



De gauchos invisibles e insufribles: Ricardo Piglia, Roberto Bolaño y la tradición literaria argentina

Of Invisible and Unbearable Gauchos: Ricardo Piglia, Roberto Bolaño and the Argentine Literary Tradition

Alfonso Macedo Rodríguez**

* Procedencia del artículo: El artículo “De gauchos invisibles e insufribles: Ricardo Piglia, Roberto Bolaño y la tradición argentina” no recibió ningún tipo de financiamiento, pero se escribió como parte del compromiso del autor como Investigador Nacional I del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación, y su lugar de adscripción, la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa (México).

** Doctor en Humanidades
Universidad Autónoma Metropolitana-
Iztapalapa,
Ciudad de México, México.
alfonsomacedo@hotmail.com

Recibido: 17 de septiembre de 2025

Aprobado: 15 de abril de 2026

Artículo de reflexión

¿Cómo citar este artículo en MLA? -

How to quote this article in MLA?:

Macedo Rodríguez, Alfonso. “De gauchos invisibles e insufribles: Ricardo Piglia, Roberto Bolaño y la tradición literaria argentina”. *Poligramas*, 62 (2026): e.30315255. Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).

<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i62.15255>

Resumen

Este artículo de reflexión e investigación estudia las relaciones, semejanzas y diferencias que existen entre los cuentos “El gaucho invisible” de Ricardo Piglia y “El gaucho insufrible” de Roberto Bolaño. El texto parte del diálogo por correo electrónico que ambos autores sostuvieron en 2001 para identificar elementos comunes y disímiles en sus poéticas. Después, se analizan ambas narraciones, inscritas en los procesos de reflexión y reapropiación del género gauchesco. El primer caso cumple una función social predominante en que se sugiere una crítica al terrorismo de Estado mediante la representación del gaucho como agente represivo, en el trasfondo de la última Junta militar (1976-1983); en el segundo, predominan las funciones paródica y satírica, ya que Bolaño interviene en una tradición ajena para producir un diálogo intertextual y nuevas relecturas de la literatura argentina.

Palabras clave: diálogo; literatura gauchesca; Ricardo Piglia; Roberto Bolaño; tradición literaria argentina.

Abstract

This article studies the relationships, similarities, and differences between the short stories “El gaucho invisible” by Ricardo Piglia and “El gaucho insufrible” by Roberto Bolaño. The text is based on an email exchange in 2001 to identify common and dissimilar elements in their poetics. Both narratives are then analyzed as part of the processes of reflection and reappropriation of the gaucho genre. The first case serves a predominant social function, suggesting a critique of State terrorism through the representation of the gaucho as an agent of repression, set against the backdrop of the last military junta (1976–1983). In the second, parodic and satirical functions predominate, as Bolaño intervenes in a foreign tradition to produce an intertextual dialogue and new readings of Argentine literature.

Keywords: argentine literary tradition; dialogue; gaucho literature; Ricardo Piglia; Roberto Bolaño.



*Algunos de nosotros pensamos que quizá el siglo próximo
será macedoniano, y que Borges estará ahí
con el bello texto necrológico que leyó en la Recoleta,
en medio de la tristeza general (lloviznaba en Buenos Aires),
cuando hizo reír a los deudos con un chiste de Macedonio
dicho en el entierro (“los gauchos fueron inventados
para entretener a los caballos en las estancias”).*
RICARDO PIGLIA, “Cambiar de lengua
siempre es una ilusión secreta”

*El criollo actual —el de nuestra provincia, a lo menos—
es una variedad lingüística, una conducta que se ejerce
para incomodar unas veces, otras para agradar.
Sirva de ejemplo de lo último el gaucho entrado en años,
cuyas ironías y orgullos representan una delicada forma
de servilismo, puesto que satisfacen la opinión corriente
sobre él.*

JORGE LUIS BORGES, “Nuestras imposibilidades”

Ricardo Piglia (1941-2017) y Roberto Bolaño (1953-2003) pertenecen a dos generaciones cuyas obras fueron publicadas y leídas durante y después de la aparición de las máximas obras novelísticas de los escritores relacionados con el Boom hispanoamericano. En el caso del escritor argentino, su primera obra, la colección de cuentos *La invasión* (1967), se publica en una década consagratoria para autores como Julio Cortázar –con *Rayuela* (1963)– y Gabriel García Márquez –con *Cien años de soledad* (1967)–; su segundo volumen de cuentos, *Nombre falso*, se publica en 1975; se trata de la obra de un joven escritor cuya madurez literaria ya anuncia al gran narrador que se consolidará con las novelas *Respiración artificial* (1980) y *La ciudad ausente* (1992). En cuanto al autor chileno, su producción literaria comenzó con la publicación de poemas en los ochenta; posteriormente, se inició con un periodo de escritura de novelas cuya consolidación tardía se produjo a finales de los noventa —con *Estrella distante* y *La literatura nazi*

en América (ambas de 1996)— y que tendrá con *Los detectives salvajes* (1998) su ingreso al canon hispanoamericano.

A simple vista, el éxito literario es distinto en ambos: por un lado, con *Los detectives salvajes*, Bolaño se convirtió en un referente literario después de ganar el Premio Jorge Herralde de Novela en 1998, distinción que, definitivamente, corresponde con la importancia de la novela para las nuevas generaciones de lectores y para sus colegas escritores nacidos en los cincuenta y los sesenta; comenzó a ser invitado a escribir breves artículos para diversos diarios de España y Chile. En este contexto, su figura de autor cambió de desconocido a celebridad que, de antemano, estaba condicionada por las estrategias de mercado de la industria cultural. El Premio Herralde dio paso a más premios y a presentar más discursos en los que atacó a la industria cultural.

En el caso de Piglia, se trata de un escritor que defendió un proyecto de deslinde de los efectos de consumo de las obras del Boom y propuso una poética alejada del exotismo con que se representaba a América Latina. El deslinde y la poética lo llevaron a reivindicar a Roberto Arlt y Macedonio Fernández como un modo de responder a las prácticas capitalistas de los monopolios editoriales —otro escritor que tampoco hace concesiones a la industria cultural es Juan José Saer, quien se refiere a ésta como “supermercado cultural” (Saer en Piglia, *Por un relato futuro* 79)—. La importancia de Piglia como escritor corrió paralela con su posición como crítico en *Crítica y ficción* (1986) y *Formas breves* (1999), obras de reflexión que se evaden del género ensayístico convencional para situarse más allá de las fronteras de los géneros: a través de entrevistas, conversaciones, apuntes de diario, relatos autobiográficos y conferencias, sus modos de leer la tradición influyeron en las generaciones de académicos más jóvenes en los Estados Unidos, México, Francia, España y Sudamérica.

Aunque ninguno se muestra enfáticamente entusiasta por la obra del otro, es evidente que se han leído. En diversas entrevistas, Piglia comenta, de manera tangencial, algunas características del estilo de Bolaño (Pron 70)¹; por su parte, éste, en sus discursos, cuentos y artículos, hace referencias ocasionales y casuales a la obra de quien reconoce como un autor relevante de la literatura hispanoamericana² (*Entre paréntesis* 207).

¹ En entrevista con Pron, a propósito de la publicación de su novela *El camino de Ida* (2013), se desmarca del estilo cadencioso de Onetti y Saer para incorporarse a la lista de autores más cercanos a un tipo novela de lectura más rápida y vertiginosa, como las de Bolaño, y la novela de campus, como *Pnin* de Vladimir Nabokov y *2666* (70). Es evidente el cambio en la poética de la novela pigliana que se produce de *Plata quemada* (1997) a *El camino de Ida*: Piglia es más narrativo y menos descriptivo y ensayístico.

² En “Los mitos de Cthulhu”, Bolaño ridiculiza a los escritores de *best sellers* y el comercio de libros más descarado: “¿Qué pueden hacer Sergio Pitol, Fernando Vallejo y Ricardo Piglia contra la avalancha del glamour?”

En 2001, el suplemento *Babelia*, del diario *El País*, organizó un diálogo a la distancia; Piglia comenzaba a ser leído con interés por los receptores españoles debido a que Anagrama había iniciado la publicación de sus obras³ y Bolaño ya tenía fama internacional desde 1998.

El diálogo entre Bolaño y Piglia se caracteriza, principalmente, por una especie de contrapunteo en el que surgen coincidencias y tomas de distancia que ponen en relieve las diferencias en sus poéticas. El caso de Fernández es paradigmático, ya que Piglia, en su novela *La ciudad ausente*, publicada por primera vez en 1992, lo reivindica al imaginarlo como el líder de un complot contra el Estado: ha inventado una máquina que crea nuevos relatos y recupera otros, de origen clandestino (2003). En ese periodo, escribe un texto significativo, “Notas sobre Macedonio en un Diario” (*Formas breves* 13-28). Bolaño leyó la edición de Anagrama entre 2001 y 2003. Justamente, en su artículo “Autores que se alejan”, menciona a aquéllos que han perdido lectores, como Henry Miller y Antonin Artaud, pero se lamenta de la escasa recepción de Fernández: “sus libros, salvo en Argentina, supongo, no se encuentran en las librerías” (*Entre paréntesis* 181-182). Desde luego, Piglia es más entusiasta de la obra del autor de *Museo de la novela de la Eterna*: al final del documental *Macedonio Fernández* (1995) afirma que “el siglo próximo será macedoniano” (Di Tella), frase que amplía en el diálogo con Bolaño; en la conversación, éste le pide que hable de sus cuatro grandes referentes literarios: Fernández, Borges, Arlt y Witold Gombrowicz; Piglia responde:

Macedonio es un escritor excepcional, una especie de Marcel Duchamp de la literatura. Practica un arte puramente conceptual, interesado más en el proyecto que en la obra misma. En realidad, la obra no es otra cosa que el proyecto. Trabajó toda la vida en una novela que solo era la idea de una novela que nunca se empezaba a contar y que estaba hecha básicamente de prólogos y de anuncios. Borges aprendió todo de él, sobre todo, la inutilidad de desarrollar un argumento que se puede resumir y contar como si ya estuviera escrito. (Bolaño y Piglia)

Esta valoración se complementa con el balance crítico que el escritor chileno hace de Alfonso Reyes, a quien considera como el otro preceptor de Borges y quien

lo cura para siempre de cualquier veleidad vanguardista. Macedonio es el riesgo, la audacia, el vanguardismo y el criollismo juntos, pero Alfonso Reyes es el escritor, la biblioteca, y el

Poca cosa. Literatura. Pero la literatura no vale nada si no va acompañada de algo más refulgente que el acto de sobrevivir” (*Cuentos* 543).

³ Antes de las ediciones en Anagrama, el sello Lengua de Trapo publicó *Prisión perpetua* pero, de manera sistemática, la casa editorial de Herralde publicó, en 2000, *Plata quemada* y *Formas breves*; seguirían *Respiración artificial* (2001), *Crítica y ficción* (2001) *Nombre falso* (2002), *La ciudad ausente* (2003), etc.

peso que tiene sobre Borges es importantísimo, tanto en el desarrollo de su poesía como en su prosa. Digamos que Reyes proporciona el elemento clásico a Borges, la medida apolínea, y eso de alguna manera lo salva, lo hace más Borges. (Bolaño y Piglia)

Por otro lado, la obra de Gombrowicz es un punto de referencia común: Piglia se ha referido de manera implícita en su narrativa —el escritor polaco aparece, *ficcionalizado*, en *Respiración artificial* (107-218), bajo la figura de Tardewski, filósofo polaco exiliado— y de manera categórica en sus textos de reflexión, como “La novela polaca” (*Formas breves* 69-80). Por su parte, Bolaño escribió un breve artículo periodístico sobre el autor de *Transatlántico*, “«Ferdydurke» en catalán” (*Entre paréntesis* 117-118), donde retoma la percepción (quizá definitiva) de Gombrowicz como escritor casi secreto. Su condición de escritor exiliado y marginal le otorga una pátina subversiva que los personajes de Bolaño también poseen. Para Piglia, Gombrowicz es una galaxia luminosa que agradece haber leído en las traducciones de un escritor mexicano muy admirado por Bolaño: “el gran Sergio Pitol, al que durante años admirábamos solo porque había traducido a Gombrowicz” (Bolaño y Piglia), afirma el autor de *Formas breves*.

Piglia y Bolaño pertenecen a dos generaciones y poéticas diferentes. El primero se concentró en la tradición argentina y sus relaciones con las literaturas occidentales y marginales (principalmente la de lengua inglesa, pero también la checa y la polaca, con autores de su máximo interés como James Joyce, Franz Kafka y Gombrowicz). Bolaño, por su parte, delinea un mapa de la tradición literaria y de muchos escritores contemporáneos, de su generación o posteriores, en un radio de miles de kilómetros que incluye España, México y el resto de América Latina, sobre todo Chile y Argentina. Sin embargo, al igual que Piglia, el autor de *Amuleto* hace una crítica severa de la industria cultural y los autores de *best sellers*, quienes en el proceso de ventas y marketing se confunden con los escritores de la tradición, sobre todo con los del Boom y del Posboom, como Antonio Skármeta (*Entre paréntesis* 102-105). Piglia solía ser más sutil en sus críticas al canon y la industria cultural, sobre todo porque esas críticas, fuera de las entrevistas donde podía extenderse, forman parte de su obra narrativa, como queda de manifiesto en la revisión polémica del canon argentino que el personaje Emilio Renzi hace en *Respiración artificial*, la novela que Bolaño leyó y de la que obtuvo, precisamente, la idea de que

Piglia como máximo discípulo de Arlt: “al igual que Jesucristo, Arlt tuvo a su San Pablo. El San Pablo de Arlt, el fundador de su iglesia, es Ricardo Piglia” (*Entre paréntesis* 27)⁴.

Hay que notar que Bolaño lee a los escritores que a principios del siglo XX estaban siendo publicados en Anagrama, su casa editorial antes de 2016 (cuando sus herederos establecen contrato con Alfaguara): Pitol, Enrique Vila-Matas, Antonio Tabucchi, Juan Villoro, Alan Pauls, Rodrigo Fresán, Andrés Neuman. De este modo, una gran parte de sus notas completa el circuito editorial: un escritor como Bolaño, ganador del Premio Herralde de Novela, recomienda a otros del mismo sello. Basta consultar el índice de *Entre paréntesis* para confirmar el apoyo de Bolaño a autores argentinos más jóvenes –y que no continúan la línea trazada por Piglia:

No deja de ser un tanto paradójico el hecho de que Bolaño se haya convertido en los últimos años relativamente en un escritor de éxito de ventas, no a un nivel de best-sellers como Paulo Coelho o Pérez-Reverte, pero sí con una aceptación de mercado más alta que la de muchos de sus contemporáneos. Quizás la escritura de Bolaño no se aleja tanto, como tal vez él mismo quisiera y como admiraba en otros escritores, de las expectativas del mercado, lo cual, unido a su muerte prematura, al boom publicitario sobre su figura de escritor *outsider* y a la calidad de su obra, le ha permitido ocupar lugares destacados en el campo literario contemporáneo tanto en términos de ventas de sus libros como de los juicios valorativos de la crítica especializada. (Gutiérrez Giraldo 322)

Sin embargo, aunque Bolaño quiera dinamitar el canon, resulta conservador:

Algo que aparece de manera evidente en las intervenciones críticas de Bolaño es el carácter estratégico de sus textos construidos en permanente tensión por reorganizar un canon latinoamericano enloquecido, según él, a causa de las presiones del mercado y por rescatar

⁴ En “Un cadáver sobre la ciudad”, de *Formas breves*, el autor reconstruye una anécdota sobre los problemas para sacar a la calle el cadáver de Arlt porque no cabía por la puerta; al final, sus familiares y amigos lo sacaron por una ventana a través de un sistema de poleas. Bolaño no parece ocultar su molestia al imaginar el ataúd con el cadáver de Arlt, pues Piglia sugiere que su talla no fue suficientemente valorada por sus contemporáneos: “es Piglia quien eleva a Arlt dentro de su propio ataúd, sobrevolando Buenos Aires, en una imagen muy pigliana o muy arltiana, pero que, en rigor, sólo sucede en la imaginación de Piglia y no en la realidad” (*Entre paréntesis* 27). Piglia defiende la supuesta veracidad de la anécdota —que también se atribuye al cuerpo de Felisberto Hernández— para reivindicar el poder de la imaginación y la desaparición de las fronteras entre ficción y realidad: “Yo recuerdo, de todas maneras, la situación. Martini Real es un escritor ya muerto, un argentino conocido [...] Él fue el editor de *La muerte y la niña* de Onetti, de la primera edición que salió en Corregidor, donde él trabajaba, y yo estaba un día en la oficina de él, en Corregidor, y él me mostró esa foto, de modo que tendríamos que hacer un ejercicio espiritista para traer aquí a Martini Real y también a Bolaño porque también ha muerto. Pero yo creo que, otra vez, eso no importa tanto en la literatura; en otros registros de la realidad eso sí es muy importante, definir el lugar de la verdad: en la política, en la historia... pero me parece que la ficción, justamente, se define porque no es ni verdadera ni falsa; la ficción es esa indeterminación [...]” (Macedo Rodríguez 265).

del olvido a ciertos escritores, en su opinión, injustamente relegados. [...] Tal vez su particularidad sea el tono agresivo y sarcástico con el que descalifica autores identificados por él con la literatura comercial y con posturas sumisas al poder político, pero no se percibe en sus propuestas una gran renovación o cuestionamiento del canon establecido y de los estereotipos vigentes. Lo que sí existe es una intencionalidad por identificarse con ciertos autores que ya hacen parte de ese canon, como Borges, Cortázar, Bioy Casares y Nicanor Parra, y por incorporar su nombre a una familia de escritores contemporáneos que considera valiosos, como Sergio Pitol, Ricardo Piglia, César Aira, Carmen Boullosa, Rodrigo Rey Rosa y Fernando Vallejo. (Gutiérrez Giraldo 318)

La posición crítica de Bolaño sobre la tradición literaria no forma parte de un proyecto sistematizado que engarce crítica y ficción; sin embargo, es en la ficción donde se encuentra una mirada irónica del canon argentino. Por su parte, Piglia piensa en el canon literario de su país como una oportunidad para intervenir en él y producir diversas reflexiones estéticas y políticas.

“El gaucho invisible” y la función política de la gauchesca

El género gauchesco, una de las líneas fundacionales de la literatura argentina⁵ y la literatura uruguaya, surge durante la guerra de independencia contra la corona española con los cielitos del “peluquero oriental” Bartolomé Hidalgo, quien, “tal vez sin proponérselo, fundó nuestra literatura” (*La narración-objeto* 102), afirma Saer. El esmero de Jorge B. Rivera y Ángel Rama para editar el volumen *Poesía gauchesca*, que cierra con la obra de Hernández, para la colección Biblioteca Ayacucho, sugiere el modo en que este género quedó asentado de manera definitiva y produjo nuevas lecturas críticas.

En el terreno de la ficción, desde principios del siglo XX, la reescritura de la gauchesca no apela a su resurrección sino a los modos en que sobrevive en sus efectos: se encuentra en la prosa, no en el verso, y a menudo se le recupera desde la parodia.

⁵ Se trata de la tercera línea, después de la representación de la violencia inaugurada con “El matadero” de Esteban Echeverría y de la que produjo el entrecruce de géneros, como queda de manifiesto con el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento. Aunque sus predecesoras corresponden con los procesos de escritura en la primera mitad del siglo XIX, la gauchesca se consolida hasta la publicación del *Martín Fierro* de José Hernández en 1872. Las tres líneas retoman el tópico occidental civilización *versus* barbarie.

Antes de pensar en esos efectos que reflejan la presencia de la gauchesca en la narrativa de los siglos XX y XXI, sobre todo a partir de cierto revisionismo que incluye reflexiones implícitas sobre la relación entre literatura y sociedad (“El gaucho invisible” de Piglia) o la revisión del género desde la parodia desautomatizadora (El gaucho insufrible” de Bolaño), conviene retomar el trabajo crítico de Ana María Barrenechea, quien menciona, de paso, algunas obras del género gauchesco, como *El payador* de Leopoldo Lugones y *La guerra gaucha* de Ricardo Rojas, aunque sin detenerse porque le interesa llegar a *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes como hipotexto de “El gaucho invisible”, un metarrelato de *La ciudad ausente*: para la crítica rioplatense, “llega el tema del gaucho, en 1926, a una especial culminación” (Barrenechea 236).

El estilo y el lenguaje modernistas de la novela de Güiraldes forman parte de un proyecto de nación que incluye la representación idealizada del gaucho, por lo que, como parte de ese proyecto que coincide con la poética modernista de su autor, se elimina toda representación social y subversiva y se propone una integración colectiva a lo moderno (con un estilo modernista anacrónico en 1926). Sin embargo, su obra, de “escritura impresionista” (237), resulta más cercana a las novelas naturalistas de los hermanos Goncourt (237).

Dentro de la representación apolítica del gaucho de Güiraldes, Barrenechea advierte que éste retoma el tópico europeo “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, base de la literatura pastoril de la que también abreva *Martín Fierro* (238). No obstante, lo que le interesa es la relación que establece con el cuento de Piglia, texto que se diferencia de su hipotexto en la recuperación de la crítica social, ahora enfocada en los poderes políticos dominantes.

“El gaucho invisible” posee cierta ambivalencia textual, ya que, por un lado, se publicó por primera vez en *La ciudad ausente* como un metarrelato surgido de la máquina de narrar que había inventado el personaje Macedonio Fernández; se trata de un relato cuyo mensaje político oculto denuncia la violencia institucional pensada desde la ciudad y ejecutada en el campo argentino, a propósito del terrorismo de Estado de la última dictadura militar (1976-1983). Después de esa primera edición, su autor lo incorporará a *Cuentos morales* en 1995 (9-11) y a *Antología personal* en 2014 (17-20); en ese trabajo de curaduría, Piglia le otorga al texto un carácter independiente, fuera de la órbita de la novela, por lo que puede ser leído más allá de su contexto original.

El relato propone un nuevo acercamiento al binomio civilización-barbarie a partir de las relaciones entre la ciudad y el campo. Se trata del segundo relato que los lectores de *La ciudad ausente* conocen, después de uno cuya historia también narra una serie de acontecimientos de

violencia en el campo, “La grabación”, relato de horror no sobrenatural que también emana de la máquina subversiva de narrar y recupera la historia de los cadáveres abandonados por los militares en la pampa.

Así, “El gaucho invisible” es un relato enmarcado en la máquina de narrar; Junior, el periodista de *El Mundo* a quien le asignan el caso de esa máquina que el gobierno federal pretende desactivar y que desde antes había colocado en un museo para limitar su alcance —y cuya ubicación espacial remite, en el plano intertextual, a *Museo de la novela de la Eterna*, la obra máxima de Fernández—, investiga y conoce su origen. Macedonio modificó el cadáver de su esposa Elena con cables y dispositivos con la finalidad de utilizar una máquina traductora de textos, pero ésta cumplió una función mucho más creativa, ya que comenzó a transformar los relatos originales en nuevas versiones y, posteriormente, empezó a contar historias de manera autónoma (*La ciudad ausente* 41-42). Algunos de esos relatos no eran ficcionales o imaginarios y aludían clara o implícitamente a la realidad, lo que resulta peligroso para el gobierno civil que había propuesto una política de perdón y amnistía para los criminales de la Junta Militar que había gobernado *de facto* la nación argentina.

“El gaucho invisible” posee ciertas características altamente revolucionarias en el plano estético y en el plano político. Al igual que muchos relatos posteriores, hay una intencionalidad social y artística por parte del personaje Macedonio, ya que, al percatarse de los resultados de la máquina —quien es totalmente consciente de su estado—, decide patentar su producto y ponerlo a la venta en el campo a un precio simbólico para “entretener a los paisanos en los pueblos [...] Le parecía un invento muy útil porque los viejos que a la noche, en el campo, contaban historias de aparecidos se iban muriendo” (*La ciudad ausente* 42). Esta propagación y resguardo narrativos en los que una máquina sustituye a los viejos narradores orales no sólo sugiere la *ficcionalización* de los conceptos del ensayo “El narrador” de Walter Benjamin, también re-produce una tendencia estética en serie que nunca se repite, ya que la máquina posee la capacidad de cambiar sus versiones y crear nuevas variantes.

Aunque la máquina Elena reescribe las historias que recibe, ya lejos de su función de traductora para la que había sido diseñada, la versión original de “El gaucho invisible” proviene de un supuesto gaucho verdadero, el último narrador oral que conoció Fernández: “La inventó él solo, de la nada, y la fue perfeccionando, mateando en el campo [...] Una vez un primo me escribió para decirme que se la habían contado en España [...] Y sin embargo la había vivido Don Sosa [...] Fue así” (42-43). Este marco introductorio es precedido por más información de apariencia histórica que sugiere cierta verosimilitud pero se trata de la combinación de

elementos ficcionales que funcionan como un procedimiento para difuminar las fronteras entre realidad e imaginación.

A diferencia del marco que lo contiene, con un narrador probablemente perteneciente a una esfera urbana, el estilo narrativo del metarrelato recupera los giros verbales de la gente del campo argentino: “El tape Burgos era un troperito que se había conchabado en Chacabuco para un arreo de hacienda hasta Entre Ríos” (43). Con esta frase comienza la recuperación del horror de la experiencia de lo real; la narración se focaliza desde una tercera persona alejada de las acciones, ya que el gaucho que conoció Macedonio es el narrador original, y permite una toma de distancia que reconfigura las relaciones de violencia de los gauchos a partir del binomio civilización-barbarie, como bien apunta Barrenechea al estudiar el texto a partir del motivo del *beatus ille*, pero desde la ironía (249), y en el contexto de la dictadura militar. Además, el guiño intertextual que la investigadora identifica con la novela de Güiraldes incluye un elemento paródico dentro y fuera del metarrelato: “don Sosa es el borracho que en *Don Segundo Sombra* bebe en el almacén” (248), lo que vuelve a poner en duda la existencia real de un relato que proviene de un personaje ficcional.

El tape Burgos, protagonista de “El gaucho invisible”, cuyo nombre aparece por primera vez en *Don Segundo Sombra* (Güiraldes 9; Barrenechea 248) como parte del proyecto estético macedoniano de apropiación de personajes de obras ajenas que Piglia lleva a cabo en *La ciudad ausente*, tiene dieciséis años de edad. Se siente invisible debido a que el resto de los peones contratados para transportar ganado lo ignora. Para impresionar a sus compañeros de ruta, ejecuta acciones llenas de destreza física pero fracasa en todas las ocasiones. A través del narrador en tercera persona, Burgos imagina una escena en la que, como no se atreve a hablar ni a estar con la mujer del almacén donde los gauchos se han detenido a descansar, aquélla lo consuela y lo impulsa a asumir su madurez como varón. Para enseñarle, la mujer recurre a una narración didáctica, la pasión de Cristo —quien a su vez contaba parábolas con una intencionalidad moral y religiosa—, con la finalidad de demostrarle que es el sufrimiento del otro y no la compasión lo que une a los seres humanos. “A los hombres les gusta ver sufrir, le dijo la mujer, lo vieron al Cristo porque los atrajo con su sufrimiento” (44).

Sólo hasta el final, cuando tortura a un ternero que ha caído en un charco de agua, se gana el respeto de su gremio:

La cabeza del ternero boyaba en la laguna. Burgos volvió a enlazarlo. El ternero agitaba las patas y boqueaba. Los otros peones se habían acercado al pie de la barranca. Esta vez Burgos lo sostuvo un buen rato colgado y después lo dejó caer. El animal se hundió y tardó

en salir. Los paisanos hacían comentarios en voz alta. Burgos lo enlazó y lo levantó en el aire y cuando el ternero estaba arriba lo volvió a soltar. Los otros hombres festejaron la ocurrencia con gritos y risas [...] El juego duró un rato, entre bromas y chistes, hasta que por fin lo enlazó cuando estaba casi ahogado y lo levantó despacio hasta las patas de su caballo. El animal boqueaba en el barro, con los ojos blancos de terror. Entonces uno de los paisanos se largó del caballo y lo degolló de un tajo. (45-46)

Mediante el empleo de oraciones simples separadas por punto y seguido y la repetición de la conjunción copulativa y que sugiere un relato vertiginoso, propio de los relatos de aventuras en los que abundan las narraciones de acciones heroicas, la voz reconocible del gaucho narrador que antes había empleado palabras coloquiales de origen rural (*troperito*, *conchabado*) es sustituida por un narrador impersonal que se limita a relatar imparcialmente los actos de violencia del tape Burgos. La recuperación e incorporación del relato del viejo gaucho se confunde con la voz narrativa que lo cierra con un giro irónico y aparentemente cómico, pero sugiere el horror por la complicidad humana en el crimen: “—Hecho, pibe —le dijo a Burgos—, esta noche comemos asado de pez. —Todos se largaron a reír y por primera vez en mucho tiempo Burgos sintió la hermandad de los hombres” (46), lo que se relaciona directamente con los crímenes de Estado perpetrados contra los opositores al régimen dictatorial: si en *Don Segundo Sombra*, en 1926, Güiraldes exalta e idealiza la vida rural de los gauchos, Piglia, en 1992, se apropia de un personaje secundario de la primera novela para hacer una denuncia política contra el Estado y su ideología dominante en la que el gaucho tiene dos caminos: ser sometido y aniquilado por el gobierno o asimilarse a éste para convertirse en verdugo de los opositores:

Un muchachito de 16 años que deberá realizar su ritual de iniciación para poder acceder como un igual a la sociedad de sus mayores. Sesenta y cuatro años antes Güiraldes nos lo había presentado ya como un hombre adulto en pleno dominio y ejercicio de su identidad: un gaucho “vago y malentretenido”, bebedor y pendenciero, cuchillero afamado. Si hubiera que determinarle una ocupación (el texto no lo hace) no dudaríamos en decir que es el matón, asesino o guardaespaldas, al servicio de alguna autoridad político-económica de la zona. En el capítulo II de la novela, el tape Burgos, borracho, provoca insistentemente a Don Segundo y como resultado, ante la irónica indiferencia del héroe, intenta asesinarlo a traición a la salida de la pulpería. Don Segundo, sin el menor rasgo de agitación, lo deja fuera de combate haciéndole quebrar su facón contra un muro y finge, a continuación, que nada ha sucedido. Esta peripecia transforma al tape Burgos en un sirviente de Don Segundo [...] en el brazo ejecutor (facón) a disposición de un servidor de la oligarquía estanciera. El

cuento de Piglia transplanta y recrea este estado de relaciones, mediante una alegorización, en el contexto del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”: en una de sus múltiples lecturas posibles “El gaucho invisible” escenifica la metamorfosis de un gauchito diestro y trabajador en un torturador profesional. (Solomianski 684)

Como se dijo antes, Barrenechea analiza el tópico “menosprecio de la corte y alabanza de la aldea” pero en su forma invertida, ya que, de acuerdo con el párrafo anterior, “El gaucho invisible” sugiere una crítica a la mentalidad racional y civilizada que añora la fuga al campo porque la ciudad ha resultado una gran decepción; si en *Don Segundo...* se idealiza la vida rural, en “El gaucho invisible” se invierte el tópico del *beatus ille*, ya que la constante es la violencia sobre el débil, tal como la ejecuta el tate Burgos, quien aquí es un adolescente cuyo aprendizaje no se encuentra únicamente en sus habilidades como gaucho, sino en la tortura a los animales que, como señala Solomianski, es una alegoría de su futura profesión de matón al servicio del Estado. Piglia se apropia de diversos personajes de la tradición argentina; en el caso de Burgos, narra los orígenes de su educación sentimental al desengañarse y aprender que la fraternidad de los hombres reside en su capacidad para producir dolor. Así, la edad de oro que Güiraldes intentaba reivindicar tiene su envés en “El gaucho invisible” a través de la preservación y difusión de los relatos de la máquina, una función política de denuncia contra los crímenes militares y una forma de preservar la memoria colectiva⁶.

⁶ La primera edición de *Don Segundo Sombra* es de 1926, el mismo año en que se publica *El juguete rabioso*, la primera novela de Roberto Arlt. Piglia desarrolla una narrativa más cercana a la segunda obra, que inaugura la novela urbana e introduce los bajos fondos de Buenos Aires. Es indudable que éste y su generación rechazan el canon que los escritores más viejos seguían venerando —como lo sugiere el liminar de Ernesto Sábato a la edición crítica de la Colección Archivos (Güiraldes XV)— y proponen una lectura renovadora en la que se incluye una crítica política más aguda contra el poder político. La oposición entre la novela urbana de Arlt y la novela rural de un escritor burgués y ciudadano, Güiraldes, sugiere en “El gaucho invisible” una polémica oculta, de raíz marxista, en la que Piglia opta por el escritor desautorizado, el escritor hijo de inmigrantes que trabaja en el mundo del periodismo para sobrevivir y poder dedicarse, parcialmente, a la creación literaria: “Entre nosotros el que realiza esa operación de ruptura es Roberto Arlt: escribía en contra de la tradición central y por eso inaugura un modo nuevo de hacer literatura. Su hija, Mirta Arlt, lo ha definido con claridad: «Mi padre era amigo de Güiraldes, que era un señor paquetísimo, pero mi padre no tenía ninguna aspiración de parecerse a la gente paquetísima a la que en el fondo despreciaba. Entre otras cosas porque a la gente paquetísima le parecía que a un hijo de inmigrantes no le correspondía ser escritor sino guardiacárcel»” (“Notas en un Diario. El oso” 23).

“El gaucho insufrible”: “*ethos* irónico” de la gauchesca

Los procedimientos artísticos mediante los cuales Bolaño cuestionó y reordenó el campo literario hispanoamericano, a través de la sátira y la parodia en *Los detectives salvajes*, han sido ampliamente estudiados. En el caso de su intervención en la tradición argentina, los estudios no han agotado la investigación. Un texto muy cercano a “El gaucho insufrible”, que comparte su irreverencia al referirse a la literatura argentina, es el discurso “Derivas de la pesada”, con el que el editor de *Entre paréntesis*, Ignacio Echevarría, abre el volumen y la serie de los tres discursos insufribles. En “Derivas...”, Bolaño intenta, por medio de la hipérbole —figura también empleada por Piglia, como se refleja en las afirmaciones críticas de su personaje Emilio Renzi en *Respiración...*—, un balance de la literatura argentina contemporánea. El texto anticipa un proyecto narrativo de mayor riesgo experimental que se publicaría pocos meses después, de manera póstuma: “El gaucho insufrible” en la obra homónima. El sustantivo “pesada” sugiere un trabajo gansteril, clandestino, criminal. Fuera de la ley, del canon y los rigores de la academia, Bolaño identifica tres líneas contemporáneas: la escuela realista y convencional de Osvaldo Soriano (25), la escuela de Roberto Arlt y la escuela de Osvaldo Lamborghini, de corte más experimental. Las tres derivas representan los caminos que no llevan a ningún lugar: en el primer caso, con Soriano; en el segundo, con Piglia, “el San Pablo de Arlt” (27); el tercero, el de Lamborghini, tampoco lleva a ninguna parte aunque tenga en César Aira a su albacea literario, lo que “viene a ser lo mismo que si una rata deja como albacea testamentario a un gato con hambre” (28). De este modo, ante la supuesta inexistencia de nuevas rutas estéticas en la narrativa argentina de la primera década del siglo XXI, Bolaño propone la relectura de Borges, ya que Arlt y Piglia no tienen una escuela que los suceda, por lo que una parte de la tradición termina con ellos. Desde luego, este repaso no considera otras líneas: el nombre de Martín Kohan está ausente —y su novela *Dos veces junio*, de 2002—, así como el de María Moreno —a quien Bolaño menciona favorablemente en otro texto, dentro de “esta entelequia que por comodidad llamamos nueva literatura latinoamericana” (*Entre paréntesis* 313).

En “El gaucho insufrible”, título cercano (y paródico) a “El gaucho invisible”, se produce un proceso de reflexión sobre el canon literario, aunque con una función política menor pero una función paródica y una función satírica predominantes cuyos blancos son, respectivamente, la obra literaria y las instituciones sociales, lo que genera un “*ethos* irónico” que los lectores deben decodificar entre líneas (Hutcheon 180-182).

En “Derivas de la pesada”, Bolaño analiza —de manera parcial y arbitraria— las rutas de la narrativa contemporánea y, ante un panorama que encuentra desolador, propone la relectura de Borges para trazar nuevos caminos narrativos; en cuanto al género cuentístico, particularmente en *El gaucho insufrible* (2003), algunos textos vuelven a acercarse, de manera irónica y agresiva, a la literatura hispanoamericana en general y a la tradición argentina en particular. En el cuento que le da título al libro se advierte una red intertextual que se apoya en un trasfondo erudito, ya que el autor y su personaje ficcional Pereda han tenido que leer casi todos los textos del género gauchesco: la función oral de los relatos del campo es una base para su conservación, lo que paradójicamente mantiene una relación entre la oralidad de los dichos populares en el campo y la cultura del libro que recupera la tradición del género. Bolaño también *fictionaliza* la reaparición de los gauchos narradores en la figura del abogado Héctor Pereda, nuevo Don Quijote que se dirige a los habitantes de la pampa para recordarles que la memoria y los relatos orales se encuentran en su etapa de extinción: “Esa noche les habló a los gauchos reunidos en la pulpería. Yo creo, les dijo, que estamos perdiendo la memoria. En buena hora, por lo demás. Los gauchos por primera vez lo miraron como si entendieran el alcance de sus palabras mejor que él” (*Cuentos* 450).

Debido a sus abundantes referencias a las obras del siglo XIX y del siglo XX con las que el cuento dialoga —José Amícola, por ejemplo, lo identifica en “la reorganización de la literatura rioplatense (con menciones explícitas de Borges, Di Benedetto, José Bianco)” (5) no sin antes mencionar a Hernández y Sarmiento como los “ejemplos paradigmáticos de posiciones antagónicas” que no reconocen la barbarie en la civilización (4)—, el cuento es leído como posmoderno (Amícola 3); su propuesta consiste en dismantelar el género gauchesco y el concepto de nacionalidad. El crítico también identifica la relación entre el cuento de Bolaño y “El sur” de Borges (5) y sugiere que ambos pertenecen al género fantástico: en aquél se produce un cruce —a través del ferrocarril— en el que transita de la realidad económica en Buenos Aires entre 2001 y 2002 al campo argentino, donde todo ha cambiado. Esto se refuerza con la presencia de numerosos conejos en lugar de los tradicionales caballos y vacas, lo que también es un guiño intertextual a *Embalse* de César Aira según Amícola (4). Sin embargo, más allá de considerarlo un texto fantástico, en el que no existen los elementos propios del género, es importante subrayar que la función principal —desde la semiótica pragmática— es paródica. No se trata de un cuento fantástico sino de un relato con múltiples alusiones intertextuales que sugieren la ausencia de concordancia entre la realidad y sus representaciones imaginarias, de las que los recuerdos forman parte, ya que el pasado, como en “El sur” y el resto de la obra de Borges, tiende a ser deformado y transformado por el sujeto que recuerda. En “El gaucho

insufrible”, el campo de la niñez del protagonista ya no corresponde con la realidad del hombre adulto que enloquece a causa de la globalización y la crisis económicas.

Gustavo Faverón Patriau, en un estudio intertextual de gran precisión y profundidad sobre “El gaucho insufrible”, profundiza en la identificación de citas textuales y alusiones, sobre todo en aquéllas que ponen de manifiesto la relectura paródica de los relatos de Borges como parte de las operaciones literarias del escritor chileno: se trata de “una escritura abrasadora, una reinterpretación” (Faverón Patriau 373) de los cuentos de Borges y del género gauchesco. Faverón identifica textos de otros autores como Santiago Dabove, J. Rodolfo Wilcock y Fresán (374), por lo que demuestra el cúmulo de lecturas de Bolaño y el modo en que interviene en “las letras argentinas sin cargar el peso de la tradición sobre sus hombros” (374).

Por su parte, Raquel Arias sugiere un “excesivo juego intertextual” (107) que puede ser interpretado como parte de la función paródica y la función satírica que el autor emplea para reordenar la tradición argentina —a la que intenta ingresar o por lo menos intervenir de manera marginal— y denunciar el nivel autocomplaciente de los escritores en el contexto de las estrategias de marketing de la industria cultural.

Pereda es una actualización paródica de Don Quijote en la pampa. La estancia en la que vivió de niño se encuentra en ruinas, pero la devaluación económica de 2001 lo lleva de regreso al campo, espacio real y simultáneamente ficcional que ve con ojos nostálgicos pero al que, como ocurre con Don Quijote, deberá enfrentar:

Se encuentra con gentes que no se corresponden con los gauchos de poemas y novelas, con los cuentos de Borges, sino que son hombres y mujeres sencillos, incapaces de usar la violencia. La mirada que propone Bolaño es desengañada, es la mirada del extranjero que no cree en la pervivencia de los mitos literarios y que intenta enfrentar ese mito con la realidad. (Arias 107)

En Pereda, la idealización del campo posee un costado cómico que, debido a sus connotaciones intertextuales en que la tradición del gauchesco está presente de manera explícita e implícita, construye una red que parodia el género y ridiculiza las autocomplacencias de la literatura contemporánea en su relación con los medios de comunicación. Por un lado, las citas textuales remiten, en tono menor, al género gauchesco, como el *Fausto* de Estanislao del Campo, obra paródica no únicamente del género al que pertenece, sino también de los hipotextos mayores: la obra dramática de Goethe y la adaptación a la ópera de Charles Gounod: “le preguntó al indio dónde podía comprar un caballo. El indio

se encogió de hombros. Aquí ya no quedan caballos, dijo, sólo conejos. Pereda pensó que se trataba de un chiste y soltó una risa seca y breve. El jardinero, que los miraba desde el umbral, dijo que en la estancia de don Dulce podía uno agenciarse un overo rosado” (*Cuentos* 435). Ese overo rosado –o *rosao*– remite a los primeros versos del *Fausto criollo* y a Anastasio el Pollo, el gaucho que va a la ópera en el Teatro Colón de Buenos Aires (Campo 147; Pasternac 103-120); cuando la obra fue publicada surgió la objeción de diversos lectores y críticos porque esa adición no correspondía con la representación fidedigna sobre el tipo de caballo que los gauchos utilizaban (en la realidad y en los textos literarios).

Las referencias intertextuales comienzan con la dedicatoria del cuento a Rodrigo Fresán, escritor argentino contemporáneo de Bolaño y amigo personal. Probablemente, el autor de *Historia argentina* es uno de los personajes que figuran en la visita que Bebe, hijo de Pereda, hace en compañía del editor español Ibarrola, personaje que probablemente esté inspirado en el editor de Anagrama, Jorge Herralde⁷.

Por otro lado, hay alusiones y citas mucho más explícitas y agudas acerca de la presencia de la cultura de masas en la vida cotidiana de la gente de la ciudad y el campo: “Cuando despertó, el vagón iba medio vacío y junto a él un tipo aindiado leía un cómic de Batman” (*Cuentos* 431). Estas dos clases de referencias culturales (eruditas y populares) sugieren el triunfo del mercado cultural capitalista sobre las representaciones culturales de gauchos e indios: entre cómics de superhéroes y juegos de Monopoly en la pulpería, Pereda detecta la decadencia rural y la desaparición de su mundo de la infancia.

Los elementos paródicos y satíricos se encuentran en el protagonista y el resto de los personajes. Por un lado, el apellido Pereda remite al personaje Luis Pereda de *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal, novela que *ficcionaliza* a Borges, retratado como defensor de la literatura criollista en la década de los años veinte. En la primera escena en que aparece, Luis Pereda asegura que hay un disco de 1903 que conserva el habla real de los orilleros del siglo XIX: al intentar localizarlo, “hundía su nariz en un maremágnum de discos y buscaba lleno de ansiedad, no de otro modo un jabalí revuelve la tierra con su trompa, en busca de algún tubérculo subterráneo” (Marechal 114). En el mosaico inmenso de referencias intertextuales que componen “El gaucho insufrible”, Pereda adquiere un caballo al que pone por nombre José

⁷ Aunque es probable que Fresán aparezca *ficcionalizado* en el cuento como amigo de Bebe, la primera referencia intertextual, a través del epígrafe, es el relato “Padres de la Patria” de *Historia argentina*, texto que también alude, en el tono paródico que se refleja en todo el libro de Fresán, a “Aballay” y el jinete-centauro (Faverón 399). El epígrafe con que este cuento comienza es una cita textual de “El sur” de Borges: “También creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su directo conocimiento de la campaña era harto inferior a su conocimiento nostálgico y literario” (Fresán 35), pensamiento que también puede atribuirse a Pereda.

Bianco; de este modo, Bolaño reproduce la representación animalesca de Borges en *Adán Buenosayres* al sugerir que el autor de la *nouvelle Sombras suele vestir* es un epígono montable de aquél.

Aunque la abundancia de liebres predomina sobre gauchos y caballos, ya que ambos estereotipos de la gauchesca han desaparecido del campo según relata el narrador omnisciente de “El gaucho insufrible”, la figura del caballo posee especial relevancia en el proceso de transformación de Pereda. Su metamorfosis es irreversible, como queda de manifiesto en su alienación cuando, al final del cuento, regresa brevemente a Buenos Aires, ya con la razón totalmente extraviada, y en el inicio de su conversión en gaucho, cuando entra al clásico almacén-pulpería de la literatura gauchesca a hacerse presente:

En una esquina vio una pulpería abierta. Oyó voces, alguien que rasgueaba una guitarra, que la afinaba sin decidirse jamás a tocar una canción determinada, tal como había leído en Borges. Por un instante pensó que su destino, su jodido destino americano, sería semejante al de Dalhman, y no le pareció justo, en parte porque había contraído deudas en el pueblo [...] Una inspiración repentina lo hizo entrar montado en la pulpería. En el interior había un gaucho viejo, que rasgueaba la guitarra, el encargado y tres tipos más jóvenes sentados a una mesa, que dieron un salto no más vieron entrar el caballo. Pereda pensó, con íntima satisfacción, que la escena parecía extraída de un cuento de Di Benedetto. [...] Al marcharse, después de pedirle al pulpero que le anotara la consumición en una cuenta, mientras pasaba junto a los gauchos jóvenes, para reafirmar su autoridad, les pidió que se hicieran a un lado, que él iba a escupir. El gargajo, virulento, salió casi de inmediato disparado de sus labios y los gauchos, asustados y sin entender nada, sólo alcanzaron a dar un salto. Que les llueva finito, dijo antes de perderse una vez más en la oscuridad de Capitán Jourdan. (437-438)

Como un ejemplo de la intensa práctica intertextual de Bolaño, la cita contiene no sólo referencias explícitas a “El sur” sino a “Aballay” de Antonio Di Benedetto (107-130; Faverón Patriau 401), el cuento que narra la penitencia de Aballay, quien decide no bajar nunca de su caballo porque está pagando un asesinato y quiere asemejarse a los primeros penitentes cristianos que se aferraban a una columna. El cuento mantiene una trama en la que el plazo fatal de la deuda se cumple más tarde que temprano⁸; el relato de Bolaño, en cambio, parodia la gauchesca escrita en verso (Del Campo) o los efectos del género en la prosa (Borges, Di

⁸ Faverón también identifica otro intertexto de Di Benedetto: el cuento “Conejos” y la historia del crecimiento desmesurado de la especie en la pampa (405) y en el conjunto de más relatos aludidos como “Carta a una señorita en París” de Julio Cortázar y “Los conejos” de Wilcock.

Benedetto, etc.) mediante la salida cómica (desechar el final metafísico y heroico de Dalhman, avisar del escupitajo en ciernes) que no tiene su blanco en los autores mencionados: el propósito es releer a Borges para encontrar nuevos caminos estéticos que incluyan la reactualización del género mediante su transformación. Pereda es un abogado de la capital que se transforma en gaucho, centauro (al emular a Aballay) y orillero que, como un compadrito de las afueras de Buenos Aires, hiere a un poeta amigo de su hijo escritor. De acuerdo con lo anterior, también se puede establecer otra diferencia con el cuento de Piglia: la figura del caballo es un elemento simbiótico con el gaucho. Desde su asiento, el tape Burgos exhibe su destreza como jinete: salva a una ternera y es ignorado; asesina a otra res y es incorporado al grupo de gauchos. Lo que en Piglia es una crítica al brazo armado rural de los militares, en Bolaño es un guiño intertextual paródico cuando Pereda se vale del caballo para andar en el campo y entrar a la pulpería⁹.

Habría que apuntar, en cuanto a los juegos intertextuales en ambos relatos, que “El gaucho insufrible” no es un texto deudor del de Piglia, aunque sí existen vasos comunicantes que van más allá de los elementos fonéticos, sintácticos y semánticos que comparten en sus títulos. Cuando Gutiérrez Giraldo analiza el lugar de Bolaño en la literatura hispanoamericana, lo hace pensando también en las lecturas de los años 2001-2003 del escritor chileno: “[...] tampoco parece descabellado ubicarlo en una línea de tradición argentina post-Borges, metaliteraria, en diálogo, por ejemplo, con la literatura de Piglia” (329).

En ese sentido, el adjetivo *insufrible* posee una connotación paródica y satírica: la condición de una persona que es difícil o imposible de soportar. El guiño del título también puede ser leído en cuanto al nivel de alienación del protagonista; en el campo, “donde sus gauchos lo sufren sin protestar” (Figueroa 159), hay resignación, pero cuando Pereda vuelve a Buenos Aires, con una vestimenta que ni siquiera ya los hombres del campo utilizan, es observado con curiosidad. El último momento del cuento, cuando un escritor lo insulta, es significativo en cuanto a ese estado de orfandad social en ambos espacios geográficos y en los planos de la realidad y la ficción.

⁹ Si *La ciudad ausente* es una novela de la tradición urbana que se emparenta con *Los siete locos* de Arlt y *Adán Buenosayres* para efectuar un traslado al campo mediante metarrelatos como “La grabación” y “El gaucho invisible”, en *Blanco nocturno* (2010), su cuarta novela, cuyas acciones transcurren en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, Piglia produce una nueva inversión del tópico del *beatus ille* y narra la muerte del gaucho Hilario Huergo y su caballo Tácito cuando caen de las alturas, en una exhibición circense (*Blanco nocturno* 159-160). La muerte de ambos sugiere una nueva muerte de la gauchesca, tema sobre el que Piglia había reflexionado antes de 2010, ya que, en el “Liminar” a *Adán Buenosayres*, el personaje Emilio Renzi sostiene que Marechal terminaría su gran novela con la muerte accidental del domador Liberto Farías, “pero después parece que pensó que era demasiado argentino, poner a un gaucho al final en un circo y entonces no la usó y terminó la novela así como está” (Marechal XVIII). En este texto, no en el metarrelato ni en la parte mencionada de *Blanco nocturno*, existe una función paródica que posee una intencionalidad crítica sobre el canon y sobre la dicotomía ciudad-campo.

El adjetivo *invisible*, como se ha visto en el apartado anterior, contiene una carga semántica política en la medida de que el relato sugiere la fraternidad de los verdugos en el campo, gente contratada contra los opositores que huían de las ciudades o eran transportados a las afueras para ser ejecutados y enterrados clandestinamente. En el cuento de Bolaño, el contexto histórico es la gran devaluación del peso argentino en 2001, que puso en la quiebra económica a la clase media alta y la clase media. Pereda se ve obligado a dejar sus propiedades de la ciudad y llega a la vieja hacienda familiar. Si el contexto histórico de “El gaucho invisible” corresponde a la etapa posterior a la dictadura militar, un período atroz que sugiere la violencia habitual y sistemática del Estado, en “El gaucho insufrible” se configura un punto de fuga delirante frente al desastre económico.

Las alusiones y citas también funcionan para establecer el abismo que separa la ciudad del campo de una manera más alegórica que en “El gaucho invisible”, donde se sugiere que las fronteras entre ciudad y campo están desdibujadas: la violencia citadina se ha extendido a todo el país. En “El gaucho insufrible” no todos los personajes citadinos son admitidos en la pampa: el editor Ibarrola es atacado por una liebre, lo que “forma parte de un mundo autónomo y autosuficiente que rechaza a los extranjeros que se acercan sin deseo de integrarse en él. Los habitantes de Buenos Aires son aquí el extranjero, a excepción de Pereda que ha llegado después de un largo rechazo a la ciudad” (Arias 105). La presencia de los conejos es alegórica en la medida de que sugiere la destrucción del campo como espacio mítico y ficcional; ya no hay caballos, los gauchos juegan Monopoly y sólo extranjeros como Ibarrola muestran cierto interés en el campo.

La alienación en el campo se mantiene en el regreso de Pereda a la capital. En su desencuentro con el poeta cocainita, hay una nueva referencia al mundo borgiano y los cuentos de cuchilleros, de coraje criollo. Segundos después de herir al escritor en la ingle, Pereda dice, burlón:

Me parece que precisás una compresa” (*Cuentos* 453), lo que remite a uno de los verbos empleados con frecuencia por Borges, como en “Historia de Rosendo Juárez”, en el que una mujer incita al protagonista a batirse en duelo para no verse como un cobarde: “La Lujanera me sacó el cuchillo que yo sabía cargar en la sisa y me lo puso, como fula, en la mano. Para rematarla, me dijo: / —Rosendo, creo que lo estás precisando. (*El informe de Brodie* 39)

La variante popular del verbo necesitar sugiere, en el texto de Bolaño, un tono paródico sobre la alienación definitiva de Pereda para desaparecer de la ciudad. Su destino queda cifrado

–para emplear otra frase de estirpe borgiana, frecuente en el cuento– al herir ridículamente a un ciudadano al que quizá una visita al hospital será suficiente para sanar, pero que en la mente del ex juez equivale a una muerte con la que cargará, como ocurre con Martín Fierro y Aballay.

Referencias bibliográficas

- Amícola, José. “Los gauchos insufribles”. *Revista Pilquen*. 13. 2010: 1-8, <https://revel.uncoma.edu.ar/index.php/Sociales/article/view/1900>
- Barrenechea, Ana María. “Inversión del tópico del *beatus ille* en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”. En Jorge Fornet (ed.). *Ricardo Piglia*. Serie Valoración Múltiple. Bogotá: Casa de las Américas, 2000. 235-249. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *Cuentos. Llamadas telefónicas. Putas asesinas. El gaucho insufrible*. Barcelona-México: Anagrama. 2013. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona-México: Anagrama, 2013. Impreso.
- Bolaño, Roberto, y Ricardo Piglia. “Cambiar de lengua siempre es una ilusión secreta”. 666 Ismo Crítico. Reproducción en línea de la conversación promovida por *Babelia*, 3 de marzo 2001. <https://666ismocritico.wordpress.com/2009/03/23/conversacion-entre-roberto-bolano-y-ricardo-piglia/>
- Borges, Jorge Luis. *El informe de Brodie*. Madrid: Alianza Editorial. 2008. Impreso.
- Campo, Estanislao del. *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*. En Bartolomé Hidalgo, Luis Pérez, Manuel de Araúcho et al., *Poesía gauchesca*. Prólogo de Ángel Rama. Selección, notas y cronología de Jorge B. Rivera. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1977. 145-187. Impreso.
- Di Benedetto, Antonio. “Aballay”. *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia. 1987. 107-130. Impreso.

- Di Tella, Andrés. *Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación. 1995.
Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=qyRaDJwPlu4>
- Faverón Patriau, Gustavo. “El rehacedor. «El gaucho insufrible» y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina”. En Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya. 2008. 371-415. Digital.
- Figuroa, Juan Sebastián. “Exilio interior y subjetividad pos-estatal: *El gaucho insufrible* de Roberto Bolaño”. *Revista Chilena de Literatura*. 72. Abr. 2008: 149-161, <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1394>
- Fresán, Rodrigo. “Padres de la patria”. *Historia argentina*. Buenos Aires: Planeta. 1992. 35-40. Impreso.
- Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Col. Archivos. Núm. 2. Edición crítica de Paul Verdeoye. Ciudad de México: ALLCA XX / DGP / SEP. 1988. Impreso.
- Gutiérrez Giraldo, Rafael. “Las intervenciones críticas de Roberto Bolaño: el escritor como estrategia en el combate literario”. *Cuadernos de Literatura*. 36. Jul.-Dic. 2014: 310-331, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.CL18-36.icrb>
- Hutcheon, Linda. “Ironía. Sátira. Parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. En VV. AA. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa. 1992. 173-193. Impreso.
- Macedo Rodríguez, Alfonso. “Literatura fantástica y realismo: estética y sociedad en la obra de Ricardo Piglia”. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*. 56 ene.-jun. 2013: 245-272. Impreso.
- Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Col. Archivos. Núm. 31. Edición crítica de Jorge Lafforgue y Fernando Colla. Buenos Aires: ALLCA XX / FCE. 1997. Impreso.
- Pasternac, Nora. “Un gaucho va a la ópera: *Fausto* de Estanislao del Campo”. *Signos literarios*. 13 ene.-jun. 2011: 103-120. Impreso.

- Piglia, Ricardo. "Liminar. Notas al margen de un ejemplar de *Adán Buenosayres*". En Leopoldo Marechal. *Adán Buenosayres*. Col. Archivos. Núm. 31. Edición crítica de Jorge Lafforgue y Fernando Colla. Buenos Aires: ALLCA XX / FCE. 1997. XV-XVIII. Impreso.
- Piglia, Ricardo. "El gaucho invisible". *Cuentos morales*. Buenos Aires: Planeta. 1997. 9-11. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama. 2001. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama. 2001. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama. 2003. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama. 2010. Impreso.
- Piglia, Ricardo. "Notas en un Diario. El oso". En *Babelia*. Núm. 1017, mayo 2011, p. 23. Impreso.
- Piglia, Ricardo. "El gaucho invisible". *Antología personal*. Ciudad de México: FCE. 2014. 17-20. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*. Barcelona: Anagrama. 2015. Impreso.
- Pron, Patricio. "Escribir una novela se parece a escribir un complot. Entrevista a Ricardo Piglia". *Letras Libres*. 179 nov. 2013: 68-72. Impreso.
- Sábato, Ernesto. "Liminar. Mito y realidad de *Don Segundo Sombra*". En Ricardo Güiraldes. *Don Segundo Sombra*. Col. Archivos. Núm. 2. Edición crítica de Paul Verdevoye. Ciudad de México: ALLCA XX / DGP / SEP. 1988. XV. Impreso.
- Saer, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral. 1999. Impreso.
- Solomianski, Alejandro. "El cuento de la patria. Una forma de su configuración en la cuentística de Ricardo Piglia". *Revista Iberoamericana*. 181 oct.-dic. 1997: 675-688. Impreso.