



Aranda, Pablo Alejandro. "La escritura como escucha: una aproximación a *La piel de caballo* de Ricardo Zelarayán".  
*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, septiembre de 2018, vol. 7, n° 14, pp. 119-130.

## La escritura como escucha: una aproximación a *La piel de caballo* de Ricardo Zelarayán

Listening as a writing principle: an approach to  
*La piel de caballo* by Ricardo Zelarayán

Pablo Alejandro Aranda<sup>1</sup>

Recibido: 10/10/2017  
Aceptado: 05/02/2018  
Publicado: 11/09/2018

### Resumen

El siguiente trabajo se propone problematizar, desde un abordaje explicativo-descriptivo, la escritura como escucha (ajustando este concepto a los aportes de Nancy, Ong, Barthes y Toop). La escucha es concebida como un procedimiento de construcción narrativa/poética en la obra zelarayana, como principio de escritura y no como efecto de la misma. En un primer momento se indagará el procedimiento de la escucha y del material de la misma, para luego realizar la construcción de algunas modalidades de la escucha que ponen de manifiesto dicho procedimiento. Nuestro trabajo entiende la escritura zelarayana como una apuesta extrema de las posibilidades del lenguaje literario.

### Palabras clave

Escucha; modalidades de la escucha; procedimiento; Ricardo Zelarayán.

### Abstract

The purpose of this article is to analyze a writing style that stems from listening. This will be achieved by adopting a descriptive-explanatory approach (taking into account the contributions of Nancy, Ong, Barthes and Toop). In the works of Zelarayán, listening is conceived as a narrative/poetic method of composition—a writing principle and not a result. Firstly, we aim to investigate the process of listening and its materials. Secondly, we will identify some listening types, from which the method develops. We understand the works of Zelarayán as a significant challenge within the possibilities of the literary language.

### Keywords

Listening; listening types; method; Ricardo Zelarayán.

<sup>1</sup> Lic. en Letras (Universidad Católica de Santa Fe). Prof. Titular de Introducción a los estudios literarios y Teoría Literaria en el INSPI N° 4031 "Fray Francisco de Paula Castañeda" de la ciudad de Santa Fe. El siguiente trabajo es un fragmento de su tesis de licenciatura. Contacto: [solari\\_00@hotmail.com](mailto:solari_00@hotmail.com).



El escuchar habla.  
Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso.*  
*Imágenes, gestos, voces*  
(1986)

## Introducción

**R**icardo Zelarayán es un autor misterioso, sonoro y marginal. Un autor de obra casi inédita, que ha circulado de boca en boca, de mano en mano, de fotocopia en fotocopia. Escribió mucho y perdió mucho más. En su obra se “escucha” la presencia de un estilo musical, lo que él mismo llama “una especie de coral” (2008: 207). Un escritor al margen de los circuitos de mercado editorial y de propaganda, pero cuya obra se expande innegable, a su pesar, por la literatura argentina contemporánea y es una apuesta extrema de las posibilidades del lenguaje literario. Ricardo Zelarayán, entrerriano de nacimiento o ‘hasta la muerte’, según dice, nació en Paraná a mediados de la década del veinte y construyó una obra inquieta y ruidosa en donde la escucha deviene procedimiento de escritura creativa.

La producción crítica sobre Ricardo Zelarayán y sobre *La piel de caballo* es escasa. Las lecturas realizadas sobre la obra abordada, válidas y productivas, aunque tengan puntos de contacto con algún ángulo de nuestro planteo –como el “carácter sonoro” que señala Estrin, por ejemplo– no coinciden con la hipótesis que proponemos a consideración: la escucha como proceso de construcción de *La piel de caballo*. El método de escritura de Zelarayán es la escucha del lenguaje hablado (Aguirre 2011) pero éste no se limita a ser un simple traslado desde lo oral hacia lo escrito, sino que a partir del material de la escucha –que no se reduce, solamente, al lenguaje hablado– el autor realiza una recreación artística (Leites 2011). La escucha es el impulso y un procedimiento constante de construcción poético/narrativa. En el prólogo a la novela Zelarayán cita a Telma Luzzani la cual comenta, en relación a la obra, que en ella “el habla identifica, delata, produce complicidades o fobias, desencadena acciones, provoca” (1999: 8). Entonces podemos decir que la novela avanza y retrocede en el tiempo a partir de la escucha que el narrador expone o a la que está expuesto. A eso que hemos denominado como el material de la escucha se le otorga otra función en la composición de la escritura zelarayana. Es decir, se parte desde ese material para refuncionalizarlo en la escritura literaria.

## La escritura como escucha

Desde la perspectiva narratológica nos interesa el sentido del oído; ya que implica la percepción del espacio y, por ende, de actores, personajes y narrador. En esta idea de espacialidad entendemos la diferencia que plantea Ong “la vista aísla; el oído une [...] Es posible sumergirse en el oído, en el sonido. No hay manera de sumergirse de igual modo en la vista” (2011: 75-76). Dentro de la misma línea se expresa David Toop cuando cita a R. Murray Schafer para señalar que el sonido es “un fenómeno de la experiencia, de nuestra inmersión en y nuestra fusión con el mundo en el que estamos” (2013: 63). Por lo tanto, podemos decir que la escritura, por medio de la escucha, en *La piel de caballo* es una inmersión en y una fusión con el mundo que rodea al narrador. Mundo que se construye a través de los sonidos que le llegan, mundo que lo constituye como tal.

Pero escuchar no es igual a oír. La diferencia, para Roland Barthes, es que oír es un fenómeno fisiológico y escuchar es una acción psicológica (1986: 243). Oír, podríamos decir, es pasivo, como por ósmosis, en tanto que escuchar implica una actitud activa. Escuchar también involucra concentración, atención, intento de decodificación; están comprendidas la

conciencia, la voluntad, la sensibilidad. Si la escucha se distingue del oír, aclara Jean-Luc Nancy, es porque la escucha está a la escucha de otra cosa que el sentido en su sentido significante (2007: 66). Aparece aquí la escritura de Zelarayán entendida como escucha en el sentido del filósofo francés. Es este procedimiento de la escucha –y no del oír– el que leemos en la novela.

Ahora bien, mirar tampoco es igual a escuchar. La vista reclama siempre la presencia, en tanto que el oído puede prescindir de ella.

La vista es el sentido menos efectivo de todos para apropiarse del entorno. El oído, el olfato, el tacto, la termorrecepción, la propiocepción [...] pueden proveer una respuesta más integral, dada su naturaleza envolvente (Toop 2013: 52).

Es decir, se puede escuchar sin estar, o sin definir de dónde proviene lo que se escucha. Jean-Luc Nancy afirma que lo visual es, tendencialmente, mimético y lo sonoro, tendencialmente, metéxico (2007: 27). Desde esta perspectiva, lo visual sería del orden de la adaptación o de la repetición y lo sonoro del orden de la participación. Por lo tanto, la escucha nos involucra. Ong marca esta diferencia que hemos señalado, al decir que por contraste con la vista (el sentido divisorio), el oído es, por lo tanto, un sentido unificador (2011: 76). David Toop nos recuerda que la escucha domina la vida amniótica y sin embargo, al nacer, es superada por la importancia de la vista (2013: 13). *La piel de caballo* se unifica, se construye, a través de la escucha: se inicia con una frase escuchada por el narrador y se cierra con un grito ilegible; pero sí escuchado.

El concepto de escucha lo retomamos, particularmente, del desarrollo que hace Jean-Luc Nancy:

Mientras que el sujeto de la mira ya está siempre dado, postulado en sí en su punto de vista, el sujeto de la escucha siempre está aún por venir, espaciado, atravesado y convocado por sí mismo, sonado por sí mismo [...]. El sujeto de la escucha o el sujeto a la escucha [...] es el lugar de la resonancia, de su tensión y su rebote infinitos (2007: 46-47).

La escucha es una remisión infinita y el sujeto de la escucha el lugar de esa remisión. Para Ong leer un texto quiere decir convertirlo en sonidos y afirma: la escritura nunca puede prescindir de la oralidad (2011: 17). Zelarayán entendía que los poetas son los hablados por la poesía, los que están tendidos hacia una escucha. Por lo que interpretamos que su escritura es el resultado de una refuncionalidad de lo que nos habla, de lo que se escucha; por eso entendemos la escucha como un procedimiento. Para Zelarayán “el lenguaje que se escucha a cada rato es una fuente inagotable” (2008: 215) y allí perfila su escritura: en la respiración del lenguaje oral. Ha dicho, en algunas entrevistas, que el escritor es un conducto, idea similar expone David Toop al decir que “quien escucha es, entonces, una especie de médium, alguien que percibe y se conecta con aquello que subyace a las formas del mundo” (2013: 12). Por su parte, Jean-Luc Nancy añade que “lo visual persiste aun en su desvanecimiento, lo sonoro aparece y se desvanece aún en su permanencia” (2007: 12).

El que escucha, en consecuencia, es el que se conecta o el conducto; ya que lo sonoro se desvanece mientras permanece en el sujeto que escucha; es decir, en su lugar de (re)sonar. En otras palabras, es este sujeto a la escucha el que traslada lo sonoro y el lugar en donde sentido y sonido remiten uno a otro (Nancy 2007: 61). El sujeto de la escucha refuncionaliza en su (re)sonar la escucha.

Con respecto a lo anterior, Daniel Freidemberg en su texto “A la palabra misterio hay que aplastarla” analiza el uso de la escucha que se produce en las obras del autor entrerriano y enuncia de manera contundente que:

lo que se propone es un ejercicio del placer de la escucha y un gozoso registro de concreciones materiales del lenguaje [...]. Se trata de anotar y *disponer estéticamente los residuos verbales* de la vida más concreta, que, registrados por la oreja o murmurados por el pensamiento, muestran tener la suficiente energía propia como para pasar al papel y armar en su sucesión algo (2011, párr. 5, el subrayado es nuestro).

Entonces escuchar es para nosotros disponerse, estar al acecho, ofrecerse a un sentido. En consonancia con lo planteado por Freidemberg, y parafraseándolo, podemos adelantar que la escritura de la escucha sería la disposición estética de los residuos verbales.<sup>2</sup> Además, dijimos que la escucha es una remisión, no una clausura de sentidos, sino la búsqueda de ellos. Ahora bien, ¿cómo accedemos a esa escucha? Una posible respuesta es a través de la escritura porque la escritura –¿también?– es una voz que resuena (Nancy 2007: 74).

### Sobre la escritura como escucha

La escucha es un principio de construcción narrativa/poética en la obra zelarayiana. Escuchar, nos dice Nancy, es estar tendido hacia un sentido posible y no inmediatamente accesible (2007: 18). En lo que respecta a nuestro autor la percibimos como un procedimiento de escritura que implica el ‘estar tendido hacia’, la búsqueda de sentido posible (accesibilidad). El escritor de *La piel de caballo* ha declarado, en numerosas entrevistas y sobre todo en su obra, su interés por este tema. Para Estrin, con quien coincidimos, “Zelarayán es un autor en donde el canturreo, el tarareo, son la marca tanto del ritmo, del fraseo de su obra, como su *sistema* y su *control* de la escritura” (2008: 8, el subrayado es nuestro). Pues bien, teniendo en cuenta la idea de sistema y control –que señala Estrin– la pregunta que nos hacemos es ¿cómo opera la escucha en la configuración de la poética zelarayiana? Una respuesta tentativa a este interrogante se nos sugiere en el “Posfacio con deudas” que cierra su libro de poesía *La obsesión del espacio*:

No existen los poetas, existen los hablados por la poesía. [...] Mi agradecimiento es para la gente que habla, para la gente que se mueve, mira, ríe, gesticula...para la gente que constantemente me está enviando esos mensajes fuera de contexto, esos mensajes que escapan de la convención de la vida lineal y alienada. Las conversaciones de borrachos son a veces obras maestras del sinsentido, del puro juego de los significantes. Mi agradecimiento también (2009: 71-74).

La escritura de la escucha, a riesgo de ser repetitivos, es el procedimiento mediante el cual el autor produce a partir de ‘esos mensajes fuera de contexto’ nuevos mensajes. En la misma sintonía Osvaldo Aguirre, en el texto “Zelarayán, candidato a inédito”, afirma que “el oído, la escucha del lenguaje hablado, fue precisamente el descubrimiento de un método” (2011, párr. 5). En esta dirección –lo que Aguirre denomina método– nos focalizamos en la escritura como escucha. Por lo tanto, a partir de este ‘material’ de la escucha, Zelarayán refuncionaliza (en el sentido de otorgarle otra función a ese material) y construye de esta

<sup>2</sup> Es interesante señalar que el encargado de disponer o diseminar esos “residuos verbales” es el narrador que lleva por nombre Chuck. Palabra que nos interesa rescatar ya que proviene del inglés y puede traducirse como “tirar” o “arrojar”.

manera su escritura. Leemos la escucha a través del narrador homodiegético. Leemos lo que el narrador escucha y los modos en los que nos lo presenta. Es decir, la historia entendida como el resultado de la ordenación que da el narrador a la narración. Esta última se determina con el narrador, con su percepción –parcial y limitada– que constituye un proceso psicológico, con gran dependencia de la posición del cuerpo perceptivo y con la focalización (interna en el caso de *La piel de caballo*).

Por otro lado, hay una configuración de narradores al inicio de la novela, es decir, aparece en las primeras páginas un narrador externo (NE) que delimita sus intervenciones con el uso de los paréntesis y que dialoga con el narrador personaje (NP) que se define a sí mismo como escuchón –“Yo no era mirón, era escuchón” (1986: 13)–;<sup>3</sup> pero el NE también está abierto a la escucha, a la escucha del NP para retrucar, extender, completar o suplantar cada frase, nos dice: “Yo era un títere de ese insomnio que ahonda y ensancha las orejas de los sordos” (1999: 15). Existe sólo al comienzo de la novela una alternancia entre NE y NP. Luego el NE se pierde en la novela, donde sólo se mantiene la presencia del NP hasta el final. Por todo lo dicho es el narrador el que está ‘en presencia de’ la escucha en un tiempo, parecido al insomnio revelado por el NE, que se abre, se ahonda y se ensancha o se ramifica (Nancy 2007: 32).

Ana Porrúa en su texto “Como el que sin voz estudia canto. En torno a la poesía de Leónidas Lamborghini” nos aporta que “el poeta es el que no tiene voz, el que aprende escuchando las otras voces pero no las reproduce, el que encuentra *una voz en el cotejo con esas otras voces*” (2011: 21, el subrayado es nuestro). Zelarayán –aunque nosotros analicemos sólo una de sus novelas, a su vez comprendemos que él no distingue su obra por cierres genéricos– es ese poeta del que habla Porrúa, el que aprende escuchando, el que construye a partir del material de la escucha. La escritura como escucha parte de este material, de esta búsqueda de una voz entre y con las voces. La literatura para Zelarayán se inicia en la búsqueda incansable, recursiva, en otras palabras, el deseo intenso de una voz.

Entonces, si la escucha –como señaló Jean-Luc Nancy– es puesta en resonancia (2007: 13), la escritura como escucha será instalarse en la tensión de esa resonancia y extraer de ahí un nuevo resonar. En síntesis, la escritura como escucha es, a la vez, un método de traducción –sistemática y controlada– de todos los mensajes fuera de contexto que el oído recoge para contravenir el lenguaje como comunicación en la creación literaria; porque como definió nuestro autor “la literatura la hacen todos sin distinción, en cualquier momento, dentro y fuera de la página” (2008: 191).

### Sobre el material de la escucha

El material de la escucha es el conjunto de elementos que posicionan al sujeto hacia el acto de escucha. Ahora bien ¿cuáles son aquellos que consideramos como los materiales de la escucha? Un aspecto fundamental en este sentido es la organización de la novela. La misma no está dividida por capítulos ni estructurada linealmente, sino por fragmentos y saltos de páginas, en palabras del narrador: “¡hay tormenta en la piel de caballo!” (1999: 124). A continuación ofrecemos un esquema que ordena los apartados según los acontecimientos (o episodios) de la historia.<sup>4</sup>

Nº 1: Anécdota del petiso. Mudanza. Historia de la separación de Amalia.

<sup>3</sup> A partir de este momento se citará al narrador externo y al narrador personaje con las siglas NE y NP, respectivamente.

<sup>4</sup> Hemos discriminado trece apartados dentro de la estructura general, diferenciados por los saltos de páginas que propone el texto. Cada referencia a un apartado de la obra remite a la división que hemos hecho de la novela.

N° 2: Pelea del gallego con el tano. Estadía en la comisaría y salida en libertad.

N° 3: Encuentro amoroso con Lita, su padre y huida.

N° 4: Aparición de Don Venancio, dueño del remolcador y sus trabajadores: Jeta'e Bagre, Reynaldo y Carmelo.

N° 5: Charla y salida de Chuck con Reynaldo, Carmelo y el Jeta. Huyen del tiro al blanco después de que el encargado fue herido de un disparo.

N° 6: Encuentro con Sorongo en un baile. Despertar de Chuck en los pajonales con la Galleguita. Regreso de Chuck y cruce con una manifestación.

N° 7: Recuerdo de Chuck de la pelea entre el gallego salteño y la turca. Charla con Inge.

N° 8: Encuentro y charla con la morocha. Choque del Káiser carabela con el Peugeot.

N° 9: Estadía de Chuck en su picicita de la calle Reconquista.

N° 10: Encuentro con Alcira e información de lo sucedido en el bailongo de Sarandí: la desaparición del Jeta.

N° 11: Llegada a una fiesta en San Luis.

N° 12: Recorrida en lancha por el río en busca del Jeta.

N° 13: Viaje final de Chuck en colectivo.

En otro orden, a través de la escritura se percibe la escucha. Es necesario aclarar e insistir en que la escucha no es una copia de la oralidad, sino una refuncionalización. Es decir que a lo oral se le otorga –por medio de la escucha y a través de la escritura– otra estética. La escritura, para nosotros literaria, no constituye un agregado del habla. Veamos algunas posiciones al respecto de lo que denominamos el material de la escucha. Por un lado, los compiladores de *La tendencia materialista: antología de la poesía de los 90* citan a T. S. Eliot para señalar que “la poesía sólo puede hallar su música ‘latente en el habla cotidiana de su tiempo’, y que eso no supone representar la oralidad tal como es, sino tomarla como *un dato de partida* para el verso” (Kesselman, Mazzoni y Selci 2012: 26, el subrayado es nuestro). Es el material de la escucha un dato de partida que da inicio y en donde se pone en juego el proyecto de escritura de Ricardo Zelarayán, al que consideramos, como nombró Francine Masiello, “el material de trasfondo” (2012: 89) de esta generación y para el cual la única realidad es el lenguaje. En esta misma línea de pensamiento, Ana Porrúa insiste cuando agrega que “ahí, en las hablas entonces, estará *la materia de la escritura* y en los textos escritos, el material para construir una voz” (2011: 21, el subrayado es nuestro). La escritura como escucha es ese movimiento sobre las otras voces, esa confrontación: ese trabajo para construir una voz.

El ruido, el sonido, lo sonoro se le presenta al sujeto de la escucha como lo que puede re-conocer y así adjudicarle un sentido, o como lo desconocido. En cualquiera de los dos estados el sujeto de la escucha estará tendido hacia un sentido: el conocido (familiar, anterior), en el primer caso; o en el desconocido que pide ser cubierto, que reclama un sentido. Toda escucha, como expone Nancy, es una tensión hacia el sentido.

El material de la escucha también está presente en los espacios en donde se desarrollan las acciones de la novela; ya sea la ciudad, el colectivo, los barrios bajos, una oficina, etc. y, a su vez, en el manejo del tiempo. No olvidemos que el tiempo de producción de la novela, según el autor, fue entre diciembre de 1974 y enero de 1975. Este dato nos interesa porque aporta una dimensión política a la escucha, pocos meses antes se da la muerte del General Juan Domingo Perón y el movimiento peronista está presente a lo largo de todo el texto.<sup>5</sup> En

---

<sup>5</sup> Sobre este punto Damián Selci aporta que “Ricardo Zelarayán incorporó en sus textos todas las modulaciones del habla de las provincias de donde provino la migración interna (base social que descubrió Perón) para combinarlas con una lectura agudísima de Lautréamont y Céline, y se lo tiene por un marginal” (2011: 10).

cuanto a esto, Nancy Fernández sostiene que la novela “evoca la primera y la tercera presidencia peronista” (2006, párr. 1). El clima social y político se pone en escena, al decir de Galasso “la tremenda congoja que imperó en los sectores populares aquel día de la muerte de Perón era la expresión del peronismo como cálido sentimiento, metido profundamente en los corazones” (2014: 116). El peronismo como ‘cálido sentimiento’ se manifiestan en el apartado número 1 cuando el NP exclama: “¡Cómo se me *han desteñado* los cabecitas del 17!” (1999: 15, el subrayado es nuestro), para luego concluir: “*Hoy*, nada más que una correcta muchedumbre blanca que *obedece* astutamente a los semáforos” (1999: 16, el subrayado es nuestro). La presencia en el uso verbal de un pasado rebelde y añorado y la de un presente obediente manifiesta el eco del resonar social. Los fragmentos anteriormente elegidos hacen referencia al 17 de octubre de 1945, día conocido como el de la lealtad peronista en el cual miles de trabajadores autoconvocados se reúnen en la Plaza de Mayo para reclamar por la libertad de Perón (detenido el 12 de Octubre del mismo año). Ese día la clase trabajadora se reconoce como sujeto político y nace a los ojos de la nación el peronismo. Este movimiento político cruza toda la novela de manera sonora “y de pronto se aparece una *masa*, un fantasma diurno de muchas *cabecitas*... ¡Una manifestación ingresaba *rumorosa* por un costado del prado irlandés!” (1999: 79, el subrayado es nuestro). *Masa*, *cabecitas* son términos de referencia peronista. Existe aquí una irrupción (‘de pronto’) que se percibe a través de la escucha (‘rumorosa’). Damián Selci sostiene que “se da por sentado que el peronismo es objeto de la literatura, nunca sujeto; en resumen, no puede haber escritores peronistas” para concluir que si existen, si se empeñan en existir, son los ‘malditos’ (2011, párr. 9). Siguiendo a Selci, podemos afirmar que el habla del interior del país no es el objeto sino el sujeto de la literatura en *La piel de caballo*. Recordemos para ello, a modo de ejemplo, las identidades de los personajes que se explicita como una necesidad constante por parte de los mismos: Carmelo de Bahía Blanca, el Jeta del Chaco, Reynaldo de Santa Fe, Chuck de Entre Ríos, sólo para nombrar a los más característicos.

En este orden de ideas, Bal señala que “tanto la imagen de un personaje como la de un espacio ofrecidos al lector se determinan en última instancia por la forma en que se *ven*” (1998: 107). En cuanto a los espacios, las descripciones nos presentan la información, por ejemplo, cuando sobre la salita de la comisaría se dice:

Era un recintito de tres por dos, cuanto más, con dos largos bancos de madera apoyados contra las paredes opuestas. Una especie de salita de paso, de circulación, una antesala del calabozo. Una luz anémica amarillenta de lamparita pelada y sucia bajaba del techo lóbrego. De un lado, sin puerta, la salita comunicaba con el corredor. Del otro, había una puerta cerrada con visillos bastante limpios, y se veía luz en la habitación de al lado (1999: 30).

En el plano de la historia, sostiene Bal, se vinculan los lugares a ciertos puntos de percepción (1998: 101). La casa en la que vive Alcirita se presenta así: “la casa: un edificio viejo, tipo conventillo, de esos de principio de siglo: todos departamentitos de planta baja con patiecito adelante” (1999: 101) o la casa de la viuda que hace de celestina en San Luis en el apartado número 11:

Lo de la viuda era una casa muy vieja, del lado del desierto de aquel entonces, a unas cuatro cuadras de campo de la escuelita del bailongo. Un patio de tierra grande, iluminado por una lamparita pelada, amarillenta, rodeado de un corredor con piso de ladrillo al cual daban las piezas (1999: 108).

Todos estos espacios descriptos se dan desde la focalización interna que nos presenta el narrador. La descripción también es un procedimiento utilizado para acumular datos porque crean la imagen de los personajes, como se da en el caso de Dorilo Funes: “sentado en un banquito de lona y tomando mates, estaba un milico, sin chaquetilla, morochazo de pelo, aunque no tanto de cara, una cara medio cuadrada, de facciones angulosas con un bigote recortado y medio ralo” (1999: 32). Es la presentación ambigua de Dorilo la que nos refiere el NP, su percepción se irá aclarando con el correr de la narración.

La voz de Dorilo se escucha, se lee, en el apartado número 2. Es por esta escucha que el NP descubre que Dorilo es correntino. Es clave detenerse en este descubrimiento ya que “las relaciones con los demás determinan también la imagen de un personaje” (Bal 1998: 94). ¿Qué tipo de relación se establece entre Dorilo y el NP? ¿Cómo determina esta relación la propia imagen del NP? Las formas que usa Dorilo para llamar al NP son: gallinita colorada, vagoneta, taguecito, culo sucio, yacarí coludo, asesino, borrachón, patasucia, calandraca.<sup>6</sup> Dorilo sabe por su historia, por su picardía, por su forma de leer el mundo con quién está hablando, apenas lo ve, le dice: “ya me hablaron de vos ¿Así que sos *tagüé*?” (1999: 33, el subrayado es nuestro). ‘Enterriano tagüe’ en idioma guaraní quiere decir ‘enterriano pelo duro’, frase que se relaciona con la batalla de Caá Guazú de 1841, entre el ejército enterriano y el correntino. Las provincias enfrentadas (Entre Ríos y Corrientes) en ese hecho histórico son representadas en la novela por Chuck (NP) y Dorilo Funes, respectivamente.

En relación con lo que denominamos el material de la escucha, la periodista Silvina Frieria nos recuerda que “lo que entraba por la oreja de este señor inexorablemente sordo [Zelarayán], ese colchón de voces que lo interpelaban, era apenas la punta del iceberg, la materia prima de un protolenguaje, un impulso inicial que sería infatigablemente digerido y elaborado” (2010, párr. 2). Por su parte, Selci y Viela exponen que “para Zelarayán, la medida de la escritura literaria es el habla, que por su respiración y cadencia suena natural, o sea, armónica” (2009, párr. 5). Todo esto –materia prima, impulso inicial (Frieria), medida de la escritura (Selci y Viela) y lo expuesto anteriormente: la voz, los espacios, las descripciones, el tiempo, el narrador, los personajes– conforma lo que nosotros llamamos el material de la escucha.

### Modalidades de la escucha

El ejercicio de la escucha es una incesante reverberación de adentro/afuera y de afuera/adentro en el sujeto de la escucha que se ponen de manifiesto de diversas maneras. ¿Cómo se desarrollan estas formas, estos modos, estas manifestaciones de la escucha?, ¿qué tipos de escucha se evidencian en la novela?, ¿cuáles son los distintos procedimientos del acto de escuchar? Abordando algunos conceptos narratológicos junto con algunos trabajos emparentados con nuestro planteamiento construimos diferentes modalidades de esa escucha, pensadas como el modo en que se nos ‘presenta’ la escucha y la forma en la que podemos enunciar esa manifestación. Las modalidades que proponemos a consideración son: el registro de la lengua y la clasificadora de identidades sociales. Cada una de ellas es una forma de manifestación; pero, principalmente, una aproximación –no exclusiva ni excluyente<sup>7</sup>– hacia la escritura como escucha.

<sup>6</sup> En todas estas formas están presentes las jergas, los modismos, de Argentina. Además de dar así una imagen del personaje: persona débil, sucia, sin valor, cobarde, borracho, vago, cabecita.

<sup>7</sup> La extensión de este trabajo nos obliga a dejar afuera el resto de las modalidades elaboradas. Además de que el lector puede descubrir o crear otros modos de acercarse a la escucha.

## El registro de la lengua

Esta modalidad estudia los modos en los que el registro de la lengua –que es a la vez dialecto en un colectivo e idiolecto como pertenencia personal– es recogido a través de la escritura. De esta manera se pone de manifiesto la variación de la lengua de acuerdo con el tipo de situación (Halliday 1982: 46). Al final del apartado inicial podemos señalar la existencia de un registro de voces sueltas a través del estilo directo: “-*Señor*, ¿qué se va a servir?”; “-¡*Te* lo juro por mi madre!” (1999: 16, el subrayado es nuestro). Este registro es el recogido por el oído en donde notamos los modos (el tratamiento de usted/señor y el uso del voseo), la entonación (los signos de interrogación y de exclamación) y, aunque no aparezca el hablante definido en su totalidad, nos permite confirmar su pertenencia social, con quién está hablando, el grado de confianza y el lugar en donde se desarrolla la situación de discurso.<sup>8</sup>

En este punto el narrador es el que representa la síntesis de todos los registros. Es, además, el escucha que puede reproducir todos los registros para sacar ventaja dependiendo de la situación en la que se encuentra. En palabras de Halliday “la noción de registro constituye así una forma de predicción” (1982: 47). Para evidenciar esto señalaremos dos breves ejemplos:

- En el apartado número 9 el NP habla desde su oficina en inglés con Mc Pherlan o como nos dice “inicié, todo canchero, una conversación cachuza en gringo básico” (1999: 96).
- En el apartado número 11 el NP expresa: “a los tres vasos de vino *me* sale un grito del alma entrerriana: ¡Puy, puy, puy, puy...! ¡Piuujjjj!” (1999: 107).

En relación con lo anterior, la voz de NP está habitada por otras voces, por otros usos: litoraleños, noroeste argentino (Contreras 1997), porteño, incluso el inglés. Los usos de estos registros, de estas modulaciones ajenas, están destinados a ‘sacar el cuerpo’, a salvarse. Es el preciso manejo de estas voces –la adecuación a ellas– lo que a Chuck le permite estar arriba de esa piel tormentosa de caballo. El sonido, como nos destaca David Toop, es portador de memoria, así como también una influencia en la formación del sentido de la identidad (2013: 91). El NP acude a su memoria para poder adecuar el registro a las demandas de la situación en cada caso particular. Así se presenta el fenómeno que Halliday denomina como “conmutación dialectal” (1982: 49); es decir, donde el registro determina la elección del dialecto. Es a través de la escucha y de la perfecta utilización de la misma que el NP puede, llegado el caso, recuperar su identidad, disfrazarla: salvarse. Se da entonces que “el actor que narra la historia de la que forma parte, salva la vida gracias a la correcta interpretación de las señales que se le presentan” (Bal 1998: 152).

Por último, esta modalidad permite percibir otro rasgo de la escucha, cuando la misma posibilita el acercamiento a un espacio y otorga una descripción. Como ocurre en el apartado número 6 cuando el NP está llegando al baile de Sarandí: “Por ‘ai oía gritos de mujeres, puteadas, amenazas, voces roncadas y machazas, ruidos de botellazos y de vidrios rotos” (1999: 73). La enumeración de lo que se escucha logra provocar una retrospectiva y una anticipación. En el primer caso trasladando al lector al inicio de la novela (la pelea del tano con el gaita) y en el segundo hacia el futuro desenlace de lo sucedido en el baile (la pelea entre el Jeta y los de Sarandí).

<sup>8</sup> La situación de discurso la entendemos desde Halliday como “la matriz ecológica constitutiva del texto” (1982: 160).

## Clasificadora de identidades sociales

La siguiente modalidad estudia cómo a través del registro de voces se clasifica y diferencia las distintas identidades sociales que componen el cuerpo de personajes de la obra. Es a partir de la escucha que realiza el NP que se identifican los actores. Escucha que es, a veces, elidida para el lector y que éste debe, necesariamente, reponer. El uso de los antagonismos, como marco rector de las identidades, es un procedimiento recurrente en la novela. El provinciano en capital se siente, o lo hacen sentir, fuera de lugar. Lo mismo ocurre con la población inmigrante, el NP está a la escucha de esas voces:

¡Sangre española a chorros sobre la enorme fuente de polenta con pacaritos! [...] ¡El tano dueño de casa le había llenado la calva de vidrios al otro peninsular! [...] *Dominaban* sórdidas imprecaciones tanto más en dialectos de esa tierra civilizada si las hay (1999: 21, el subrayado es nuestro).

El verbo que destacamos nos introduce en la escucha que percibe el NP pero que al lector se le presenta en forma de elipsis, para completarse con una ironía ('esa tierra civilizada si las hay') que representa otro antagonismo: civilización/barbarie. Estas oposiciones de grupos dan lugar a relaciones ideológicas (Bal 1998: 44-45). Relaciones de poder y de diferenciación, ya que el NP marca esto al nominalizar a los otros personajes como 'peninsulares'. La inmigración, la presencia mayoritaria de italianos y españoles en la Argentina bajo el precepto alberdiano de "gobernar es poblar", se hace presente en los personajes que desencadenan la acción en la novela: la pelea del tano con el gaita. Otro tipo de clasificación, o de antagonismos, que aparece en la obra es el que se realiza con el interior (los llamados 'cabecitas'), por un lado, y la capital (porteños), por el otro. Se da aquí una relación no de espacialidad, sino de poder. Existe un intento incansable del NP de no reconocerse como porteño; de hecho que lo llamen porteño es asumido como una afrenta deshonrosa. En el aparatado número 2 escuchamos: "¡Porteñito vago y raterito!, me acusaba el más criollo. Ahí me dio en lo más íntimo: ¡Qué te recontra! ¡Más porteña será tu madre!" (1999: 31). La escucha le permite al NP reconocer a su interlocutor como 'el más criollo' y sentirse herido 'en lo más íntimo'. La respuesta, que es una marcación de identidad, no se hace esperar. Dorilo Funes identifica en el narrador a un conciudadano cuando le dice: "¡No sigás gurisito cursiento!" (1999: 26) y lo mismo ocurre con el NP a través de la escucha: "Sorprendido ahora por esa palabra guacho mi cabeza trabajaba a full. ¿No será por'ái paisano mío este animal?" (1999: 27). En estos ejemplos se manifiesta un reconocimiento, una pertenencia que se da entre ambos por la correspondencia del dialecto que se expresa, a su vez, como conciencia de clase y política (Halliday 1982: 239).

Nancy Fernández sostiene que "los registros y códigos, lejos de presentar una identidad homogénea, destacan desde lo formal, la fragmentación y la disolución: del sujeto, del tiempo y del espacio" (2006, párr. 2). En el mismo eje temático se expresa Florencia Garramuño, en *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, cuando le dedica un párrafo a nuestro autor:

En el caso de *La piel de caballo*, de Ricardo Zelarayán, el protagonista no sólo carece de nombre durante una parte importante de la novela [...] sino que distintas formas de individualización del personaje entran en colisión desarmando toda posibilidad de coagular en una identidad estable y en una historia que lo constituya en tanto sujeto único (2009: 36-37).

Nosotros sostenemos que aparecen dispersos, desarmados algunos aspectos de la identidad del NP, no estable ni única, como señala Garramuño; pero sí podemos acercarnos a una idea de quién es el que nos habla, quién es el que escucha y, además, creemos que es una preocupación constante del NP la de dejar en claro su identidad. No olvidemos que la confusión de la misma es la causa de su detención en la comisaría. Para referirnos a estos aspectos destacamos dos pasajes: “Fue la primera vez que vine a Buenos Aires de escolarcito entrerriano. Yo era un pendejo. Justo, el guacho, era el presidente” (1999: 22). En la comisaría, antes de salir con libertad condicional, el NP asegura: “Mi identidad ya se había aclarado” (1999: 37). Ya libre al caminar por el barrio San Cristóbal el primer recuerdo que tiene el NP es de su Paraná. Hay aquí una especie de recuperación de identidad perdida que sólo se consigue a través de la escucha y del habla del NP con los otros personajes. Una identidad que se reconstruye pero que no se cierra sobre sí misma. Mirado así, desde esta perspectiva (Garramuño, Fernández), podemos acordar que, de alguna manera, presenciamos el derrumbe de las identidades; pero, además, observamos que ese derrumbe de una identidad centrada en sí misma, coherente, se da a partir de la saturación de otros registros, variedades y lenguas.

## Conclusiones

*La piel de caballo* es una novela que no se deja asir, ¿quién/es habla/n?, ¿qué y cuándo ocurre la narración?, ¿dónde están los personajes? son preguntas que se suceden en la lectura. Los quiebres o saltos temporales presentes en las anacronías son una característica constitutiva de esta novela siempre abierta. Lo que hemos denominado como la escritura de la escucha obliga al discurso a un decir más, lo que hace del proyecto escritural de Zelarayán una apuesta extrema en todos los niveles. Por lo que creemos necesario insistir en la construcción de modos para pensar/hablar sobre la escucha concebida como procedimiento de escritura y no como efecto de la misma.

Las modalidades de la escucha manifestaron la identidad saturada (litoraleño, noroeste argentino, porteño, etc.) del narrador, es decir, una identidad atiborrada de las variedades socio-regionales del país. El uso que el NP hace de las modulaciones ajenas, cuando realiza conmutaciones dialectales, le sirve durante toda la narración para ‘salvar/sacar el cuerpo’ en las distintas situaciones que experimenta. Además de la presencia de los antagonismos, ya sean de la inmigración o los de interior-capital, que la escucha clasifica. La figura de los antagonismos se contagia en todos los espacios de la novela. El juego y la disputa de poder, las oposiciones latentes y nunca superadas del país regresan como elementos residuales, una y otra vez, a problematizar la escritura.

En Zelarayán todo se concentra hasta el extremo; el género, si es que existe, consume sus límites. Lo sonoro no se detiene en la significación, va más allá de ella, remite, resuena y lo que suena se contagia, se reparte. Por lo tanto, la escucha como procedimiento es una forma pura que supera la función lingüística de la comunicación. El uso formidable que hace el autor de *La piel de caballo* del procedimiento de la escucha nos permite afirmar que estamos en presencia de un creador. Decimos creador porque entendemos que “no hay creación dentro de la regla, la creación destruye la regla” (Rosa 2006: 75).

## Obras citadas

Aguirre, O. “Zelarayán, el candidato a inédito”. *Clarín, Revista Ñ*, 2011: [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/zelarayan\\_0\\_404959521.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/zelarayan_0_404959521.html) (03/09/2012).

- Bal, M. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Trad. de J. Franco. Madrid: Cátedra, 1998.
- Barthes, R. “El acto de escuchar”. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 [1982], 243-256.
- Contreras, S. “*La piel de caballo* de Ricardo Zelarayán: a través de las voces e identidades de la tradición nacional y popular”. *Revista de Letras*, 5, 1997: 26-36.
- Estrin, L. “Ricardo Zelarayán”. En Zelarayán, Ricardo, *Lata peinada y otros escritos*. Buenos Aires: Argonauta, 2008, 7-17.
- Fernández, N. “Cucurto y Zelarayán”. *El interpretador- literatura, arte y pensamiento*, 29, 2006: <http://www.elinterpretador.com.ar/29NancyFernandez-CucurtoYZelarayan.html> (31/08/2012).
- Freidemberg, D. “A la palabra misterio hay que aplastarla”. *Página 12, Radar*, 2011: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4131-2011-01-10.html> (14/02/2013).
- Friera, S. “Adiós al poeta y mito”. *Página 12*, 31 de diciembre de 2010: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-20379-2010-12-31.html> (31/08/2012).
- Galasso, N. “Capítulo XLI: Cámpora al gobierno, Perón al poder”. En *Historia de la Argentina. Desde los pueblos originarios hasta el tiempo de los Kirchner*. Buenos Aires: Colihue, 2014.
- Garramuño, F. “I. Los restos de lo real”. En *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, 15-47.
- Halliday, M. A. K. *El lenguaje como semiótica social: La interpretación del lenguaje y del significado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Kesselman, V.; Mazzoni, A. y Selci, D. (Comp.). *La tendencia materialista: Antología crítica de la poesía de los 90*. Buenos Aires: Paradiso Ediciones, 2012.
- Leites, M. “Biocrítica: Ricardo Zelarayán”, 2011: <http://www.autoresdeconcordia.com.ar/bioautor.php?idAutor=98> (02/06/2012).
- Masiello, F. “En los bordes del cráter (sobre la generación del noventa en Argentina)”. *Cuadernos de literatura*, 31, 2012: 79-104.
- Nancy, J.-L. *A la escucha* [2002]. Trad. de H. Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- Ong, W. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* [1982]. Trad. de A. Scherp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Porrúa, A. “Como el que sin voz estudia canto. En torno a la poesía de Leónidas Lamborghini”. *Revista Estudios*, 18:36, 2011: 11-32.
- Rosa, N. “Una lengua díscola”. En *Relatos críticos: cosas animales discursos*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- Selci, D. “El hecho maldito del canon liberal”. En *Ni a palos*, 118, 2011: <http://www.niapalos.org/?p=4294> (02/06/2012).
- \_\_\_\_\_ y Viela, N. “Zelarayán y el problema de estilo”. *Revista Planta*, 8, 2009: <http://www.plantarevista.com.ar/spip.php?article14> (02/06/2012).
- Toop, D. *Resonancia siniestra: El oyente como médium* [2010]. Trad. de V. Meiller. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2013.
- Zelarayán, R. *La piel de caballo* [1986]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1999.
- \_\_\_\_\_ *Lata peinada y otros escritos* [1999]. Buenos Aires: Argonauta, 2008.
- \_\_\_\_\_ *Ahora o nunca. Poesía reunida* [1999]. Buenos Aires: Argonauta, 2009.