

La voz huérfana de Ricardo Zelarayán

Marcelo Urralburu

Universidad de Murcia. Facultad de Letras. Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comprada. Murcia, España
marcelo.urralburu@um.es

The orphaned voice of Ricardo Zelarayán

Fecha de recepción: 28.6.2021 / Fecha de aceptación: 17.12.2021

Tonos Digital, 42, 2022

RESUMEN:

Este artículo de investigación desarrolla un análisis de la oralidad como recurso narrativo en la poética de Ricardo Zelarayán. Tras una introducción breve a los objetivos que se arroja este trabajo y a la bibliografía que, hasta ahora, se ha ocupado de este autor, todavía exigua fuera de Argentina, se despliegan dos apartados que corresponden a dos escenas del primer capítulo de *Lata peinada*, una novela inconclusa que Laura Estrin editó en 2008 con la ayuda de su autor. Las razones por las que se han elegido estas escenas, tan enigmáticas como reveladoras, son la reproducción que hacen de la tensión tradicional entre la cultura popular y la cultura letrada y el hecho de que permiten elucidar una figura de autor zelarayaniana. Los resultados que alumbrará esta exégesis textual son, de un lado, que la voz ocupa un lugar preeminente en la poética de Zelarayán frente a la letra, como se verá a partir de la primera escena, y la orfandad que define el oficio del escritor, cuya poética lo aísla de la tradición letradas. De manera colateral, se prestará atención al método de construcción de los personajes de la novela, la importancia de la etimología de sus nombres, la

música tradicional como recurso narrativo o la presencia del tópico del «joven huérfano», propia de la narrativa hispanoamericana de entre siglos.

Palabras clave: Ricardo Zelarayán; figura de autor; orfandad; oralidad; escritura.

ABSTRACT:

This research paper develops an analysis of orality as a narrative resource in Ricardo Zelarayán's poetics. After a brief introduction to the objectives of this work and to the bibliography that, up to now, has dealt with this author, still meager outside Argentina, two sections are displayed corresponding to two scenes from the first chapter of *Lata peinada*, an unfinished novel that Laura Estrin edited in 2008 with the author's help. The reasons why these scenes, as enigmatic as revealing, have been chosen are the reproduction they make of the traditional tension between popular culture and literate culture and the fact that they allow the elucidation of a Zelarayanian author's figure. The results that this textual exegesis will illuminate are, on the one hand, that the voice occupies a preeminent place in the poetics of Zelarayán compared to the letter, as will be seen from the first scene, and the orphanhood that defines the writer's trade, whose poetics isolates him from the literate tradition. Collaterally, attention will be paid to the method of construction of the characters in the novel, the importance of the etymology of their names, traditional music as a narrative resource, or the presence of the «young orphan» motif, typical of the Latin American narrative of between centuries.

Keywords: Ricardo Zelarayán; author's figure; orphanhood; orality; writing.

INTRODUCCIÓN

Lata peinada, una de las novelas más enigmáticas de la literatura argentina reciente, fue editada por primera vez en 2008 por la Editorial Argonauta. Pero la redacción y el montaje de sus varios manuscritos, pues hay que hacer un esfuerzo por imaginar las cientos de páginas perdidas que los componen, ya se había dilatado casi treinta años. De Ricardo Zelarayán

(Paraná, 1922-Buenos Aires, 2010) hay que saber que, a pesar de que pasó casi toda su vida en Buenos Aires, era entrerriano antes de argentino, y que tenía la «mala costumbre» de apilar sus notas sin cuidado, compartir originales sin copia entre sus amigos, olvidarlos, extraviarlos o desecharlos sin que muchos de ellos ni tan siquiera llegaran a la mesa de un editor. Después, como él mismo decía, se veía obligado a recordar las palabras o, más bien, el sonido de las palabras y volvía a escribirlos con la misma espontaneidad con que los había perdido. En un venturoso cambio de tendencia, el siglo XXI trajo consigo la edición y reedición de sus libros; a la nombrada novela siguieron su poesía completa en 2009, reunida bajo el título de *Ahora o nunca*, las reediciones de *La piel de caballo* (1986) en 2018 y *Traveseando* (2005) en 2011, y la reciente antología *Ese maldito canario*, a cargo de Osvaldo Aguirre, en 2020.

La mayoría de estos libros son el resultado de un enorme esfuerzo editorial por recopilar y ordenar los fragmentos que los componen, de periodización dispar, que habían sido parcial o totalmente publicados en revistas y en antologías desde los setenta, y que presentaban numerosas variaciones que exigen una aproximación casi filológica. Esto quiere decir que, con mayor razón, todos los estudios dedicados a su obra se ven obligados a prescindir de certezas, a renunciar a la historización de los textos y hasta a suspender el juicio crítico en ocasiones, puesto que la suya, como ha dicho el editor Mario Pellegrini, es «una obra abierta, con posibles agregados y nuevas variantes» (Zelarayán, 2015: 19); cabe añadir, incluso, que los fragmentos que componen *Lata peinada* han sido ordenados por Laura Estrin con ayuda del autor, que ni siquiera los redactaba siguiendo un orden diegético, de manera que toda exégesis textual tiene y debe tener un carácter provisorio.

Las circunstancias de que doy cuenta han dado lugar a que la obra de Ricardo Zelarayán, en especial su narrativa, apenas haya merecido la atención de los estudios académicos hasta bien entrado nuestro siglo, cuando el autor era ya octogenario. Entonces aparecieron los trabajos de Lucas Soares (2010) sobre su concepción del lenguaje, los de Nancy Fernández (2012; y 2019), dedicados a su poesía, o los de Carlos Hernán Sosa (2011) sobre los cruces poéticos de las tradiciones metropolitanas y

las del interior del país en su obra. En 2015, un volumen retrospectivo coordinado por Jorge Quiroga dio a conocer, asimismo, varios textos y entrevistas de los años en que Zelarayán había participado del Grupo Literal. Pero quienes con mayor entusiasmo han reivindicado su figura han sido los propios escritores, pues, como ha dicho Ana Mazzoni, Zelarayán fue «un escritor con vocación de maestro» (Aguirre, 2015). Uno de los primeros en hacerlo fue Washington Cucurto en 1998, con su poemario *Zelarayán*, y lo han seguido los ensayos y las notas biográficas de Fabián Casas, Osvaldo Aguirre o Laura Estrin.

Esta investigación propone un nuevo acercamiento al uso y el sentido de la oralidad dentro de la amalgama textual que es *Lata peinada*, pero no tanto para comentar aspectos relativos a la naturaleza lingüística de dichos usos como para abordar los modos en que la oralidad, el habla dialectal, recrea una serie de tensiones culturales que son tradicionales de la literatura argentina desde «El matadero» de Esteban Echeverría. Desde esta perspectiva, me ocuparé de dos aspectos clave de la poética zelarayaniana. De un lado, de la declarada preocupación del escritor por reproducir los usos dialectales del español del interior argentino, como el jujeño, el salteño, el tucumano o el entrerriano, frente a aquellas tradiciones literarias que habrían pretendido homogeneizarlos, demostrando una falta de sensibilidad identitaria. Como el propio autor confesaba, esta denuncia lo solidarizaba con determinadas tradiciones del Noroeste que han permanecido deliberadamente ajenas a la literatura bonaerense, como a los autores del grupo La Carpa, encabezado por autores como Manuel J. Castilla, Raúl Aráoz Anzoátegui o María Adela Agudo.

Del otro, las consideraciones que se extraigan de lo anterior servirán para captar lo que Julio Premat ha llamado la «figura de autor» en la poética de Zelarayán. Del corpus de estudio, en este sentido, se busca comprender no solo el lugar de la oralidad sino el modo en que el autor empleaba el habla para generar el horizonte de lectura de su propia obra. La centralidad poética que tiene la voz en su narrativa, que, por lo demás, el autor no distinguía de su poesía, permite identificar un mito constante en su obra, que consiste en definirse como un autor cuya obra no se inserta en ninguna tradición letrada o escrituraria sino que emana, por el contrario, de

la singular musicalidad del lenguaje normalmente considerado extraliterario, fortaleciendo la idea de ser un escritor sin ni precursores ni epígonos.

Los procesos de transculturación hispanoamericana, que comprenden diversos substratos en cada región, son verdaderamente diferenciadores en el caso de Argentina, donde la tardía integración de las poblaciones nativas americanas se vio abrumada por las guerras raciales impulsadas por Julio Argentino Roca y la intensa inmigración europea. De ahí que el uso de la oralidad en su literatura nacional se caracterice por una cierta tendencia europeizante, que requiere de un marco teórico particular, según han apuntado los estudios de Walter Bruno Berg y Markus Klaus Schäffauer (1999). Categorías como las de civilización y barbarie, típicas del pensamiento moderno, han servido a la literatura para vehicular el conflicto histórico entre los federales y los unitarios, del que emanaron personajes tan característicos del imaginario cultural argentino como el gaucho, el compadrito o el «cabecita negra», que representan el cruce de fronteras entre los dos mundos y que ocupan un lugar preeminente en la obra de nuestro autor (Blanco, 2016).

Como la de los poetas de La Carpa (Martínez Zuccardi, 2010), la obra de Zelarayán impugna lo que se conoce como «proyección folclórica» o el pintoresquismo del centro cultural sobre su periferia, es decir, el imaginario que reduce la identidad del Noroeste a unos pocos símbolos. Esto explica que, en «Algunas propuestas para un diálogo con la crítica», Zelarayán haya definido la «literatura regional» como un «invento unitario como si Buenos Aires no fuera una región más del país» (2015: 200). Tampoco hay que olvidar, por otra parte, que «al hablar de oralidad nos situamos de hecho en el espacio de la escritura» y que, por tanto, la oralidad «es una noción construida desde la cultura de la escritura», como ha dicho Raúl Dorra (1997: 58), lo que ha dado lugar a que ciertos escritores empleen una «oralidad ficticia» (Ostria, 2001) que nuestro autor también ha vituperado. Cuidémonos, pues, de leer la oralidad desde la ciudad letrada, es decir «bajo las formas de producción urbana» (Rama, 1998: 74), y tratemos de delimitar la comarca oral a la que se adscribe la voz de Zelarayán (Pacheco, 1992).

LA VOZ Y LA LETRA

Lata peinada es una novela eminentemente oral desde el significado mismo de su título. Si analizamos las palabras que lo componen, que de entrada crean una imagen surrealista, se puede observar que, si bien la palabra «lata» puede designar tanto al material de la 'hojalata' como a los envases hechos con él, en el registro coloquial puede designar, asimismo, 'discurso o conversación fastidiosa' (Real Academia Española [RAE], 2020). El participio adjetival «peinada», por su parte, puede interpretarse como una acción consumada que, metafóricamente, describe no tanto un proceso de escritura como su preparación para la lectura, pues «peinar» implica manipular un objeto preexistente. «Esta lata no se deja peinar», se quejará Zelarayán (2015: 162); de tal modo que el título de la novela reproduce, en primer instancia, la tensión de una oralidad que debe ser domada por la escritura para asegurar su legibilidad. Complementario a esta significación, damos con un cierto campo semántico que nos induce a pensar en un posible carácter carnavalesco o festivo de la novela, pues no son pocas las ocasiones en que se hace referencia a trajes (2015: 78), disfraces (2015: 159) u otros objetos del campo semántico del carnaval, y que amplían el campo referencial de la cultura popular en la novela.

La primera escena de la novela ratifica el sentido del título. En ella, un personaje sin nombre, llamado de un modo arltiano «el Fulano ansioso», irrumpe en un espacio indeterminado donde coincide con Odracir Nayarález, cuyo nombre es un anagrama evidente de «Ricardo Zelarayán» (Hernán Sosa, 2011: 8). Sobre los personajes zelarayanianos cabe decir que suelen carecer de una identidad propia; muchos son nombrados por locuciones y apodos que, incluso, llegan a presentar variaciones producto de la confusión, como el Fulano y sus dobles, Raúl Zutano, la Turca Falsa, el Hombre del Arenal, el Patrón o Vilte, que en ocasiones se confunde por «Vilca» (2015: 72). Y esto, como ha dicho Jorge Quiroga, lo aproxima al modo en que Macedonio Fernández construía los personajes, pues «entran y salen del espacio novelesco, se confunden entre sí, deambulan por desiertos, por descampados y amontonamientos de gente» (2015: 57). La escena, al reunir en un giro unamuniano a este personaje sin nombre con el

trasunto narrativo del autor, adquiere un cariz poético, es decir que alegoriza la *poiesis* textual:

1. El Fulano ansioso llegó en mal momento. Odracir le echó una mirada hosca, pero él arremetió nomás.

—Ahora resulta que ella me quiere encerrar en su memoria de mortal. Desterrarme allí, nada más. ¿Qué gano yo con ser un buen recuerdo, una buena persona, un cualquier cosa, encerrado allí?

—Siempre el mismo quejoso... Justo cuando pensaba escuchar lo que acabo de escribir.

—¡Pero esta turca, Odracir!

La novela comienza —si acaso se puede leerse de principio a fin, pues la numeración («1.») que la introduce es una marca que indica que la disposición de este fragmento ha corrido a cuenta de la editora— con la llegada del Fulano en un momento inoportuno, como Odracir no tiene reparos en mostrar. Este trasunto del autor se encontraba a punto de escuchar, es decir de leer en voz alta, lo que acababa de escribir, de manera que la voz elusiva y repetitiva del Fulano interfiere en el proceso de escritura, que, a su vez, pretende atrapar la musicalidad del habla; incluso la voz del narrador, que desaparece inmediatamente para dar paso a la conversación entre los personajes, hace uso de expresiones, como «nomás», que son propias del lenguaje coloquial. Por otra parte, el segundo orden de conflictividad se produce en el espacio, pues el Fulano no quiere ser «encerrado» ni «desterrado» en la memoria de la turca, cuya identidad se comenta enseguida, ni en el tiempo, pues Odracir se lamenta de que «siempre» lo interrumpa «el mismo quejoso».

—¿Qué turca?

—Bueno, no es turca pero parece... Tiene lo más lindo de todas las turquitas que he conocido. De las santigüeñas, de las tucumanas, de las salteñas... Y fijate, es de aquí, no es turca... Porque...

—Pará de una vez. Ayer no me dejaron hablar de un turco, no de una turca. Ahora callate y dejame escucharme: "Quiero hablar de un Turco y se largan a hablarme de un Oscar, un sordo espléndido sin duda. «No rompa su coche, rompa el de Oscar» era el slogan de una academia que enseñaba a manejar allá por el Parque Centenario. Y este Oscar, tan despistado a veces, también llegó a enseñar a otros a manejarse solos, peatones o no..."

El Fulano escuchó primero atento, pero ansioso como estaba, sintió que desde adentro le salía la música de fondo, una vieja

canción: "Qué te parece cholito / que me van a desterrar / como si la ausencia fuera / remedio para mi mal" (2015: 23).

Ahondando, pues, en la conflictividad del espacio, se utiliza el gentilicio de «turco» para designar a quienes han nacido en el interior del país; es decir que las provincias del interior se presentan como una alteridad cultural que reproduce una de las alteridades básicas de la identidad europea, como es la turca. El personaje aludido de la turca, como explica el Fulano, solo lo es en apariencia, pues ha nacido en un «aquí» que se opone al «aquí» de santigüenho, tucumano, salteño o al de cualquier otra provincia, por lo que esa alteridad no se presenta como una identidad real sino como una superficialidad, una apariencia que puede ser desplazada al centro identitario que también es el «aquí» de la escritura. Odracir lo interrumpe; se dispone a leer en voz alta lo que acaba de escribir y lo que sucede en el texto es una escena semejante a lo acaba de ocurrir. Lo primero que lee Odracir es «quiero hablar», lo cual ya contraviene la naturaleza escritural del discurso, pero, como sucede en la escena que enmarca su lectura en voz alta, «se largan» a hablarle de un sordo llamado Oscar, presumiblemente el mismo turco del que le hablaron ayer, como ha indicado antes de empezar a leer.

Odracir se halla escribiendo algo que ha escuchado o que le han contado, pero entre el discurso oral y la escritura siempre hay un lapso de tiempo, indicado por la palabra «ayer», que permite las interferencias de otros discursos —de otras «latas»— que, a su vez, son textos escritos en potencia. Por lo tanto, la escritura, al igual que el habla o en tanto que recrea el habla, es un proceso potencialmente infinito pero siempre retardado o desplazado, y que puede ser interrumpido o manipulado. Lo único que rompe esa continuidad es la «espléndida» sordera de Oscar, un «turco» cuyo negocio, como indica la palabra «*slogan*», consiste en enseñar a otros a «manejar», es decir a «conducir», sean «peatones o no». Que la escritura de Odracir, trasunto del autor, se asiente sobre el «habla», puede dar a entender que este «sordo espléndido» sea, de hecho, otro tipo de escritor, uno que no atiende al habla o que es contrario a su uso, y que, además, mercadea con su poética para que sus aprendices, según se extrae del fragmento, rompan su coche y no el de ellos, como dice el eslogan. Bajo esta perspectiva, la academia de Oscar podría metaforizar un taller de

escritura creativa, y Odracir podría criticar las poéticas «sordas» al lenguaje oral y la falta de originalidad de quienes no asumen el riesgo de que su propuesta poética fracase.

Cuando el Fulano ansioso, acallado por el imperativo de Odracir, lo escucha leer, primero lo hace atento pero pronto siente «que desde adentro le salía» la letra de «Qué te parece, Cholito», el mambo del cubano Dámaso Pérez Prado, conocido por el zelarayaniano mote de «Cara de foca». Este detalle permite atestiguar que la oralidad, es decir el «efecto de habla» que reproduce el escrito de Odracir, trabaja con dos estatutos diferentes del lenguaje, como ha dicho Nancy Fernández, «por un lado el sueño, la alucinación y el inconsciente; por otro, la ficción de las hablas sociales que coagulan en circuitos fronterizos» (2016: 97); pero que, además, la música se inserta entre ambos registros, participa de ellos y los conecta. Lo curioso aquí es que la letra y la música no proceden de las tradiciones musicales argentinas, ni siquiera del interior, como podría ser el tango, sino que lo hacen de otras regiones hispanoamericanas que dotan la novela de un alcance continental, como son los ritmos del mambo cubano.

Laura Estrin ha llamado a la técnica zelarayaniana de la repetición, que consiste en modular la fuerza ilocutiva de las oraciones, la entonación de las mismas a partir de marcas ortotipográficas como las exclamativas, interrogativas o los puntos suspensivos, las ha llamado, como digo, «variaciones jazzísticas» (2015). Sin embargo, la relativa importancia del *jazz* en la narración —y digo relativa no por ser menor sino por estar acompañado de otros tantos géneros musicales latinoamericanos o, como en este caso, el mambo afroamericano— exige que reconsideremos dicho concepto, que lleva implícito una cierta improvisación, en pos de la variedad musical. Lo que rige este procedimiento, en mi opinión, es el «arreglo», es decir, la huella performativa del intérprete de una partitura que no ha compuesto, lo que contempla, asimismo, la utilización interesada de los diversos recursos interpretativos. Extendiendo el alcance del título, tal vez en un abuso de sentido, podría decirse que estos «arreglos» interpretativos se asocian con el acto creativo de «peinar la lata», esto es, de «arreglarla».

En resumidas cuentas, en esta escena el narrador de la novela cede su voz al diálogo de los personajes; uno de ellos, a su vez, cede su voz al

narrador de su escrito para poner a prueba la sonoridad del mismo; y este narrador, que enriquece su texto con una sucesión de intertextos directos e indirectos, cuestiona al tipo de escritor que pretende ignorar la cadena de intertextualidad oral. En una entrevista del 2000, Zelarayán confesaba que «Una novela empieza por una frase escuchada en la calle [...], cuando hay un plan previo para escribir, el texto siempre fracasa» (2015: 211); y esto constata la idea de que para el autor «no existen los poetas, existen los hablados por la poesía» (1997 [1972]: 83), cita que Lucas Soares ha comparado con la teoría heideggeriana del lenguaje. Su obra da cuenta, pues, de un recurso a lo cotidiano, de una búsqueda del habla empírica que, en cierta medida, aproxima sus propuestas a las de ciertos autores del Caribe, como las de Guillermo Cabrera Infante. Lo observamos en la siguiente cita:

Me interesa la calle, me interesa el discurso laberíntico, frenético de la calle. Los diálogos que se entrecruzan, cómo se encajan: una frase, una palabra nada más, unos puntos suspensivos... Es decir, los silencios que están en el lenguaje oral, en el habla, y que son absolutamente musicales (Quiroga [coord.], 2015: 51).

He analizado la primera escena de la novela partiendo de la premisa de que introduce unos contenidos poéticos porque ficcionaliza, por así decirlo, el proceso de escritura zelarayaniano. Crea lo que podemos entender como una figura de autor (Premat, 2009) por la que se establece que, antes de la oralidad, es el habla cotidiana, las voces a medias escuchadas u oídas en plena calle, la que constituye la materia prima de la escritura, y que, por consiguiente, el escritor está desprovisto de la propiedad privada sobre su obra. El único privilegio del escritor, decía Zelarayán, es «el de ser el primer lector» (2015: 215), de lo que se deduce que su poética no es tanto productiva, como tal, sino receptiva, y lo es antes de las voces migrantes de los suburbios o de la pampa que de las lecturas literarias. La suya es una poética de la escucha. Por eso, Zelarayán reniega de casi todas las tradiciones letradas, principalmente de la porteña, pero incluso de las cercanas a la suya; su obra es, en gran medida, incompatible con el concepto de literariedad que emana de las tradiciones hegemónicas, decide ignorarlas. Incluso de un autor como Macedonio Fernández, a quien reconocía admirar, le interesaba su idea del Ser, su

humorismo metafísico, pero no tanto su estilo narrativo (2015). Tampoco puede decirse que confronte con ellas, incluso prescinde o rechaza la postura combativa de las vanguardias, simplemente no reconoce sus deudas ni reclama a sus deudores; pretende dar la imagen de que su obra permanece al margen de los procedimientos constructivos que caracterizan a la literatura argentina.

ORFANDAD Y OFICIO

En el primer capítulo, titulado «Dirección Norte» sin que tenga por ello un concierto con las «direcciones» de los siguientes capítulos, hay otra escena que también merece ser comentada. En ella no aparecen los ya conocidos Odracir y «el Fulano ansioso» sino otros dos personajes que, apenas introducidos por el narrador, parecen no guardar relación con la acción anterior ni posterior. De Toribio Montero, un personaje que guarda cierto parecido con el de Odracir, solo se nos dice que es el «único hijo varón entre cinco hermanas de las que ya ni se acuerda» (2015: 29). Pero una consulta a la *Enciclopedia de los nombres propios* de Josep M. Albaigès nos descubre que Toribio es un nombre de origen griego cuya etimología significa 'ruidoso' (1995: 34). En cuanto a su apellido, basta con acudir al significado denotado del adjetivo «montero» para comprobar su sentido. Según el Diccionario de la Lengua Española, su primera acepción, en desuso, remite a 'montés'; en su segunda acepción, dicese, igualmente, de la 'persona que busca y persigue la caza en el monte, o la ojea hacia el sitio en que la esperan los cazadores' (Real Academia Española [RAE], 2019). De modo que el nombre de Toribio Montero puede traducirse como «el ruidoso montés» o, en un sentido menos literal, «el cazador de ruido», un sintagma cuya estructura es idéntica a la de otros nombres de la novela, como el del «Fulano ansioso» o «la Turca Falsa».

De Daniel, el otro personaje de esta escena, sabemos que es sobrino de Toribio por parte de madre, cuyo nombre es Lorenza. Y si repetimos el procedimiento que hemos utilizado para elucidar el nombre de su tío, podemos atestiguar que a su onomástica, de origen hebreo, le corresponde el sintagma «el juez montés» o «el cazador del juez» (Albaigès, 1995: 36). El sentido de este sobrenombre es menos obvio. Nada tendría de subrayable si no fuera por que, más adelante en la narración, un juez

innominado aparece muerto en un «cabarute infernal, fantástico de noche y destartalado, lamentable bajo el sol» (2015: 61), dándose la paradoja de que «nadie puede entrar ni salir [del cabarute] hasta que llegue el juez, cosa imposible porque el muertito de adentro es justamente el juez» (2015: 61). En ningún momento se indica que se trate del mismo o de distintos personajes pero, sabido el gusto del autor por confundir al lector introduciendo variantes en los apelativos de sus personajes, cualquiera de estas alternativas es posible. Por lo demás, aunque se intuyan las estrategias constructivas que empleaba Zelarayán para dar nombre a sus personajes, es imposible acreditar que atendiera con tanto celo a su significado etimológico.

Como venía siendo perceptible desde el inicio de la novela, el diálogo mantenido en esta escena se caracteriza por una alteración radical de la ortografía que pretende plasmar las marcas diatópicas y diastráticas del habla argentina:

—*iPará, chango! ¿Quién es esa Lorenza?*

—*Mi mama, la hermana de usté, dicen.*

—*¿Y quién te lo ha dicho? ¿Algún travieso? ¿Mi hermana decís?*

—*Sí, don. La hermana de usté y mi mama, la Lorenza Montero.*

—*Mirá, nunca he podido saber todo lo que ha largado mi mama por'ái. Podría ser... pero de esa Lorenza no me acuerdo nada. Entrá nomás... Basta con que seas tucumano, ¿no? Entrá y tomate unos mates porque plata acá no hay. Tucumano y peronista, ¿no?*

—*Bueno, así'ai'ser... Mi mama me ha dicho que me le arrimara a usté por si sabía de algún trabajo (2015: 29-30).*

Una exégesis que atienda a la realidad política argentina observaría que de esta escena se desprende una crítica de la precariedad afectiva que sufren las familias marginalizadas. Cuando describe a la madre de Daniel, la ya citada Lorenza, el narrador dice que «se acordó de la familia cuando la metieron presa. Mejor dicho, la hicieron acordarse en la comisaría» (2015: 29). De manera que la memoria de estos personajes, pertenecientes al lumpemproletariado, es defectuosa; tan solo funciona ante las amenazas del sistema policial. Las únicas señas de identidad que acepta Toribio son la pertenencia al territorio y la identidad peronista, que funciona no como conciencia política sino como ideología nacional, no como discurso político disponible sino como identidad. De ahí que Daniel responda «así'ai'ser».

Desde una perspectiva materialista del hecho literario, esta exégesis extrae un discurso de crítica social contra el centralismo porteño, al que Zelarayán se oponía sin ambages, como lo demuestran sus entrevistas (2015). Sin embargo, si consideramos que Toribio Montero puede aludir, como la de Odracir, a la figura del escritor, es posible emprender una lectura, en cierto sentido, poética de la escena, como sucedía en la que hemos analizado anteriormente. Desde este prisma, el hecho de que los lazos familiares se dispongan en segundo plano por detrás de los lazos identitarios, como se nos revela en el diálogo, es muy revelador, porque permite identificar claramente el tópico del «joven huérfano» según lo describió Rodrigo Cánovas (1997) en su libro *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Dentro este singular tópico, la orfandad representa, de un lado, la progresiva degradación de los vínculos sociales y familiares de la sociedad actual, pero, del otro, también metaforiza las dificultades que experimentan los nuevos escritores para orientarse dentro de las tradiciones literarias nacionales y transnacionales, así como para inscribirse o encontrar un lugar en ellas.

De acuerdo con Gustavo Guerrero (2018), esta desorientación, que se atestigua en la proliferación de este tópico en la producción literaria de entre siglos, puede explicarse, en la mayoría de obras, por los estragos que la sobreproducción y la descatalogación de libros han causado en el mercado latinoamericano del libro, de por sí lastrado por la balcanización de cada uno de los campos editoriales nacionales. Pero no parece que este sea el caso de la narrativa de Ricardo Zelarayán. Lo que se percibe en ella no es la nostalgia de un sentido de pertenencia a una tradición articulada sino, por el contrario, el claro deseo de romper sus lazos con la tradición de la literatura escrita o, como tal vez diría Odracir, con la sorda literatura. Por eso Toribio responde del siguiente modo al ruego de Daniel:

—Aquí el trabajo hay que aprenderlo en la calle. Siempre hay algún opa a mano. Largate nomás...

—Bueno, usté me ha de dar lesiones. Algún consejo para manejarme...

—Experiencia, m'hijo. Nada más. Empezá vos solo enseguida (2015: 30).

La amnesia familiar que experimentan Toribio y Lorenza concluye en una exhortación a la emancipación de los epígonos con respecto de sus referentes, un llamado a la acción que pregona la intransmisibilidad de la experiencia literaria de una generación a otra. De nuevo, es la calle, y no la página mecanografiada, la que se convierte en el espacio del que emana el material acústico que antecede a la transcripción, y que el escritor debe aprender a captar. Pero no lo puede aprender de nadie más que de sí mismo y de su propia experiencia. No deja de ser curioso, por ejemplo, que Daniel acuda a su tío en busca de «algún consejo para manejarme...», al igual que Oscar, el tipo sordo del que oye hablar Odracir, «también llegó a enseñar a otros a manejarse solos, peatones o no...» en su academia (2015: 23). Es decir que el oficio del escritor se compara con la acción de conducir un coche. La orfandad de Daniel, cuyo tío no reconoce, se convierte, así pues, en la condición del oficio de la escritura, que ni se recibe ni se enseña, pues «el trabajo», como dice Toribio, «hay que aprenderlo en la calle».

La figura de autor que reproduce Ricardo Zelarayán en *Lata peinada* es la de un escritor sin tradición: sin precursores ni epígonos. Ciego para aquellos que participan de la cultura letrada, los acusa de tener una sordera espléndida mientras afina el oído para recoger lo verdaderamente literario, que es un acontecimiento exógeno. Esta es su figura de autor: la de un «cazador de ruido», como Toribio Montero, o la de alguien que, como Odracir Nayarález, es interrumpido cuando se disponía a escuchar lo que acababa de escribir. Es verdad, como señalaba Laura Estrin, que *Lata peinada* no para de repetir fragmentos textuales con ligeras variaciones ortotipográficas que modulan su fuerza ilocutiva. Sin embargo, después de analizar ambas escenas cabría señalar que también en ellas se reitera, de un modo obsesivo, el tema del oficio del escritor, marcado por la orfandad, y el de la especificidad de los textos literarios, marcado por la voz a medias escuchada, interrumpida, intervenida, de la calle.

CONCLUSIONES

Este artículo de investigación se ha arrogado la tarea de comprender el modo en que *Lata peinada*, la novela inconclusa de Ricardo Zelarayán, reproduce la tensión entre la cultura letrada y la popular, tradicional de la

cultura argentina e hispanoamericana en general. Los personajes de esta novela, en cierto modo, como hemos visto, cercanos en su construcción a los de Macedonio Fernández, hacen un uso de la lengua que no atenúa las marcas diatópicas o diastráticas del español hablado en las regiones argentinas del interior. Del mismo modo, en muchas de las entrevistas que concedió en vida, el autor hizo del centralismo de la cultura bonaerense el principal blanco de su crítica, así como denostaba a los escritores que escriben literariamente. Sin embargo, que el proceso mismo de la escritura se erija como tema central en las escenas que han conformado nuestro corpus de estudio ha hecho posible un nuevo acercamiento a la poética zelarayaniana de la novela.

En este sentido, un concepto como el de «figura de autor», ideado por Julio Premat para analizar la construcción imaginaria del autor de los escritores argentinos más importantes del siglo XX, como Jorge Luis Borges, Antonio Di Benedetto o Juan José Saer, nos ha servido para demostrar que Zelarayán en un intento por crear una figura de autor para su poética, es decir, la imagen de un creador que configura un lugar desde donde leer su obra, recrea escenas en las que, una y otra vez, el oficio del escritor, aunque no sea aludido directamente, está siendo puesto en cuestión. En este sentido, la novela opone continuamente dos modelos de escritor: de un lado, Oscar, el tipo sordo del principio, es un tipo que mercede con los conocimientos que ha adquirido de su oficio; el eslogan de su negocio, alegoría de un taller de escritura, es «No rompa su coche, rompa el de Oscar» (2015: 23). En cambio, Odracir Nayarález y Toribio Montero, uno trasunto del escritor y el otro caracterizado desde el significado etimológico de su nombre («ruidoso»), hacen de la calle el principal espacio de producción de textos que son susceptibles que convertirse en literarios. En otras palabras, podemos concluir que una de las claves poéticas de la narrativa de Zelarayán es que, como autor, consiste en primar la voz a la letra, sin prescindir de esta, en una suerte de *poiesis* que siempre actúa como *mimesis* del habla urbana, así como en subrayar la orfandad del escritor a la hora de incorporarse a una tradición literaria, ya que la cultura letrada, con Borges a la cabeza, es predominante en la tradición argentina.

La tarea del escritor se convierte, de este modo, en una técnica manual que exige trabajar con textos proferidos por otros, cuestionando así la noción de propiedad intelectual de un modo que recuerda mucho a las propuestas del Grupo Literal, al que en un principio perteneció nuestro autor. Finalmente, del hecho de que la poética de Zelarayán más receptiva que productiva, en un sentido estricto, nos permite añadir que el origen de su escritura, de su práctica literaria, no surge tanto de la lectura como de la propia experiencia directa con el habla. El tópico del «joven huérfano», identificable en el desencuentro entre Toribio y Daniel, revela la ambición de construir una poética alejada de las tradiciones hegemónicas de la cultura bonaerense, al tiempo que rechaza ser integrado como un modelo para sus epígonos. La figura de autor que se dirime de Toribio Montero supondría, de un modo tajante y violento, no la ruptura de la tradición moderna de la ruptura sino un deseo de desentenderse de sus binomios, permaneciendo en sus márgenes; un recurso a las fuentes más primarias del lenguaje que, además de plasmar los usos del habla oral, hace oídos sordos a los usos de la tradición literaria. Huérfana y estéril, su voz tampoco le pertenece.

BIBLIOGRAFÍA

- Albaigès, J. M. (1995). *Enciclopedia de los nombres propios*. Barcelona: Planeta.
- Aguirre, O (2015). El lugar de Zelarayán [Versión electrónica]. *Bazar americano*: sin paginación. Recuperado el 26 Junio, 2021, de www.bazaramericano.com/encuestas.php?cod=13&pdf=si.
- Blanco, M. S. (2016): La ficción de la oralidad en textos narrativos argentinos [Versión electrónica]. *Cuadernos*, 47. Recuperado el 26 Junio, 2021, de <http://revista.fhyics.unju.edu.ar/revistacuadernos/index.php/cuadernos/article/view/214/0>.
- Bruno Berg, W. y Schäffauer, M. K. (eds.) (1999). *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense de los siglos XIX y XX*. Tübingen, Baden-Wurtemberg: Narr.

- Cánovas, R. (1997). *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Dorra, R. (1997). ¿Grafocentrismo o fonocentrismo? Perspectivas para un estudio de la oralidad. En R. J. Kaliman (ed.): *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (vol. I) (pp. 56-73). Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Fernández, N. (2019). Zelarayán. *El jardín de los poetas* v, 9, pp. 76-93.
- Fernández, N. (2016). La coartada de la literatura, arte, escritura y estética del presente. *Organon*, 31, 61, 81-101.
- Fernández, Nancy (2012): Ficciones de lo nacional: Echeverría, Bustos Domecq, Ascasubi; el grupo Literal, Zelarayán y los hermanos Lamborghini. *Cuadernos de Literatura*, 32, 98-111.
- Guerrero, G. (2018). *Paisajes en movimiento*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Hernán Sosa, C. (2011): Una (otra) novela que comienza: *Lata peinada* de Ricardo Zelarayán. *Orbis Tertius* 17, 1-10.
- Martínez Zuccardi, S. (2010). Posiciones y polémicas en la literatura del Noroeste argentino. El grupo «La Carpa» y la conciencia poética de la región. *Anclajes*, 14, 14, 145-163.
- Pacheco, C. (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello.
- Ostria González, M. (2001). Literatura oral, oralidad ficticia. *Estudios Filológicos*, 36, 71-80.
- Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Quiroga, J. (coord.) (2015). *Zelarayán*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Real Academia Española (2020). *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed., versión 23.4 en línea). Recuperado el 26 Junio, 2021, de <https://dle.rae.es>.
- Soares, L. (2010). *No existen los poetas, existen los hablados por la poesía*. Notas sobre la función poética del lenguaje en Platón, Heidegger y Zelarayán. *Hispanic Poetry Review* 8, 2, 53-68.

Zelarayán, R. (2015). *Lata peinada y otros escritos*. Buenos Aires: Argonauta.

Zelarayán, R. (1997). *La obsesión del espacio*. Buenos Aires: Atuel.