

© DISSIDENCES

Hispanic Journal of Theory and Criticism

*La ironía de lo político.
Reflexiones sobre “El Gaucho Insufrible”
de Roberto Bolaño*

Federico Pous / University of Michigan

“Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento —al nuestro, al que tiene nuestra edad y nuestra geografía—, trastornando todas las superficies ordenadas [...] provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro”.

Michael Foucault

Hace ya más de cuarenta años que Foucault se refería a los límites del pensamiento occidental como a esa “imposibilidad de pensar esto [la cosa]” (Foucault, 1966); a la imposibilidad de establecer una relación fidedigna entre una cosa y una palabra cuyo reconocimiento implicara un radical cuestionamiento de lo nuestro, lo que resulta a la vez familiar y no familiar, lo ominoso; lo que se sacude, lo único posible de ser sacudido con estas palabras *. Hoy día leemos este texto, en su herencia y desde la herencia, como un

inicio, nuevo y viejo a la vez, donde lo nuestro es la cosa, es el esto imposible de pensar y que nos es tan familiar. De ahí la risa que le da vida al texto. Una risa muy peculiar, sacudidora, ya lo sabemos; y a la vez sabemos, con el mismo Foucault, que “el saber no está hecho para comprender, [sino...] para zanjar” (Foucault, 2003). Una risa irónica, en tanto expresa lo opuesto que anuncia: el vacío que habitamos y hemos asimilado como propio.

Algo parecido se puede decir del cuento de Roberto Bolaño, “El gaucho insufrible.” Ambos surgen de textos de Borges (“El idioma analítico de John Wilkins”, en el caso de Foucault; “El Sur”, en el caso de Bolaño); ambos refieren a lo nuestro y a la risa. En el caso de Bolaño, una risa asoladora y rítmica, que sacude los cimientos de la política y la literatura a partir de la caracterización peculiar que hace del gaucho en el siglo 21. La política y la literatura como ese pensamiento nuestro, imposible de pensar, y por lo tanto ocupado por palabras: por lo argentino o lo latinoamericano o lo humano; o como diría Borges, por “el destino americano”.

Si bien este ensayo se sustenta en la intertextualidad, no es ese el argumento que lo sostiene [1]. He aquí la propuesta de esta lectura: indagar las potencialidades de las conexiones que se pueden establecer entre la literatura y la política; pensar su posible e imposible relación; cuestionar, en fin, con las propias “creaciones artísticas”, nuestra teoría de la política. Pero, ¿cuál es “nuestra teoría de la política”? La que tiene “nuestra edad y nuestra geografía”; la que indefectiblemente nos acontece y procuramos elaborar discursivamente; la que acepta como premisa que hay una fuerza colectiva que nos incluye cuyo destino y consistencia operan sobre este vacío que la sostiene: lo nuestro.

En resumidas cuentas, se trata no sólo de preguntarle al texto de Bolaño por la política que de éste se desprende, sino también de indagar sus imágenes y su letra, el modo de su enunciación, su resto, como si fueran categorías teóricas plausibles de ser articuladas en una reescritura propia, vieja y nueva a la vez, de la política. Ya no centrándonos en el punto de ruptura entre administración e irrupción, entre policía y política (como lo piensa Ranciere [1999]); y menos aun aceptando un supuesto fin de la política (como lo piensan los defensores de la pospolítica; entre ellos, los escritores de *McOndo* [1996]). Pero, claro está, nos sería imposible no pasar a través de ellas. En otros términos: ¿Cómo (re)formula Bolaño la aporía entre arte y política en su inscripción argentina?

La apuesta es por la ironía. Ya algunos críticos han destacado la relevancia de la ironía en otros textos del autor. En referencia al libro Llamadas telefónicas, Patricia Espinosa señala “una ironía continua y traslapada, desenfrenadamente amarga” (Espinosa 25). Por su parte, Celina Manzoni indica en el cuento “Encuentro con Enrique Linh” un “gesto de compasión y melancólica ironía” en un sueño donde se relata un encuentro con el poeta (Jornadas 41). Incluso el mismo Bolaño ha reflexionado sobre el humor en la literatura estableciendo que “los que se ríen (y su risa no pocas veces es amarga) son contados con los dedos. Borges y Bioy [...] Cortázar [...] pero no Arlt [...] Onetti” (Jornadas 45). Acaso sea Álvaro Bisama quien más lejos ha llevado el ardid del humor. Para este autor, “Bolaño, en clave tanto deconstruccionista como irónica, funciona casi siempre como un invitado más o menos accidental que termina por dotar de sentido, de brújula a sus textos” (Espinosa 88).

A partir de allí podemos entender la ironía como aquel gesto humorístico que mantiene la ambigüedad entre un nombre y su referente. Su movimiento nos recuerda al humor

deleuziano que opera sin sentido. Pero en su propia definición, este humor se ubica contra “la ironía de las profundidades” donde la acción fundamental consiste en “deslizarse a lo largo, de modo que la antigua profundidad no sea ya nada, reducida al sentido inverso de la superficie. Es a fuerza de deslizarse que se pasará del otro lado, ya que el otro lado no es sino el sentido inverso” (Deleuze **PÁGINA** [cita que entra en diálogo con el texto del epígrafe de Foucault que aparece en **TÍTULO**]). Desde nuestra perspectiva, no se trata de oponer uno al otro sino de seguir el movimiento de esta conversión de la ironía en humor y nuevamente en ironía; de seguirlo sin apropiarse de ello para ver a donde nos lleva. En ese movimiento intrincado, la ironía, como tejedora de la historia, transita el pasaje de una serie particular de contradicciones acudiendo a lo diferido, a lo especular, para hilvanar en esa mediación, en esa distancia imposible de capturar, el gesto humorístico que nos desliza por el mundo. Entender la ironía como uno de los modos de habitar la aporía podría llevarnos a la redefinición de sus términos. Por el contrario podría, quizás, agotarse en ese trayecto; pero es justamente ese agotamiento lo que hoy nos convoca a considerar la herencia de la aporía entre política y arte. En cualquier caso, la ironía es una apuesta por la (re)escritura de lo propio.

Los ejes de la historia

Brevemente, “El gaucho insufrible” (2003) es la historia de Héctor Pereda, un abogado porteño, viudo, quien, impulsado por fuerzas extrañas, decide ir a vivir al campo, lugar con el cual se mimetiza de tal modo que se vuelve un gaucho del siglo veintiuno. Ya desde el principio del cuento, Pereda se encuentra mimetizado con la patria:

El problema de la patria es el problema de la madrastra” [...] Para Pereda, el gran problema [...] de la Argentina de aquellos años [los años 70], era precisamente el problema de la madrastra. Los argentinos, decía, no tuvimos madre [...] Madrastras, en cambio, hemos tenido demasiadas, empezando por la gran madrastra peronista (16).

De este modo, su búsqueda personal de una madrastra “para sus hijos” toma ribetes nacionales. Y son esos hijos quienes, ya adultos, le reprocharán “el haberles secuestrado la realidad tal cual era” (15). Este primer gesto literario presenta la problemática política de un pequeño burgués que fue cómplice silencioso de la dictadura militar a la vez que procuró el cuidado de su familia. Un prototipo que, en el seno de sus contradicciones, protagonizará los eventos de diciembre del 2001 en Buenos Aires.

En el recorrido que propone el cuento, el personaje principal se encuentra atravesado por el desdoblamiento de esta problemática en dos tensiones que hilvanan toda la narración. La primera refiere al lugar de la mujer; al lugar de su ausencia y de su carácter innominable. Las mujeres se presentan de acuerdo a su capacidad laboral (sirvienta, cocinera, psiquiatra) y carecen sistemáticamente de un nombre propio. Solamente la señora Hirshman (viuda de Pereda), la Cuca (su hija) y Rebeca (“una jovencita” pues nunca tuvo novias [16, 18]) acceden a esa nominación de la misoginia sistemática del gaucho y la literatura gauchesca (quizá compartida por el autor). La segunda tensión se desplaza a través de las instancias de la memoria como un encuentro de eventos que se sacuden al convenir en una materialidad propia anudadas en una acción particular (como veremos, todo el cuento está repleto de esos encuentros donde se agolpan memorias literarias y políticas emergiendo en un movimiento singular). Sobre estas dos tensiones —en, a través, y a partir de ellas—, la ironía señala un

modo particular de razonar esta mimetización con lo propio, con lo nuestro, con la patria; un modo arbitrario y absurdo que denominaremos “decreto”. La ausencia de la mujer y la memoria como ejes, y el decreto como la estampa propia que anuncia su huella permiten articular las fuerzas que propulsan todo el movimiento de transformación que le acontece a Pereda --y en su extensión irónica, a la patria-- y que aquí intentamos desplegar.

Primer movimiento: de la literatura a la política

El atisbo de que algo le estaba pasando a Pereda se lo debe a las tertulias literarias a las que acudía junto a su hijo, a partir de las cuales comienza a cambiar sus hábitos cotidianos:

“[c]uando hablaban de literatura [...] se aburría [...] pero cuando hablaban de política nacional e internacional el cuerpo del abogado se tensaba como si le estuvieran aplicando una descarga eléctrica” (19).

En este primer momento de la aporía, la literatura es el espacio donde emerge la política como impulso encarnado en el cuerpo. La ironía de la “descarga eléctrica” funciona como un efecto retardado de las prácticas sistemáticas de tortura llevadas a cabo por la dictadura: su decreto más nefasto, que aparece aquí como el latigazo de un recuerdo. De ahí en más, Pereda comienza a leer efusivamente, cambia sus hábitos de limpieza, el orden de su vida burocrática, etc.

Los sucesos del 2001 operan como acicate para encarar esta nueva identidad que le crece por dentro y que todavía no puede elucidar. Pereda anticipa el acontecimiento y, de ese modo, se vuelve parte del mismo; es decir que es también en él y a partir de él que adviene “la

cacerolada” del 19 y el 20. En este segundo momento del movimiento, el abogado se lanza a la calle junto a sus compatriotas confirmando que algo le estaba pasando, a él y a la patria, lo cual, “sin saber por qué, le gustaba, le parecía un signo de que algo estaba cambiando” (20). Pereda ocupa las calles por “sentirse estafado”; pero lo hace “con sus dos sirvientas.” Sin “revolución” ni “golpe militar” --nos aclara el narrador--, como hubiese sido en el pasado argentino; como en la literatura y la política latinoamericana. Pereda encarna la política sin dejar de ser él mismo un pequeño burgués. Pero Buenos Aires apesta y no es suficiente para la sed de justicia del abogado. En esta ironía de la realidad social, donde la “clase media” ha salido a las calles a reclamar lo expropiado, Pereda encuentra su agotamiento y decide “volver al campo” (20). Volver a su estancia. Volver, como operando cierta fidelidad a la literatura, como origen de sus inquietudes políticas, y al mismo tiempo, a los eventos del 2001 que le llevaron a tomar esa decisión.

A partir de entonces, el abogado comienza a dejar de ser él mismo y se vuelve un gaucho. Incorpora la política (ya casi no se preguntará más por ella), y a la vez, la literatura gauchesca se encarna en él gradualmente. Esta torsión aporética entre ambas, donde una parece predominar sobre la otra, le permite desplazar el impulso que lo corroe por dentro. Su modo de vivir la aporía (es decir, la imposibilidad de suturar política y literatura) es en este punto posible solamente gracias a ese soporte en uno de sus términos. Si la acción de volver al campo fuera solamente política o literaria, no implicaría una decisión; y por lo tanto, no implicaría una aporía. Por otro lado, es su cuerpo el que experimenta esta contradicción; y es a partir de él y en él que la aporía se deja llevar por el tren, volviendo y llegando, al campo del siglo veintiuno.

Segundo movimiento: de la literatura al campo (del siglo veintiuno)

El campo ya no es lo que era. Duro golpe a la tradición: ya no hay caballos ni vacas, sólo quedan conejos --que además se matan entre ellos--. Nadie busca pelea; y menos aun la muerte. No hay desacuerdo que la valga. Es en ese contexto donde Pereda lleva a cabo la reinstalación de la literatura gauchesca sobre unos gauchos que no son lo que esa literatura había pergeñado.

El primer momento se da como un fiel reflejo distorsionado del cuento “El Sur” de Borges, que Pereda recuerda con emoción cuando llega al campo y se detiene en la estación a matar el tiempo. Pereda se dedica a ser un gaucho literario siguiendo el leit motiv de matar el tiempo a través de imponer sus imaginaciones discursivas, fundamentalmente en la pulpería y en los fogones donde se reúnen los gauchos.

“El Sur” reaparece más adelante, cuando Pereda, ya ensillado en su caballo, escucha el rasgueo de una guitarra en afinación eterna que viene de una pulpería, “tal como había leído en Borges” (30). En ese momento piensa en su identificación con Dahlman, el protagonista de “El Sur”, en “su jodido destino americano” (30) de encontrar la muerte en una riña pueril y deseada. El gaucho literario, en una inspiración repentina, entra montado a la pulpería, lo cual asusta a los gauchos allí presentes. Inversamente, a Dahlman, que enfrenta lo absurdo con la muerte (recordemos que el pleito se inicia porque unos gauchos, ya borrachos, le tiran una miguita de pan), Pereda enfrenta la muerte con lo absurdo. Esta inversión literaria, a su vez, se redobla como ironía del destino: la pulpería como un fiel reflejo de las tertulias

literarias donde el abogado se había imbuido de un impulso político. Pero junto con el ambiente literario, el decreto regresaba:

Por las noches, a la luz de la hoguera, Pereda mataba el tiempo contándoles aventuras que sólo habían sucedido en su imaginación. Les hablaba de Argentina, de Buenos Aires y de la pampa [...] Argentina era una novela, falsa o por lo menos mentirosa. Buenos Aires era tierra de ladrones y compadritos, un lugar similar al infierno [...] La pampa, en cambio, era lo eterno. Un camposanto sin límites...la copia fiel de la eternidad (34) [subrayado propio].

Y más adelante: “Una pulpería es como un aula vacía. Una pulpería es como una iglesia humeante”. Mientras tanto, los gauchos jugaban al “monopoly” con el alcalde del pueblo (35). “Hemos caído muy bajo, decía Pereda a su auditorio, pero aún podemos levantarnos como hombres y buscar una muerte de hombres” (36-7).

Mientras el gaucho literario atraviesa esta confrontación irónica de la realidad gauchesca, los efectos del 2001 le llegan por las cartas que le envía su sirvienta, que aún seguía trabajando en su casa de Buenos Aires, aunque ya no recibía sueldo. La ciudad se ha vuelto, para Pereda, una rama de la literatura, una lejanía distorsionada; pero sostenida por el trabajo de las mujeres, en el doble sentido de mantener en orden su casa y de relatar esa lejanía en las cartas. La torsión de estas tensiones entre el campo y la ciudad, el gaucho y el abogado, lo real y lo imaginario, aparece en palabras de Pereda, “como si ese pedazo de la Argentina se hubiera borrado no sólo del mapa sino de la memoria” (37).

A partir de ese momento, el gaucho literario deviene gaucho del siglo veintiuno, a través de una serie de visitas que llegan de Buenos Aires. Estas visitas vinculan a Pereda con la literatura de un modo diferente; ahora, el gaucho del siglo veintiuno ya no representa al gaucho tal cual había sido pergeñado en los textos literarios; ahora recibe a los visitantes urbanos como si fueran instancias de su memoria literaria. Además, esas visitas están mediadas por su hijo Bebe, el escritor, a quien Pereda deja de reconocer como tal en esta nueva encarnación identitaria. Veamos, pues, dos de esas visitas, dos de esas instancias de la memoria, para acompañar los cambios que le acontecen a nuestro protagonista.

La primera visita corresponde al editor Ibarola, “que amaba los libros y la naturaleza [y] se deshizo en elogios de la vida bucólica y asilvestrada” del campo hasta que un conejo le “saltó al cuello y le mordió” (39). Luego de ser curado por Pereda con un cuchillo, el editor volvió en sí y rápidamente mostraba con orgullo su cicatriz “que explicaba era debida a una culebra saltadora y a su posterior cauterización” (41). Es la literatura la que habla a través de uno de sus interlocutores más fundamentales: el editor. La literatura misma, como un recuerdo que adviene en su repetición, interviene sobre sus adoradores embelesados por el contacto con la pampa, a la vez que reafirma lo gauchesco en el propio Pereda. Mientras el editor se queda con la historia de la mordida, Pereda consigue hacer efectiva una cauterización pampeana.

La otra visita que traemos a colación es la de una psiquiatra --nuevamente una mujer sin nombre-- con quien Pereda sale a andar a caballo. La doctora le trae el reporte político del sentido común de la ciudad: “la gente [en Buenos Aires] estaba cada día más desequilibrada”, lo cual parecía ser “una forma de normalidad subyacente” (41-2). La psiquiatra, luego de adentrarse en el campo y comer conejo con vino, es invadida por la literatura y se pone “a

citar versos de Hernández y Lugones”. Mientras tanto, los caballos los llevaron “hasta lugares donde el mismo Pereda no había llegado nunca” (42). A una estancia lejana donde se encontraba una mujer --nuevamente sin nombre-- con sus hijos. Una estancia abandonada por sus patrones primero y por los peones después. Una vez allí, la psiquiatra fue observada por los niños, quienes tenían en los ojos “una intención torva... un plan avieso escrito, según ella, en una lengua llena de consonantes de gañidos, de rencores” (43). El contacto con el otro lado de la pampa, con su lenguaje incomprensible, señala la imposibilidad de resolver la aporía de la literatura y la política. Pero a la vez, en su límite, se inscribe su posibilidad. En este momento, sin saberlo, Pereda comienza su retorno a Buenos Aires sin dejar de reafirmar, al mismo tiempo, su condición gaucha al darle a la mujer trabajo y hogar en su estancia. Ésta, quien, por cierto, “trabajaba más que los seis gauchos juntos”, pronto se vuelve “la amancebada” del patrón (45-6). Y es justamente el Bebe, hijo y escritor, quien le hace notar a Pereda esa situación, la que a su vez deja irresuelto e inamovible el lugar de la mujer, objetivado en referencia a su capacidad laboral, y reafirma la misoginia gauchesca sin criticarla.

Paralelamente, “había gauchos que hablaban al calor de la lumbre de electroshocks”, rearticulando la sensación de “descarga eléctrica” que Pereda hubiera sufrido en sus primeras incursiones en la política. Una noche frente al fogón, Pereda le pregunta a su cuadrilla de gauchos “qué opinión tenían sobre política”, a lo cual todos, “de una forma o de otra, [respondieron que] añoraban al general Perón. Hasta aquí podemos llegar, dijo Pereda, y sacó su cuchillo”. Los gauchos retrocedieron. “La luz de la fogata concedía a sus rostros un aspecto atigrado [y] Pereda pensó que la culpa argentina o latinoamericana los había transformado en gatos. Por eso en vez de vacas hay conejos”. Al otro día “temió” que los

gauchos lo hubieran abandonado, pero “los encontró a todos, [...] como si no hubiera pasado nada” (45).

La vivencia de estas tensiones, donde la literatura y la política se escapaban del registro de lo que Pereda consideraba propio, para volver a ser capturadas en la lógica de la memoria y el trabajo, acude nuevamente en un decreto, esta vez autorreflexivo, cuando Pereda “les habl[a] a los gauchos en la pulpería. Yo creo, les dijo, que estamos perdiendo la memoria. [...] Los gauchos por primera vez lo miraron como si entendieran el alcance de sus palabras mejor que él” (47). La experiencia de matar el tiempo llevó a Pereda al terreno de la memoria, lugar donde puede mantener viva la aporía de la literatura y la política, y a la vez, único momento donde puede ser entendido por el gauchaje. Matar el tiempo es el trabajo de la memoria. Es en ese doble movimiento de localización de la mujer (innombrada) y de reconocimiento del otro como recuerdo que se está borrando donde Pereda deja los términos de la aporía (es decir, la literatura y la política) y se vuelve completamente un gaucho del siglo veintiuno. Ahora ambos retornan como fantasmas que lo habitan, pues la aporía no ha sido resuelta ni suturada, sino más bien desplazada en una nueva identidad.

Tercer movimiento: el gaucho del siglo veintiuno

Cuando Pereda necesita volver a Buenos Aires para firmar unos papeles por la venta de la casa, se pregunta a sí mismo: “¿Qué hago [...] tomo el tren o voy a caballo?” (47). En esta reflexión irónica opera su imaginario de Buenos Aires y la fidelidad a su nueva investidura gauchesca; fidelidad distorsionada de los eventos del 2001, en el doble sentido de movimiento radical que busca un modo propio de hacer política (organizar a los gauchos,

mimetizarse con la realidad social y geográfica del campo, etc.) a la vez que responde al mandato popular --“que se vayan todos”-- al decidir volver a vivir en el campo.

Cuando llega a la ciudad, “vestido a medias de gaucho y a medias de trampero de conejos” (49), toma un taxi mientras se limpia las uñas con su cuchillo; el taxista asume que no sabe hablar español. Ya en su casa, llama a la cocinera, quien no se sorprende de oír su voz: “aquí cada día ocurre algo nuevo”, le dice (49).

Para los porteños, Pereda es un otro con el cual es imposible comunicarse. El otrora abogado trae consigo ese otro que había encontrado en la estancia lejana cuando llegó allí con la psiquiatra. En el mismo movimiento, Pereda piensa hacia sus adentros que no podía “recordar los rostros de sus empleadas” pero sí “sus números de teléfono” --su cifra (49)--. No le afecta ser el otro; pero sí estar perdiendo su memoria; y más aun, a las mujeres, la sirvienta y la cocinera, ya que no las necesitará más para trabajar después de la venta de la casa.

En medio de estas reflexiones nocturnas decide salir a caminar. “Imperceptiblemente sus pasos lo llevaron al café donde [estaba] el Bebe” del mismo modo que anteriormente los caballos lo llevaron a la estancia vieja, donde estaba la mujer y los niños. En una mesa alemana, un “falso adolescente” que “peroraba sobre literatura universal”, se encontraba inhalando cocaína (50). Ambos se miraron “como si la presencia del otro constituyera una rajadura en la realidad circundante”. El parlanchín vino hacia él y lo increpó cara a cara. Entonces Pereda “se supo empuñando el cuchillo y se dejó ir”. Hasta aquí su movimiento es impersonal: la frase evoca el final de *El Sur*: “Dahlman empuña con firmeza el cuchillo, que

acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura”. Luego, “avanzó un paso y sin que nadie percibiera que iba armado le clavó la punta, sólo un poquito, en la ingle” (50). Ahora Pereda es el otro de la literatura, quien, en su torsión irónica, se vuelve contra la literatura (las tertulias literarias) en un acto a medias impersonal, a medias propio. La subjetivación del gaucho aparece y desaparece en “la rajadura de la realidad.”

El re(s)to

Insufrible, la palabra misma no deja de producir significados. Insoportable; que no sufre (el prefijo in negando el sentimiento); que sufre hacia sus adentros; alguna de las formas de la necesidad. Todas pueden describir a Pereda. Pero, ¿por qué insufrible? Resulta al menos inquietante que Bolaño haya elegido esa palabra que encierra en sí misma su propio calvario. De algún modo nos augura en ella uno de nuestros porvenires. ¿Será acaso el sufrimiento el centro indescriptible de la aporía? ¿O es acaso el impulso misterioso de la ironía? Ya la política de los años setenta, que hemos heredado, sustentaba sus proezas en furibundos sacrificios (y con ello se suma al eterno retorno de la tradición judeo-cristiana). Quizá se trate, después de todo, del sentimiento más primitivo del ser ahora escondido en una palabra que, irónicamente, aun marca su supervivencia. Acaso el reto de hoy sea verla como un resto.

En ese sentido, el cuento concluye con una frase cuyo remanente nos permite volver a pensar la aporía de la literatura y la política:

¿Qué hago, pensó el abogado mientras deambulaba por la ciudad de sus amores, desconociéndola, reconociéndola, maravillándose de ella y compadeciéndola, me quedo en

Buenos Aires y me convierto en un campeón de la justicia, o me vuelvo a la pampa, de la que nada sé, y procuro hacer algo de provecho, no sé, tal vez con los conejos, tal vez con la gente, esos pobres gauchos que me aceptan y me sufren sin protestar? Las sombras de la ciudad no le ofrecieron ninguna respuesta. Calladas, como siempre, se quejó Pereda. Pero con las primeras luces del día decidió volver (51).

Decidió volver. ¿A dónde? ¿A la ciudad o al campo? A primera vista parece que el abogado vuelve a su estancia; pero si somos fieles a la letra, el sintagma “decidió volver” no aclara un lugar de destino. Y realmente no importa que finalmente sea el campo donde Pereda vaya a continuar sus aventuras, sino la posibilidad que despierta el desplazamiento de la ambigüedad de la aporía entre literatura y política en el presente: la que te pone tenso y la que mata el tiempo. Este volver (acaso vinculado a La vuelta de Martín Fierro [2]), el único resto del movimiento, ahora sabe que no hay lugar para volver --y recordemos que saber es hacer una zanja--; sabe que se sostiene en la ambigüedad y que sin embargo no puede hacer otra cosa que el acto de volver sobre sus términos. Volver a preguntarse por la herencia de la aporía, en el presente que nos acontece, es la manera de habitarla.

Pero, ¿qué hacemos con esta herencia literaria y política? Digo, la de Borges. Evidentemente, “El gaucho insufrible” es un cuento urbano. Uno se pregunta si realmente Bolaño salió en algún momento de la tertulia literaria (recordemos que dedica el cuento a Rodrigo Fresán). El gaucho del siglo veintiuno, a pesar de la ironía, ¿no es también un gaucho literario? En “El sur” Borges relata la transformación de Dalhman, un porteño internado en un hospital psiquiátrico, quien se siente impulsado a buscar la muerte en el campo, en una pulpería. Aquí, Bolaño vuelve a escribir el cuento (o más bien su desenlace) en el recodo de la cinta de

Moebius; el gaucho del siglo veintiuno ya no puede buscar la muerte (lo otro), ni en el campo ni en la ciudad. Pereda se ha vuelto el otro, tanto en el campo como en la ciudad.

A modo de presagio, Pereda ya había soñado mientras cabalgaba una tarde somnoliento por Capitán Jordán. Primero, vislumbró la imagen apocalíptica de Buenos Aires quemándose. Luego se vio junto a su padre, ambos “alejándose” de la estancia. “¿Cuándo volveremos? Le pregunta el niño. Nunca más, Manuelito, decía su padre” (29). Acto seguido, Pereda ve la pulpería donde, como señalamos más arriba, irrumpirá con su caballo. Lo crucial de este sueño a caballo es que, además de reproducir la ambigüedad heredada de “El sur” (donde no se sabe si la última escena ocurrió o es producto de un sueño o un delirio de Dalhman), señala al mismo tiempo --un tiempo onírico-- la imposibilidad de volver a la estancia y a la Buenos Aires destruida. Imposibilidad desdoblada del lugar de la mujer (el lugar físico, sea la estancia o Buenos Aires) y el lugar de la memoria (el mandato paterno, la herencia). Imposibilidad que se satura y, en ese agotamiento, emerge de modo distinto en cada cuento.

El sintagma final de “El sur” esgrime: “y sale a la llanura.” El de “El gaucho insufrible”: “decidió volver”. Ambos han sido tomados por una ambigüedad borrosa: la locura y la muerte para Dalhman, la política y la literatura para Pereda. La torsión especular está en la acción de salir al destino (hacia lo otro) de Dalhman y la de volver a decidir de Pereda; la de volver a decidir sobre su propia rajadura. La ironía de la literatura es que ella es su propio espejo; sus personajes no hieren a nadie salvo a sí misma. Su humor, en tanto identificable, se desvanece. La ironía de la política, en cambio, es que su ruptura sólo puede desplegarse en la ironía misma. De allí que prevalezca el humor. La política de Bolaño es producir la ironía de la ironía; saturar la ironía heredada (la más querida, la de Borges) para desprenderse de él.

Ser fiel al 2001, podemos leer en Bolaño, es reescribir su historia a partir de las ambigüedades que agolpadas en su momento crucial de estallido, se esparcen en y por las rajaduras de la realidad. Es la política contra la herencia; escribir desde el tiempo presente, en el latigazo de la historia que distribuye los fantasmas propios: lo nuestro. No nos queda otra que convivir con ellos; decidir volver es una manera (política y literaria) de habitarlos. Sólo de ese trance podemos escapar volviendo para que volver no sea una actividad de la memoria.

Notas

* Una versión preliminar de este artículo fue presentada en la Conferencia de Estudiantes de Doctorado del Departamento de Lenguas Romances y Literatura de la Universidad de Saint Louis, Missouri, llevada a cabo los días 2 y 3 de noviembre del 2007. La hospitalidad y el espíritu de esa jornada son parte esencial de este trabajo. En particular le doy las gracias a Idelber Avelar por la referencia a Deleuze. También agradezco a Daniel Noemí por la cuidadosa lectura y sus comentarios certeros.

[1] También podríamos referirnos al cuento de Di Benedetto “Aballay”; aunque es el propio Borges, quien de algún modo predice su intertextualidad: “De El Sur, que acaso es mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo” (Ficciones 112). Ver Nitrihual Valdebenito, Luis Alejandro.

“Borges y Bolaño: un juego intertextual desde la divergencia.” Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. URL:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/borgbola.html>. Si bien estas reflexiones se

ocupan de la intertextualidad entre Borges y Bolaño, no es su objetivo destacar todas sus coincidencias sino pensar las distorsiones que presenta. El enfoque en la intertextualidad no nos garantiza una lectura propia; para ello es necesario disponer de un argumento que hilvane los puntos de sutura entre ambos. De lo contrario, se puede llegar a observaciones tales como que “Pereda es un personaje que invierte el papel de Dahlmann en El Sur. Mientras este último se presenta como disonante en un mundo de gauchos recios, hábiles con los chuchillos, Pereda irrumpe en un mundo que ya no es como lo ha imaginado, y aunque sólo en lo aparente (pues él reconoce que no sabe nada de la pampa) se presenta como un verdadero gaucho. A Pereda no se le permite la muerte, ¿quién podría matarlo en un mundo de cobardes como éste?” (6). En cuanto a lo primero, parecería lo contrario; que ambos personajes son disonantes y ajenos al mundo en el que se inmiscuyen. Y más que aparente, en tanto no hay un “gaucho verdadero”, Pereda es un gaucho literario. Por último, Nitrihual Valdebenito tiene un buen punto: “A Pereda no se le permite la muerte.” No porque todos son cobardes, ni mucho menos por su (supuesta) propia cobardía; sino porque el cuento no presenta una elección (de la muerte) sino una decisión (de la vida). Aquí se podría trazar el puente con el autor, quien días antes de morir entregó este libro a su editor.

[2] Una vuelta que ocupa la misma huella y que, sin embargo, presiona sus rajaduras de modo fundamentalmente distinto. Mientras Martín Fierro vuelve para reafirmar la figura que consolida su experiencia a través de su relato, Pereda se sostiene en la ambigüedad que le permite decidir volver. Hernández, José. La Vuelta de Martín Fierro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979.

Obras citadas

- Bolaño, Roberto. "El Gaucho Insufrible". El gaucho insufrible. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.
- Borges, Jorge Luis. "El Sur". Ficciones. Buenos Aires: EMECE Editores, 1956.
- Deleuze, Gilles. Lógicas de Sentido. Traducción de Miguel Morey. Edición Electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía. Universidad ARCIS, [1969].
- Espinosa, Patricia, H. (compiladora). Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Frasis: Santiago, 2003.
- Foucault, Michael. Las palabras y las cosas. México: Siglo XXI Editores, 1985 [1966].
- . Society Must Be Defended. New York: Picador, 2003.
- Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio. McOndo (1996). 15 Ene. 2008. URL: <http://www.unc.edu/~amejiasl/McOndo.htm>
- Hernández, José. La Vuelta de Martín Fierro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979.
- Nitrihual Valdebenito, Luis Alejandro. "Borges y Bolaño: un juego intertextual desde la divergencia." Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid (2007). 15 Ene. 2008. URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/borgbola.html>.
- Ranciere, Jaques. Dis-agreement. Politics and Philosophy. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- VV.AA. Jornadas Homenaje Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio Internacional. Barcelona: Casa América a Catalunya, 2005.