las ideas de potencia y fogosidad irresistibles. Símbolo de la fuerza creadora, del espíritu macho y combativo, los toros indómitos «simbolizan el desencadenamiento sin freno de la violencia». De ahí el valor ritual del sacrificio de un toro, o *taurobolio*, considerada una de las mayores pruebas del héroe como baño de sangre. Sujetar a un toro, ponerlo bajo un yugo o enlazarlo, es controlar las fuerzas primitivas, ejercer un dominio racional y espiritual, matar a la «bestia interior» y alcanzar un estadio más humano. Por otra parte, el lazo como motivo simboliza el triunfo de la justicia. Atar y/o desatar, ligar y/o enlazar se hallan en íntima relación con el control de las llaves o de las puertas del Hades o del reino de los cielos. «El respeto del lazo abre la puerta del reino; la infidelidad a los lazos conduce a las puertas del Hades» (Chevalier, J. 1995: 631).

En el texto de Echeverría, al liberarse el toro del lazo, el animal adquiere caracteres tan malignos como los de los mazorqueros. «Es emperrado y arisco como un unitario», califica la chusma al toro descontrolado. Hombres y animales se aúnan en una transfiguración casi diabólica: «Simulacro en pequeño era este del modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales», sintetiza el narrador reforzando la función simbólica del texto (Echeverría, E. 1999: 43). El discurso acompaña con pinceladas hiperrealistas la demonización del animal: «Allá va, furioso como un demonio!» [...] ¡Que lo ataje el diablo! El tropel y vocifería era infernal» (Echeverría, E. 1999: 45). Las imágenes auditivas alternan con las táctiles fundiendo alaridos, gritos, barro, excrementos y sangre en un escenario

grotesco<sup>2</sup>. El Matadero de la Convalecencia es la puerta de entrada al mundo subterráneo de la violencia del Restaurador.

Lojo analiza el valor simbólico del episodio del toro en *El Matadero* y señala que «prefigura la ominosa cadena de venganza que ha sacudido la historia nacional» (Lojo, M. R. 2005: 3-4). Subraya el valor ritual del episodio y lo identifica con la visión de René Girard sobre el sacrificio colectivo de una víctima expiatoria. Sostiene Girard que en la base de todas las culturas –y notemos la condición de *El Matadero* como piedra basal de la narrativa argentina– se halla un homicidio originario que tiene la virtud de aplacar el furor social. Esta víctima propiciatoria surge en el momento de la vida colectiva comunitaria en que la pugna es desesperada. Y la crisis colectiva se resuelve cuando la ira social se concentra sobre un individuo a quien se designa como culpable de la violencia desatada (función del chivo expiatorio). La visión de Girard presente en el artículo de Lojo legitima la caracterización del acto violento, aunque la crítica argentina propone como primera víctima al toro, señalando que luego es reemplazado por el unitario. Creemos que en esa cosmovisión, el degüello del niño por el lazo pierde consistencia y se diluye como un telón de fondo más.

## 2. Segunda etapa. Episodio del Toro Barroso en Don Segundo Sombra

Varios críticos han reconocido en *Don Segundo Sombra* su categoría de novela itinerante o de iniciación, y la han interpretado desde el punto de vista mítico como una versión pampeana del viaje del héroe clásico en busca de un bien deseado: su verdadera identidad. Es factible, entonces, transferir al periplo del protagonista el circuito del esquema del héroe, tal como lo enfoca Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (Campbell, J. 1984: 39-42). De acuerdo con esta interpretación, la estructura episódica respondería a las etapas centrales del viaje del héroe: llamado a la aventura, cruce del umbral, viaje de aprendizaje o iniciación donde se enfrentan distintas pruebas, y retorno triunfal.

Dentro de este contexto, el episodio del Toro Barroso (Güiraldes, R. 1977: 138-166) adquiere las características de una de las pruebas más difíciles que enfrenta el reserito, y que reviste las características de un verdadero descenso a los infiernos.

---

2. Al respecto, Victor Hugo testimonia esta mezcla de lo bello y lo grotesco como valor de la estética romántica, cuando afirma: «Lo sublime sobre lo sublime con dificultad produce un contraste, y necesitamos descansar hasta de lo bello. Parece, por el contrario, que lo grotesco sea un momento de pausa, un término de comparación, un punto de partida, desde el que nos elevamos hacia lo bello con percepción más fresca y más deseada» (Hugo, V. 1947: 21).

Veamos brevemente la historia: Don Segundo y Fabio se acercan a una estancia donde se realizará un rodeo. Fabio, dueño de una hermosa tropilla, está ansioso por demostrar al gauchaje sus habilidades camperas, luego de un mes de arreo y sequía. En la espera del día asignado, en un puesto cercano al mar, el protagonista se obsesiona por conocer los cangrejales donde «no podían aventurarse sino los que eran muy baquianos» (Güiraldes, R. 1977: 148) con un interés mezclado de superstición:

No podía dejar yo de pensar en los cangrejales. La pampa debía sufrir por ese lado y...¡Dios ampare a las osamentas! ¡Al día siguiente están blancas! ¡Qué momento, sentir que el suelo afloja! Irse sumiendo poco a poco. Y el barrial que debe apretar los costillares. ¡Morirse ahogado en tierra! (Güiraldes, R. 1977: 140)

Cuando el rodeo ha terminado, un toro furioso viene en su dirección y Fabio «cierra las piernas del Comadreja y soporta el encontronazo: A todo correr, el pecho del bayo dio en la paleta del toro [...] Quedamos clavados en el lugar del tope. El toro saltó como pelota, se dio vuelta sobre el lomo» (Güiraldes, R. 1977: 155). Ambas microsecuencias (la consideración del cangrejal y el encontronazo con el toro) preparan al lector para el episodio del toro barroso. Además, notemos el calificativo de *barroso*, o sea, que vive en el ámbito de lo maléfico, cerca de la costa, en el fango de los cangrejales. En efecto, en medio del rodeo algunos toros guampudos se arremolinan y embisten a los terneros. La peonada, distraída, es sorprendida por la «confusión de novillos, caballo y hombres» (Güiraldes, R. 1977: 157). Cuando un toro barroso se va hacia los médanos, Fabio intenta repetir la hazaña del Comadreja, pero esta vez el animal lo embiste, el muchacho calcula mal y su bayo es corneado por la bestia furiosa. El escenario se tiñe con la sangre de reses y pájaros cimarrones, rememorando los episodios de crudo realismo de *El Matadero* (Güiraldes, R. 1977: 157-159).

Una vez terminada la faena, un peón herido se ofrece para llevar a Fabio a conocer el cangrejal: «De lejos, ya vimos negrear las largas franjas de barro. Arrimándonos las veíamos agrandarse, y era algo así como si el mundo creciera. Pero ¡qué mundo! Un mundo muerto, tirado en el propio dolor de su cuero herido» (Güiraldes, R. 1977: 161). La visión de los cangrejos devorándose entre sí rememora los más macabros pasajes naturalistas<sup>3</sup>. Al retirarse atravesando un

3. Recordemos, según el *Diccionario de Símbolos*, «el simbolismo trivial de la expresión francesa *panier a crabes* (cesta de cangrejos) que se aplica a un conjunto de individuos que se dañan y se odian mutuamente» (Chevalier, J. 1995: 246). Tal vez Güiraldes la tuvo en cuenta cuando, desde París, redactó la microsecuencia de los cangrejos devorándose con furia.

juncal, ya cercano el anochecer, Fabio ve acercarse «un bulto oscuro»: «Era el barroso que me había corneado el bayo» ( Güiraldes, R. 1977: 163) El mismo toro lo ataca y Fabio prepara su lazo «para quebrarlo». Fabio «tenía una confianza absoluta en la resistencia de [...] lazo». Entonces:

...barroso, sintiéndose sujeto, se enderezó furioso También él se afirmaba en su voluntad de matar [...] Y arrancó contra mí a lo bruto. Era lo que yo quería. Lo esperé, confiado en la agilidad de mi Orejuela. Fue rápido. Llegaba, le quité el pingo y bolié el lazo [...] Casi junto con el grito de Patrocinio oí un ruido como de cachetada. «Tomá», me dije, pero el lazo se había cortado [...]. Y nos fuimos como boleados contra el suelo (Güiraldes, R. 1977: 164)

Patrocinio interviene y logra «ponerle el lazo al toro». Finalmente, Fabio, con la clavícula rota, le hunde el cuchillo: «Y antes de perder totalmente el conocimiento, sentí que los dos (el toro y él) quedábamos inmóviles en un gran silencio de campo y cielo» (Güiraldes, R. 1977: 165).

Creemos que este episodio del toro cobra tintes más simbólicos si se tienen en cuenta dos factores o sistemas de oposiciones. En primer lugar, el espacio particular donde se desarrolla el enfrentamiento. Las tierras costeras y el cangrejal, que se oponen a la pampa considerada esta como el lugar infinito que se halla en íntima identificación con el hombre de campo<sup>4</sup>. Y en segundo lugar, el enfrentamiento caballo-toro, que respondería a una valoración de los distintos exponentes del reino animal. En el episodio del toro barroso, Fabio pierde parte de su tropilla. El caballo es visto siempre como un símbolo de la libertad y es precisamente corneado por el toro. Verbitsky destaca el valor del caballo al caracterizar la rudeza de las tareas rurales:

En ese mundo primitivo hay, sin embargo, toda una ciencia del campo, de las tareas rurales. Se trata de la cría de animales vacunos, a cargo de lo que podemos llamar el obrero de la estancia, jinete hábil y cuchillero pacífico cuya especialización lo convierte en domador o tropero, lo obliga a saber enlazar o a conocer el tiempo [...] Lo que hay de esforzado y hasta de heroico en su quehacer, es una parte también de su dominio de un difícil oficio. Tan difícil es que no puede cumplirse

---

4. Eduardo Romano legitima esta visión negativa de las tierras costeras con la siguiente apreciación socio-económica: *Don Segundo Sombra* «cubrió dos requisitos ansiados por la más avanzada estrategia de la clase dirigente: configurar una pampa homogénea y autosuficiente; borrar los lazos materiales de la sujeción al exterior. Por eso todo el viaje a la costa es motivo de pronunciado disgusto» (Romano, E. 1967: 19).

mal, porque podría hallarse la muerte entre novillos y caballos. Estos son los dos elementos en el cuadro. El novillo que hay que cuidar y el caballo mediante el cual se realizan buena parte de esas tareas (Verbitsky, B. 1975: 20-21)

En efecto, casi todas las pruebas de Fabio se recortan sobre un fondo de animalidad. En este sentido, el reino animal está presente con exponentes benéficos para el hombre, como el caballo y los terneros, y otros maléficos o que responden a fuerzas del mal: langostas, gallos de riña, cangrejos y toros embravecidos<sup>5</sup>. En realidad, el episodio del toro también puede ser interpretado como una venganza, ya que el toro le había dejado inutilizado a su caballo. El crítico Roland Forgues lo considera la última de las pruebas iniciáticas dentro del periplo heroico de Fabio:

Como bien señala el patrón de la Estancia Galván, la venganza lo convierte en verdadero gaucho. La muerte del toro que a primera vista podría aparecer como un acto completamente gratuito de violencia significa el final de la prueba iniciática donde la muerte es necesaria para pasar de un estado a otro, mientras que en el código ético gaucho, las peleas terminan con la marca que se le impone al adversario vencido, no con la muerte, salvo en los casos extremos de accidente (Forgues, R. 2005: 593)

De esta forma, y continuando esta línea interpretativa, el viaje a la costa, separado de su padrino Don Segundo, representaría un descenso a los infiernos, y la lucha contra el toro, la clásica confrontación con un monstruo maléfico<sup>6</sup>.

### *3. Tercera etapa. «El gaucho invisible» (relato intercalado en La ciudad ausente de Ricardo Piglia)*

Como toda novela posmoderna, *La ciudad ausente* presenta una estructura fragmentaria cuyo hilo conductor está representado por la Máquina-de-contar-historias, creada por Macedonio Fernández para continuar el río de voz de su

---

5. Sostiene el *Diccionario de Símbolos* que «el cangrejo es un avatar de las fuerzas vitales trascendentes, casi siempre de origen ctónico, pero algunas veces uránico» (Chevalier, J. 1995: 246).

6. El estilo acompaña esta valoración de las tierras costeras como un descenso al Hades, por medio de numerosas imágenes que trabajan lo sepulcral, lo diabólico, el avance de las fuerzas oscuras representadas por el barro, la voracidad con que los cangrejos se devoran unos a otros, y toda una serie de motivos tradicionales de connotaciones negativas para el ánimo angustiado de Fabio.



amada muerta. Este núcleo básico cohesiona multitud de episodios donde el narrador y un investigador, ceden su palabra a otras voces<sup>7</sup>. Macedonio aclara con respecto a la Máquina que está oculta en un Museo:

Le parecía un invento muy útil, porque los viejos que a la noche, en el campo, contaban historias de aparecidos se iban muriendo. El último que conocí vivía en Coronel Vidal. Fue el que contó la historia del gaucho invisible. La inventó él solo, de la nada [...] La había vivido Don Sosa, un paisano que se había quedado parálítico de tanto meterse en el agua a buscar terneros guachos (Piglia R. 2008: 42)

A continuación el lector asiste a la historia del gaucho invisible, donde se reitera como hecho central el enlazar a un ternero. En realidad, el texto intercalado es en cierta forma un homenaje a *Don Segundo Sombra*, ya que el protagonista es un reserito de dieciséis años de edad, llamado el Tape Burgos. En la novela de Güiraldes, el Tape Burgos fue un gaucho pendenciero que atacó a Don Segundo en «La Blanqueada» (Capítulo II).

Ya en la novela de Piglia, el Tape Burgos es consciente de que, a pesar de su corta edad, quiere ser considerado un auténtico gaucho. Por eso se esfuerza en realizar todas las actividades rurales con destreza, pero es ignorado por el resto de los troperos. Luego de una tormenta, rescata a un ternero guacho que «se había quedado clavado en un costado con las patas abiertas. [...] Lo hizo para mostrar su destreza, casi como una compadrada, y enseguida se arrepintió porque ninguno de los hombres lo miró ni hizo el menor comentario» (Piglia. R. 2008: 43). El tiempo pasa; le duele el silencio de sus pares y sigue pensando que, en realidad, lo peor es que «había sido maltratado, pero no ignorado y desconocido» (Piglia, R. 2008: 44).

En una segunda oportunidad, se reitera el hecho de un ternero peligrosamente empantanado en el bajo de una laguna. Entonces Burgos lo enlaza, pero cuando está por salvarlo, lo suelta adrede. Inmediatamente, los troperos se interesan y lo observan. Burgos repite el hecho, «levantarlo (el ternero) en el aire y dejarlo caer. Sus compañeros se entusiasman ante esta demostración, más que de habilidad con el lazo, de ostentación de violencia y festejaron la ocurrencia con gritos y risas» (Piglia, R. 2008: 46). El narrador aclara que el «juego duró un rato [...] y el animal boqueaba en el barro con los

---

7. La siguiente declaración de Piglia aclara este aspecto: «Vivimos en una trama continua de historias que nos tienen como protagonistas, como oyentes, como personajes laterales y [que] nos movemos en un mundo de tramas fracturadas, incompletas, en suspenso. Sencillamente digo que me gusta pensar que es así como funciona la tensión entre la literatura y la vida» (Piglia, R. 1992: 7).

ojos blancos de terror. Entonces uno de los paisanos se largó del caballo y lo degolló de un tajo». Y el cuento finaliza reconociendo: «Por primera vez en mucho tiempo Burgos sintió la hermandad de los hombres» (Piglia, R. 2008: 46).

El motivo de enlazar a un ternero, en este caso símbolo tradicional de la víctima propiciatoria, adquiriría así el valor de una prueba iniciática por la cual el joven troperito puede acceder al mundo de los adultos. Burgos ha comprendido el sentido del acto violento como un estadio necesario para ser admitido por ese grupo rural al cual quiere pertenecer, y que acepta con naturalidad el derramamiento de sangre. La intertextualidad con la novela de Güiraldes puede aportar alguna validación a este episodio<sup>8</sup>. «Hacete duro, muchacho» –fue uno de los primeros consejos de Don Segundo a Fabio Cáceres. Y en el capítulo analizado, el protagonista reflexiona. «En la voluntad de matar que ya estaba en nosotros, nacía el sentimiento de una amistad fuerte» (Güiraldes, R. 1977: 163). De esta forma, salvar al animal equivale a ser ignorado; por el contrario, gozar con el sufrimiento del ternero lo hermana con el resto de los troperos.

En ese ámbito rural, la solidaridad solo se reconoce en la crueldad. El acto violento de enlazar al ternero y soltarlo adquiere el valor de un rito de pasaje y le ha permitido al troperito superar la prueba de iniciación.

#### 4. Cuarta etapa. «La grabación» (o «Historia del hombre que no tenía palabras para contar el horror»)

El último episodio donde un personaje intenta rescatar un ternero por medio de un lazo forma parte del capítulo I de *La ciudad ausente* y se llama «La grabación» (Piglia, R. 2008: 31-38). La microsecuencia es escuchada por Junior en una *cassette* que le es entregada clandestinamente: «Era el último relato conocido de la máquina. Un testimonio, la voz de un testigo que contaba lo que había visto [...] La historia circulaba de mano en mano en copias y en reproducciones y se conseguían en las librerías de Corrientes y en los bares del Bajo» (Piglia, R. 2008: 30). La grabación presenta la voz de un peón rural que en la zona de La Calera, en Córdoba, pierde un ternero que se le cayó dentro de un pozo. Como es profundo, consigue ayuda y con una soga larga intenta sacarlo. La fosa es oscura y se ayuda con un espejo. Entonces descubre que el ternero que

---

8. Al respecto, Piglia declara: «Hay un efecto, una idea en torno a la reestructuración de las narraciones: la historia que se vuelve a contar con otro registro, otro tono de voz. Esa es obviamente la lección de Joyce, vamos a contar de nuevo la Odisea [...]. Al autor le sirve como una suerte de mapa por seguir» (Piglia, R. 2003: 1).

balaba aterrado, está hundido dentro de una fosa llena de cadáveres. Impactado por el cuadro dantesco, logra salvar al ternero:

...y vi los cuerpos, vi la tierra, los muertos y en el medio el ternero, lo vi, con las cuatro patas clavadas en el barro, duro de miedo, lo empezamos a tirar para afuera, se había quebrado la pata derecha, casi en el lomo, sobre la paleta, lo sacamos, pobrecito, los ojos como una persona (Piglia, R. 2008: 34)

El narrador le pregunta al dueño del campo qué hacer. Y él «nada, me dice, dejar todo y no decir nada» (Piglia, R. 2008: 35). Decide irse y trabaja en un tambo, en la loma denominada «El Torito». Su dueño, el viejo Monti, «que había estado preso de los conservadores», ya le había advertido sobre los osarios y «aunque había visto todas [...] Nunca hubo nada igual [...] Esto es como el infierno del Dante [...]. Este es el mapa del infierno» (Piglia, R. 2008: 35-37).

A los personajes de la grabación, solo les queda el silencio. En realidad, ya Renzi le había advertido a Junior cuando se la entregó: «¿Ves? Me dieron esto [...] Un relato extrañísimo. La historia de un hombre que no tiene palabras para nombrar el horror. Algunos dicen que es falso, otros dicen que es la pura verdad. Los tonos del habla, un documento duro, que viene directo de la realidad» (Piglia, R. 2008: 17). Como vemos, este último episodio reitera el hecho de salvar a un ternero hundido en el barro, la importancia del movimiento ascendente como liberación y el horror de una fosa equiparada al mapa del infierno.

Observemos brevemente el trabajo estilístico que acompaña los cuatro episodios. Además de las imágenes visuales de los animales luchando con el barro, los episodios incluyen en sus discursos un cierto tratamiento del silencio. Lo no dicho cobra verdadera importancia y también significa.

En *El Matadero*, el silencio siguió a la decapitación accidental del niño. En *Don Segundo Sombra*, el reserito luego de matar al toro, exclama «quedábamos inmóviles en un gran silencio de campo y cielo» (Güiraldes, R. 1977: 165). En el relato «El gaucho invisible» el silencio es el medio que emplean los troperos para demostrarle al Tape Burgos que aún no pertenece al grupo. Finalmente en «La Grabación», solo les queda a los testigos callar.

Creemos que este silencio no es solo el resultado del miedo a hablar: «El lenguaje mata» (Piglia, R. 2008: 21) anuncia un *graffitti* desde una pared del hotel donde Junior encuentra a su informante. Siguiendo la tesis de la licenciada Camila Gálvez Leonard, lo no dicho marca el ingreso de lo horroroso, pues «no hay palabras para describirlo [...]». La posmodernidad entra con fuerza en la novela, en los personajes incomunicados, porque como dice el cliché, las

palabras no les alcanzan» (Gálvez, 2011: 59). Cita la estudiosa a Bruner y Ricoeur quienes sostienen no solo la función informativa del lenguaje, sino su capacidad de crear o constituir el conocimiento de la realidad. El lenguaje, dentro de esta concepción, es una manera de crear, ordenar y referir la realidad (Gálvez, 2011: 35). En experiencias como las de la grabación, se ha roto la relación entre el signo y el referente; de esta forma todo posible relato sobre la experiencia estaría separado de su significado. En el mundo donde ocurren episodios como el de La Calera, los discursos sociales han perdido su credibilidad. Por eso, no hay palabras para relatar el horror de la fosa donde cayó accidentalmente el ternero. Solo queda el silencio.

Destaquemos, también, que en *La ciudad ausente*, quien relata es una grabadora. La voz de la máquina atenúa la responsabilidad de difundir el relato, ya que, según la misma novela «Una máquina no es; una máquina funciona» (Piglia, R. 2008: 68). La historia se ha independizado de su narrador, por lo que no hay enunciador que se haga cargo de ella. Recordemos que Piglia declaró en una entrevista: «Ahí está el otro punto de interés para mí: es una forma que da cuenta de la relación entre Literatura y Sociedad y que permite construir ficciones en sincronía con el funcionamiento social» (Piglia, R. 2003: 6). Y en *Formas breves* enfatizó el hecho de que todo cuento «se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto» (Piglia, R. 2000b :111).

## 5. Conclusión

En nuestro viaje textual hemos enlazado cuatro episodios de la narrativa argentina que revisten una cierta equivalencia: en ellos un personaje enlaza un toro o un ternero. En los dos primeros casos (*El matadero* y *Don Segundo Sombra*), el toro encarnaría un cierto perfil maléfico. En las dos situaciones narradas en *La ciudad ausente*, el vacuno, ternero en estas oportunidades, simboliza la víctima joven e inocente. En los cuatro, la violencia tiñe con imágenes crueles el contexto de los episodios. Dichos episodios se desarrollan en un ámbito rural, salvo el de *El Matadero*, considerado una irrupción del medio campestre dentro de la ciudad. Nada más alejado de la canónica exaltación de la vida campestre que, bajo la forma del *beatus ille*, atraviesa siglos de Literatura.

Hemos asimismo interpretado desde los puntos de vista mítico y simbólico, y también se ha adjuntado una cierta interpretación lingüística. Hemos comprobado cómo, en todas ellas, el discurso abunda en el trabajo de las imágenes del barro y la simbólica oposición de la dinámica del espacio entre hundirse o ascender. «La historia está llena de sangre y llena de barro» declaró

Borges sobre *El Matadero* al comienzo de nuestro ensayo, y su declaración pareciera anticipar los textos trabajados. Este despliegue estilístico acompaña los episodios con notas de crudo realismo, muy cercanas al expresionismo por el tratamiento de la imagen animal. Y la violencia las aúna.

Creemos, finalmente, que a las interpretaciones míticas o simbólicas puede añadirse la consideración de la tesis sarmientina presentada en el capítulo I de *Facundo*. Piglia sostiene en *Crítica y ficción* y en reiteradas ocasiones el valor de este texto «que construye una interpretación que dura hasta hoy» y puede ser interpretado como «un mapa, hoja de ruta para orientarse en el desierto argentino» (Piglia, R. 2000a: 47).

Aunque no compartimos el determinismo geográfico presente en *Facundo*, creemos que la siguiente opinión de Sarmiento puede funcionar como corolario dentro de nuestro enfoque. Luego de caracterizar la educación asistemática del gaucho como un grupo social particular que, entre otras cosas, disfruta ostentando su habilidad de enlazar toros, Sarmiento afirma: «[Añádase que] desde la infancia, están habituados a matar las reses, y que este acto de crueldad necesaria, los familiariza con el derramamiento de sangre, y endurece su corazón, contra los gemidos de las víctimas» (Sarmiento, D.F. 1978: 96). El enfoque continúa destacando la importancia que otorga el gaucho a la habilidad con el lazo: «Los niños ejercitan sus fuerzas y se adiestran, por placer, en el manejo del lazo y de las bolas, con que molestan y persiguen sin descanso a los terneros y cabras» (Sarmiento, D. F. 1978: 95). Y ya como gaucho adulto: «Si el entusiasmo lo anima, desciende lentamente del caballo, desenrolla su lazo y lo arroja sobre un toro que pasa, con la velocidad del rayo, a cuarenta pasos de distancia: lo ha cogido de una uña, que era lo que se proponía, y vuelve tranquilo a enrollar su cuerda (Sarmiento, D.F. 1978: 97)».

Sarmiento agrega, entonces, una nueva caracterización del motivo de enlazar un toro, por diversión, habilidad o simple crueldad y ostentación de violencia. Crueldad que, desde los orígenes de nuestra narrativa, llega hasta fines del Siglo XX señalando coincidencias. Los contextos han cambiado, pero la violencia persiste. Y la literatura ofrece entonces un interesante testimonio de esta continuidad, a la vez que reafirma su carácter de vehículo legítimo para atesorar nuestra memoria colectiva.

## BIBLIOGRAFÍA

- Borges Jorge Luis, «Un romántico que se le atrevió a la muerte», en «Clarín/Cultura y Nación», Buenos Aires, 1-11-1984, p. 8.
- Campbell Joseph, *El héroe de las mil caras (Psicoanálisis del mito)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Charbonneau-Lassay Louise, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y en la Edad Media*. Trad. de Fransesc Gutiérrez. Vol. I. Barcelona, José Olañeta Editor, 1995.
- Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1995.
- Echeverría Esteban, *El matadero*, Buenos Aires, Cántaro Editores, 1999.
- Forgues Roland, «Don Segundo Sombra: conciliar lo inconciliable», en *Palabra en el viento. Ensayos sobre creación e identidad en América Latina*, Paris, Editions Mare & Martin, 2005.
- Gálvez Leonard Camila, «Ausencias del lenguaje en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia», Tesis para la obtención del Grado Académico de Licenciatura en Literatura, en Revista electrónica de la Facultad de Humanidades, Universidad Adolfo Ibañez, <http://es.scribd.com/doc/47555617/Ausencias-del-Lenguaje-de-La-Ciudad-Ausente-de-Ricardo-Piglia#scribd/tesis.ht>
- Güiraldes Ricardo, *Don Segundo Sombra*, Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1977.
- Hugo Víctor, *Cromwell*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947.
- Lojo María Rosa, «La primera víctima de una violencia incesante», en *La Nación/Cultura*, Buenos Aires, 28-08-2005, p. 3.
- Piglia Ricardo, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina S.A.I.C./Seix Barral, 2000a.
- Piglia Ricardo, «De la tragedia a la conspiración. Entrevista a Ricardo Piglia por Mauricio Montiel Figueiras», en *La Nación/Cultura*, Buenos Aires, 18-05-2003, pp. 1- 2.
- Piglia Ricardo, *Formas breves*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000b.
- Piglia Ricardo, *La ciudad ausente*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2008.
- Piglia Ricardo, «The Buenos Aires Review, Ricardo Piglia. Reportaje de Graciela Speranza», en *Página 12/ Primer Plano*, Buenos Aires, 31-05-1992, pp. 6-7.
- Pujol Patricia, «El espacio en la novela. El espacio simbólico en *Don Segundo Sombra*», en *Litterae. Revista del idioma español*, a. 5, n. 21, 1994, pp 72-82.
- Romano Eduardo, *Análisis de Don Segundo Sombra*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- Saer Juan José, «El escritor argentino en su tradición», en *La Nación/ Cultura*, Buenos Aires, 28-07-2002, pp 1-2.

Sarmiento Domingo Faustino, *Facundo*, Buenos Aires, Editorial Huemul, 1978.  
Verbitsky Bernardo, *Literatura y conciencia nacional*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1975.