

## Zelarayán

Nancy Fernández  
Facultad de Humanidades/ Universidad Nacional de Mar del Plata  
Centro de Letras Hispanoamericanas  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Argentina  
nancy.fernandez.cabj@gmail.com

### **Resumen:**

La escritura poética de Ricardo Zelarayán integra los ritmos de una narratividad cuyo disparador son las historias mínimas y situacionales. Entre la propia vida, transcurrida entre impresiones de un viaje en tren (“La Gran Salina”), el amor (“Quince minutos después”) y la violencia (“Sueño de día”), se tejen los motivos donde la lengua inscribe las pautas de una oralidad que ostenta su carácter deliberadamente artificial: la de la escucha de las hablas migrantes entre el interior, el Litoral y Buenos Aires.

**Palabras clave:** escritura – poesía – violencia – lengua

## Zelarayán

### **Abstract:**

Ricardo Zelarayán's poetic writing comprises the rhythms of a narrativity whose sources are minimal, situational stories. Its motifs are life itself, elapsed between impressions of a journey on a train (“The Great Saline”), love (“Fifteen Minutes Later”), and violence (“Daydream”); motifs where language inscribes the patterns of an orality that overtly reveals its artificial character: the speech of migrants from the provinces, the littoral area, and the city of Buenos Aires.

**Keywords:** writing – poetry – violence – language

**Fecha de recepción:** 28/09/2019

**Fecha de aceptación:** 28/10/2019

## **Los comienzos. La enunciación y la sintonía afectiva**

Las opciones autobiográficas suelen oficiar de puente en las figuraciones de autor, o en las construcciones de los mitos personales del escritor (retratos deliberados de artistas y poetas con remanentes narrativos). El caso de Zelarayán reviste la singularidad de un poeta que mantuvo simultáneamente un doble contrato con el grupo que puede sindicarse como su espacio de pertenencia; esto es, ser quien en cierto modo enseña a leer autores como Macedonio y Gombrowicz y también, ser ahí el poeta recuperado y reconstituido por los integrantes del grupo Literal (Osvaldo Lamborghini, Germán García, Luis Gusmán, Héctor Libertella, entre algunos nombres de la denominada neovanguardia de los setenta). Maestro, pero también poeta descubierto. Allí queda consignada aquella primera reseña de su primer libro, *La obsesión del espacio* (1972), así como la perturbadora e inestable matriz que supone la materialidad clave de su escritura: la intensidad de la forma. O mejor aún, paradójicas “formaciones” entre fragmento y totalidad, rastros temporariamente fijos de un fluir incesante, aglomeraciones hechas de hablas, recuerdos y sentidos. El poeta entrerriano de quien Ricardo Piglia y Telma Luzzani percibían los ecos del registro “oral” y los circuitos urbanos de Céline y de Joyce, transformados ahora en baldíos, fronteras, descampados y calles saturadas de pajonales. El provinciano residente en Buenos Aires y en el Gran Buenos Aires, desacata con descuido selecto las normas (culturales, sociales, sintácticas) que lo habrían confinado en un costumbrismo local, posiblemente exportable. No se trata acá de binarismos forzados entre centro y periferia; mucho menos de la biografía victimizada de un relegado al que nadie leyó. Pienso, más bien, en la opción deliberada del margen en tanto ficción de distancia, paradoja que le permite adoptar la lengua del entrevero haciendo de los actos de habla la letra de un amasijo impuro, eso que reclama una incursión en zonas apartadas de la territorialidad homogénea. Zelarayán compone desde una participación contaminada. Y su intervención escrita, que desaloja supuestas adecuaciones a modelos y estructuras, y traiciona por anticipado las demandas perentorias de algún punto de partida, da como resultado un mundo incierto, no siempre ni del todo reconocible, ni tampoco pasivo a las transferencias de la interpretación, asimilables a las analogías o a lo desemejante. Entre imágenes despuntadas y sonidos a medio oír, las marcas de la enunciación muestran un desplazamiento entre el yo de la primera persona a la segunda hasta que los pronombres se borran en los efectos de visión, de tacto y de sonido.

Ahí aparecen las notaciones del yo, deliberadamente puntuado en el marco-límite del poema, el cual deja verse como resto en la dedicatoria del tercer poema (en *La obsesión del espacio*) “La piedad por esas imbéciles moscas”: a Oscar Masotta. En Zelarayán, más que centro y periferia, se trata de las travesías que se hacen visibles; en este sentido, pasajes y umbrales constituyen el soporte de una lengua productiva y concreta. Y en esa zona intersticial, el autor trama las mutuas apropiaciones entre cultura letrada y los vestigios de una estética traperera y “golondrina”.

En este primer poemario, se abre paso el gesto ambulante de la mirada perdida; entre paisajes áridos y lluvias desoladoras que poco o nada tienen que ver con los paseos ciudadanos del Gironde profanador de morales establecidas. Por otra parte, si el primer Gironde sintonizaba las vanguardias históricas europeas, mediante la descomposición geométrica de las formas urbanas, Zelarayán ataca con letra adusta las reservas gramaticales, pero, sobre todo, registra los objetos como recortes de un recuerdo ofuscado y ausente.

### **La lengua. Usos y procedimientos de construcción**

Dos son las hipótesis que sostengo respecto de la escritura de Zelarayán. La primera sostiene la distancia de la lengua respecto de lo que podemos pensar como “idioma”. Mientras este sanciona y regula mediante funciones normativas aquellas prescripciones conceptuales que ordenan el reconocimiento y la previsibilidad, la *lengua* practica el uso y politiza la forma mediante el descentramiento diferencial. Como la diferencia es, por antonomasia, productiva, las palabras, gestos, tonos y sonidos en Zelarayán van tramando una sintaxis disruptiva que propician el movimiento y las variaciones respecto de modelos estabilizadores en la comunicación. Afuera y adentro, simultáneamente, entre la letra y la ficción del “habla”, Zelarayán se inscribe en la condición programática de la escritura construyendo, a su vez, los registros de la oralidad migrante, en tanto resultado de un procedimiento particular: el simulacro de fraseos y locuciones en situación de uso. Diálogos entrecortados, monólogos fragmentarios, proverbios y *leitmotifs* sin firma ni pertenencia individual, indican la eficacia que la estilización de la lengua alcanza en el artificio deliberado de la semejanza. Así, correntinos, santiagueños, cordobeses, salteños y habitantes circunstanciales del Conurbano hablan en sordina, acompasados con soliloquios al bies que el sujeto de enunciación reserva a la ficción residual de su propia memoria. Como un modo de repensar los exotismos, los motivos que definen su poética (como el estilo sobreactuado del “argentino”), se complacen



sin culpa en el desvío de los imperativos locales, hilarantes en el letargo de la resaca, o acicateados por el estímulo del insomnio, los enredos amorosos y las citas literarias. En este punto, la poesía, tal como el autor lo refiere en prólogos y posfacios, se hace cargo de su condición pasiva, atravesado y “hablado” por una lengua que se propone escuchar, combinar e incluir.

¡Que llueva, que llueva...  
la vieja no está en la cueva!  
Y la pajarita Rosa voló  
y ahora canta...  
La ciudad en el crepúsculo comienza a  
encender sus mil ojos llovidos.  
Los grandes cristales chorrean mansamente  
y los autos acarician las calles mojadas.  
Rosa voladora y cantora,  
rosa con la hormiga.  
La hormiga que canta al oído  
como la lluvia del cielo.  
(Zelarayán 2009: 24)

La segunda hipótesis se desprende de la mencionada y consiste en los sentidos que se generan en torno de dos embragues prioritarios: la risa y la violencia. De esta manera, la escritura poética hace funcionar indicios parciales, imágenes y objetos disociados de una enunciación identitaria ligada a un imaginario unívoco entre cuerpo y habla. Pero antes que risa y violencia generen sus efectos, lo que en la escritura toma forma es la figuración del impulso, eso que presta un mínimo de movimiento a la corporalidad vacilante entre la agresión y la inercia. Amague de amistad o contubernio vicioso, desafío sibilino y traicionero, rencores disimulados, grescas lacerantes. La poesía de Zelarayán evita la fiscalización de motivos maniobrados de manera causal y cronológica. En este sentido, los desprendimientos visuales se producen, antes, en el ritmo, ya abrupto, ya cansino, entrecortado, allí donde las alternancias extenuantes tramitan ese estado de inminencia, de aquello que justifique el baile, el delito o el amor. En lo que la lengua murmura, late siempre la espera.

Pero no se podría pensar en un límite o frontera (y no mero cruce entre modulaciones previamente clausuradas) sin advertir el problema que plantea su poética en torno del fragmento y la totalidad o, dicho en otros términos y en consonancia con estas cuestiones, las *identidades migrantes de la nacionalidad*, la cultura argentina transterritorializada entre Buenos Aires, el Conurbano y las provincias del interior. Si bien ante la capital suele adoptar un gesto oscilante entre la ironía, la ofensa, la agresión, el resentimiento, la extrañeza, el



escepticismo y la injuria histriónica, la poética de Zelarayán, que impugna de antemano la distinción entre prosa y poesía, se vuelca al uso letrado del escarpelo estilizante (con el filo literal de la lengua que afina el tono asordinado, el estilete del habla en la cercanía equívoca de sus actos). Allí donde el gentilicio dicta las máscaras de la pertenencia y la impropiedad, funciona la lengua como efectos de escucha y traducción, y se reincide en la marcación de los límites que hablan de territorios en tránsito. Es la condición material de la escritura, sobredeterminada en la concreta literalidad de sus locuciones, lo que enfatiza el trabajo con el lenguaje, el detalle intenso y preciso de la estilización que escapa a los requisitos de la cultura universal. Estilización antes que parodia, donde la risa y el humor procesan la inversión especular del objeto representado. La estilización rigurosa es el procedimiento creador del efecto singular del despojo, sin que sea posible confundir esto con la simpleza que reduce la experiencia cotidiana a los remanentes costumbristas. Zelarayán apunta a la intimidad medular de una conversación o de un soliloquio que resulta del trato mismo con la vida de todos, y de cualquier día. Desde esta perspectiva, el poeta se detiene en la construcción del tono que deja ver lo que queda de un viaje, un encuentro —el conflicto o el deseo— y una espera —el cansancio, la impaciencia, sopor—. Entonces, decimos, la estilización pone de relieve una prosodia estilizada que, por encima de la mimesis referencial, traduce de manera literal y teatral la escisión entre la escucha y el decir. De este modo, la poesía que nos ocupa, activa los registros de la inmigración, y permea incluso otras acepciones limítrofes para la escritura desplazada entre litoral e interior: el núcleo clave del ritmo, el modo del tiempo con la grafía del fuelle, la sinestesia respiratoria (que acelera y demora los sentidos de la grafía). Zelarayán no merodea como un sujeto observador acuciado por la velocidad inaugural moderna, sino que derrama los destellos opacos de una mirada corporalizada. El rechazo y la atracción, funcionando como motivos incidentales de la paradoja, simulan una piel cimbreada, canillas secas o pieles sudadas, para desafiar así los sistemas culturales de la identidad. Desde *La obsesión del espacio* pasando por *La piel de caballo* hasta *Roña criolla*, la escritura se constituye como viaje o sobrevida (lo que falta o lo que sobra) en el espacio, con algo de llanura y mucho de cuchillas:

colinas, pa' que entiendan los porteños  
cuchillas sin filo,  
redondeadas,  
pero a un pelo de la sangre...  
(Zelarayán 2009: 13).

La cita pertenece a “Un sueño de día”, el poema que abre *La obsesión del espacio* y que porta su dedicatoria, con la huella sentimental de la evocación a los afectos cercanos: “A la memoria de Rómulo Rochi, muerto de amor por la vida”.

¡Hermenegildo!  
¡Ordeñe che sargento!  
Putá este Hermenegildo...  
que es correntino.  
(Pero, ¿por qué no se va corriendo hasta su Corrientes  
en patas...?)  
Este Hermenegildo adora la noche,  
porque el Hermenegildo es correntino  
y cuatrero...  
(Zelarayán 2009: 13)

Así comienza el primer poema de *La obsesión del espacio*. Imagen de autor que afirma en el título, tácitamente, pero de modo deliberado, la eficacia de la repetición en la escena de una gresca. El autor señala su presencia, porque habla desde un lugar de enunciación (el marco del poema en tanto espacio) desde el cual ronda un repertorio mínimo de motivos. Y ese motivo que insiste y repite, a lo largo de toda su obra, son las moscas. Volver siempre a un punto, el mismo que va variando. Los nombres que desfilan por los poemas encarnan esa pulsión adoptando la máscara equívocamente inocente de quien no está al tanto de la puesta en escena autoral. Asimismo, la asociación entre el primer y el segundo verso tampoco responde a un criterio positivo, porque el vocativo no pertenece a quien parece contestar a la supuesta voz de autoridad: Hermenegildo duerme, ni parado, ni acostado, ni sentado: Hermenegildo está “acurrucadito”, resultado quizá de la representación y del deseo que lo hacen visible como un “animal”. Los diminutivos también parecen aludir a un afecto y a la amistad: la vieja convención gauchesca que invitaba al diálogo. Pero acá, el contrapunto está impedido desde el vamos porque el destinatario de la apelación duerme un sueño pesado. Llamado aturdido, donde la amistad cordial entre compadres está negada por la intromisión de un giro inesperado: “Oreja! ¡ya lo dijiste!”. Un remate que calza como a destiempo y destemplado en el empuje forzado de los signos de admiración, pero, sobre todo, verso que pone punto final a un rodeo por la guitarra de Hermenegildo, boca abajo sobre los yuyos. Antes de la exclamación súbita, el que habla parece detenerse y acompañar las hormigas que suben a la boca, (de la guitarra, aclara el paréntesis, sin evitar la pausa que se obstina en la suspensión, graficada literalmente en los puntos, tercios, quedados. La escritura sobrevuela (letra-grafo como las “moscas”) un inventario de imágenes, pero de tanto en tanto, Zelarayán inmiscuye el



apóstrofe de algo que parece una sentencia, si no una conclusión: “Una horquilla clavada en la tierra no se hace/ ilusiones sobre el futuro”. Es claro que no hay conexión entre la tierra que baila, el sueño de un choclo rodante y la frutilla que asciende por el revés de su vida. Pero el marlo es el atributo endosado al sueño y al estado vigilante de los celos que asisten a la tardanza provocadora de una mujer. Mejor dicho, de dos.

Yo estoy aquí  
no como choclo.  
La verdad es que me siento un marlo...  
Porque esta Leocadia...!

Los signos de admiración, los puntos suspensivos y su reverso de falsa calma, son, en Zelarayán, el complemento sonoro de las onomatopeyas. Así se habla (valga la marca impersonal) en “Un sueño de día”:

Qué te cuesta y quién te dice, me digo.  
Yo soy más bien partidario  
le digo ahora al Salustiano,  
de cortarle la oreja derecha  
o nada más que la parte de abajo  
por si la maestría no me quiere  
(¿o me quiere?)

¿En qué quedamos?  
La Leocadia,  
la maestría cabeceadora,  
la oreja  
el dedo  
el pie,  
del Hermenegildo cuatrero y manzanero,  
según sugiere Salustiano,  
o qué.  
(Zelarayán 2009: 17)

Derrama, corta, arranca, las figuras de un paisaje que diluye la zona donde comienza el enfoque, allí donde el punto de inicio es una descripción, en parte un retrato por el cual asoma una historia incompleta, cargada de un malévolo enigma, que ronda la cercanía entre el personaje “observado” (inconsciente de ser blanco de una mirada) y el que merodea taimado, como midiendo las distancias que apenas separan las locuciones afectivas de la trama abúlica e inerte de un juego criminal. No hay causas ni argumentaciones que sostengan las imágenes,



solo provocaciones lúdicas donde la demora es menos duda que un plan atolondrado por inconcluso, sin propósitos ni metas, lento por ladino, en el límite mismo de una detención que espera la embestida. Ahí cabe ese peculiar fluir, más que de “conciencias”, de hablas mezcladas, interrumpidas, donde las palabras de un entredicho a medias, llegan como estampida, entrándole en la “oreja” del durmiente a borbotones, en la torpeza envejecida de los sentidos, en el implacable cielo abierto y rajado al sol, como toda respuesta a la traición de un deseo. Allí donde se inscribe el estado de inminencia (el gesto agazapado), toma lugar la primera persona, que será menos esporádica en “La Gran Salina”. ¿A quién pertenece el rastro onírico de una memoria impropia? No solo porque mal-dice sino porque gasta aquello que un sistema acumula, guarda y selecciona. Quien registra, imprime la letra (que entra con sangre) y desde ahí habla, desafía y hasta parece recordar; en singular y en plural más lejano o más próximo a las cosas, pero siempre desde dentro, indistinto a la materia que sostiene la voz y le presta una forma. “Forma” o mejor, algo que insiste en manifestar una aparición visible, aunque incierta y residual de un cuerpo fragmentado; pero, sobre todo, la tensión pugilista con la física y la metafísica que advierten forma y materia, donde cobra preeminencia el sentido de ver y oír. Acá, la estilización saquea las jergas de la proximidad, la cercanía casi íntima de la mezcla, una diégesis cuatrera donde cada forma pronominal contrabandea el fluido sexuado y mortal como “baile” circular, la ronda que juega y acecha entre rastros y restos que siguen “refalando”, sin terminar de saldar deudas con la tradición nacional. A partir de ahí es posible articular el interrogante sobre los modos de subjetividad, qué sentido toma plantear la relación sujeto/objeto (quién habla, qué es lo que lo habla —atravesándolo, “traveseándolo”, al saltimbanqui criollo de las imágenes—, qué mira, qué es aquello que oye y ve, qué vínculo hay entre mirar y oír). Los modos de una subjetividad que se constituye incompleta por casual, parten una enunciación en tajos, combinando la cadencia (en procura del “oír oír”) con la visualidad (en contraste asertivo, tal como se lo recuerda su “finado compañero Marcel Duchamp”. Así lo declara en el tramo de “Notas afuera del poema”, como una falsa conclusión para “La razón pura o el sueño de una lógica implacable”, poema que dedica a René Descartes. “Uno es uno por casualidad. Uno puede morir también por casualidad. Pero la muerte no es casual, es fatal”.

### **“La Gran Salina”**





Un motivo sobrevuela la obra entera de Zelarayán. Porción de materia que presta excusa para hablar del deshecho espantable, carroñera, lo que molesta y ronda desesperadamente la dulzura de la miel (desparramándose en un tren de cargas) o lo que, según la intuición de la especie, adivina lo que está pronto a pudrirse. Con su oportuno acelere en los momentos de peligro, su vuelo (como musicalizara hacia mediados de siglo XIX Rimski-Kórsakov) determina tanto el azar de la contingencia como las necesidades de la supervivencia. En la característica extensión de los poemas, las moscas persiguen el sudor y la sangre de carne de manos, espalda o cuello en *Roña criolla*. Las moscas dedicadas a Masotta se comparan con las uñas que crecen y vuelan sobre la vida. Y ese desplazamiento flotante, leve y caprichoso familiarizado con basurales, marca el ritmo de una existencia nombrada con sorna; doblemente incidentales, como elementos del despojo, se las echa porque amenazan, cebándose siempre en lo que fermenta. En cierto sentido, el ritmo prosaico de *La piel de caballo* (la piel “espantamoscas”) instalaba el transcurso cimbreado de la palabra, esquivo a las casillas de las taxonomías y clasificaciones. Y la extensión de “La Gran Salina” vuelve a insistir en los corcoveos de las imágenes que no se asocian positivamente, es decir, no responden a una motivación causal y cronológica, sino que saltan de pronto por el acicate de un recuerdo o el impulso de alguna sensación. Pensar en el ritmo supone detenerse en los escauceos de arranques, demoras, velocidades irregulares, tal como lo muestra la versificación, pero también la cadena de objetos que atraviesa el viaje en tren. Memorias en ruinas, vestigios oníricos, el presente, sin embargo, se inscribe obstinado en el acto expreso de la escritura, porque el poema se está escribiendo acompasado en la mirada alucinada, extraviado en los bloques de sal iluminados por la locomotora. Guillaume Apollinaire publicaba en 1913 *Alcoholes*. “Zona” es el primer poema que inauguraba el movimiento desplegado en la falta de signos de puntuación. Y si la sintaxis vacila entre la primera y la segunda persona, el gesto olvidado evoca menos lasitud que abandono al éxtasis variable y furtivo. Es allí donde el ojo capturaba con premura estampas móviles de aviones y vuelos de pájaros, campanas rabiosas y letras grabadas en los anuncios confundidos con las pintadas de los murales. Lo que el ojo deja perentorio es la desapropiación de los fundamentos empíricos de la autobiografía, como declaración donde los mojones originarios han caducado. Pasado y presente conviven en la gramática indivisa de los pronombres empecinados en mostrar intimidad y cercanía. Este es el modo del tiempo donde el espacio, sobredeterminado, superpone las huellas de París, Praga y el Mediterráneo. Pero esta combinación aleatoria de detalles en filigrana se sostiene en un sistema pronominal escindido y particiones

metonímicas que nunca dejan de aludir a un todo esquivo, equívoco, incompleto. En “La Gran Salina”, la primera persona siempre sostiene el deslizamiento de los pensamientos que acompañan el trayecto acoplados en contigüidad. Sin mediación dialéctica traducible en alguna abstracción conceptual, la vacilación del viajero, que mira, dormita, divaga, escribe, se ensambla en una simultaneidad icónica. La de la pera que trepida sobre el plato, el temblor del hombre de chaleco del salón comedor (que se quita los anteojos), el estremecimiento leve del filamento roto de una lamparita quemada, son remolcados por rieles de conexiones que trae la distracción alucinada del desplazamiento:

Un piano colgado como una araña del hilo  
se ha detenido entre los pisos doce y trece...  
Un camión pasa cargado de ventiladores  
de pie  
que mueven alegremente sus hélices.  
En 1948, en Salta  
fuimos de noche a cazar vizcachas y ranas, y la conversación se apagó con el fuego del  
asado,  
abrumados como estábamos por el cielo negro  
y estrellado.  
(Zelarayán 2009: 28)

La cita se sintetiza finalmente en la brevedad de un verso agotado y entrampado entre dos opciones estéticas. La cursilería que redundaría en metáforas duplicadoras y el vuelco buscado en la materialidad literal que le devuelve el pase de un verso seco y brusco. Zelarayán nunca va más allá del “cielo negro y estrellado” pero canjea el riesgo de la insistencia por la eficacia que encuentra en el revés de la metafísica. Mundo palpable y tangible, recortado y fugaz; a partir de ahí construye un espacio que hace del límite el paradójico soporte de su inmensidad. Los límites interprovinciales, los límites entre estampas y sueños, entre recuerdos y pensamientos. A lo largo del poema, de tanto en tanto puntúa y confirma el objeto de su delirio con una locución anafórica, esto es, “la Gran Salina”, que lejos de cumplir una demanda expectante y previsible, como lo harían los refranes o las canciones infantiles y populares (en otro lugar de su escritura), la repetición que condensa y repliega la textualidad, es el pretexto para graficar una experiencia voluble, incluso en objetivos improbables. El viaje produce el sismo (como la piel de caballo), que descarta lo probable de lo posible, aún a pesar de la negación que antecede a los actos de sorprenderse, de ver, de imaginarse y de ensayar los efectos eventuales de las gotas salpicadas sobre una plancha caliente. Cortar una gota en

dos (un microrrelato de infancia), la tijera, amigos ahuyentados, cosas sin nombre, pero la figuración de un desparramo sobre la mesa. Tropezar con un mueble en la madrugada oscura tampoco requiere los cimientos de una circunstancia fechada con exactitud, aunque se adjudique el episodio a la noche anterior. Si el viaje borra el antes o el después, va arrastrando los mínimos y episódicos destellos, al compás de los rieles estremecedores. La repetición confirma el título del libro. Pero a su vez afirma la fuerza rítmica de la diferencia que sustituye el punto de inicio y el desplazamiento que transforma al poema en una vuelta de ciento ochenta grados. Antes de finalizar para pasar revista, de otro modo, a los mismos motivos, el viajero poeta se entretiene entumecido en un problema irresoluble. Sin metas previas, pero con el gusto acendrado en la objetivación (“yo no tengo objetivos pero me gusta/ objetivar”) este infinitivo destacado como verso de una sola palabra aumenta la fruición sensitiva pero encubre, a su vez, el acicate de su “locura”. Por momentos, la escritura se propone en clave de una filosofía irrisoria, extrema, el acto de una voluntad extrema y arrojada al vacío de la ventanilla. El poeta viaja, escribe y divaga con una palabra que le molesta como una pulga, el misterio, al que iguala a la nada (sin pudor por el escollo que provoca su complejidad y con el gusto imaginario por aplastarla). Poema de varias páginas, “La Gran Salina” depara más preguntas y sorpresas por lo que el tropiezo implica, detenerse en lo que no quería pensar y lo que creía olvidado. La repetición insistente del “yo” que enuncia, deja ver con resignación simulada, con sorpresa fingida ya de tanto marcada, que el misterio es inevitable. “La Gran Salina” le guarda la concepción, obsesiva, sí, del espacio, que se inscribe delineado como vía de fuga, como huida de un viaje que le da el insomnio y la cuenta pendiente de una definición que no llega. Entre el río Salado y la resolana que enceguece, entre Córdoba y Santiago del Estero y un mapa que no explica, entre la siesta espejeante y el aire calcinado de Tucumán, el tiempo del pasajero que recuerda el trayecto, es pretexto para proyectar una realidad de los otros pasajeros que él divisa en Bac One-Eleven a ocho mil metros de altura: la mancha azulada de la Gran Salina. El jet, la noticia de la caída de una azafata por la inexpugnable ley de gravedad, Demóstenes y su elocuencia que lo traga en los abismos del volcán, los ecos de Leo Dan transmitidos por radio Aconquija, la misma radio que transmitía a Maurice Ravel (minuto de silencio para los muertos dóciles), el piano colgado entre los pisos 12 y 13, días pasados en el hospital y el gráfico ruido de la maquinaria radiológica, aceleran sin pausa un ritmo que sin embargo deja asomar la sensación persistente que lo quema de sed. La botella de agua cautiva deriva en el pase libre que un amigo —alto funcionario estatal— le ofrece para viajar por todo el país. Botella y pase encandilan para producir el mismo efecto de vuelta a “lo mismo”,



presencia impuesta ante el chiste intencionado, la risa conducida (misterio, el rastro de una mujer silenciosa interceptada en el ascensor, furtiva y pasajera, misterio mutado en broma fracasada —miss Tedio, miss Terio, chica rodeada de teros— que solo distraen para que irrumpa con toda su fuerza la visión acorazada en tiempo presente y ahora sincronizado con exactitud: “...14 horas, 8 minutos, 30 segundos”. La fijación cristalizada en un cromatismo variable engaña la inmovilidad aparente distrayéndose con una doble docilidad: el instinto del hambre y el recuerdo-noticia de la azafata que sigue la ley de gravedad al abrirse la puerta del avión. Así se abre la secuencia que conecta sin causa los motivos asociados en la superficie del lenguaje. Una mujer en el ascensor, un sastre —que ya comió-, los hombres rana que exploran el hundimiento del Graf Spee, el olvido de esos hombres ahora voraces en el almuerzo— “¿ahora cuándo?” —llaman al mozo... porque se olvidó la sal, la misma que el poeta omite pedir en una comida con amigos, sustituyéndola por pimienta; como si el supersticioso temor a quedar callado lo resolviera en una elipsis “ya se sabe por qué”. Si el sobreentendido no admite retroceso hacia alguna justificación, la opción de la pimienta por la inevitable y finalmente mencionada sal, predice, en todo caso un síntoma; el de prescribir medidas contra la fatalidad, el desplazamiento acelerado sobre la piel del lenguaje a través de la red de los cinco sentidos. Asimismo, en el habla resuena la interlocución de un pacto infundado (“ya se sabe por qué”); como si el acto de nombrar eso que yace implícito, en una sugerencia trunca, activara un peligro indeleble cuya gravedad se desmiente y olvida en la banalidad de una charla secreta y cómplice. El falso tabú es la fijación febril y acalorada (delirio “asoleado” como suele repetir) quemando la frente y apurando el trazo, allí donde los versos inscriben un letargo trivial, inconsecuente al paisaje grabado como una efigie que permuta sus máscaras. Allí, entre lo grave (lo que cae por su propio peso) y lo banal (la levedad sutil que empuja hacia adelante las cosas) marca la doble coincidencia, la de las imágenes prófugas de una persecución infundada y sin esencias. En cierto modo puede verse que el poema realiza “estéticamente” lo que formula a la usanza de la vanguardia histórica, mediante el manifiesto “Posfacio con deudas”.

En una poesía que incluye como bitácora su propia condición incompleta de boceto, de apunte apurado a medio hacer, se toma su tiempo para construir el alegato contra argumentos trascendentales y existencialistas (contra todo lo que rezume solemnidad y humanismo, como gusta predicar en sus manifiestos). Porque si las contingencias quedan en definitiva reducidas a la fatalidad única de Tánatos, insiste y cumple con volver, una vez más, al cuerpo, reducido a la liberación y a la renuncia, de mear y cagar. Pareciera que la soledad



inherente a la especie humana (se nace y se muere solo, “mellizos aparte”), acreditara su razón ineluctable, en los índices parciales, en los restos esparcidos en lo que llamamos “vida”. “Existo, luego pienso”, aislado y retraído, perversiones aparte, de qué presiones se libera y a qué lujos renuncia, entre las escatologías solitarias de las notas sobre poesía. Entonces escribe poemas cuarteados, con el tajo del filo visible (el que advierte, el que hace ver) sobre vestigios corporales y adherencias sin nombre a estados condensados en la duermevela, la inquietud en la deriva, la suspensión pendiente del anzuelo. “Mano despierta”, “párpado roído”, “mueca del fin” son trozos de “Sombra inquieta”, un poema donde sogas y cables traman, entre hipálages (“Una sonrisa de sandía ata las sábanas”) y metonimias (“La rompiente del cuchillo”) el sustrato de una escritura donde el yacimiento significante (“pan de la urraca/ hurra del mal/ mismis del curro”) excusa el despunte de una pérdida original (no de un pecado), cuando el nacimiento se vislumbra como una falta anticipada (“Nadie pierde nada/ no se pierde nada con nacer/ no se nace nada con perder”). El riesgo que asume la poesía ya estaba inscripto en los versos que, lúdicos, pensativos, se animaron a arrojar sus propias sentencias, una mal simulada conclusión sobre el sentido de la escena primera (“A la izquierda comienza/ lo que tiene/ lo que es/ sin trabas de ninguna especie”). Y la especie, como un súbito reconocimiento de un objeto absurdo, es el efecto (no la causa) de la mirada que huye de los atributos asignados. Por eso la pregunta desplaza las esencias endosadas en las cualidades establecidas, optando mejor por definir a la luz en su reverso constitutivo “¿Por qué la sombra es luz carbonizada?”. En las ruinas de lo que aún no comenzó ni todavía murió, se esconden (por esquivos, no por ocultos en profundidades insondables), el lenguaje en ciernes, entreviéndose, “El sonido se descalabra/ sin ser dicho ni pampa/ ni run”. La condición negativa de la poesía, se asimila en la coartada del sonido que acata, aún desde el descarte (“ni dicho ni pampa”) una filiación al espacio: precisamente, nada que se acote al territorio rioplatense ni al “agua enloquecida del mapa”, sino a una deriva atormentada y sin palabras (o mejor, palabras “seltas” del cerco morfológico de género y número). No es pampa, sino un espacio Otro, constituyente en el desplazamiento diferencial y el tácito, pero contundente pacto con la neovanguardia de la década del setenta: el programa del grupo Literal.

### **A manera de conclusión. Imagen de autor. Deudas y tributos de amor**

Se diría que de usanzas se trata cuando hay que recabar ciertos ritos en la lengua del desafío, y así lo expone el “Posfacio con deudas”: “No sé cómo empezar pero empiezo nomás”. La

conjunción adversativa habilita el duelo, entre autor y lector, entre poeta y tradición; un arranque casi desorientado (“no sé cómo” o no sé por dónde). Pero el gesto acompasado simula el paladeo lento del tiempo que necesita la treta para establecer un modo del *espacio*, inscribiéndose en la negación iterativa (que abarcará, en definitiva, la generalidad del texto). Acá, la repetición del verbo “empezar” enfatiza la pose de un ritual, la charla, el relato regodeado en la demora buscada; es ahí donde finge escollo para ganar tiempo con el ardid, el de la mueca dudosa, vacilante. La línea de filiación que restituye el carnet vanguardista (paradójica siempre en cuanto a su vínculo con el pasado y la tradición) acusa remisiones actualizadas en los desvíos traidores. En este sentido, Zelarayán se acomoda, actúa la preparación de lo que presenta, con apuro sorpresivo, no como una explicación sino como un agradecimiento. Digamos que seguir una tradición no supone el gesto de una celebración doblegada, sino, antes bien, irreverencia burlona que construye un sistema de enunciación acerca de cómo quiere ser leído. No solo define su idea de poesía y de las subjetividades que corresponden a su producción, declarando el préstamo que se compromete a devolver: Macedonio Fernández. También cuida su letra de la intromisión próxima de sus lectores, adivinando los motivos de futuras reconvenciones. Si más de una vez “censuró” posiciones acerca de su escritura (“no sé qué andan diciendo que hago neogauchesca”), también es cierto que conspira con el uso de fórmulas que, ingresadas, adoptan el carácter de un *ready-made*, es decir, el carácter deliberadamente ostentoso de una convención añeja revalidada en el presente por el uso en el contexto de los setenta. Valga un ejemplo, el epígrafe que sigue a la habitual dedicatoria, en este caso (“A la memoria de Robert Desnos”), en el poema titulado “Una madrugada por día”:

El gaucho se queda afuera  
el caballo entra adentro  
pucha que son largas  
las noches de invierno.

La cuarteta citada pertenece al dúo cómico Buono-Striano, cuyo auge corresponde a la década del treinta. Zelarayán esgrime la potestad de lo que escribe ante lectores futuros y cambia la pensión macedoniana por sitios concretos, despejados de abstracciones intangibles. Acá no toma tanto protagonismo el lugar como marco y aura de un autor (el mito macedoniano en la soledad de un cuarto con sus libros y su guitarra). Zelarayán destaca aspecto y carácter de esas piezas de dudosa limpieza (“la frazadita amarronada con viejos lamparones de mate”)



que le sirven de refugio ocasional. Siempre que puede lo hace notar: Zelarayán refrenda la eficacia estética del uso (“operación estética” dice sin evitar la sofisticación teórica y conceptual). Y huyendo siempre de riesgosas especulaciones metafísicas, el espacio, como exterioridad o interior doméstico, cifra la marca de lo cotidiano. Así transcurre su reflexión sobre la lengua y la poesía, en la pizzería donde lo lleva su soledad permitiéndole fraguar un saqueo auditivo: las escuchas de las conversaciones telefónicas del cajero, detrás del mostrador. La gente que habla, mira, gesticula y se mueve, las charlas de borrachos, las largas ruedas de mate, además de fiestas de lenguaje, son “mensajes” escapados al curso lineal y la vida alienada. De estas manifestaciones colectivas, grupales, que son obra del sinsentido, Zelarayán firma el pagaré por la materia que constituye su poesía. Desde esta perspectiva, explicita el lazo de las hablas que circulan sin fijarse al lenguaje de significante puro que constituye la música. Otro pretexto para construir la mitología del poeta, no solo deudor, sino también fracasado, allí donde la “verdadera estética operativa” reside en las perpetuas variaciones del jazz moderno. El discurso ameno de algo que parece una presentación en sociedad, lo coloca frente a una intención sesgada, con la expresa voluntad de romper la lógica del capital que asigna funciones a la cultura, la identidad y la lengua. Así puede reelaborar, en contra de la usura y la ventaja, el valor de las palabras que encuentra en la contingencia callejera (y acá sí recuerda al primer Gironde, sus manifiestos y la “Carta a La Púa”), mediante la táctica afinación del oído. Recogiendo los desperdicios sin dueño individual, la escritura se afirma destituyendo la propiedad privada, aunque tampoco renuncia al deseo del “gran arte”, imaginado para la música. Es allí donde consiente, como una forma de admitir la tregua necesaria para una nueva escansión, la bajeza confesada de su ánimo: la envidia declarada sin ambigüedad ni falso pudor de timorato. La envidia atenuada por la risa que le generan “sus” poemas, dejando en clara la duda del posesivo. “Gran arte”, “fiesta del lenguaje y sinsentido” “puro juego significativo”, son las fórmulas que habilitan la entrada al motivo que garantiza gratitud para Macedonio y olvido, si se quiere, para Oliverio. Oriundo de más de un lugar, Zelarayán no escamotea la intención estetizante, la voluntad de estilo en la construcción de una identidad extraditada y nómada. “Mis amigos me acusan de franchute”, defensa apodíctica que completa con la práctica de la legitimación. “Un buen día me encontré en Buenos Aires con que quería irme a Europa. Evidentemente estaba a un pelo de ser porteño”, clisé que completa con la mueca de presentación: “Soy entrerriano, medio tucumano y salteño en Buenos Aires”. Si la poesía es “subversión permanente”, nombrar las cosas provocará su inmediata transformación. Sin embargo, la paradoja muestra al que nombra (el que habla)



como el “hablado por la poesía”, el sujeto-vector atravesado por el lenguaje. En la ausencia de puntos de anclaje, la letra certifica su condición productiva. Por ello, la poesía debe ser leída (ni recitada ni cantada), para que la letra ejerza su potestad en la construcción de lenguas privadas. No en el sentido de lenguas y hablas registradas según una marca de pertenencia; antes bien, los gentilicios y las remisiones topográficas sintonizan la clave de un argot cifrado como imaginario de oralidad. Lengua privada no por posesión, sino porque desde el pretexto de hablas migrantes, el “sujeto hablado” (usando el participio que anuncia y da cuenta de la nulidad pasiva del sujeto individuado como escolta del capital verbal) asume su condición instrumental, digamos, “un servidor” de los estados aleatorios de lenguas en tránsito, el traductor insensato, no del sentido común en el acuerdo del consenso tranquilizador y ordenado, sino de las experiencias descartables en las turbulencias y surtidores del lenguaje. Incluso, la lengua de las hablas, define la poesía en la privacidad de la rueda de amigos y en la intimidad de los enconos, más cercana al propio cuerpo en lo intransferible (lo intransmisible) de una experiencia que no se comunica, que no alcanza ni puede decirse. El texto de Zelarayán se hace cargo del debe y del haber, gesticula el reconocimiento de la deuda (“gracias Macedonio”) y deja un blanco para un olvido fingido, o al menos táctico (Girondo). Entonces, la escritura admite su deliberada exclusión del régimen comunicativo sintonizando con los núcleos programáticos del grupo Literal; lengua privada e íntima que retacea las asignaciones administrativas del idioma por el repositorio sensor (sensor con “s” no con “c”, sensible, sensitivo) allí donde se define lo real, ni antes ni fuera de la letra y la palabra. Esa es la matriz formal de la poesía escandida en el ritmo de la ficción de la oralidad y el pulso del cuerpo tensionado en el tira y afloje, los cabestros del decir. Cotidianeidad y despojo que sin embargo vindican “obra maestra” y “gran arte”, y ajustan así la frecuencia de una poética que se declara explícitamente, como en Literal, antipopulista, desligada tanto del tango como de filiaciones afrancesadas. Llegado este punto, no solo habría que recordar el remate final de “La Gran Salina” y su “sentido” homenaje a Lautréamont; también cabría anotar que el tango, así como las canciones infantiles de María Elena Walsh, ingresan fragmentados y dispuestos en nuevas combinatorias que los sacan de sus contextos de “origen”. El motivo de lo cotidiano disuelve la jerarquía entre alta cultura y cultura popular, trenzándolas en el tiempo de la demora sentimental. Es la misma operación que en el poema titulado “Quince minutos después” superpone en un mismo nivel a Wilson Simonal (el cantante brasileño que arrasa con éxito en las décadas del sesenta y el setenta), el cantante santiagueño Leo Dan, al dúo cómico Buono-Striano, con los máximos referentes de la cultura letrada. En esta cesura neutraliza la



jerarquía que oficia de faro tanto para la cultura espiritualizada de lo alto como del populismo guiado y sostenido en esa misma división. Y es que en la letra trama, insisto, la condición, objetiva y material de su escritura. Un poema se sitúa en los extremos de la violencia, declarada o sigilosa, realizándose con la expectativa del encuentro con la mujer amada. De esta manera comienza la historia, mínima si se quiere, de una breve decepción seguida de un instante de dicha plena y simple. Así, la espera invierte los planos para dirigirse a la única privilegiada como destino de una promesa eterna: “A Celia, siempre”. El ardid que se empeñaba en el gesto de una violencia superviviente, ahora invierte el signo de alerta en el cortejo sabio, como acto seguido de la distracción. Así se afirma un sujeto poético con una enunciación en primera persona, en la escansión de un ritmo que “tantea” su terreno, a los efectos de preparar la ceremonia benévola como antídoto del lacónico enojo inicial. Ese es el sentido que, en la dedicatoria, abraza el adverbio “siempre” como suspensión temporal que envuelve el nudo más sensible del amor. Remate final de un pacto que pide (o que interpela) el sello de perpetua complicidad. Porque entre el ansia que deparan las rutas en las madrugadas de Córdoba y Villa María y los quince minutos de impuntualidad, el poema resiste en las vísperas, prodigadas por la visita, el perdón que se hace rogar, la cena, el paseo, el cine y el motivo de una cortesía secreta, guardado de los avatares de vueltas y despedidas, allí donde las palabras empiezan a sobrar. Decía que la letra, como instancia de realización poética, se autentifica en la búsqueda de la palabra que encandila, y esta se convierte inmediatamente en cita, en este caso de Wilson Simonal, aunque borre la distinción de procedencias y valores. Da igual porque “cinzas” ejerce el poder de la fascinación que no tiene razones claras pero ese hechizo transforma la canción repetida en silencio, volcándose en las imágenes destellantes de los faros automovilísticos o en los ojos de los gatos en la oscuridad. Esa tardanza casual, entonces, produce el incidente que da protagonismo simultáneo al amor y al acto de escribir. En la cita que transcribo a continuación, se lee la construcción de una voz y de un tono, inscripto en la brevedad de los versos, en la distancia de las comillas; pero también, la sorpresa que derivó de un leve descuido, se traduce en el lamento que apenas despunta en la mínima intervención gramatical: la reacción repentina de la anafórica conjunción copulativa y los signos de admiración que enfatizan, esperanzados, la alegría por un silencio que llegó a su fin.

Salí de mi casa para verte,  
con todas esas cosas en la cabeza  
lobo aullando junto a la “cinza”



resplandeciente...  
ojos de gato en la oscuridad,  
faros de coches sonámbulos que se acercan  
y se alejan de Córdoba.  
Y llegué quince minutos después...  
“No quisiste hablar.  
“Ya se me va a pasar”, dijiste.  
Y durante un tiempo largo nos miramos  
en silencio.  
El plato vacío,  
el tuyo y el mío,  
eran más blancos que nunca.  
Y después vino el pedido.  
¡A llenar el plato!  
¡Tu plato y el mío!  
¡Y empezaste a hablar...  
(Zelarayán, 2009: 68)

### **Bibliografía**

- Aguirre, Osvaldo (2015). “El lugar de Zelarayán”, *Bazar americano*: S/P.  
<http://www.bazaramericano.com/encuestas.php?cod=13&pdf=si>
- Fernández, Nancy (2014). *Poéticas impropias. Escrituras argentinas contemporáneas*, Mar del Plata, UNdMP.
- Fernández, Nancy (2016). “Escribir la violencia. Sobre *Roña criolla*, de Ricardo Zelarayán”, *Literatura y política*, A. De Llano (comp.), Mar del Plata, Eudem.
- Fernández, Nancy (2007). “Cucurto/Zelarayán”, *El interpretador*, 29: S/P.
- Molle, Fernando (2000). “La parodia me parece una estupidez total”, *El Ciudadano y la región*, Rosario.
- Prieto, Martín (2006). *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.
- Ramos, Julio (1996). “Cuerpo, lengua y subjetividad”, *Paradojas de la letra*, Caracas y Quito, Excultura Editores y Universidad Andina Simón Bolívar.
- Serrès, Michel (2000). *El contrato natural*, París, Biblioteca Nacional de Francia.
- Zelarayán, Ricardo, (2009) [1972]. “La obsesión del espacio”, *Ahora o nunca. Poesía reunida*, Buenos Aires, Argonauta.