

## **Piel y piedad: desde y hacia Ricardo Zelarayán.**

Candelaria Díaz Gavier

Hay un progresismo literario que usualmente quiere ser leído en las obras, y consiste en oponerlas a todo el resto de lo que haya sido y permanezca siendo considerado literatura. Esa es la médula de la “originalidad” de una obra que apenas puede, en un mercado editorial que tiene también las reglas de cualquier mercado, darle sentido a su mera existencia. Porque, como valor, nunca está conquistado, un “ser original” pareciera, así, el deseo de lo imposible, de aquello para lo cual ya no hay espacio en la historia del arte.

La lectura encuentra cómo percibir lo único por lo menos por un instante. Pero lo único, como definición, se da en una repetición de esa sensación de lo único, que ya han tenido necesariamente los hombres y cada hombre. Porque no es un atributo de una obra, sino también la contingencia de que encuentre las preguntas de un lector cualquiera. De otro modo, si la lectura no fuera tender continuamente la paz de las imágenes – que sabrán hacer uso de su derecho a la existencia– sería simplemente una reproducción de sonidos aprendidos de memoria.

Pero dado que en la lectura pueden aparecer cualquiera de las miles de las vocalizaciones de las palabras, y con estas, materialidades, intensidades y colores posibles también, y porque con mayor o menor voluntad, saltan a lugares distintos de la obra en sí misma; la originalidad es un deseo, desde otra perspectiva, de una singularidad mucho más común de lo que se le exige a la literatura (y al arte).

En expedición por las imágenes de sus recuerdos leyendo de niño, Proust señala, con la firmeza de un ensayo y la distracción de un relato, justamente estas dos *auras* de los libros que realmente leemos: la lectura como forma privilegiada de pensar con otros estando en soledad, y la lectura como forma privilegiada de vivir el tiempo sin proponérselo. Dice: “Tal vez no haya días más plenamente vividos en nuestra infancia que aquellos que creímos dejar pasar sin vivirlos, aquellos que pasamos con uno de nuestros libros preferidos.”<sup>1</sup> Es ese lugar en el que la duración de la vida y la evasión del momento no sólo no se contradicen sino que coinciden, y en esa coincidencia no existe ni el miedo platónico a la realidad, ni el aislamiento absoluto del pensamiento. Tiene que haber un recodo en la obra donde se den sus propias instrucciones de lectura, y sea ahí mismo donde la literatura puede probar ser lo que dice ser. El lector que encuentre la concentración de distraerse en ello, estará frente a una obra original.

Proust sostiene que lo más cercano a la lectura, tan volátil y escurridiza, es el recuerdo de la lectura, y el recuerdo de leer está lleno de pequeñas anécdotas que pertenecen a todas las lecturas y a ninguna en particular. De los recuerdos que atribuyamos a la lectura y no a nosotros mismos,

---

1 Proust, M., “Días de lectura (I)”, *Días de lectura*, Taurus, Buenos Aires, 2013, pp. 59-110.

depende una definición de lectura que –aún percibida como repetición en el ahora de una pregunta generosa por amplia, pero no por eso menos arbitraria – lo ha sido de obras singulares, originales en ciertas circunstancias.

La originalidad puede designar una virtud del escritor, del lector o de la obra en un momento, y no pertenecerle a ninguno en el siguiente, y que lo contingente no le quite a lo imprescindible; pero lo “único” de una obra necesita la posibilidad de que todos estos estén presentes de manera simultánea. El diálogo narrado no necesita ser marcado: la escritura puede ser un discurso directo, aún cuando no tenga nada de referencial. ¿Por qué no escribir como se habla? ¿Quién dice que son las palabras del escritor la de sus personajes? A cualquiera que, luego de ponerse al día con la teoría literaria, esto le parezca obvio, *Piel de caballo* no tarda en mostrarle que la manera en la que leemos, en gran medida atravesado por un implícito manual de uso de los libros, no es intuitiva sino automática.

El deseo de esa contingencia es otra cosa, y es más difícil de captar porque cuando no se oculte deliberadamente, será igual de volátil que la lectura de la frase que quiere hacerlo evidente. Como al leer, la escritura se disputa en concentraciones y distracciones en el propio seno de la literatura, pero también en las cosas que parecen rodearla. Sin embargo, una punta de ese deseo queda en las palabras de las frases que se vuelven así los sistemas nerviosos de sus hablantes, ya que captan una crudeza que parece original.

La onomatopeya es la forma en la que más evidentemente la escritura es al sonido lo que el intérprete a la traducción: el puente imperceptible de su instantaneidad. Bien lo sabe el escritor de *Piel de caballo* (1999), que deja hablar a sus personajes como hablan, y deja en sus diálogos, sin guión largo ni espacio aparte, la fluidez del diálogo: “«Sos rapidito», me dijo. «Ta rico el mate, ¿viste? ¡Chupá verde que te hace bien! No, no creas, ¡la erraste fiero tagüecito! ¡Yo soy vigilante pero no alcagüete! A más, vos no salís más: ¿quién te va a soltar, quién te va a sacar de aquí, vagoneta?» «Vos, le dije entonces, me parece que sos medio paragua, ¿no?»”<sup>2</sup>.

Si las piezas de esta novela pudieran recomponerse, encontraríamos en ella la causalidad que lleva al crimen. Pero la novela no se trata de un crimen, sino de la desaparición del “Jeta 'e Bagre”, aparentemente lo único común entre todos los fragmentos de escenas, de miradas sobre personajes por personajes, de recuerdos de algún pueblo de la infancia y de sus propios relatos, del recuerdo de la piel del caballo espantando moscas en la sombra de un árbol. Todo tiene –los hechos y los recuerdos– la misma calidad. Verdad, no hay ninguna, pero silenciosamente, por debajo de la voz de un personaje cuyos pensamientos se escuchan, como así también la reverberancia de los sonidos del afuera y de las voces de otros personajes, el Jeta 'e Bagre sigue sin aparecer: los hechos pueden estar ocurriendo, y hasta no ocurrir nunca. Como sea, tienen cierta independencia respecto a la

---

2 Zelarayán, R., *La piel de caballo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 1999, p. 34.

escritura, y esta nunca va a poder conocerlos en esa independencia. El lector que toque esa adrenalina de conocerlos, y que se deje advertir desde un principio de que no hay verdades, tendrá experiencia de esa ansiedad neta de querer entender las causas y los cómplices de un crimen que quizá todavía no ha sido cometido.

¿Quién dice que son las palabras del escritor la de sus personajes? La novela le recuerda, reverberando el origen físico de unas voces encerradas entre comillas, a toda teoría literaria que dé esto por sentado, que por autoconsciente que sea el arte contemporáneo, no hay lectura que no sea demasiado educada, y que no se desconcierte del desorden de lo real. No obstante, de eso no se sigue que no haya una intimidad. Como el recuerdo al que cualquier asociación le es legítima para aparecer, esa intimidad necesita poco para dejarse ver. Y en esta novela onomatopéyica, hay una pluma que tiene su propia versión del alfabeto, o el oído especialmente afilado para las tonadas de la indeterminada clase social a la que pertenecen los que migraron del pueblo perdido a la ciudad anónima.

Mientras nos distraíamos en recuerdos, el flaco, cuya voz escuchamos narrar el final del libro, iba camino a identificar el cuerpo del Jeta 'e Bagre que finalmente resultó no ser (con lo imposible que es comparar un cadáver con el recuerdo de un cuerpo vivo), y yendo a dar la noticia de que no hay noticias, muere igual de anónimamente, en un colectivo, víctima de una contienda con la que no tiene nada que ver. Su voz moribunda balbucea y calla. Al terminar el libro, un eco de esa voz resuena en todos los fragmentos en los que no prestamos atención, buscando la verdad de un cadáver que hasta quizás mal se lo está dando por muerto. Sólo entonces nos damos cuenta de que hemos confundido al flaco con el Jeta 'e Bagre, de que se han dejado confundir. Entendida así, la novela es un relato de vida en el momento antes de morir, y comparado con la importancia de la muerte, el tiempo tiene que sobrar para poder contar los pormenores que la antecedieron. Y comparado con la muerte, el tiempo sobra. La literatura sigue siendo una casa para la intimidad de esa voz fuera del tiempo, en la gelidez de una verdad que no existe pero que se va a buscar de todos modos.

Proust ve en las Memorias de la condesa de Boigne, a los lectores enfermos que, encerrados en sus casas, reposan de la amenaza de las enfermedades de sus visitas. Nadie entra a la casa del lector que se protege con la literatura del mundo, pero la lectura es una casa llena de puertas y ventanas, bajo cuyos marcos pasa *por un instante* algo de la calle. Así compone la soledad, la hace posible y la sostiene. Protege mientras enseña con la serenidad y la templanza que se tiene al estar sentado leyendo al lado de la ventana, de qué manera hablar sobre lo que pasa afuera de nosotros mismos. Pero también habla sólo de cosas que las rodean *un instante*, y también el lector está rodeado de cosas que lo distraen.

No importa el esfuerzo que haga el trabajo de la escritura por borrar una mente creadora.

¿Qué le impide a la literatura escuchar, ver o tocar al mundo? No es el lenguaje en sí mismo, piensa Proust, es la imposición arbitraria de que el mundo puede entrar por la ventana sin que el lector se encuentre a sí mismo. Negar su distracción, obligarlo al espionaje desde el umbral, es también la implícita prohibición de que la subjetividad de la escritura quiera ser expuesta. Pero el miedo a la exposición en las palabras se sana con más palabras, y no hay límites propiamente literarios para la literatura porque no hay un *quid* de la cuestión o no hay cuestión que resista a la distracción.

Y esto que los “días de lectura” le enseñan a Proust, vale también para la escritura, que ya conoce la falta de atención de sus lectores, y puede emanciparse del trabajo continuo y explotador de cazar su atención y no dejarla ir. Tal vez las distracciones de Proust nos permitan descansar también a sus lectores del enorme esfuerzo que significa *entender* lo que otro dice. Tal vez, al menos por un instante, nos diviertan sus distracciones y sintamos verdadera compañía.

Lo imposible de explicitar es en qué *instante* se produce ese corte entre hablar de algo y hablar de otras cosas. Quién puede resaltar una frase en la que Proust se distrae, y otra en la que se acerque a una supuesta cuestión principal. El libro en sí mismo representa un hueco en esa membrana en la medida en que la escritura, entonces, implica una tecnología para intentar cerrar ese hueco: “Entre el pensamiento del autor y el nuestro no interpone esos elementos irreductibles, refractarios al pensamiento, de nuestros diferentes egoísmos. El lenguaje mismo del libro es puro (si el libro merece ese nombre), el pensamiento del autor lo ha hecho transparente retirando todo lo que no era él mismo hasta convertirlo en su imagen fiel...”.

¿Qué le impide a la literatura escuchar las bocinas de los autos, o las voces de los vecinos que de todos modos el lector escucha leyendo solo en su casa? De la misma manera, ¿qué le impide al escritor salir a la calle o sentarse en un bar? Si saliéramos, nos dicen los libros, podríamos encontrarnos con esto.

Más que sometiéndose a un experimento, participando de una percepción subjetiva, el lector de *La Piel de caballo* puede extraer de una ciudad como Buenos Aires el recuerdo del animal bajo el árbol, espantando con su propio temblor las moscas que molestan las siestas del campo, calurosas aún en la sombra. Y la piel de caballo tiene que ver con la mosca, que tiene que ver con el árbol, que tiene que ver con el amor:

La piel cálida, movediza, del negro caballo de la noche. La piel de pleamar de sangre, la mágica alfombra espantamoscas. La mosca mormosa, saciada. La gran mosca azabache de la noche, con sus patas enormes apoyadas en las copas de los árboles sombreadores, jaspeadores de parejas. ¿Dónde estarán los amantes de entonces, dónde el amor al raso, dónde el amor campirriño ahuyentado del barrio? (*Ibid*, p. 54)

Si la singularidad de la escritura depende del capricho del recuerdo, el encabalgamiento que consigue el escritor que sale al mundo, por tanto, es el techo que la literatura provee en esa casa en

el interior de la cual estaba leyendo Proust. En otros términos, la intimidad que Proust encontró en el encadenamiento, y Zelarayán lleva, mirando y escuchando una ciudad inhóspita como la piel de los caballos para las moscas, es, de alguna manera, la misma inquietud por recordar que la literatura ni prohíbe ni habilita por sí misma esa desinhibición.

Si la piel del caballo y Buenos Aires sólo se encabalgan en la escritura de Zelarayán, podemos también alejarnos de Zelarayán y sin embargo continuar leyendo su novela *La piel de caballo*. Descubriremos, quizás, en la repetida irrupción de la piel de caballo, temblorosa espantamoscas, una aparición bizarra e inconexa de un animal que sería tan natural en una literatura gauchesca, y en esta novela, en cambio, es tan fantástica a la ciudad de Buenos Aires como podría serlo un dragón a un relato mitológico.

La calle y el caballo, el recuerdo y la distracción, como naturaleza literaria y como técnica literaria, constituyen cierta forma de realismo o una escritura especialmente sensible con eso tan humano que sucede en la literatura como en el resto de las cosas: la voluntad y la obediencia son bien diferentes, y sin embargo se confunden todo el tiempo.

La escritura no registra lo que la motiva a ser hecha porque eso es escurridizo. Más bien, la voluntad del lector (sólo a veces coincidente con su obediencia al libro), como la de la mosca, busca tocar esa piel sin importar permanecer ahí. Moscas y también piel, piel gruesa y peluda como la del caballo, pero tan intolerante que una mosca lo importuna.

Esa libertad simplemente necesita versos en “La piedad por «esas imbéciles moscas»”<sup>3</sup>. La imagen de un poema es el único lugar donde “...el Papa / sí, el Papa / es una Batata” (y “No es por decir”) (*Ibid*). El Papa es una Batata, dice con la firmeza de un verso y la distracción de un poema, honesto con la poesía pero irónico con el Papa. O al revés, total, la honestidad y la ironía son a la literatura lo mismo que el Papa o la Batata. Pero después el Papa le dice a Doña Remigia, a quien le quitó el diario para prender el fuego: “El fuego siempre tiene la última palabra... / insondable, acariciada, / pero hay que hacer cola” (*Ibid*).

Las moscas, que no pueden dar nunca por sentado hasta cuándo podrán permanecer sin ser espantadas (en el mejor de los casos). Y son ellas, los personajes de los recuerdos en la novela, personajes de lo que de mosca tiene la piel vibrante del caballo, vibrante como la presunción de la muerte que recuerda la piel de caballo. Son ellas, que están entre comillas en este poema, las que recuerdan *La piel de caballo*, pero también *La piel de caballo* las tenía en fragmentos de memoria en donde la lectura podía reposar de la historia, porque en el recuerdo también guardan independencia con relación a la desaparición o el crimen.

Salvo porque el poema está dedicado a Oscar Masotta, esas imbéciles moscas encerradas en comillas no retienen en el poema ninguna referencia a aquellas de las que habla Masotta. Son sólo

---

3 Zelarayán, R., “La piedad por «esas imbéciles moscas»” en *La obsesión del espacio*, Atuel, Buenos Aires, 1997, pp. 21-25.

una cita, y no necesariamente se trata de las que vuelan sobre la vida, como dice el último verso. Resulta que el poema tiene otras cosas para decir a partir de ellas.

Que “no vuela ni una mosca” dice la conocida expresión que habla sobre la concentración, la obediencia o el silencio. Pero exagera irrisoriamente el poder de estos últimos, porque el vuelo de una mosca, si bien no le hace nada a nadie, no se puede prever ni evitar. La elusión, paradójicamente, es ineludible; y, además, sucede invariablemente. Proust y Zelarayán coincidirían tal vez en que la distracción es lógicamente necesaria a la escritura (parte de su propio lenguaje), y que participa de una franqueza que encontramos en las palabras de ese lenguaje tan poco franco. Una escritura realista respecto del lenguaje, tal como puede sobrevolarlo.

Pero dice el poema:

Justo por ahí,  
donde está el burro empacado,  
anduvo hace rato la Rosa,  
la de la hormiga...  
que no hay que confundir  
con la hormiga y la rosa  
ni con la topadora y la vizcacha  
ni con la tierra y la lluvia... (*Ibid*)

No hay que confundir porque la confusión no le pertenece a la poesía. La confusión sobrevuela la vida; y la literatura, la única que no la niega, es el único lugar en el que ya no importa. Por tanto, tampoco importa que el Papa se lleve, con “el diario doblado en cuatro bajo el brazo” (*Ibid*), la posibilidad del fuego y la última palabra. De cualquier manera, al poema le hace falta Doña Remigia para que el fuego sea prendido, y mientras sólo dependa de que el Papa no se lleve el diario que sirve para prenderlo, su llama siempre va a estar postergada para después: “y no hay tiempo para la canción / ni para la discusión / ni para el fuego que hubo que dejar para mañana” (*Ibid.*).

Pero en *Piel de caballo*, el flaco tiene la última palabra y no el fuego. En medio de la agitación y el desequilibrio de todos los pasajeros de ese último colectivo (ya librados a una contienda en las que fortuitamente les toca tomar partido), dice su voz narradora: “aplastado, pisoteado, magullado y todo, espero decolar en cualquier momento hacia el techo. ¡Hay tormenta en la piel de caballo!” (en *La piel de caballo*, p. 124); y una rubia que dice, al lado del flaco que acaba de recibir una patada, “¡Aquí se puede volar, pero está prohibido fumar!” (*Ibid*), y se prende un cigarrillo. Entonces, las últimas palabras: “Biiii... chateee... taaa... guuué... chumbeeeao...biiii... chaandooen... cachiqueeengue... Y que... viaaaa... biiiichar... redaaaamaooo... deesen... cachiiiiilaoooo.” (*op. cit.*, p. 126).

Y no es el lenguaje el que da lugar a las moscas, las únicas capaces de sobrevolar la vida porque son las únicas que sobreviven a ese desierto de las palabras en relación con las cosas; es que

“el flaco” (o tal vez el “Jeta ‘e Bagre”), que se enamoró de “Lita” que es tal vez “Amalia”, la esposa del “Jeta ‘e Bagre”; no es el entrerriano, ni salteño, ni tucumano que se trasladó a Buenos Aires, que vive en la ciudad que lo atrae y lo expulsa *como* la piel del caballo.

Las últimas palabras son el zumbido de la mosca, y el flaco es la mosca que la vibrante piel del caballo no deja reposar. El zumbido de su obstinación con la piel, de su neurosis, que sólo se ve en la transcripción siempre precaria de lo que se escucha. El poema pediría piedad también por el flaco, el flaco que no tiene que morir, que es una mosca y no le hace nada a nadie.

### **Bibliografía:**

Proust, M., *Días de lectura*, Taurus, Buenos Aires, 2013.

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

-----, *La piel de caballo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 1999.