

# Destruir y construir. La escritura como irrupción y contienda en Ricardo Zelarayán

*Destroy and Build. Writing as Irruption and Battle in Ricardo Zelarayán*

Destruir e construir. A escrita como irrupção e contenda em Ricardo Zelarayán

MARÍA NATALIA D'ALESSANDRO\*

Universidad de San Andrés / Conicet, Argentina

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202314.28.03>

Fecha de recepción: 6 de junio de 2022

Fecha de aceptación: 8 de agosto de 2022

Fecha de modificación: 13 de febrero de 2023

## RESUMEN

En este artículo, analizaré las ideas de irrupción y contienda, que funcionan como base operativa del proyecto escritural de Ricardo Zelarayán, en sus textos "Postfacio con deudas", "Inútiles reflexiones de Odracir Nayarález", "Registro Fílmico" y "Ricardo Zelarayán". La escritura de Zelarayán parece levantarse contra toda concepción orgánica de la literatura argentina; su discurso busca generar fracturas sobre la idea de "campo cultural argentino" y postula nuevas reparticiones de los espacios literarios. Para observar los conceptos de irrupción y contienda, me detendré en tres aspectos constantes en Zelarayán. Primero, analizaré un uso subversivo de la poesía como vehículo de expresión política. Luego, estudiaré el diseño de una especie de "antigauchesca contemporánea", a través de la cual busca deslegitimar la figura literaria del gaucho y a partir de allí la gauchesca como género. Finalmente, observaré ciertas declaraciones contra la posibilidad de ser leído desde categorías como "literatura regional o provincial".

PALABRAS CLAVE: Ricardo Zelarayán, tradición literaria, irrupción, contienda, literatura argentina, literatura contemporánea, literatura de provincia, literatura regional

## ABSTRACT

In "Postfacio con deudas", "Inútiles reflexiones de Odracir Nayarález", "Registro Fílmico" and "Ricardo Zelarayán" by Ricardo Zelarayán, I will analyze the ideas of irruption and contention, which function as the operational basis of his project. Zelarayán's writing seems to rise against any organic conception of Argentine literature; his speech seeks

\*ndalessandro79@gmail.com, Doctora en Literatura y Cine Lationamericano, Tulane University. Dedico este artículo a Héctor, porque en Valle Fértil (San Juan, Argentina), una noche de julio del 2016, me habló sobre su militancia anarquista.

to generate fractures in the idea of the “Argentine cultural field” and postulates new distributions of literary spaces. To observe the concepts of irruption and contention, I will focus on three constant aspects. First, I will analyze the subversive use of poetry as a vehicle for political expression. Then, I will study the design of a kind of “contemporary anti—gauchesca”, through which it seeks to delegitimize the literary figure of the gaucho and from there the gauchesca as a genre. Finally, I will note certain statements against the possibility of being read from categories such as “regional or provincial literature”.

KEYWORDS. Ricardo Zelarayán, literary tradition, irruption, battle, Argentine literature, contemporary literature, provincial literature, regional literature

### RESUMO

Em “Postfácio con deudas”, “Inútiles reflexiones de Odracir Nayarález”, “Registro Fílmico” e “Ricardo Zelarayán” de Ricardo Zelarayan, analisarei as ideias de irrupção e contenção, que funcionam como base operacional de seu projeto. A escrita de Zelarayán parece se opor a qualquer concepção orgânica da literatura argentina; seu discurso busca gerar fraturas na ideia de “campo cultural argentino” e postula novas distribuições de espaços literários. Para observar os conceitos de irrupção e contenção, focarei em três aspectos constantes em Zelarayán. Em primeiro lugar, analisarei um uso subversivo da poesia como veículo de expressão política. Em seguida, estudarei a concepção de uma espécie de “anti—gauchesca contemporânea”, por meio da qual se busca deslegitimar a figura literária do gaúcho e a partir daí a gauchesca como gênero. Finalmente, observarei algumas afirmações contra a possibilidade de serem lidas a partir de categorias como “literatura regional ou provinciana”.

PALAVRAS CHAVE: Ricardo Zelarayán, tradição literaria, literatura argentina, irrupção, contenda, literatura contemporânea, literatura provincial, literatura regional

## 1. Introducción

Ricardo Zelarayán nació en Paraná, Entre Ríos, aunque él mismo se define en *La obsesión del espacio* como “enterreriano, medio tucumano y salteño en Buenos Aires” (73). En la solapa de su libro *Ahora o nunca*, se afirma que nació “a mediados de la década del veinte”; en *La piel de caballo*, se ubica su nacimiento en 1940; y en *Lata peinada* no hay dato al respecto. Lo cierto es que se traslada a Buenos Aires joven para estudiar medicina, carrera que no finaliza. En Buenos Aires, trabaja como redactor, periodista y traductor. Él mismo cuenta que se muda más de diecisiete veces en la ciudad. Durante la década del setenta, participa activamente en las reuniones del grupo Literal, junto a Osvaldo Lamborghini, Germán García, Luis Gusmán y otros, aunque finalmente no integra la revista<sup>1</sup>. En 1972, publica su primer libro: *La obsesión del espacio*. En 1984 aparece la colección de cuentos *Traveseando*; en 1986, *La piel de caballo*; en 1991, el libro de poemas *Roña criolla*; en 2007, *Bolsas y otros*; en 2008, su segunda y última novela *Lata*

1. *Literal* fue una revista de crítica literaria fundada por Germán García, Osvaldo Lamborghini y Luis Gusmán. Se editó en Buenos Aires entre 1973 y 1977.

*peinada*; por último, su poesía reunida en *Ahora o nunca*, en 2009. En el 2010, muere en la ciudad de Buenos Aires.

El lugar de Zelarayán en la literatura argentina es difícil de definir: por un lado, hay una reivindicación total de sus textos y de su figura de escritor; por otro, hay una omisión de sus textos y una asociación problemática de su figura con la de otros escritores de diversas generaciones. Por ejemplo, Fogwill afirma: “Jamás contradeciría (sic) algo que diga Zelarayán. Por lo menos, no lo haré hasta que pueda escribir algo tan contundente, necesario y concluido como ‘La Gran Salina’” (ctd. en Murano). Por su parte, Fabián Casas ha declarado: “Ricardo Zelarayán, para mí, es el máximo escritor argentino” (ctd. en Serrano). Martín Prieto le dedica un apartado en *Breve historia de la literatura argentina*: “La escritura rebelde y extravagante de Ricardo Zelarayán”, situándolo junto a escritores de *Literal*. Horacio González afirma en la introducción al libro *Zelarayán*, quizás el único grupo reunido de lecturas críticas sobre sus textos: “Cuando leí *La obsesión del espacio*, y especialmente ‘La Gran Salina’, me di cuenta de que era uno de los grandes poetas argentinos ... A través de este libro, vuelve a escucharse su voz, un cronista de una Entre Ríos desvanecida y de una Buenos Aires que recorre como pordiosera del espíritu todas las formas de cultura desde el primer peronismo hasta la inmediata postdictadura” (9).

Sin embargo, hacia el otro extremo de esta oscilación, Zelarayán es escasamente mencionado en historias de literatura argentina, hay pocos textos críticos sobre su producción y su ingreso a la industria editorial es lateral. Por ejemplo, en la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, Zelarayán es mencionado con relación a otros escritores, como Macedonio Fernández, Héctor Libertella o Juan L. Ortiz. Entre los doce volúmenes de esta historia, solo hay un párrafo de Luis Chitarroni sobre sus textos, quien ubica *La piel de caballo* entre la narrativa de los setenta: “*La piel de caballo*, de Ricardo Zelarayán, podría no estar en esta lista porque se publicó en 1986, pero las fechas en que fue escrita (1974/1975), así como la condición solidaria/solitaria del autor (miembro del grupo *Literal*, del que se hablará después), avalan el exabrupto” (171).

Estas omisiones muestran un primer problema al hablar de sus textos: su proyecto escritural resulta incómodo, de difícil abordaje, y desarticula todo intento de sistematización en el contexto de una “literatura argentina”. Su inserción temporal es conflictiva: fue considerado de “otra generación” durante los setenta por los *Literal*, pero también ha sido considerado de “otra generación” durante los noventa por los escritores de la nueva poesía argentina. En este panorama de no pertenencia, la publicación de *Bolsas y otros* en Eloísa Cartonera en 2007, y de *Lata peinada* en Argonauta en 2008 parece reactualizarlo y colocarlo de forma abrupta —y descorrida— dentro de la literatura argentina reciente.

En sus textos, Zelarayán también resulta de difícil abordaje. Trabaja minuciosamente ciertas transiciones políticas difíciles para la historia argentina del siglo XX: sus textos escenifican ciertos devenires anarco-sindicalistas e incluso, como afirma Horacio González, “todas las formas de cultura desde el primer peronismo hasta la inmediata post-dictadura” (9). Zelarayán investiga además múltiples devenires políticos sin ninguna complacencia con el lector, abordándolos más desde la fascinación por el habla y por ciertas formas políticas del decir y la oralidad, que por la preocupación en determinar límites temporales precisos. Así, presenta en sus textos solapamientos temporales que desarticulan la posibilidad de definir los límites de su proyecto.

Hay ciertas búsquedas constantes en su escritura. Entre las más importantes puedo mencionar a modo de introducción el trabajo recurrente con la oralidad y la palabra hablada; el diseño escritural de un lugar de entre medio —entre las provincias y la ciudad de Buenos Aires—; y un gesto anárquico, disruptivo o *punk* que atraviesa sus textos (D’Alessandro, “Hacia una federalización”). En primer lugar, con respecto a la oralidad y la palabra hablada, Zelarayán formula un trabajo deliberado sobre la idea de “coro”, ya que pone en escena una multiplicidad de voces provinciales y comunitarias, postulando así a través de la oralidad predominante en sus textos una especie de representatividad federal o federalización del espacio literario. Su proyecto escritural presenta una reivindicación total de la palabra hablada: desde *La obsesión del espacio* Zelarayán postula una escritura que reivindica el trabajo minucioso con la oralidad y con el habla popular como búsqueda política. Su escritura parece focalizada en numerosos giros lingüísticos, entonaciones, cadencias y “decires” de diversos territorios provinciales, siempre superpuestos a modos de habla porteños.

En segundo lugar, la construcción de un lugar de enunciación problemático es clave en sus textos. Diseña desde *La obsesión del espacio* hasta *Lata peinada* un lugar de la enunciación de *entre-medio*, que se conforma por voces pronunciadas desde múltiples espacios superpuestos entre las provincias y la Gran Ciudad. Sin embargo, estos lugares no se reducen nunca a un esquema dicotómico tal como el formulado por las tradiciones discursivas hegemónicas desde el siglo XIX: “Buenos Aires versus interior”. Su escritura se diseña de comienzo a fin contra esa concepción dicotómica de la nación: desarma así la idea biológica de una Argentina como cuerpo total, con Buenos Aires a la cabeza. Sus textos se pronuncian como escritura insurgente frente a los discursos que otorgan a la ciudad de Buenos Aires el lugar de centro originario dentro de un mapa único de lo nacional. Pero también, su escritura se erige frente a los discursos idealizadores de lo provincial y frente a todo intento de sistematización de una “literatura de provincia” o de un “ser provincial”. Como afirma González, Zelarayán diseña una voz que se coloca en ese

entre-medio: es por momentos la voz de “un cronista de una Entre Ríos desvanecida” y al mismo tiempo “de una Buenos Aires pordiosera” (9).

En tercer lugar, la escritura de Zelarayán quizás inaugura en el contexto de la literatura argentina un gesto *punk* (Urzúa y Pintos Veá) anárquico, desestabilizador de toda tradición discursiva que se “autodetermine como centro” (Saer 109). Su proyecto literario parece asumir el gesto de *la irrupción*. Sus textos *irrumper* en el campo cultural argentino, de una forma similar al emblemático comienzo de *La piel de caballo*. Ese primer grito de la novela “¡Agárrenme que lo mato!” parece funcionar como un *leitmotiv* de su escritura: sus textos alcanzan muchas veces la forma del grito o del aullido. Zelarayán ingresa al escenario literario de forma abrupta, tardía, y posicionándose desde la idea recurrente: “Yo no soy escritor” (Molle 206). Una vez allí —siempre instalado en la posibilidad de salir de la escena literaria— busca el despliegue de ciertos gestos con respecto a la idea de una “literatura argentina”: gritar, romper, quebrar, desestabilizar. De esta forma, su escritura parece diseñarse siguiendo el formato de una *contienda*.

En relación con el gesto anárquico que he señalado, sus textos parecen por momentos retomar y reescribir desde múltiples ángulos ciertos postulados anarquistas. Se pueden localizar en sus textos algunos trazos escriturales recurrentes que podrían leerse a partir de conceptos propuestos por teóricos anarquistas. No solo se puede identificar en sus textos un imaginario del anarco-sindicalismo de las primeras décadas del siglo XX en Argentina y de los movimientos del primer peronismo, sino que especialmente presenta múltiples mecanismos escriturales que parecen dialogar con teorías anarquistas de amplia recepción en el contexto argentino: la incesante búsqueda de una federalización de los espacios literarios, el trabajo minucioso por borrar todo indicio de poder central que domine el campo cultural, la poesía entendida como un ejercicio casi revolucionario, la aplicación de una violencia sistemática contra toda idea de orden que imponga el mercado, entre otras operaciones.

Ciertos lugares y posicionamientos de la escritura de Zelarayán permiten hablar de una escritura anárquica, que por un lado busca derribar toda idea de jerarquía o centro en el campo cultural argentino y que, por otra parte, parece abrir con sus propuestas la posibilidad de múltiples lecturas hacia producciones descentralizadoras contemporáneas. Quiero detenerme en ese movimiento constante de los textos de Zelarayán de *destrucción-construcción*: derrumbamientos de espacios jerárquicos y nuevas propuestas. Releeré, entonces, la serie de textos “Postfacio con deudas”, “Inútiles reflexiones de Odracir Nayarález”, “Registro Fílmico” y “Ricardo Zelarayán”, ya que ponen en escena de forma específica este gesto político de la irrupción. A través de tal gesto se evidencian dos aspectos fundamentales: qué lugares de la literatura argentina —y de la Literatura

como institución— ponen en crisis estos planteamientos, y qué otros nuevos espacios discursivos se generan a partir de la puesta en escena de esta contienda.

## 2. La poesía como subversión permanente

“La poesía exige una situación límite, una de no poder aguantar más... algo entre el lenguaje y el grito”, afirma Zelarayán (ctd. en Chitarroni, “Ricardo Zelarayán” 51). Aparece aquí no solo esa idea del texto como *grito*, *irrupción* o *situación límite* —presente en toda su escritura—, sino también algo fundamental: Zelarayán escribe siempre poesía, incluso cuando está narrando. La poesía en Zelarayán no es entendida como una forma, un cauce o un género, sino como un vehículo de expresión política —casi revolucionaria— que opera en múltiples sentidos: “La poesía es renovación, subversión permanente” (71), afirma en “Posfacio con deudas”. Así, en primer lugar habría que destacar que su escritura tiene como punto de partida un cuestionamiento a la idea tradicional de géneros literarios. Zelarayán propone en “Posfacio con deudas”: “No creo en los géneros literarios, cada persona tiene su propio discurso permanente, un río perenne y subterráneo que constantemente amenaza desbordarse” (74). Sus novelas —aunque es discutible el uso de esta categoría, tomo el término “novela” usado por Zelarayán para referirse a *Lata Peinada* y *La piel de caballo*— están atravesadas por un discurso poético llevado hasta un extremo, y sus poemas narran historias, como la historia “del Hermenegildo”, el primer poema de su primer libro, *La obsesión del espacio*:

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

Su poesía, ya desde la primera línea de su primer libro, abre con un grito —“¡Hermenegildo!”—, que pone al lector en el acto en la situación planteada por Zelarayán acerca de la poesía: “La poesía exige una situación límite”. Hermenegildo es provinciano, correntino y cuatrero, y su sargento, quizás porteño, le ordena a gritos: “¿por qué no se va corriendo hasta su Corrientes en patas...?”. El poema se instaura así desde el primer verso como grito, irrupción y manifestación de una situación límite, que

opera también como expresión política de un mecanismo omnipresente en Zelarayán, quizás el conflicto más trascendente de su poética: el trabajo y la circulación textual con las voces de los cabecita negra, migrantes provincianos en la ciudad de Buenos Aires. De hecho, él mismo construye su figura de escritor como cabecita negra, como migrante entrerriano y “resentido” en la Gran Ciudad.

El segundo verso — “¡Ordeñe che sargento!” —, que da voz a Hermenegildo, inaugura dos constantes en su obra. Por un lado, presenta una preeminencia de la oralidad que atravesará toda su escritura; por otro lado, habilita y visibiliza la voz de Hermenegildo, quizás el primer “cabecita negra” de una serie que puebla sus textos de un extremo a otro. Su poética está marcada por una multitud de voces de personajes que deambulan por los suburbios de la ciudad de Buenos Aires, provenientes de diversos territorios provinciales, como en una especie de poema coral, que busca hacer ingresar al espacio textual múltiples voces provinciales, comunitarias, y voces emergentes del solapamiento entre las provincias y la ciudad. En el verso “¡Ordeñe che sargento!”, su escritura parece focalizada en numerosos giros lingüísticos, entonaciones, cadencias y “decires” de diversos territorios provinciales, siempre superpuestos a modos de habla porteños. En “Posfacio con deudas”, declara como punto de partida de su literatura: “Hoy estaba almorzando en una pizzería y oí una conversación telefónica del cajero que estaba detrás del mostrador. ‘Escúcheme Don Juan —decía el cajero— la verdad es que cuando hablo con usted salen cositas’. Se hablaba de comprar muy barato un hotel alojamiento por parte del cajero y de su invisible interlocutor. Hotel alojamiento aparte, lo importante era el cajero hablado. No existen los poetas, existen los hablados por la poesía” (71).

Sus novelas *La piel de caballo* y *Lata peinada* están diseñadas como una proliferación de fragmentos narrativos y de voces de personajes de diversas provincias, atravesadas por un tono poético dominante. En *Lata peinada*, texto en el que se radicalizan todas sus propuestas, hay fragmentos que se repiten, a modo de variaciones musicales. Por ejemplo, el siguiente episodio es reescrito varias veces a lo largo de la novela: se trabaja al mismo tiempo con Vilte, un personaje que cruza borracho la frontera hacia Bolivia y con “la Juanita Alancay”, una vendedora ambulante que vive en la Casa de Gobierno de Jujuy. Este fragmento, al igual que otros, parece construirse como un breve poema en prosa con múltiples variaciones:

Eructo de Vilte, sin resonancia, ya del otro lado de la frontera, con las luces de Yacuiba a la vista. Suspirito. La Juanita Alancay encerrada en la Casa de Gobierno de Jujuy, por dormirse en un rincón sin ser despertada, tropieza en los corredores oscuros con los ordenanzas borrachos tumbados en el suelo. El yacaré enceguedo gira como reloj gatillado en la parrilla misma del sol que

se ha ido. Por algún lado ha de salir la arena del puño más apretado y el agua de las canillas mejor cerradas mientras los billetes recién planchados mueren nomás como moscas. (27-28)

Este fragmento muestra también una especie de hibridación genérica que postulan los textos de Zelarayán. Esta hibridación está marcada por un tono poético dominante: “La prosa es poesía o nada” (“Posfascio con deudas” 74), afirma. De esta forma, los textos de Zelarayán trabajan inicialmente desde la idea de ruptura de los “géneros literarios”. Pero creo que la propuesta de la omnipresencia de la poesía como vehículo político va más lejos, más allá de la ruptura genérica. En este sentido, pienso que el uso poético predominante opera aquí como un acto de transgresión contra la idea de mercado cultural. La reivindicación de la poesía en Zelarayán funciona en un sentido cercano al propuesto por Héctor Libertella en *Nueva escritura en América Latina* (1977), especialmente porque sus textos parecen pronunciarse contra la idea de una literatura como lenguaje utilizable, práctico o eficiente, fácilmente digerible para el mercado:

En esa recámara sucede la inversión del proceso: donde el capitalismo propone productos eficaces, el escritor latinoamericano se ve aplicando violencia contra todo hábito de Orden y Salud que imponga ese mercado, donde los lenguajes de puro intercambio personal autor—público, las estructuras manas que buscan transparencia, y la obsesiva búsqueda de un “fondo” (información, argumentos, temas) proponen una legalidad Universal en la literatura, allí el escritor latinoamericano recupera su genealogía. (20)

Ya desde el cuestionamiento de lo genérico y desde el uso político del lenguaje poético, la escritura de Zelarayán parece conspirar contra toda idea de la literatura como producto eficaz, saludable, ordenado, transparente. Como dije al comenzar el artículo, también su escritura resulta incómoda, inclasificable y de difícil abordaje. En este sentido, y no azarosamente, Washington Cucurto en su poema “Zelarayán” imagina a un Zelarayán personaje que irrumpe en los pasillos de un supermercado recitando sus poemas, como “un demonio entre las góndolas”, rompiendo todo lo que encuentra a su paso: “A las diez/ de la mañana recitando sus mejores/ poemas/ asustando a cajeras y viejas/ con su aullido/ Ricardo Zelarayán/ era arrastrado de los pelos/ por los guardias de seguridad” (91). Y un poco más adelante: “El monstruo/ fue desalojado/ del supermercado/ por tener malos hábitos/ y ser improductivo para la Sociedad/ para la Gran Empresa Nacional” (92). Con relación a este aspecto, Nancy Fernández en “Zelarayán” afirma que Zelarayán desacata las normas culturales, sociales y sintácticas que lo habrían confinado bajo la etiqueta de “costumbrismo local” y lo habrían hecho más fácilmente exportable. En este sentido, agrega: “No se trata acá de binarismos forzados entre centro



y periferia; mucho menos de la biografía victimizada de un relegado al que nadie leyó. Pienso, más bien, en la opción deliberada del margen en tanto ficción de distancia, paradoja que le permite adoptar la lengua del entrevero haciendo de los actos de habla la letra de un amasijo impuro, eso que reclama una incursión en zonas apartadas de la territorialidad homogénea” (77).

Ahora bien, quisiera enfatizar un último aspecto sobre la propuesta política del discurso poético. A través de la poesía, Ricardo Zelarayán diseña sus propios mapas, o como afirmaba Libertella en el fragmento citado anteriormente, “recupera sus genealogías”. Y estas genealogías se configuran también contra las demandas del mercado. En estos nuevos mapas de la literatura argentina, Zelarayán crea a sus antecesores, y entre ellos están Macedonio Fernández, Evaristo Carriego, Juan L. Ortiz y Witold Gombrowicz, cuatro escritores que tienen un ingreso lateral al campo literario argentino. Pero especialmente entre los escritores que Zelarayán reconoce como sus propios antecesores, hay una serie de poetas que escriben desde diversos espacios provinciales, sobre todo desde el norte argentino, y que han quedado sistemáticamente fuera de la industria editorial que tradicionalmente encontró su centro de producción y circulación en la ciudad de Buenos Aires. Por ejemplo, aquí se encuentra a los poetas de Salta, Jacobo Regen y Manuel Castilla; los poetas de Entre Ríos, Carlos Mastronardi y Alfonso Solá González; y otros escritores como Haroldo Conti, Juan Filloy, Mateo Booz, Néstor Groppa.

Zelarayán trabaja siempre desde la cercanía con estos poetas que se enuncian desde diversos espacios provinciales, especialmente desde un lugar muy cercano a Juan L. Ortiz. Ortiz ya desde la década del treinta está escribiendo en un sentido descentralizador del espacio literario argentino. Además, parece ser para Zelarayán ese extremo anhelado: su poesía llega a postular una autonomía del espacio de Entre Ríos, que se configura en numerosos poemas —pero especialmente en ese notable y larguísimo poema “Entre Ríos”—, como un país: “... pero es mi ‘país’, únicamente, el sauce/ ... la ‘confederación’ de esos iris de lo desconocido/ que se deshace en el monte” (Ortiz 578).

Con relación a su lugar problemático como poeta, Nancy Fernández también destaca su posición ambigua con respecto al grupo Literal, proyecto del que formó parte antes de su publicación, pero del que se apartó cuando la revista salió a la luz. Fernández analiza una especie de doble contrato que lo convierte en “Maestro” y, al mismo tiempo, escritor de culto o poeta descubierto: “... ser quien en cierto modo enseña a leer autores como Macedonio y Gombrowicz y también, ser ahí el poeta recuperado y reconstituido por los integrantes del grupo Literal (Osvaldo Lamborghini, Germán García, Luis Gusmán, Héctor Libertella, entre algunos nombres de la denominada neovanguardia de los setenta). Maestro, pero también poeta descubierto” (77).

### 3. Antigauchesca contemporánea

Quiero detenerme ahora en otro aspecto de este gesto de irrupción o contienda que surge de la lectura de los textos propuestos. Zelarayán se manifiesta sistemáticamente contra toda una tradición discursiva “argentina”, ya que busca deslegitimar la figura literaria del gaucho y a partir de allí la gauchesca como género. En este sentido, parece erigirse especialmente contra las construcciones literarias del gaucho de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX: el gaucho sedentario, afincado y contratado como peón de estancia. Zelarayán se pronuncia contra las representaciones del “gaucho patriota” o el gaucho como “hombre argentino”, asimilado por la ley, el sistema laboral y el Estado. Es decir, se manifiesta contra esa figura discursiva del gaucho de *La Vuelta de Martín Fierro* (1879), que tan bien describe Josefina Ludmer: “... obra de arte, *ilustrada*, de industria nacional, destinada a inculcar la ley y la moral, para hacer del gaucho un trabajador moderno” (53).

Así, Zelarayán afirma en entrevistas: “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” (Molle 211). Contra la figura del “gaucho patriota” como eje de la gauchesca, Zelarayán propone otra idea: la del “antigaucho”. Y como se verá, no es azaroso que el *antigaucho zelarayaniano* sea nada menos que el peón golondrina. En “Registro filmico” declara:

Mi padre estudia en Paraná. Es el primer alfabeto de su familia ... Nació en el límite, hijo de un peón, un peón sin caballo. Es decir, el antigaucho. Él bajo de la montaña a fines del siglo pasado para ver qué pasaba abajo. Él vivía con su tribu en Tucumán a tres mil metros de altura, en Colalao. Finalmente, es peón golondrina... en carros va donde hay trabajo, para la cosecha fina, la zafra, todas esas cosas. Peón golondrina. Nada que ver con los gauchos que son los tipos más aborrecibles que conozco... cosa muy jodida, hija de puta, feudal directamente ... (37)

Zelarayán busca construir su genealogía familiar desde el relato de su abuelo como “peón golondrina”: el peón sin caballo, el trabajador nómada que va a donde hay trabajo, sin asentarse en un lugar. Pero especialmente, el trabajador golondrina es el peón que no tiene patrón estable, que no ha sido asimilado por la ley ni por el sistema laboral, y que, por último, no ha sido objeto de representación literaria hegemónica o centralista.

Y en este sentido, no bastaría con decir que en los textos de Zelarayán hay una reivindicación del peón golondrina como personaje literario, no representado por ciertas tradiciones discursivas hegemónicas. Lo que se podría postular es que, por un lado, sus textos se ven poblados de voces de antigauchos de toda índole, personajes que se encuentran siempre en estado nómada, que parecen quedar al margen del funcionamiento

político y económico estatal: trabajadores golondrina, pero también obreros, vendedores ambulantes, cabecitas negra, borrachos que deambulan por las calles, prófugos de la ley que buscan atravesar fronteras, cuatrerros, contrabandistas, albañiles y muchos más. A través de este movimiento constante, los textos de Zelarayán llegan a una propuesta más amplia: desde la escritura misma, se genera una producción de diversas cartografías siempre marcadas por la idea del *nomadismo*, de la superación de un mapa rígido de lo nacional, de un movimiento constante que lo lleva a construir y recorrer múltiples mapas comunitarios sin detenerse apaciblemente en ninguno.

Y en este sentido, me gustaría hacer una propuesta: creo que esta idea del anti-gaicho —y esta repulsa al gaicho patriota como eje de la gauchesca, al gaicho sedentario, al peón con techo y patrón— podría leerse también como una intervención ligada a ciertos principios anarquistas. Estoy pensando en el anarquismo trashumante, ese movimiento tan desarrollado en Argentina desde comienzos del siglo xx. Osvaldo Baigorria indaga en el movimiento de anarquismo trashumante en *Anarquismo trashumante: crónica de crotos y linyeras*, y allí lo describe como “una inclinación a la errancia, una voluntad de andar cuya reivindicación de la tradición libertaria reaparece una y otra vez” (17):

Desde principios del siglo xx, una subcultura de trashumantes se ha dedicado a recorrer las vías y caminos de la Argentina en fuga del hogar sedentario, el trabajo permanente, la propiedad, el patrón o la ley. Decir subcultura no significa que fueron precisamente una minoría. Cálculos oficiales estiman que entre las décadas del 30 y el 40 el trazado ferroviario argentino era recorrido por una masa que oscilaba entre doscientos mil y trescientos ochenta mil sujetos que por sus actividades, indumentaria y códigos de comunicación podían ser llamados, lisa y llanamente, vagabundos. O en criollo, crotos y linyeras. Es decir: el vagabundeo fue un comportamiento social generalizado entre los jóvenes extranjeros y nativos de las clases sociales más bajas de aquellos años. Según Laureano Riera Díaz, legendario militante anarquista de Pergamino que conoció en carne propia esa forma de nomadismo, alrededor de la Primera Guerra Mundial la mayoría de los trabajadores inmigrantes o criollos acostumbraban a deambular de un lugar a otro hasta encontrar su radicación definitiva. (14)

Luego, Osvaldo Baigorria explicará que la palabra “crotos” es un término político, que parece haber surgido en 1920, cuando el gobernador de la provincia de Buenos Aires, José Camilo Crotto, creó una disposición que permitía a los trabajadores golondrina viajar gratis en los trenes provinciales de carga. Un poco más adelante, ampliará:

Había crotos fugitivos de la ley, la familia o el sistema salarial. Había peones rurales pero también delincuentes, desde rateros hasta asaltantes a mano armada. Crotos que vendían artesanías, baratijas, bijutería de la época. Crotos que cuando envejecían se compraban un carrito y un caballo para realizar ese reciclaje primitivo que fue el cirujeo. Crotos que cazaban nutrias, zorros y vizcachas. Crotos militantes, con la bolsita cargada de libros, volantes o periódicos anarquistas (básicamente *La Protesta* y *La Antorcha*) que llevaban a los rincones más alejados del país. Crotos que se instalaban como maestros de pueblo —sin título— para alfabetizar a los habitantes rurales. Crotos que ayudaban a fundar bibliotecas populares, sindicatos agrarios, conjuntos de teatro, grupos de lectura y estudio. (27)

A partir de aquí, se puede pensar en la escritura anárquica, insurgente, irruptora de Zelarayán como una *escritura crota*, en un sentido muy amplio. Y pienso que esta propuesta de Zelarayán es inaugural en el campo cultural argentino y por ello podría abrir la posibilidad de nuevas lecturas de producciones contemporáneas. En este sentido, Zelarayán mismo busca construirse como *escritor croto*: y no solo desde la configuración de una genealogía personal marcada por la figura del abuelo peón golondrina, croto o antigaucho. Él mismo se “narra” como escritor croto en relación con el mercado, con la institución literaria y con el canon cultural argentino: “Por la década del sesenta entro en contacto con una serie de personas que me obligan a cierto orden en la escritura. O por lo menos, a no tirar todo. Porque casi todo se perdía. Yo tengo en Buenos Aires unas diecisiete mudanzas: tanto se perdió en esos viajes, y tanto dejé perder” (Molle 210). Zelarayán insiste en el trazado de su figura dentro de este marco del nomadismo constante de un escritor que es exiliado en la Gran Ciudad, cabecita resentido, croto con más de diecisiete mudanzas en Buenos Aires, que lo han llevado a perder sus textos y a no publicar.

Pero además, hacia el interior de sus textos parece erigirse la propuesta de un anarquismo trashumante. No solo por la indagación obsesiva sobre múltiples personajes crotos de toda índole, marginales que él mismo define en las “Inútiles reflexiones de Odracir Nayarález”: “... es evidente que los marginales de todo orden llevan la voz cantante: buscavidas, delincuentes, pobres, mujeres, a través de ellos y sus cosas e incluso a través de quienes no son importantes en la novela” (155), sino también porque su diseño escritural —el plano de sus novelas y poemas— parece proponer la idea de una trashumancia permanente que lo lleva a indagar en los conflictos que se generan por la fricción entre numerosos espacios, a observar las superposiciones entre múltiples zonas en contacto, a visibilizar la acumulación y yuxtaposición de voces provinciales y comunitarias que surgen de espacios de entre-medio, nunca originarios.

En síntesis, como afirma Baigorria sobre el anarquismo trashumante, también la escritura de Zelarayán parece inclinarse siempre hacia la errancia, hacia “una voluntad de andar cuya reivindicación de la tradición libertaria reaparece una y otra vez” (17). Su escritura parece pertenecer a una “subcultura de trashumantes”: en esta contienda política, en este gesto permanente de la irrupción, la escritura de Zelarayán se pronuncia como un grito “en fuga del hogar sedentario, el trabajo permanente, la propiedad, el patrón o la ley” (14).

#### 4. Contra una literatura regional

Por último y a modo de cierre, quisiera destacar algunas intervenciones de Zelarayán con respecto a la crítica especialmente en cuanto a las ideas de literatura regional y de la gauchesca como género. En “Inútiles reflexiones de Odracir Nayarález”, una voz que se identifica como “Odracir Nayarález” despliega sus propuestas sobre la literatura y el papel de la crítica. Esta voz se rebela contra toda posibilidad de ser leída desde posiciones centralizadoras y encasillada a través de categorías producidas por críticas oficiales. En “Algunas propuestas para un diálogo con la crítica”, realiza estas intervenciones:

Literatura regional

Invento unitario como si Buenos Aires no fuera una región más del país. Con el mismo criterio, Faulkner, Cadwell, Carson Mc Cullers, por ejemplo, serían escritores regionalistas norteamericanos. ¿Qué tal?

Gauchesca

Género estrictamente rioplatense, falso de toda falsedad, promovido por los terratenientes y por los gringos ávidos de color local. (200)

La voz de Odracir Nayarález no quiere ser leída bajo el rótulo de “gauchesca” o “literatura regional”. Para contextualizar estas afirmaciones en el campo literario argentino, recordemos que ya cuando Esteban Echeverría publica *La cautiva* (1837), evidencia una repartición del espacio literario que dominaba el ámbito discursivo argentino y que lo seguirá haciendo los próximos siglos. Esta repartición espacial responde a una lógica binaria: por un lado, “el Desierto incommensurable, abierto y misterioso” (Echeverría 35) dominado por una “turba inmensa” de indios (48); por otro, la ciudad de Buenos Aires y el Salón Literario de Marcos Sastre, como locus institucional desde donde se escribe ese *otro* espacio.

Sarmiento cristaliza esta dicotomía en *Facundo* bajo el lema “civilización o barbarie”, *leitmotiv* que será reescrito de tantas formas a lo largo de los siglos XIX y XX. Alberdi traslada este conflicto al ámbito biológico. En *Bases y puntos de partida para*

*la organización política de la República de Argentina* (1852), diseña la metáfora de la nación como cuerpo total, y un espacio —el interior— como zona homogénea que habría que unificar a ese devenir cuerpo de lo nacional. Desde esta concepción biológica, ciertos discursos dominantes buscan la configuración de un cuerpo homogéneo: un mapa imaginario de lo nacional con la ciudad de Buenos Aires como centro desde el cual se diseñan todas las cartografías.

La gauchesca significó la saturación máxima de estas privatizaciones literarias del interior como espacio representado desde procesos de unificación, porque a los procesos de homogeneización se suman ciertos mecanismos de uso sistemático de la figura y la lengua del gaucho por parte de la cultura letrada. Como afirmó Ludmer, la gauchesca significó la apropiación de la voz del gaucho por parte de la cultura letrada en un intento de definición del *otro*: “... el uso de la voz del gaucho para definir la palabra ‘gaucho’” (33). Durante el siglo XX, las representaciones centralistas de un espacio *interior* siguieron vigentes. Hay muchos ejemplos recientes de estos discursos centralizadores en la historia literaria, la crítica y la literatura. Solo por citar un ejemplo, retomo las síntesis definitivas sobre el interior que Martín Caparrós hace en su crónica de viaje como un Lucio V. Mansilla del siglo XXI, en el libro *El interior. La primera Argentina*: “Es probable que, para nosotros, porteños, el interior sea más que nada un folclore: la zamba, la pobreza, el feudalismo, la pachorra, la inmensidad vacía” (6).

A lo largo del siglo XX, se desarrollaron también diversos discursos regionalistas gestados en distintas regiones del país o en Buenos Aires, y que en general respondieron a una repartición espacial de lo nacional organizada a través de la lógica binaria ciudad de Buenos Aires/interior, reafirmando esa dicotomía fundacional entre el *desierto* y el *salón literario* o entre el campo y la ciudad. Estos discursos regionalistas proclamaban su especificidad en el anclaje a un espacio regional específico más bien idealizado, generando una perspectiva idílica y homogeneizadora de determinados espacios representados escrituralmente. Otras de sus constantes eran la fe en la autenticidad de las representaciones de la vida campestre y del paisaje rural; la sobreabundancia de color local y la tematización y omnipresencia de asuntos entendidos como exclusivamente locales; el folclore como eje del discurso literario; y la búsqueda permanente de una identidad provincial o regional, siempre sometida al interés por la idea de una identidad nacional. Ahora bien, Zelarayán se pronuncia contra la idea de “literatura regional” y contra la “gauchesca”. Desde su perspectiva, estos son “inventos unitarios”, promovidos por las tradiciones discursivas que referimos anteriormente, y que se erigen a sí mismas como centro, en tanto unifican una diversidad de discursos que no quieren responder a esas clasificaciones. Esta frase sobre la literatura regional —“invento unitario”— sigue

quizás en el contexto argentino la tradición discursiva polémica y de contienda de escritores como Ezequiel Martínez Estrada. En textos como *La cabeza de Goliat* denunció con ahínco la centralización de la ciudad de Buenos Aires, especialmente a través de un fuerte *leitmotiv* —“el tren es unitario”—: “Es que la vía férrea fue un sueño de la metrópoli que tendió como tentáculos depredatorios a la pampa. Toda la historia política llevó a eso desde la Colonia y el tren lo consiguió, zanjando para siempre una vieja disputa, porque el tren es unitario” (42).

Además, Zelarayán cuestiona en la cita la repartición espacial argentina, y este es un conflicto recurrente en su escritura: “Invento unitario como si Buenos Aires no fuera una región más del país”. Así, pone en duda la distribución en regiones en el contexto argentino. Ya en “La Gran Salina”, incluido en su primer libro *La obsesión del espacio*, hay un fuerte cuestionamiento a la idea de un mapa rígido de lo nacional: “Estoy mirando el mapa.../ pero esto no explica nada” (29). En este poema, como en el resto de su proyecto escritural, se evidencia la producción de cartografías marcadas siempre por la idea del *nomadismo*, porque desde su perspectiva la idea de un mapa rígido “no explica nada”. La escritura de Zelarayán no quiere *fijar*, va acompañada de un movimiento constante, de una especie de nomadismo incesante que lo lleva a construir y recorrer múltiples mapas comunitarios y provinciales —superpuestos a tantos otros mapas de la Gran Ciudad— sin detenerse apaciblemente en ninguno.

Ahora bien, en la cita, su escritura también se opone a los mecanismos operacionales de géneros como la gauchesca, “promovido por los terratenientes y por los gringos ávidos de color local” (200). Si, como proponía Josefina Ludmer en el *Género gauchesco*, la gauchesca es una utilización del registro oral del gaucho —de su voz— por parte de la cultura letrada, Zelarayán trabaja justamente con la inversión de esos términos. En este sentido, Zelarayán se opone a la idea de “utilización de una voz”. Por el contrario, su dinámica descentralizadora propone la idea radical de una escritura que escenifica la circulación de múltiples voces provinciales que, como se mencionó en la introducción, generan una especie de federalización del texto por dentro.

Por último, la escritura de Zelarayán rechaza cualquier proceso de institucionalización literaria, cuestionando constantemente aquello que hemos llamado “literatura argentina” e incluso reformulando la idea misma de “literatura”. Al respecto, la voz Nayarález afirma en *Lata peinada*: “En síntesis, la literatura la hacen todos sin distinción, en cualquier momento, dentro y fuera de la página, buena o mala, oral o escrita, no interesa. La literatura ha existido antes de la escritura y seguirá existiendo también fuera de ella” (191). Así, el proyecto escritural de Zelarayán se diseña de comienzo a fin a través de las figuras de la irrupción y la contienda, especialmente mediante ciertos

mecanismos que hemos analizado en este artículo: la poesía entendida como vehículo de expresión política; el cuestionamiento a los géneros literarios tradicionales; la conspiración contra la idea de la literatura como producto eficaz en relación a las demandas del mercado; las críticas a los procesos de institucionalización literaria; el diseño de sus propios mapas y genealogías literarias; el manifiesto contra una tradición discursiva argentina “unitaria” y sus figuras clave, como la del gaucho; el diseño de su propia figura de escritor como “cabecita negra” resentido o croto; la oposición a ciertas categorías producidas por críticas “oficiales”.

El proyecto escritural de Zelarayán, guiado por el gesto de la irrupción y la contienda, se complace en el recorrido múltiple de nuevos mapas, como afirma en *Lata peinada*: “... entrerriano de nacimiento, salteño—tucumano de tradición, santiagueño de vocación” (162) o en *La obsesión del espacio*: “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” (73). Nunca llega a fijar o definir de una vez y para siempre sus recorridos, sino que trabaja incansablemente en esa idea recurrente en *Lata Peinada* del texto que “no se deja peinar”. Toda esa maquinaria de las definiciones —“literatura argentina”, “literatura regional”, “gauchesca”— forma parte de una institucionalización literaria que se erige a sí misma como centro. Y esta voz no solo descrea de esas maquinarias, sino que busca destruir desde la escritura todos los centros. En este sentido, como afirma Fernández, Zelarayán construye en sus textos un sistema de enunciación acerca de cómo quiere ser leído: define la idea de su literatura, genera sus propias genealogías y discute posiciones acerca de su escritura.

Por último, quiero hacer énfasis en esta propuesta: la escritura de Zelarayán parece inaugurar en el contexto argentino toda una zona de la literatura contemporánea que se autopronuncia o se perfila como su heredera. No me refiero solo a las claras intervenciones de Washington Cucurto citadas anteriormente, sino también a una vasta producción de escrituras recientes que indagan en el conurbano bonaerense como un *espacio de entre-medio*, conflictivo, entre las provincias y la Gran Ciudad, como por ejemplo las cartografías escriturales de Gabriela Cabezón Cámara, Leonardo Oyola o Juan Diego Incardona, entre otros escritores y escritoras que hoy están trabajando con la reivindicación de esos espacios. Finalmente, considerando que con la publicación de *Bolsas* en el 2007 y *Lata Peinada* en el 2008 su proyecto se inscribe abruptamente en la contemporaneidad, Zelarayán podría leerse como preludio —pero también como parte actuante— de una serie de escrituras descentralizadoras contemporáneas que buscan como *locus* político de la enunciación diversos espacios provinciales, como por ejemplo



la narrativa de Hernán Ronsino, Carlos Busqued o Selva Almada, entre muchísimas otras producciones recientes.

En 1988, Ricardo Zelarayán escribe “Erik Satie. Compositor de música”, para la primera audición en Argentina, en el Teatro San Martín, de la obra *Vejeciones* (1949) del compositor francés Erik Satie. Allí, escribe: “Ya estaba escrito por el mismo Satie: ‘El *satismo* no puede existir. El sólo pensarlo me vuelve hostil. En arte no es necesaria la esclavitud. Siempre me esforcé en despistar a los seguidores en cada nueva obra, en la forma y en el fondo. Es el único medio para un artista de evitar convertirse en jefe de escuela, es decir, en patrón” (30). Como al hablar de Macedonio Fernández o Evaristo Carriego, aquí también Ricardo Zelarayán parece hablar de sí mismo, de su propio proyecto escritural. Toda su literatura de irrupción y contienda parece buscar incansablemente ese principio, casi como una ética de la escritura: nunca convertirse en jefe de escuela, nunca ser patrón en el ámbito literario.

## Bibliografía

- Alberdi, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina. Grandes y pequeños hombres del Plata y comentarios de la Constitución de la Confederación Argentina*. Depalma, 1964.
- Ansolabehere, Pablo. *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*. Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- Baigorria, Osvaldo. *Anarquismo transhumante: crónica de crotos y linyeras*. Terramar, 2008.
- Borges, Jorge Luis. “Evaristo Carriego”. *Obras Completas I*, Emecé, 2004, pp. 97-172.
- Caparrós, Martín. *El interior*. Planeta, 2013.
- Cucurto, Washington. *Zelarayán. Las aventuras del Sr. Matz*. Interzona, 2005, pp. 87-120.
- Chitarroni, Luis. “Continuidad de las partes, relato de los límites”. *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*, vol. 11, dirigido por Noé Jitrik, Emecé, 2000, pp. 161-181.
- Chitarroni, Luis. “Ricardo Zelarayán”. *Zelarayán*, coordinado por Jorge Quiroga, Ediciones Biblioteca Nacional, 2015, pp. 47-56.
- D'Alessandro, Natalia. “Hacia una federalización del espacio literario: la escritura anárquica de Ricardo Zelarayán”. *Revista Iberoamericana*, núm. 274, 2021, pp. 243-263.
- D'Alessandro, Natalia. “La figura de Evaristo Carriego en Jorge Luis Borges y Ricardo Zelarayán: anonimato, reivindicación de lo provincial y oralidad”. *Variaciones Borges*, núm. 52, 2021, pp 25-45.

- Echeverría, Esteban. *La cautiva y El matadero*. Gárgola, 2011.
- Fernández, Nancy. “Zelarayán. El jardín de los poetas”. *Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, año V, núm. 9, 2019, pp 76-93.
- Gómez Muller, Alfredo. *Anarquismo y anarcosindicalismo en América Latina. Colombia, Brasil, Argentina y Mexico*. La Carreta Editores, 2009.
- González, Horacio. “Unas palabras previas”. *Zelarayán*, coordinado por Jorge Quiroga, Ediciones Biblioteca Nacional, 2015, pp 9-10.
- Historia crítica de la literatura argentina*. Macedonio. Dirigida por Noé Jitrik, vol. 8, Emecé, 2007.
- Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*. Dirigida por Noé Jitrik, vol. 9, Emecé, 2004.
- Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Dirigida por Noé Jitrik, vol. 11, Emecé, 2000.
- Libertella, Héctor, compilador. *Literal. 1973-1977*. Santiago Arcos Editor, 2002.
- Libertella, Héctor. *Nueva escritura en Latinoamérica*. El Andariego, 2008.
- Ludmer, Josefina. *El Género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Perfil, 2000.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la pampa*. Colección Archivo y Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires*. Losada, 1983.
- Molle, Fernando “La parodia me parece una estupidez total”. *Lata peinada* por Ricardo Zelarayán, Argonauta, 2008, pp. 205-213.
- Murano, Augusto. “Entrevista a Fogwill por la reedición de *Vivir afuera*”. *Los asesinos tímidos*. 2009, <http://asesinostimidos.blogspot.com/2010/02/entrevista-fogwill-por-la-reedicion-de.html>.
- Ortiz, Juan L. *Obras Completas*. Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, 1996.
- Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Taurus, 2006.
- Quiroga, Jorge, coordinador. *Zelarayán*. Ediciones Biblioteca Nacional, 2015.
- Quiroga, Jorge y Martín Carmona. “Registro filmico”. *Zelarayán*, coordinado por Jorge Quiroga, Ediciones Biblioteca Nacional, 2015, pp. 37-46.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Seix Barral, 1997.
- Sarlo, Beatriz. *Zona Saer*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Serrano, Violeta. “Fabián Casas: ‘Cuando empecé a escribir no me dio bola absolutamente nadie’”. *Continuidad de los libros*.

- Revista digital de cultura.* <http://continuidaddeloslibros.com/cuando-empece-a-escribir-poesia-no-me-dio-bola-absolutamente-nadie/>
- Suriano, Juan. *Auge y caída del anarquismo. Argentina, 1880-1930*. Capital Intelectual, 2005.
- Urzúa, Macarena e Iván Pinto Veas. “Cine, literatura, Buenos Aires y viceversa. Conversación con Alan Pauls”. *La Fuga*, núm. 13, 2012, <http://www.lafuga.cl/cine-literatura-buenos-aires-y-viceversa/477>
- Viera, Marcelino Eloy. “In the Shadow of Liberalism: Anarchist Reason in the Literature and Culture of the Río de la Plata (1860-1940)”. University of Michigan, 2012.
- Zelarayán, Ricardo. *Ahora o nunca. Poesía reunida*. Argonauta, 2009.
- Zelarayán, Ricardo. *Bolsas y otros*. Eloísa Cartonera, Colección Nueva Narrativa y Poesía Sudaca Border, 2007.
- Zelarayán, Ricardo. “Erik Satie. Compositor de música”. *Zelarayán*, coordinado por Jorge Quiroga, Ediciones Biblioteca Nacional, 2015, pp. 25-36.
- Zelarayán Ricardo. *La piel de caballo*. Adriana Hidalgo, 1999.
- Zelarayán, Ricardo. *La obsesión del espacio. Ahora o nunca. Poesía reunida*, Argonauta, 2009, pp. 7-74.
- Zelarayán, Ricardo. *Lata peinada*. Argonauta, 2008.