

Ethos y figura autoral en Ricardo Zelarayán

Andes Branco Ruiz Delgado
Universidad Nacional del Comahue
Argentina

Introducción

La mayoría de los textos que recuerdan a Ricardo Zelarayán¹ empiezan por describir un personaje que parece sacado de la literatura. Se trata de un escritor cuyos textos son inseparables de esa especie de mito que supo construir a su alrededor; pese a que su obra personalísima parece a veces coquetear con el secretismo, la imagen pervive aún, transmitida a veces de boca en boca, otras materializada en alguna semblanza de sus conocidos y allegados o alimentada por él mismo en sus textos, y su obra funcionó como aglutinador para un grupo de escritores que generó una de las renovaciones más importantes de los últimos años en la poesía argentina. La escritura de este trabajo tiene como fin analizar particularidades del discurso de Ricardo Zelarayán que contribuyeron a conformar esa imagen de escritor.

Entre los dos textos seleccionados para el análisis, el “Posfacio con deudas” de *La obsesión del espacio* (1972) y la entrevista de Fernando Molle a Zelarayán titulada “La parodia me parece una estupidez total” (2000), transcurrieron veintiocho años en los que se publicó la mayor parte de su obra. Esto implica una diferencia sustancial en la posición que el autor ocupa dentro del campo literario en ambos puntos temporales, lo que podría tener repercusiones en el sistema enunciativo. A pesar de ello, la imagen que ha perdurado sobre este autor se percibe como coherente a lo largo del tiempo. Una de las hipótesis que se tendrán en cuenta para abordar estos textos es que el aparato lingüístico que escoge en ambas ocasiones en géneros bien diferenciados contribuye en gran medida a construir esa coherencia. La descripción del aparato lingüístico que pone en funcionamiento Zelarayán servirá para esbozar la forma en que transmite un *ethos*² que le es característico y para analizar la imagen de escritor que se desprende de los textos.

Una vez definidas las condiciones que construyen dicha coherencia, se relacionarán las ideas expresadas sobre la poesía y la literatura en estos textos y las

consideraciones sobre el estilo que puedan surgir del análisis, con el género literario más evocado por la crítica al hablar de este autor, la literatura gauchesca, para esbozar puntos de contacto posibles. La idea que guía esta aproximación es que las relaciones que estableció la crítica literaria entre Zelarayán y el género gauchesco o *neogauchesco* no se fundamenta en un criterio meramente temático, tal como el que sostenía un tipo de crítica abandonado hace décadas, sino que toma en cuenta la especificidad verbal y la estructura ideológica del género (Rama 1985) y es desde ese punto de vista que puede resultar fructífera una lectura de sus conexiones.

Los puntos de contacto que la crítica literaria estableció entre Zelarayán y la literatura gauchesca perduran en muchas afirmaciones de críticos contemporáneos, aunque haya sido rechazada de plano por el autor:

En el contexto de la literatura argentina, cada movimiento estético supone necesariamente dos pasos: ignorar el escritor canónico y volver a la gauchesca. Borges escribe como si no hubiera existido Lugones, pero vuelve a la gauchesca; Lamborghini y Zelarayán escriben como si no hubiera existido Borges, pero vuelven a la gauchesca; Copi escribe como si no hubiera existido Borges, pero vuelve a la gauchesca. (Link 2000)

Esta cita de Daniel Link es retomada por varios críticos que leen en parte de la producción literaria actual un nuevo retorno de la literatura gauchesca. Es el epígrafe del libro de Gonzalo León *La última gauchada* (2014) y también es retomada por Gabriela Cabezón Cámara (2014) en su artículo “La última vuelta a la gauchesca”. Por otro lado, Sandra Contreras (1997) incluye a Ricardo Zelarayán entre los autores que operan transformaciones en la tradición y las voces de ese género en el siglo XX.

En este trabajo, el análisis se centrará en el “Posfacio con deudas” de *La obsesión del espacio* (1973) y en una entrevista a Ricardo Zelarayán por Fernando Molle publicada en el suplemento cultural del diario *El Ciudadano y la región*, en Rosario, el 6 de febrero del año 2000. El criterio de selección del corpus de análisis se basó en la necesidad de abordar aquellos registros escritos en que Zelarayán se explayara sobre su persona y su poética, de forma tal que se viera fuertemente comprometido como autor.

Se incluye en la selección el “Posfacio con deudas” porque en ese texto existe la voluntad por parte del autor de que la voz enunciativa construya en el texto una imagen de escritor en relación directa con el autor empírico. Esto diferencia el Posfacio del resto

del poemario, donde no puede atribuírsele a la voz poética una relación de correspondencia directa con el autor. Por otro lado, de las pocas entrevistas que se conocen, la de Fernando Molle a Zelarayán del año 2000 es la más importante. En ella el autor desarrolla ampliamente varios aspectos que luego de su muerte fueron recogidos por las distintas notas que trataron sobre él y sus textos, y por otros escritores que lo recuerdan en distintos medios de comunicación; fuera de su literatura, y particularmente del “Posfacio con deudas”, esta entrevista constituye una de las fuentes que puso en circulación con más trascendencia las opiniones y la imagen que se comúnmente se asocian con Zelarayán³. Ambos textos pertenecen diferentes géneros con características bien diferenciadas –uno escrito, otro que transcribe una instancia oral de entrevista. Para el análisis se deben tener en cuenta aquellos rasgos que varían necesariamente condicionados por estas circunstancias. Además, se mantendrá la diferenciación establecida por Oswald Ducrot (1984) entre el ser del discurso y el ser del mundo, útil para abordar con claridad la noción de *ethos*, pero también para diferenciar con claridad al autor como una función dentro del texto.

1. Contexto del corpus

La crítica ha prestado atención a este autor como consecuencia de las intervenciones en el campo literario que llevaron a cabo los escritores de la llamada “generación del 90”, quienes lo reivindicaron como una de sus influencias decisivas⁴. Las discusiones de la crítica giraron comúnmente alrededor del tópico del género de su escritura, difícilmente clasificable. En ese sentido, las asociaciones más frecuentes se centraron en señalar puntos en común de su obra con la tradición de la literatura gauchesca, y con menos énfasis se señalaron algunos contactos con el neobarroco, especialmente por *Roña Criolla* (1991)⁵.

El “Posfacio con deudas” se encuentra en la primera obra publicada por el autor, y en ese texto se instituye una identidad que liga la escritura literaria con una figura que le da unidad; parte del trabajo de análisis consistirá en establecer qué tipo de relación piensa el escritor con sus textos. Para la fecha de su publicación de *La obsesión del espacio*, según los datos que da en ese texto (aunque hay algunas discusiones en torno a la fecha real de su nacimiento), Zelarayán tiene más de cuarenta años. Allí aprovecha el

final del poemario para hacer explícitas sus preferencias estéticas, su postura frente a la tradición literaria y la idea de poesía que sostiene la escritura de los versos que preceden a este texto. Sin embargo, decide escribir sobre sí mismo, además, datos autobiográficos que salen de las expectativas previstas para un texto de esa clase: fecha aproximada de nacimiento, lugares en donde ha vivido, ciertos episodios de su vida. Esto convierte el *Posfacio* en un texto muy personal dentro de su género y de la escritura del autor.

Por otro lado, en la entrevista de Fernando Molle, Zelarayán habla desde otra posición en el campo literario, pese a su escasa producción que consta para ese entonces de dos libros de poemas y una novela. Para el año 2000 la mayoría de los escritores que dicen haber sido influenciados por Zelarayán, particularmente los de la llamada “generación del 90”, ya han publicado la mayoría de sus obras, y parte de la imagen pública de Zelarayán se ve reflejada en las preguntas de la entrevista. Allí el autor se encarga de confirmar o negar muchas de los lugares comunes que se cuentan sobre sus costumbres, su origen, sus elecciones estéticas y su postura frente al campo literario; estos datos se volvieron pertinentes para una entrevista solo luego de que se conformara una autoridad proveniente de su obra escrita y de la recepción de esta por parte de los lectores.

2. a. Sobre el “Posfacio con deudas” (1972)

En la producción literaria de un escritor, sobre todo en la de uno que publica tan poco, cada palabra cuenta. Y la primera vez que Zelarayán se hace cargo de una voz enunciativa asociada a su producción literaria con fines a publicarse, afirma no saber cómo empezar el texto con el que concluye el poemario (“No sé cómo empezar, pero empiezo nomás”). El primer lugar que se asigna a sí mismo es el de la inseguridad y la indeterminación. En el registro escrito podemos reformular, borrar, reescribir nuestro texto cuantas veces creamos conveniente, pero este íncipit imprime una fuerte impronta de espontaneidad del discurso oral a la escritura del Posfacio. Esa marca se mantiene a nivel estructural en el resto del texto, que no se desarrolla en una progresión temática con una coherencia interna, sino más bien mediante párrafos que se suceden en esa espontaneidad del fluir de los temas, sin conectores lógicos que los articulen. El articulador temático de la mayoría (pero no de todos) los párrafos sería “la poesía”, una

constante que es dejada de lado y retomada en varias ocasiones y del que se podría decir que es el tema global del texto.

A la vez, el fragmento señala la propia instancia de enunciación para hacerla evidente en lugar de ocultarla -como el “aquí me pongo a cantar”, pero con otra predisposición hacia el propio discurso. De este modo, el pacto de lectura del Posfacio remite imaginariamente, desde el principio, al momento concreto de producción. El refuerzo de esta marca personal instala para todo el texto una cercanía con la instancia de enunciación, como si la voz creara un marco de diálogo con el lector, que nunca llega a concretarse del todo. Por ejemplo, escribe “no es obligatorio leer lo que estoy escribiendo” en lugar de “que leas lo que estoy escribiendo”: no hay una segunda persona orientada hacia el lector. Los personajes a quienes está dirigido los agradecimientos aparecen nombrados en tercera persona, como “la gente que habla [...] que constantemente me está enviando esos mensajes” o “los borrachos que conversan”; la única segunda persona que aparece en el texto es dirigida a Macedonio Fernández, la influencia más determinante en el rechazo del viaje a Europa y la consecuente elección del mundo ligado a la infancia y juventud del autor: “me ayudó a redescubrir ese mundo que yo quería olvidar tal vez para poder trepar mejor [...] Gracias, Macedonio, de todos modos, por atajarme y explicar”.

A continuación, Zelarayán inicia el “hablar de deudas” donde desarrolla una concepción de la poesía que tiende a hacer difusa la posición del autor. El Posfacio instala para la poesía una idea de enunciación abierta que reconoce otras voces. Al final de su primer libro de poemas, afirma que “No existen los poetas, existen los hablados por la poesía”. El participio pasivo quita de su lugar a la función de autor entre esas voces y da cuerpo a una entidad, la poesía, que se hace presente en forma involuntaria en el habla cotidiana. Como consecuencia lógica de esta idea, llega a cuestionar la pertenencia de sus poemas: “Yo me he reído con estos (¿mis?) poemas”. Pero es notable que aparezca solamente como una sugerencia o una duda y no como una afirmación, como si el lugar que adquiere la idea nunca llegara hasta el final de sus consecuencias, y como si fuera un tema no resuelto ni siquiera para el mismo autor.

En los últimos párrafos, expresa una sucesión de afirmaciones en primera persona sobre sus opiniones personales, que configuran un esquema de adhesiones y

discrepancias en diálogo con la tradición: (yo) soy ateo, reivindico a Macedonio Fernández, soy entrerriano, no creo en la poesía cantada, no creo en los géneros literarios, no tengo nada que ver con el populismo, con la filosofía derrotista del tango ni con los empresarios izquierdistas, odio la pedantería, el paternalismo y la solemnidad. Esta operación de distanciamiento y diferenciación se realiza mediante referencias estereotipadas y etiquetas, tipificaciones referidas a escritores –Gelman, González Tuñón-, o grupos de escritores que comparten ciertas características, y, como todo estereotipo, recortan un público específico que lo comparte y sobre el que puede generar adhesión⁶ (Amossy 2011). Si el lector no comparte la referencia estereotipada, ya sea porque no la conoce o no comparte la valoración, el efecto puede ser de distanciamiento con los valores ideológicos que sostienen el texto.

Hasta acá podemos reconocer una tensión implícita entre dos posiciones que sostiene el texto a la vez: por un lado, el aparato enunciativo del texto demuestra una presencia fuerte de referencialidad hacia la instancia de escritura, y por lo tanto, a una voz que hace todo por subrayar las marcas personales estableciendo un escenario de cercanía con el lector, marcas acompañadas por las muchas referencias al autor mediante datos personales y de preferencias estético/ideológicas. Por otro lado, desde el plano de las afirmaciones ideológicas que tematizan la poesía, la figura del escritor recibe un lugar que no es el del origen mismo de la escritura: reconoce una comunidad de lenguaje de la que él recoge los “vectores de poesía”.

3. b. El estilo del “Posfacio con deudas”

Este texto no deja de formar parte de un poemario, por lo que, pese a constituir su escritura desde la prosa, conserva rasgos poéticos marcados; esta característica se asume como propia de la escritura desde la configuración descriptiva y programática del autor y es coherente con ella: “La prosa es poesía o nada. Entre la escritura que llena toda la página y la que no la llena hay sólo una diferencia de escandido, de tempo, de períodos”. La idea remarca la unidad de *La obsesión del espacio* al postular una continuidad entre la poesía y la prosa del Posfacio.

La escritura del Posfacio reproduce las inflexiones de la lengua hablada con sus cambios de acentuación, vacilaciones en el desarrollo y reformulaciones: “Simplemente

quiero agradecer y de paso... pero por'ai, y ese es el riesgo, lo que está adelante puede ser interpretado como el prólogo de esto". Este rasgo del estilo contribuye a conformar el escenario de inmediatez con el escritor planteado al inicio del texto.

Fuertemente ligado a este punto, otro rasgo estilístico de este texto consiste en la recuperación de frases hechas o refranes, componente importante y característico del habla popular de origen en la oralidad; sin embargo, la operación de Zelarayán no consiste aquí en retomar estas frases hechas para incorporarlas a su texto, sino en apropiarse del procedimiento de creación de esas frases para proponer las suyas, que resuelven o sintetizan ideas: "ni beca ni vaca", que mediante una aliteración expresa su postura frente al mundo de su niñez y su elección de no viajar a Francia; "¡no hay belga que valga!", que repite la figura retórica y la métrica (ambas frases pueden ser tomadas por hexasílabos con idéntica acentuación) y utiliza la referencia a Julio Cortázar para ejemplificar la condición de un entrerriano que vive en Buenos Aires; "no quiero salvar a nadie, sólo quiero", que elide el objeto directo de modo que el verbo adquiere una intensidad y sentido particularizados para resumir la oposición al paternalismo y reforzar una imagen afable. La operación incorpora un componente de originalidad y da una vuelta de tuerca a un procedimiento de extracción popular manteniendo características típicas de esos proverbios o refranes, como el ritmo y la figuración.

La elección del léxico y de las metáforas o comparaciones remite a la espacialidad que expone como rasgo constituyente de su identidad. Así ocurre con la frase "el fondo de la cosa, el fondo de la casa de mi infancia en Paraná" o con la analogía de la canilla reseca con moscas disputándose el agua en Santiago del Estero para definir a "los llamados poetas".

Estos elementos, en conjunto, particularizan una voz que se desvía de lo esperado en la prosa y en el código escrito. En este sentido, la presencia de la oralidad que remite a formas socialmente específicas de decir y del ritmo asociado a esa oralidad refuerzan la inscripción singular de esa voz en el discurso. El efecto de lectura de este conjunto de rasgos es el de una cercanía mayor entre locutor y lector. La voz del texto utiliza un estilo coherente con el aparato enunciativo, porque en ambos son marcados los rasgos de la instancia de enunciación.

3. c. Afirmaciones ideológicas del “Posfacio con deudas”

El texto está cargado de un conjunto de sentencias de tono afirmativo, de modo que por momentos se acerca genéricamente al manifiesto. Estas sentencias pertenecen sobre todo al ámbito de la poesía y de las elecciones estéticas. Una de las más importantes es: “En fin, el lenguaje es para mí la única realidad. Esto no es ninguna novedad, es una simple afirmación. Si la realidad está en alguna parte, está en el lenguaje”. Esa afirmación continúa la cita de Aristóteles que había sido retomada por el peronismo (“la única verdad es la realidad”), pero orientada por el postestructuralismo francés, que fue muy importante para el grupo de colaboradores de la revista *Literal*, muy cercano a Zelarayán.

En el texto, cumple un papel muy importante la cuestión geográfica, al punto de que se postula como parte fundamental de la identidad del autor. Sobre este tema hay varias referencias; una de ellas es una alusión a Julio Cortázar, de quien retoma por analogía su situación en relación con su lugar de residencia (París), y su lugar de pertenencia (Argentina). “Soy entrerriano, medio tucumano y salteño, en Buenos Aires. Una especie de “entrerriano, etc., etc., hasta la muerte” que vive en Buenos Aires, así como hay “argentinos hasta la muerte” que viven en París. En fin, ¿no hay belga que valga!”. En este párrafo se está creando un anclaje espacial (geográfico) como lugar de la enunciación. Es un lugar fijo (“me quedo aquí”), pero a la vez compuesto por capas que se superponen para conformar una espacialidad compleja en permanente dislocación: Zelarayán vive, habita y publica en Buenos Aires, pero es (se define como) entrerriano, tucumano y salteño. Sus obras son publicadas y leídas en un lugar ajeno a aquellos que enuncia como constitutivos de su identidad. Esa distancia, que en este párrafo parece resultar coherente o resuelta mediante la creación de la definición “entrerriano hasta la muerte que vive en Buenos Aires”, en otro párrafo parece introducir una incoherencia en el aspecto ideológico: “Todo lo que digo puede parecer muy nacionalista, pero en realidad soy entrerriano primero, después tucumano y salteño. Mis amigos de aquí me acusan de franchute. Realmente no sé qué decir”.

La acusación amistosa de “franchute” lo deja en un estado de tensa indefinición, descolocado (“realmente no sé qué decir”), porque introduce una grieta en lo que se afirma como autoimagen en el resto del texto. Basta considerar este fragmento junto a

otro, dos párrafos antes: “Un buen día me encontré en Buenos Aires con que quería irme a Europa... evidentemente estaba a un pelo de ser porteño. Pero no me fui ni creo que me vaya nunca. No señor, ni beca ni vaca, me quedo aquí”, donde claramente reafirma su valoración negativa del europeísmo que postula como estereotipo de “porteño”.

Esta acusación pudo haber sido excluida de forma tal que los valores que se asigna a sí misma la voz enunciativa no se vieran cuestionados, por lo que su inclusión adquiere un significado especial a la luz del resto del texto: puede contribuir a conformar una imagen asociada a valores como la sinceridad, a la pretensión de exponerse de forma sincera en el texto. Sin embargo, como consecuencia de esta operación, construye un lugar de enunciación ambiguo o contradictorio, justamente en el ámbito en que Zelarayán es más insistente: su oposición al estereotipo de porteño y, en el Posfacio, al europeísmo ligado a ese estereotipo. Cabe recordar que en función de esa oposición construye su identidad anclada geográficamente en las provincias del norte del país.

3. a. Entrevista “La parodia me parece una estupidez total”, por Fernando Molle.

En este apartado se tomará como punto de partida la entrevista para establecer continuidades y diferencias en los resultados del análisis de este texto en relación con el Posfacio de 1972.

Debido a la diferente situación respecto de su obra y de su público en que se encuentra Zelarayán en este momento, puede pensarse para este texto en un *ethos prediscursivo* (Maingueneau 207) constituido por una imagen de sí mismo procedente de su obra anterior, pero sobre todo por el Posfacio, su texto más personal, y también el más difundido después de su poema “La gran salina”. Parte de este *ethos prediscursivo* es traído a colación por Molle, que repone muchos datos sobre Zelarayán al inicio para introducir la entrevista. También se puede reconstruir algo de esa imagen a través de las preguntas, que en ocasiones procuran que el autor emita su opinión sobre ellas. Para eso es importante diferenciar entre un *ethos dicho*, constituido por “los fragmentos del texto en los que el enunciativo evoca su propia enunciación” y el *ethos mostrado* que surge de los propios indicios del texto. (Maingueneau 212).

En el texto, aparece con insistencia el modo en que Zelarayán dice tratar sus escritos: “(Z)-Primero yo tiraba y después perdía. Y después trataba de no perder, pero me traicionaba el inconsciente”. De esta forma opera con el valor atribuido a su obra, porque no hay forma de considerar la posición que ocupa lo que publica respecto de lo que se pierde o lo que él mismo tira. Este misterio alrededor de su obra también contribuye a fortalecer su imagen de autor secreto.

Más adelante, frente a la pregunta por los escritores que le interesan, introduce el comentario “Yo que leo en varios idiomas”, que funciona en la frase como condicionante de los gustos literarios, ligados a la percepción de la “cadencia poética” en los textos que el autor se atribuye. Teniendo en cuenta que el interés por Zelarayán pertenece ante todo al campo cultural, esta es una forma importante de construir autoridad. En tanto que deja en claro su plurilingüismo y su capacidad para traducir textos de diversos idiomas, la elección del estilo, del léxico y de los rasgos de oralidad fuertemente relacionados con los usos populares adquiere mayor peso ante la familiaridad que demuestra con la cultura letrada más valorizada. La cultura francesa funciona como un factor que refuerza la autoridad de sus elecciones, porque lo coloca en mejor posición para discutir el canon, proponer autores que están por fuera de él y emitir una opinión que puede ser tomada en cuenta por otros integrantes del campo cultural.

De los escritores que elige, Groussac y Sarmiento están fuertemente ligados a la cultura francesa. La enumeración empieza por ellos, escritores centrales en el campo literario argentino. Desde allí continúa con escritores cada vez más alejados del canon, sobre todo provenientes de las provincias del norte del país. El ordenamiento de los autores marca los contactos con el canon oficial, sobre todo con los “ineludibles”, como Sarmiento, que le interesa a pesar de su postura ideológica. Esto plantea que el criterio de selección no se basa en aspectos geográficos ni ideológicos, sino de valor literario, y de esa forma adquiere fuerza la elección de los escritores más alejados del canon (Mateo Booz, Manuel Castilla, Néstor Groppa, Jacobo Regen), que aparecen en la misma enumeración que Sarmiento y Groussac.

Para el análisis del ethos que se configura en este texto cabe resaltar, además, el tono de algunos fragmentos. Hay momentos de la entrevista que resultan humorísticos;

en ellos se discuten temas referidos a parte de la producción poética del autor. El tono general del resto de la entrevista varía en algunos momentos en que la discrepancia respecto de lo que se le pregunta al autor es radical, y en consecuencia la enunciación se exalta: son los fragmentos sobre la literatura gauchesca (“¡hay que ser boludo!”), sobre la parodia (“una estupidez total”) y sobre Sarmiento (“es un viejo de mierda”). Estos fragmentos marcados son determinantes en la configuración del público que recortan y demuestran una imagen mucho menos controlada que en el Posfacio. Si bien puede pensarse que responden a la cercanía entre entrevistador y entrevistado, también es cierto que la imagen confrontativa que transmiten estos fragmentos puede imponer más restricciones a la adhesión de sectores que concuerden con el enunciador.

4. b. Coherencia formal e ideológica

En el siguiente fragmento el autor expone las condiciones que tienen que darse para que se cumpla la enunciación poética; de esta forma, instituye una *escenografía*⁷ para su poesía que también resulta válida para el Posfacio:

(M) -Una particularidad de su poesía es que parece ir escribiéndose azarosamente, sin ningún tema ni plan previo.

(Z) -Todo, todo lo mío es así. [...] cuando hay un plan previo para escribir, el texto siempre fracasa. Es necesario un disparador, y eso te da una angulación. Es como en la artillería. Tiene que ser una frase que me toca enseguida.

El párrafo reivindica la espontaneidad que, como se vio acerca del Posfacio, se logra en gran parte mediante una configuración del aparato enunciativo y mediante las afirmaciones ideológicas, sobre todo del jazz moderno en permanente evolución, que le enseñó “la única estética operativa”. La escucha (de música, de frases al pasar en la calle) formula el origen de la elaboración espontánea. Este escenario, planteado para la poesía, funciona también para el Posfacio unido a condiciones que instala formalmente el discurso, como las instancias de referencia al momento de enunciación y el modo oral de la escritura. Como se señala en el apartado sobre el Posfacio, la “impronta de espontaneidad” organiza la concatenación de los temas, que parecen sucederse sin conectores lógicos al menos en el plano textual. Incluso se encuentra presente el disparador que Zelarayán dice necesitar: la anécdota de la conversación telefónica que

oye del cajero. Hay coherencia entre la estética que plantea, las afirmaciones ideológicas del Posfacio y la entrevista, y la estructura del Posfacio. La entrevista de Fernando Molle cierra con una frase que se remite directamente a ese texto de su primer poemario:

(M)-Cuando escribe, ¿lo hace contra algo o alguien?

(Z)-No, cuando yo escribo me dejo llevar. Yo no pienso en atacar a nadie, nada de eso. Yo no quiero ganarle a nadie, yo solo quiero.

Repetida tantos años después, la frase “yo solo quiero” reafirma, desde el gesto de pronunciarla, el carácter programático de su primera publicación, y establece una persistencia en las afirmaciones del autor a lo largo del tiempo acompañadas de la coherencia ideológica consecuente. Además, forma parte del *ethos dicho* en una posición privilegiada del texto, un cierre que transmite la imagen más autoconsciente y voluntaria con que el enunciador se refiere a sí mismo.

4. c. Imagen de escritor

María Teresa Gramuglio (1988) llama “imagen de escritor” a la construcción que los escritores proyectan sus textos a través de diversas representaciones de sí mismos, de su subjetividad y del modo en que piensan sus posiciones tanto dentro de la institución literaria como en la sociedad. Esto es, una serie de discursos e ideas sobre sí mismos que involucra su relación con la sociedad, con el campo cultural y con su obra literaria. La imagen de escritor incluye posicionamientos frente a instituciones ligadas a la literatura, pero que se rigen con otra lógica, y posicionamientos frente a las luchas culturales que se dan en el seno de una sociedad. Estas imágenes, según la autora, conjugan “una ideología literaria y una ética de la escritura”⁸.

La imagen canónica de escritor, para Zelarayán, es la del escritor profesional. En ese sentido es que afirma no poder llamarse a sí mismo de esa manera. Para sí, por el contrario, construye a través de sus textos un lugar ligado a su concepción de la poesía, donde funciona como “escucha”, que se ubica, desde su lugar de letrado que no omite, frente a sectores sociales postergados por actores que aparecen tipificados en sus textos: los porteños, la “pequeña burguesía” (síntesis cultural y económica), la oligarquía. Esas imágenes condensan las oposiciones sobre las que se actúa: la opresión económica

frente a la que reivindica a las clases populares, y la centralidad de Borges en el canon literario argentino, como símbolo del sistema cultural que relega a la invisibilidad a escritores que no tienen proyección nacional por su ubicación geográfica, con la consecuente imposición de un modelo de escritor. La “pequeña burguesía” se afirma como la contra-figura de escritor para Zelarayán.

En estos textos se elige un discurso que privilegia la originalidad y la creación de novedades por sobre otros como la parodia, que en opinión del autor es “pura repetición”. Esto se refuerza mediante las afirmaciones como las analizadas antes acerca de la cantidad de material que fue tirado, perdido o no publicado; como se vio, esto opera sobre el valor de la obra, de forma coherente con la pretensión de originalidad constante que exige el proyecto escriturario que se propone Zelarayán.

La imagen de escritor, en este caso, remite a la tensión que se encuentra en el Posfacio entre una idea inconsistente de autor y el “escucha” del habla de la calle. En la entrevista, retoma la idea de Germán García en Literal de no firmar los artículos que allí se publicaran, idea que no prosperó. Hay una forma de entender la poesía, compartida por el grupo, funcionando en varias de las afirmaciones de estos textos, a partir de las que se puede reconstruir la influencia del posestructuralismo francés. (Peller 2012).

La imagen que pone en juego Zelarayán se alimenta de dos tradiciones que se podrían calificar de opuestas, la cultura letrada y la cultura popular⁹ (Ludmer 18), y se mueve entre las posiciones geográficas que de alguna forma encarnan esa oposición. En su producción, moviliza imágenes que intentan ser una síntesis superadora de esas oposiciones. El autor empírico elige escribir desde Buenos Aires para tener un público y que sus palabras sean oídas, pero toda su forma de desempeñarse como persona de la vida cultural, desde la imagen que muestra, su poética y hasta sus formas de publicar constituyen un rechazo a la burocracia de la literatura y los medios de consagración que sostienen y reproducen la lógica de exclusión hacia las escrituras alejadas del centralismo porteño.

Desde el plano de la enunciación, Zelarayán no intenta ocultar las marcas que remiten a su persona como origen del discurso; remarca los rasgos de oralidad y la elección del léxico remite a las provincias que señala como anclaje geográfico de su enunciación -Entre Ríos, Salta, Tucumán. Todos estos rasgos en conjunto contribuyen a

construir un ethos del locutor muy presente en el texto, confirmado además por el contenido fuertemente personal del Posfacio. A pesar de esto, la concepción de poesía que desarrolla lo lleva lógicamente a poner en duda la autoría de sus propios poemas. Puede postularse, por ello, un pequeño desfasaje entre las elecciones de estilo y las afirmaciones ideológicas sobre la poesía.

El segundo desfasaje se produce entre las afirmaciones ideológicas que lo constituyen en oposición al “porteño”, que recorren su obra y tienen mucho peso en los textos aquí tratados, y las acusaciones de sus amigos, que lo llaman “franchute”. Las llama acusaciones porque son injuriosas, aunque se considere que sólo pretenden serlo desde el humor. Pero sucede que el provinciano traduce a Céline y a Proust, y es un gran conocedor de la cultura francesa, tal como los mejores representantes de la élite cultural porteña. Esta incongruencia lo que lo deja sin respuesta frente a la acusación.

Ambos textos leídos en paralelo producen un efecto de lectura que podría resumirse en la figura paradójica de una coherencia –ideológica, de estilo, de temas- en la inestabilidad, en tanto sus proposiciones afirmativas se ven amenazadas en su origen por factores que son constitutivos de ese origen. La amenaza es interna, estructural al discurso. Aunque sean los amigos quienes que le imputen su condición de “franchute”, la amenaza se halla en el propio hablante como ser en el discurso (la única forma de ser en la que cree Zelarayán).

Si el hablante moviliza imágenes que intentan formular una síntesis que supere las tensiones de la imagen de escritor construida, el mejor ejemplo es el final de su poema más famoso, “La gran salina”, de *La obsesión del espacio*:

Tímidamente, entre cinco porteños y un
chileno izquierdista
Metí una frase de Lautréamont
que como buen franchute es uruguayo
y si es uruguayo es entrerriano.
Una frase (salada) para terminar
(o interrumpir) este poema:
“Toda el agua del mar no bastaría para lavar
una mancha de sangre intelectual”. (37)

De este modo, postula la inversión de la condición afirmada en el Posfacio a través de la figura de Lautréamont, y la mejor síntesis encuentra en la poesía el lugar donde se puede resolver la contradicción que constituye su imagen de escritor.

4. Zelarayán y la literatura gauchesca

En esta entrevista aparecen fuertes posicionamientos frente a algunas cuestiones que la crítica discutió sobre el autor; en particular, sobre el género gauchesco y en menor medida sobre el neobarroco.

(M)-¿Le interesó la gauchesca?

(Z)-No, en absoluto. Aborrezco a los gauchos, yo no sé de dónde sacan que soy gauchesco o neogauchesco. Del caballo: hay un caballo y ya sos un gaucho. Y yo hablo de la piel del caballo, la piel sísmica, porque de chico me gustaba esa piel, cómo se mueve para espantar las moscas. Es un recuerdo de mi infancia. Claro, pero como aparece un caballo ya es un gauchesco. ¡Pero hay que ser boludo! Y como soy provinciano, los porteños creen que nací en el campo.

En este pasaje el autor asimila a quienes lo relacionaron de algún modo con el género gauchesco a cierto tipo de crítica, de carácter positivista, abandonada mucho tiempo antes.¹⁰

Desde la reivindicación del género que efectúa Leopoldo Lugones a comienzos del siglo XX, los estudios que se consagran a la literatura gauchesca debutan, obligatoriamente, con capítulos sobre el gaucho [...]. Buena parte de esta crítica –con óptica verista y criterios positivistas- se consagró a razonar el grado de autenticidad de la imagen del gaucho que ofrecían los diversos autores, utilizando los textos literarios como documentos. [...] Es obvio que el gaucho merece el reconocimiento póstumo de los rioplatenses, pero la literatura que lo ha utilizado como personaje y, mayoritariamente como destinatario de su mensaje, merece también el estudio que corresponda a su especificidad verbal y a su estructura ideológica, al margen de los problemas de verosimilitud que por tanto tiempo han ocupado a la crítica. (Rama 155)

Importa destacar aquí algunos elementos que podrían resultar productivos para pensar puntos en común entre la escritura de Zelarayán y el género gauchesco a la luz de los resultados del análisis de estos textos, sus afirmaciones y las consideraciones sobre el estilo. Estos puntos en común deben responder, entonces, a la “especificidad verbal y

estructura ideológica” de los textos. En ese sentido, la imagen de escritor que se proyecta en ellos, como se vio, se construye sobre oposiciones del campo social, sobre luchas entre diferentes formas de cultura (alta y baja) para intentar revalorizar, a través del lenguaje, aspectos de la cultura popular e identidades en distintas posiciones de subalternidad¹¹.

La recuperación de formas de la oralidad de los sectores subalternos que acceden al lenguaje poético gracias al “escucha” forma parte importante de este proyecto poético. Puede pensarse, entonces, en un uso letrado de elementos de la cultura popular con el fin de incidir en el campo literario que sostiene esquemas de exclusión; habría que especificar a partir del análisis de las obras en qué consiste este uso letrado de elementos de la cultura popular y qué representaciones de lo nacional y de la violencia surgen de ellas.

Los enfrentamientos culturales de cada momento histórico se transforman, los actores nunca son los mismos y en cada época se elaboran nuevas formas de representar el escenario de lo nacional. En la literatura gauchesca canónica, también es distintivo el uso letrado del habla de sujetos subalternos, puesto que, como expresa Ángel Rama, los autores de la literatura gauchesca eran “hombres de ciudad con niveles educativos variados aunque nunca confundibles con los de los gauchos de las pampas” (Rama 159). Las formas que adquiere el uso del habla del subalterno varían, pero en el texto gauchesco por excelencia, *El gaucho Martín Fierro*, se produce una escena en que uno de esos sujetos se enfrenta con la corrección del lenguaje, ficcionalizada en un actor que le indica cómo se dice correctamente una palabra.

Si la palabra letrada se impone, el género deja de existir como espacio de la voz (del) "gaucho". Este es entonces el límite del género en su etapa histórica, lo que lo define hasta la constitución del estado. En adelante, en los géneros futuros, la palabra letrada convive o dialoga con la voz del gaucho: cada registro asume lugares precisos y vuelve a trazar las alianzas, por contigüidad, y también las guerras, entre las dos culturas. La palabra letrada, presente, segrega de sí un registro otro, más bajo, con un código menos: genera una subalteridad o subalternidad verbal, narrativa, espacial, y sigue recorriendo la cadena o la cinta de la patria del género. Pero en este momento de *La Vuelta* las dos voces-palabras se enfrentan para discutir sobre palabras y modos de decir. La voz del gaucho menor debe resistir la corrección [...] porque sin ella, hasta este momento, no habría género. Con la

alianza didáctica rechazada, el menor resiste la unificación lingüística del estado. (Ludmer 238)

Si en el final del *Martín Fierro*, el letrado corrige al gaucho porque no se ajusta a la lengua del estado, en Zelarayán el sujeto que se encuentra en desventaja frente a la centralidad porteña y su lengua explica, como un desafío, una metáfora que el lector porteño no puede comprender¹².

En la concepción poética que despliega Zelarayán, la realidad está constituyéndose constantemente en el lenguaje; y si la poesía está en aquello que irrumpe en la “convención que nos vendieron como realidad”, es claro que en esa convención, para Zelarayán, está ausente el habla cotidiana de las clases populares.

5. Conclusión

En este trabajo, se presentó una lectura, desde la perspectiva del análisis del discurso, de dos textos en que Ricardo Zelarayán piensa su proyecto estético y su posición dentro del campo literario y la sociedad. Se vio cómo en el texto de 1972 Zelarayán expone una concepción de la poesía que problematiza su posición de autor, mientras que desde el sistema enunciativo se construye una fuerte imagen de escritor que se explica, tal vez, por la necesidad de construir un lugar de autoridad en el campo literario que acompañe su obra.

Puede decirse que el ethos difiere en los textos que aquí se tratan: en el Posfacio se configura un ethos confrontativo atemperado por la relación entre la enunciación y las voces reconocidas por ella, y cierta predisposición afectiva de la voz que reconoce las deudas y agradece a otros sujetos en su discurso. En la entrevista del año 2000, se mantiene el ethos confrontativo, pero en esta ocasión es mucho menos atemperado. En ambos textos, los rasgos lingüísticos de estos planos del discurso se distancian de las convenciones del código escrito y de la prosa para configurar un ethos necesariamente conflictivo, por sus reivindicaciones frente a los actores sociales sintetizados en “la pequeña burguesía” y la oligarquía. No obstante, muchos indicios que conectan ambos textos permiten configurar la imagen de coherencia que postulamos en el inicio del trabajo. En el efecto de la lectura en forma comparada de estos dos textos tan separados cronológicamente resalta la coherencia en la imagen de escritor que en ellos se



configura. En la construcción de este efecto colaboran los diferentes planos del discurso: el sistema enunciativo, el estilo y las afirmaciones ideológicas.

Respecto a los puntos de contacto entre las ideas de Zelarayán sobre su producción y el género gauchesco, se señalaron posibles coincidencias en la estructura ideológica y la especificidad verbal de ambas literaturas. Estas pertenecen al ámbito del uso de la oralidad como forma de intervención y posicionamiento de cara a conflictos culturales relativos a las formas de organización de lo nacional, particularmente a formas políticas, económicas y culturales de opresión. En este sentido, el aparato enunciativo, la elección del estilo, de la imagen de escritor y de la forma de intervenir en el campo literario está orientada al objetivo de operar una transformación en las jerarquías culturales y reivindicar (o hacer visibles) a través del lenguaje formas culturales deslegitimadas.

© **Andes Branco Ruiz Delgado**

Notas

1 Ricardo Zelarayán (21 de octubre de 1922 – 29 de diciembre de 2010) escritor nacido en Entre Ríos que vivió la mayor parte de su vida en Buenos Aires. Autor de dos libros de poesía, *La obsesión del espacio*, (1972) y *Roña criolla* (1991), una novela, *La piel del caballo* (1986) y un libro de relatos infantiles, *Traveseando* (1984), además de gran cantidad de material perdido o inédito. En el año 2009 se publicó *Ahora o nunca. Poesía reunida*, que recoge parte de ese material.

2 Desde la perspectiva de la lingüística de la enunciación, y particularmente según los aportes de Dominique Maingueneau (2010), el *ethos* es una noción discursiva que designa el modo en que el hablante proyecta en su discurso una imagen de sí que depende del aparato de enunciación. El *ethos* efectivo resulta de la interacción de varios factores: el *ethos* prediscursivo, conformado por representaciones que el público se hace del *ethos* del enunciadore antes de que pronuncie su discurso; el *ethos* discursivo o mostrado, que se desprende del aparato enunciativo en el discurso, y por último el *ethos* dicho, que se desprende de las afirmaciones explícitas que el locutor expresa sobre sí mismo. Estos indicios configuran un garante, la instancia subjetiva del texto asociada a una voz o "tono", un carácter y una corporalidad que el oyente o lector percibe a partir de representaciones colectivas estereotipadas. Maingueneau llama "incorporación" a la forma en que el oyente o lector se apropia de este *ethos*.

3 La gran mayoría de los artículos sobre el autor que circulan en internet coinciden en reproducir fragmentos de esta entrevista y afirmaciones presentes ya en el *Posfacio*.

Bazar Americano publicó una encuesta a cargo de Osvaldo Aguirre titulada "El lugar de Zelarayán" en su actualización de abril-mayo de 2010. Allí opinan Daniel Durand, Daniel Freidemberg, Elvio Gandolfo, Silvio Mattoni y Ana Mazzoni, disponible en:

<<http://www.bazaramericano.com/encuestas.php?cod=13&pdf=si>>

En cuanto a su ubicación académica, Martín Prieto (2006) dedica uno de los capítulos de su *Breve historia de la literatura argentina* a Zelarayán como un autor nodal para parte de la poesía posterior.

4 Los autores que reivindicaron con más fuerza la figura de Zelarayán fueron Fabián Casas, Washington Cucurto y Martín Gambarotta. Para revisar las formas en que estos lectores retomaron lineamientos de la poesía de Zelarayán, consultar Yuszczuk (2011).

5 Acerca de las interpretaciones y valoraciones de la crítica sobre la obra de Zelarayán, consultar la encuesta "El lugar de Zelarayán" a cargo de Osvaldo Aguirre en Bazar Americano.

6 "Estereotipar es la operación que consiste en pensar lo real por medio de una representación cultural preexistente, un esquema colectivo cristalizado. [...] El locutor solo puede representar a sus [inter]locutores si los relaciona con una categoría social, ética, política u otra [...]. La construcción de un auditorio pasa necesariamente por un proceso de estereotipia".

7 “La escenografía es la escena del habla que presupone el discurso para poder ser enunciado y que a su vez debe validar a través de la enunciación: todo discurso, en su mismo despliegue, pretende instituir la situación de enunciación que lo hace pertinente. La escenografía no es pues un marco, un decorado, como si el discurso sobreviviera al interior de un espacio ya construido e independiente del discurso, sino aquello que la enunciación instauro progresivamente como su propio dispositivo de habla”. (Maingueneau 211). Para Maingueneau, el concepto de escenografía es un dispositivo que permite articular la obra a la vida del escritor.

8 “Las figuras de escritor remiten inexorablemente, por un lado, a la constitución de una subjetividad fechada, y por el otro, al estado del campo literario a que pertenece el escritor, a los conflictos presentes en ese campo, a las formas de acceso posible y al conjunto de condiciones cambiantes que regulan la práctica literaria. Las imágenes de escritor [...] constituyen ideogramas: unidades discursivas complejas, a la vez ideológicas y formales, que construyen soluciones simbólicas a conflictos históricos concretos”. (Gramuglio 4).

9 Retomo las consideraciones de Josefina Ludmer sobre la relación entre cultura letrada y cultura popular. En su obra, la autora desarrolla la historia de la forma de considerar esa relación a lo largo del tiempo, en un recorrido que va desde el concepto de *transculturación* en Ángel Rama hasta el de *subalternidad* sostenido por el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos. Sobre el concepto de lo “popular”, afirma: “concebimos la popularidad de un fenómeno como uso y no como origen, como posición y relación y no como sustancia [...]. Ciertos textos (surgidos de cualquier parte y modo) son adoptados por ciertos grupos según modalidades específicas: aquí la transmisión oral, la elaboración y reelaboración común. La popularidad se define, además, por su diferencia con los fenómenos no populares: algo que está presente en cierto ámbito social y no en otros. Los estratos popular y culto se ligan por una red de intercambios, préstamos y relaciones recíprocas”. En relación con el género gauchesco, esto implica analizar la relación entre cultura popular y letrada en un momento histórico específico, el de la constitución del género. Interesa aquí conservar para estas nociones el carácter relacional que se les da en el texto de Ludmer, atendiendo a sus variaciones históricas.

10 La primera edición de *Los gauchipolíticos rioplatenses* data del año 1976, y allí se señala que la intención de leer en la gauchesca su “especificidad verbal y estructura ideológica” aparece muchos años antes, ya en *El proceso intelectual del Uruguay* (1950), de Alberto Zum Felde, y en el ensayo *Aspectos de la literatura gauchesca* (1955), de Jorge Luis Borges.

11 Es importante resaltar que cuando se habla de cultura popular respecto de la literatura gauchesca se hace referencia a la “cultura campesina, folklórica, de los sectores subalternos y marginales como el gaucho; esta cultura debe diferenciarse rigurosamente de la cultura popular urbana o de la “cultura popular” como cultura de masas. La cultura popular del gaucho no sólo incluye el folklore que heredó -y transformó- de los españoles, sino sus costumbres, creencias, ritos, reglas y leyes consuetudinarias. El género gauchesco usó esa cultura para constituirse: versos, refranes, dichos, fábulas; usó

la voz, los modos verbales de esa cultura”. (Ludmer 17). Es importante señalar que en este trabajo no se trata de homologar este sentido de cultura popular o subalterna a los sectores que tiene voz en la literatura de Zelarayán. Se trata, en lugar de eso, de señalar las similitudes en la estructura ideológica de algunos aspectos de la obra de este autor con los descriptos por Ludmer para la literatura gauchesca, sobre todo acerca de la relación entre cultura popular y cultura letrada.

12 El día lanzó puñados de cardenales / rojos y amarillos / sobre las cuchillas, / (colinas, pa que entiendan los porteños. (Zelarayán 2009 13).

Corpus

Zelarayán, Ricardo. “Posfacio con deudas”. En: *Ahora o nunca. Poesía reunida*. Buenos Aires: Argonauta, 2009.

Molle, Fernando. “La parodia me parece una estupidez total”, suplemento cultural diario *El Ciudadano y la región*, Rosario, 6 de febrero de 2000.

Fuentes

Aguirre, Osvaldo. “El lugar de Zelarayán” (encuesta). *bazaramericano.com*. Web. 01 de jul. 2015.

<<http://www.bazaramericano.com/encuestas.php?cod=13&pdf=si>>

Cabezón Cámara, Gabriela. “La última vuelta a la gauchesca.” *Revista Ñ*. Buenos Aires (01 de enero de 2014). Disponible en:

<http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Pedro_Mairal-El_gran_surubi-vuelta-gauchesca_0_1055894437.html>

Contreras, Sandra. “Exabrupto y evocación sentimental. Sobre La piel de caballo de Ricardo Zelarayán”. *Revista Espacios*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1997.

Peller, Diego. “Ficciones teóricas en la revista ‘Literal’”. En: *No Retornable, Revista digital*. 2012. <<http://www.no-retornable.com.ar/v12/teatro/peller.html#nota>>. Consultado el 4 de agosto de 2015.

Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.

Yuszczuk, Marina. *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* [en línea] Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2011. Disponible en: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>>

Bibliografía teórico-crítica



Amossy, Ruth. “El *ethos* en la intersección de las disciplinas: retórica, pragmática, sociología de campos”. Traducción de “O *ethos* na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos”. En Ruth, Amossy (org.) (2011), *Imagens de si no discurso: A construção do ethos*, São Paulo: Contexto. Pp. 119-144. (Traducción: Pablo Pellejero)

Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil, 2000. Impreso.

Maingueneau, Dominique. “El enunciador encarnado. La problemática del *ethos*”. *Versión, 24*: UAM, México, 2010. Pp. 203-225.

Rama, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: CEAL, 1982. Impreso.