



## La gauchesca negada. El realismo de *La piel de caballo* de Ricardo Zelarayán

Candelaria Díaz Gavier<sup>1</sup>

UNC

candelaria.dg@gmail.com

**Resumen:** El presente artículo aborda la relación de la escritura de Ricardo Zelarayán con el cánón de la literatura argentina en virtud de su negación a pertenecer a la gauchesca como género literario. La lectura aquí propuesta consiste en desplegar esa interrogación sobre el “fragmento” (Benjamin, Adorno, Libertella) como punto de partida. En efecto, si ya su carácter fragmentario incita a cuestionar el género novela, desglosando la linealidad y la unidad de sentido que hicieron las veces de sus fundamentos, de la misma manera puede leerse en esta negación un modo específico de volver la mirada hacia lo real en la literatura.

**Palabras clave:** Ricardo Zelarayán- gauchesca- fragmento- real.

**Abstract:** This paper aims to analyse links between the writing of Ricardo Zelarayán and argentinian literary canon, specifically concerning his denial of belonging to the "gauchesca" as a literary genre. It is proposed here to set the "fragment" (Benjamin, Adorno, Libertella) as a starting point for our reading, and deploy the question about Zelarayán's denial on it. Indeed, if its fragmented nature incites to question the genre novel, deconstructing the linearity and unity of sense that used to function as its bases, in the same way it can be asserted that this denial appears as a specific way of looking back to “the real” in literature.

**Keywords:** Ricardo Zelarayán- gauchesca- fragment- real.

---

<sup>1</sup> Candelaria Díaz Gavier es Lic. en Letras Modernas, egresada de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, donde actualmente cursa el doctorado en Letras con beca del CONICET. Es miembro del equipo de investigación “Arte, escritura y pensamiento contemporáneos: Experiencias, críticas y prácticas estéticas” (Secyt- Ciffyh).



Voy a partir de dos supuestos para leer *La piel de caballo* de Zelarayán que, antes que supuestos teóricos, son o tienen que ver con ideas o alucinaciones más o menos comunes o divulgadas sobre lo que se espera al leer una novela. La primera de estas ideas consiste en creer que una novela es la progresión del destino de uno o varios personajes. Podría leer esta novela en virtud de esta sentencia, y simplemente mencionar nombres propios como si se tratara de personajes, hacer alguna consideración sobre la dispersión de sus destinos (que persiste hasta la última línea), y, en el mejor de los casos, concluir que el “estilo” de la novela y de su escritura es “fragmentario”, sin centro, ni línea, ni progresión.

Bastará, para poder partir de acá deliberadamente, remitirme por ejemplo a la idea de “pasaje” con la que Benjamin se refiere tanto a los callejones y galerías de la ciudad moderna como a esa calidad inconsciente y errática de la escritura después de Baudelaire (Benjamin 2005, 2011, 2012), o recordar la reivindicación que hace Adorno del fragmento y el anacronismo como fundamento de la autonomía estética y, digamos, gnoseológica o relativa al conocimiento del mundo, en el ensayo (Adorno “El ensayo como forma”). Incluso, sin ir más lejos y para mencionar un texto estrechamente vinculado a la Revista *Literal* (1973-1977) en la que Ricardo Zelarayán participó, valdría recordar ese ensayo de Héctor Libertella, *Nueva escritura en Latinoamérica*, en el que el “fragmento” es un medio específico para rebatir profundamente las formas de representación tradicionalmente exigidas a la literatura. Y esto sólo para hacer un breve pasaje por lo que podríamos llamar la vindicación del fragmento, en cuya argumentación no voy a demorarme para que sea la novela misma la que manifieste su *naturaleza*.

Comienzo entonces a leer *La piel de caballo*. Atravieso esa primera parte en la que un personaje sin nombre (por lo menos por ahora) narra una



pelea callejera que *escucha* y, claro, como es el personaje el que habla, está escrito en primera persona. Aclara: “Yo no era mirón, era escuchón. ¿Estamos? Escuchar sin mirar era el verso, el mío.” (Zelarayán *La piel* 13). En esta primera escena se identifica confusamente con el “petiso”, golpeado en la penumbra, y posiblemente es él mismo. Esa indeterminación no deja espirar hasta el punto final. Parece que nada le asegurará al lector que cada vez que se dice “yo” haya identidad consigo mismo. Y sin embargo es indudable que se está narrando, como si hubiera una técnica indescifrable que logra escribir momentos difusos de un relato semiolvidado, sin olvidar no obstante que hay un relato.

Apenas un reglón en blanco, y aparece una mujer disimulando el llanto en una oficina. Otra línea más en blanco, y el sueño o la alucinación: “Al ratito nomás de dormirme yo volaba por el techo. Y andaba por ahí, como soy o como he sido, como un Pegaso sin alas pegado al techo. Y movía las extremidades como un cuadrúpedo, pero en el aire” (Zelarayán *La piel* 17).

Efectivamente, conforme pasan las páginas, la lectura me convierte en esa escuchona que va conociendo e hilando los relatos dispersos con la voz del pensamiento del narrador, y superponiendo a la imagen del caballo que sacude la piel para espantar las moscas, la “incursión fugaz en Buenos Aires – palabras del propio Zelarayán- de un provinciano pequeño burgués” (*La piel* 8).

Como escuchas más o menos aisladas que me van trazando una red de espionaje. Entre pedazos de diálogos, el fantasma del caballo de piel temblorosa espantando moscas, las moscas mismas de la ciudad de Buenos Aires que pareciera ser nada más que sus bares de “mala muerte” y sus callejones llenos de basura y sangre, van quedando como pistas de una desaparición misteriosa cuya verdad es imposible de reconstruir. Casi tan



imposible como identificar al narrador con un personaje, porque la novela parece tratarse de la desaparición del llamado “Jeta 'e bagre”, cuyo nombre es en realidad “Francisco Jacinto Gómez”, después de una pelea en un baile en Villa Mercedes, San Luis.

Pero luego un empleado de una agencia de publicidad, a quien otros personajes con nombres anglosajones llaman Chukie, parece ser el narrador que está buscando los rastros y los restos de su amigo el Jeta, que ha desaparecido. Y entonces, Alcira o “la Alcirita”, en pareja con el Jeta mientras su marido esté preso, ¿es la amante adúltera del personaje que está narrando, o es la amante del adúltero Jeta que también fue publicista, y que se convierte en mosca dando fin a la novela? ¿son ambos el mismo personaje, contando anacrónicamente su propia desaparición? Porque el libro termina con el zumbido del personaje que narra, herido de muerte en un colectivo tras enfrentarse a otro auto en una contienda absurda, con la arenga de varios de los pasajeros. Transcribo sus últimas líneas (y me disculpo por anticiparlas):

La ropa ensangrentada más pegajosa que nunca, el pantalón que comienza a arder desde abajo y una llama que se posa en el hombro izquierdo. La costa Sarandí está muy lejos... Tan lejos como los pies, la boca desdentada, los ojos... Apenas un chiflido: Biiii... chateee... taaa... guuué... chumbeeeao... biiii... chandooen... cachiqueeengue... Y queee... viaaaa... biiiichar... redaaaamao... deesen... cachiiiiilaoooo (Zelarayán *La piel* 126).

El final redobla todas las fuerzas de dispersión que fugan los destinos de los personajes que por mi costumbre progresiva y lineal de leer relatos traté todo el tiempo de asociar y hasta homologar. ¿Es el zumbido de esas últimas palabras el de una mosca a la que se ve reducido el personaje provinciano en la mar de violencias posibles en Buenos Aires? ¿Es el escritor provinciano el que es atraído y repelido neuróticamente por Buenos Aires como mosca al caballo?



Todas estas preguntas están hablando en realidad de diversas distracciones que se suman, se superponen y distorsionan el fantasma de un relato único, claro y distinto. Este es el segundo supuesto desde el que quiero pensar *La piel de caballo*: el que consiste en creer que leer una novela es seguir sin desviaciones una diégesis progresiva y lineal, como si su proceso textual pudiera despojarse de las vidas que discurren en ese proceso. Bastará, en este punto, remitirme a la *Teoría de la novela* de Lukács para recordar que la novela justamente viene a demostrar que la unidad del relato es puramente obra del artificio: nuestra época representa un mundo como una totalidad cuando nuestra percepción del mundo es discontinua.

Así, la novela es un género cínicamente artificioso, porque sabe que su unidad le pertenece más a la literatura que al mundo. Frente a esto, las consideraciones de Proust en *Días de lectura* son más que desafiantes porque rajan la delicada seda de los géneros literarios, pero también y sobre todo, porque define a la lectura como una experiencia real antes que como una operación cognitiva. Leo, mejor, un pasaje de ese ensayo:

...lo que [las lecturas] dejan sobre todo en nosotros es la imagen de los lugares y los días en que las realizamos. Yo no escapé a su sortilegio: al querer hablar de ellas, he hablado de algo totalmente distinto de los libros, porque no es de ellos de lo que las lecturas me han hablado. Pero quizás los recuerdos que uno tras otro me han restituido hayan despertado a su vez otros en el lector y lo hayan llevado poco a poco, demorándose por esos caminos floridos y apartados, a recrear en su mente el acto psicológico original llamado Lectura, con la suficiente fuerza como para poder seguir ahora en cierto modo dentro de él mismo las reflexiones que aún me quedan por presentar. (Proust "Días de lectura" 75).

La lectura no consiste en una operación mental única e idéntica para todos los lectores. Todo lo que nos distrae cuando leemos forma parte también del acto de leer. Pero además, se deduce de esta idea de que los



recuerdos se incrustan en las historias inesperadamente que esas distracciones consisten en la vida misma. Y es más, creo que Proust sugiere en este ensayo, y es posible pensarlo a partir de este pasaje, que son esas distracciones de la vida misma cuya aparición es incontrolable lo que existe verdaderamente entre la lectura y escritura.

Queriendo o sin querer, Ricardo Zelarayán escribe integrando la distracción, la vida misma. Es tal vez de la distracción de lo que habla en toda su obra, e incluso lo que fundamente esa compulsión por tirar o perder la mayor parte de lo que ha escrito, tal como lo testimonia en prólogos y entrevistas.<sup>2</sup> Como sea, Zelarayán habla de la escritura *real* como Proust hablaba de la lectura *real*. Digo, por todo esto, que hay en Zelarayán una estética basada en esa consigna básica aunque de difícil ejecución: la de escribir descarnadamente, sin artificio, a pura voz.<sup>3</sup>

Ahora sí puedo insistir en que la novela manifiesta por sí misma su naturaleza justamente por descarnada, porque nunca dejo de percibir que hay una técnica aunque sea imposible describirla, y porque percibo que esa técnica persigue el poder manifestar el proceso de escritura antes que el proceder de la anécdota diégetica.

La voz descarnada de *La piel de caballo* no suena para nada parecida a la que espero de una novela. Me acostumbro rápidamente a leer como si estuviera escuchando de primera mano los gritos, vituperios y trompadas de la escena en la que el Sorongo hiere con el cuchillo a Vicuña, que es quien está narrando ahora, cuando lo ve metiéndole la mano bajo la pollera a la “bizquita medio gaita”: “¡Ahh...!”, tronó, “¡Vicuña! ¡Sos vos, tape'e mierda!

---

2 Me refiero al prólogo a la reedición de *La piel de caballo* de 1999, y a la entrevista realizada por Fernando Molle, “La parodia me parece una estupidez total”, para el suplemento cultural del diario *El ciudadano y la región*. Disponible en <http://www.elortiba.org/zelarayan.html>, consultada el 02-06-16.

3 Respecto de esto, el artículo de Jorge Monteleone “Voz en sombras: poesía y oralidad” (1999) es una lectura imprescindible.



¡Traidor! ¡Vení mierda que te vaa'cer cagar, vení maula! (Zelarayán *La piel* 76). Y después de la pelea, dice:

¡Y la erraba pero no cejaba! ¡Pobre tucumano!, dije alejándome de allí. ¿En qué macha, en qué mancha te has metido? Y me fui nomás sin saludarlo en dirección contraria al río. Pasaron otros chicos tempraneros con sus cañitas y me miraron sonrientes como si ya lo supieran todo. “Güen día, señor”, dijeron poniéndose serios. A los ochenta, cien metros, se me cruza un gringo en el medio de los yuyales. Me mira foscamente y enseguida dice: “mruk, trock, funk, fonk”, como perdido. ¿Sería mudo, tartamudo, polaco o todo junto? (77).

Basta leerla en voz alta para notar cómo traspasa las palabras e incluso las expresiones coloquiales que no aparecen en los diccionarios: en *La piel de caballo*, Zelarayán escribe el sonido y el silencio, escribe la respiración y escribe el ruido. Por eso digo que su naturaleza se manifiesta: aparece en la primerísima capa sensible de nuestra lectura y nuestra escucha, y en esa misma capa de la escritura real es posible una lectura real. Como dice Nietzsche “lo semejante con lo semejante” (Nietzsche “De la utilidad...” 60): la “fuerza plástica” del presente no está en rebajar los hechos del pasado al “ahora”, sino en la voluntad de ponerse a la altura de los individuos que hicieron historia.

Es, de hecho, en Nietzsche en quien estoy pensando cuando hablo de “naturaleza” para referirme a la escritura. En esa maravillosa *consideración intempestiva* titulada “De la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida”, formula una necesidad del hombre contemporáneo, todavía ahogado en los arrebatos románticos del historicismo decimonónico, que es la de servirse de la Historia críticamente. Esto significa reconocerse heredero de las generaciones anteriores, también y sobre todo en sus aberraciones, y construir “*a posteriori* un pasado del que se querría proceder, en contraposición a aquel del que realmente se procede”



(Nietzsche “De la utilidad...” 39). Si se extrae de la historia lo que es verdaderamente útil para la vida, viejos hábitos y pareceres que percibimos como una primera naturaleza podrán ser sustituidos por una segunda naturaleza, y esta, a su vez, si triunfa, podrá convertirse en una primera naturaleza.

Este movimiento de la historia con la naturaleza fundamenta un punto más que revisitado en la filosofía de Nietzsche que es el tema del retorno en la historia, y que merecería un especial detenimiento, pero justamente es oportuno volver ahora a *La piel de caballo* y a Ricardo Zelarayán.

Leo la novela. Llego a comprender que el personaje que narra, Vicuña, está detenido en una comisaría, de la que curiosamente es liberado por provinciano:

“Por favor, señor oficial, ¿puede usted controlar si coinciden mis señas particulares? La libreta de enrolamiento es un documento público. Yo soy entrerriano...” El principal me miró con gran desconfianza, y hasta parecía que me iba a arrimar otro saque, pero finalmente abrió la libreta. No pudo más. No pudo evitar que le saliera del alma una voz afectuosa de padre comprensivo: “¡Entrerriano! ¡Entrerrianito como mis finados viejos! ¿Y cómo te has metido en ésta gurisito? Vos tenés una mirada de turco, ¡pero aquí dice Paraná! ¡Mis viejos eran de Rosario Tala, pero tengo unos tíos en Paraná! (*La piel* 27).

Sale Vicuña de la comisaría, a la que llega por haber estado en el lugar incorrecto, con el gallego, el padre de Amalia o Lita, su amante; y luego, la imagen de la piel de caballo moviéndose espásticamente para espantar las moscas antecede sin continuidad el recuerdo de cuando empezó a salir con Lita. Dice en este párrafo apartado:

No es la mano caballar mano espantamoscas. Es la piel movediza, la piel de caballo mandada a hacer para espantar moscas. Una piel naturalmente sísmica. Y a veces, el cogote ayuda cuando las moscas se van a la cabeza y zumban en las orejas. Y hay un

pajarito navegante de esa piel, acostumbrado desde siempre a ese movimiento de vaivén. Conocí esa piel oscilante al mismo tiempo que la marejada. Ese flujo y reflujo de la piel de caballo asediado por las moscas, acompañados de giros del cuello y rítmicos movimientos en la cola (*La piel* 45).

Y esta imagen recurre una y otra vez, entre escena y escena, hasta que al leerla no puedo menos que imaginar ese Buenos Aires hostil como una piel de caballo que repele; o al escritor yendo y viniendo desde y hacia un relato fantasmagórico e inconcluso. Visto desde la perspectiva del prólogo, es la novela misma la que retorna, casi justo cuando está por perderse. Pero es también esa imagen del caballo, que nada tiene que ver con el escritor buscavidas que encontramos en la ciudad de Buenos Aires, pero a él mismo se le sigue apareciendo ese caballo con esas moscas, procedente posiblemente de cualquier provincia, pero ciertamente extranjero en la ciudad, ajeno a sus historias.

El retorno es entonces el tema de la novela también desde la perspectiva del título. Incluso, puede entenderse que desde la perspectiva del título es el tema del relato, pese a toda su fragmentariedad y dispersión. Esto, que en nuestra cultura encierra una paradoja, ya que lo que usualmente entendemos por “retorno” se asocia a lo lineal y a lo continuo, es lo que *La piel de caballo* viene a rebatir, tal como parece quedar fundamentado por todo lo dicho hasta ahora.

No obstante, más que verificar las categorías que harían del “retorno” su tema, me interesa ahora pensar que ese tema que le es propio, se ha reproducido, digamos, “metaliterariamente”. Quiero decir: más allá de que sea su tema, la novela efectivamente retorna, y lo digo fundamentalmente retomando ese sugestivo prólogo que fue escrito en 1999 para su reedición, trece años después de la primera, y a veinticinco años de que la novela fuera escrita. No creo que sea sólo mía la sensación de que ese prólogo es un



capítulo “recuperado” y adherido *a posteriori*, esta vez firmado por un personaje llamado Ricardo Zelarayán y fechado: “Verano de 1999”. Este prólogo tiene además un subtítulo: “El cuento de una novela, o veinticinco años después” (7-9) (y subrayo, de acuerdo a esta sensación de la que hablo, la palabra “cuento”).

¿Qué retorna en *La piel de caballo*? Si acaso esta pregunta tuviera una respuesta unívoca, no hubiera hecho falta toda esta disquisición. La intriga me lleva a recuperar la terminante respuesta que Zelarayán dio en una entrevista cuando le preguntaron si le interesaba la gauchesca: “No, en absoluto. Aborrezco a los gauchos. (...) Claro, como aparece un caballo ya es un gauchesco. ¡Pero hay que ser boludo! Como soy provinciano, los porteños creen que nací en el campo.” (Molle “La parodia...”).

Ciertamente, el fantasma del gaucho no retorna solamente porque sea provinciano. Quiero hacer esta última consideración en relación con los géneros literarios, a los que manifiestamente Zelarayán gustaba atravesar: la novela *La piel de caballo*, que está literalmente compuesta con frases escuchadas en “la calle” (Molle “La parodia”), como dice en la misma entrevista, puede ser percibida también como un poema, pero sin versos. O mejor: sus versos son imposibles de escribir.

Claro que la ética de la escritura, por decirlo de alguna forma, no tiene nada que ver con la gauchesca, porque no hay una intención deliberada de denunciar el estado de una clase social, ni cosa por el estilo. Tal vez Zelarayán concluiría sobre la gauchesca lo mismo que Borges: que es un género inventado por la alta cultura para representar su imaginario de cultura popular (Borges *Discusión*). Pero parece lógico pensar que este gran poema no puede forzar una versificación porque la musicalidad del habla *real* (y no la del imaginario) no puede reducirse de ningún modo a una métrica, por experimental que sea.



La negación de la gauchesca no es exactamente una negación del canon o de la historia. Es indudable que cuando el habla se mete en *La piel de caballo*, el escritor no está por encima sino al lado. Es posible dudar, eso sí, de que Zelarayán haya ignorado por completo las razones que convocaban a la gauchesca, género que justamente puso en tela de discusión el habla en la literatura escrita. Sin embargo, y para concluir, algo distancia rotundamente a Zelarayán de la gauchesca, y también de Borges: lo que retorna con el habla, en la novela y en la literatura, es lo real. ¿No es entonces otra manera de entender el realismo?

### **Bibliografía**

Adorno, Theodor. "El ensayo como forma". *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.

AA.VV. *Revista Literal (1973-1977). Edición facsimilar*. Buenos Aires: Ed. Biblioteca Nacional, 2011.

Benjamin, Walter. *Calle de dirección única*. Madrid: Abada, 2011.

---. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

---. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

Borges, Jorge Luis. *Discusión. Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

Libertella, Héctor. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: Ed. el Andariego, 2008.

Lukács, György. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Ed. Godot, 2010.

Molle, Fernando. "La parodia me parece una estupidez total", entrevista a R. Zelarayán para el suplemento cultural del diario *El ciudadano y la región*. Web: <http://www.elortiba.org/zelarayan.html>. Acceso: 2/06/16.

Monteleone, Jorge. "Voz en sombras: poesía y oralidad". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 7. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 1999.



Nietzsche, Friedrich, “De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida”. *Consideraciones intempestivas 1873-1876*. Buenos Aires: Alianza, 2002.

Proust, Marcel. *Días de lectura*. Buenos Aires: Taurus, 2013.

Zelarayán, Ricardo. *La piel de caballo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1999.