

# Cuestiones de exhumación: *A bailar esta ranchera* (1970) de Horacio Romeu y la espectrología del «centro mágico»

A Matter of Exhumation: Horacio Romeu's *A bailar esta ranchera* (1970) and the Hauntology of the «Magical Center»

AGUSTÍN CONDE DE BOECK

Universidad Nacional de Córdoba - CONICET

Código ORCID: 0000-0001-6366-5374

Argentina

josecondeboeck@hotmail.com

Recibido: 15/08/2022

Aceptado: 21/09/2022

**Resumen.** En el marco de una investigación sobre ciertos episodios perdidos en la producción literaria de la bohemia porteña de los años sesenta (tales como los representados por los grupos Opium y Sunda), intentamos establecer aquí una lectura teórica que asimile las nociones derrideanas de «archivo» y «espectro» (1989; 1995; 1997) al sentido de una tarea de exhumación crítica de textos ausentes (sea por relegados o por olvidados) de esa circulación de la literatura nacional percibida como «canon»: textos descatalogados, jamás reeditados, excluidos de la cartografía académica y de la prensa cultural, cuya casi exclusiva supervivencia a veces queda arrojada a las enumeraciones y *name droppings* con que la crítica caracteriza la vasta diversidad editorial del período. En este caso nos centramos en la novela –o anti-novela– *A bailar esta ranchera* (1970) de Horacio «Pepe» Romeu, obra de radical experimentación formal cuyo programa vanguardista e inventario de procedimientos leeremos a partir de una serie de categorías que fueron apareciendo posteriormente, ya en el marco de la crítica literaria argentina de posdictadura, para interrogar el sentido del canon, tales como las nociones de «esfumados/aproximados» y «centro

mágico», tal como las propone Alberto Laiseca (1992), y la irreverente idea de «test», formulada por César Aira (1990).

En una segunda instancia, nos interesa explorar los vínculos epocales que se presentan en la novela de Romeu entre experimentación de vanguardia y hermetismo.

**Palabras clave:** exhumación – vanguardia – hermetismo – literatura argentina – Romeu.

**Abstract.** As part of an ongoing research about certain episodes lost from the literary production of the Buenos Aires bohemia of the sixties (such as were represented by the Opium and Sunda groups), in this article we attempt to establish a theoretical reading that can assimilate the Derridean notions of «archive» and «specter» (1989; 1995; 1997) to a task of critical exhumation of texts that are absent (whether because they were relegated or because they were forgotten) from that circulation of national literature perceived as «canon»: out-of-catalogue texts, never reprinted, excluded from the academic cartography and the cultural press, texts whose almost exclusive survival is often relegated to enumerations and name droppings with which the criticism portrays the vast bibliodiversity of that period. In this case we focus on the novel –or rather anti-novel– *A bailar esta ranchera* (1970) by Horacio «Pepe» Romeu, a work of radical formal experimentation whose avant-garde program and inventory of procedures we will read from a series of categories that appeared afterwards, already in the context of the post-dictatorship Argentine literary criticism, to interrogate the sense of the canon, such as the notions of «vanished/approximated» and «magical center», as proposed by Alberto Laiseca (1992), and the irreverent idea of «test», expressed by César Aira (1990).

In a second phase, we are interested in exploring the links from the period that are present in Romeu's novel, between avant-garde experimentation and hermetism.

**Key Words:** exhumation - avant-garde - hermetism - Argentine literature - Romeu

## Introducción

Horacio «Pepe» Romeu (1948-1976) es un personaje que representa uno de los tantos episodios perdidos de la vanguardia literaria porteña de los años sesenta y setenta. Pertenece, en la maroma de toda una generación de jóvenes «insurgentes» de búsquedas psicodélicas y vocación por el *bochorno* (Barea, 2017), al archivo de ausencias y espectros que aún hoy «embrujan» la actualidad bajo la forma de asignaturas pendientes.

Nos interesa puntualmente formular, a partir de las nociones de *archivo* de (Derrida, 1997) y de *espectrología* (Derrida, 1995 y Fisher, 2018), una imagen de esos otros años sesenta y setenta, ese lado B de la época, el de una bohemia exuberante de borrados *outsiders* al cuadrado (*outsiders* entre *outsiders*). En tanto *huella*, nos interesa recuperar una obra emblemática de este período: la anti-novela experimental *A bailar esta ranchera* de Horacio Romeu, publicada por Ediciones de la Flor en 1970, y luego vindicada en clave por Alberto Laiseca en *Matando enanos a garrotazos*, hacia 1982. Esta pieza, única novela publicada por Romeu, ha quedado por completo fuera del sistema de lecturas cartografiado tanto por la academia como por el mercado editorial. Después de la dictadura, la restauración que algunos autores y críticos posmodernos hicieron de ciertas experiencias perdidas de los sesenta-setenta (como es el caso de las operaciones críticas llevadas a cabo por la revista *Babel*<sup>1</sup>), no incluyó a Romeu en la nómina de reivindicados. Hoy, oculta entre los restos de las librerías de viejo, jamás reeditada, yace como un espectro de época al que se puede llegar a través de la exhumación.

Como diría Derrida, volver a estos espectros que ya no están, pero que siempre están ahí, es también acelerar hacia una futuridad desde un presente donde *todavía* no están, pero pueden volver. Exhumar y rebuscar hacia atrás en las montañas de papel picado de ese canon ausente, permite quizás una arqueología del futuro, de lo que la literatura puede llegar a ser.

Nos interesa tomar la novela de Horacio Romeu como un nodo desde el cual articular toda una serie de nociones y categorías que giran en torno a la cuestión de la

---

<sup>1</sup> Para un estudio sobre el sistema de recepción experimental y las operaciones críticas formulados por la revista *Babel*, cfr. Catalin, 2015, y Conde De Boeck, 2022.

vanguardia: en especial el vínculo entre experimentación formal y hermetismo. Para ello, tomamos una serie de lecturas formuladas por César Aira (1990) y Alberto Laiseca (1992) acerca del sentido axiológico de la experimentación formal y su papel en el funcionamiento del campo literario argentino: la irreverente noción aireana de «test» (el único objetivo de la literatura es la experimentación radical, la vanguardia extrema, el «galimatías petardista», 41) y la laiseciana de «centro mágico» y de «aproximados y esfumados» (grandes «genios» del pasado que se han «esfumado» y que, ausentes del canon oficial, invisibles, constituyendo un «verdadero *underground*» del «que no se habla», representan desde la periferia una suerte de «centro mágico»; asimismo, discípulos actuales intentan «aproximarse» a aquellos maestros perdidos<sup>2</sup>).

A lo largo de los últimos veinte años, el campo crítico nacional ha vuelto obsesivamente sobre la cuestión de la vanguardia. En un trazo que puede instanciarse entre intervenciones como *Literatura de izquierda* (2004) y *Fantasma de la vanguardia* (2018) de Damián Tabarovsky, *Las tres vanguardias* (2016) de Ricardo Piglia (sobre un seminario dictado en 1990) y las más recientes *¿Qué será la vanguardia?* (2021) de Julio Premat y *La vanguardia permanente* (2021) de Martín Kohan, la pregunta por el lugar actual o por las condiciones de posibilidad de una vanguardia –tanto en un sentido de constructo hermenéutico para leer la tradición como en un sentido actual, como máquina discursiva para operar potenciales tácticas de resistencia contra las territorialidades del mercado (o de cierta idea de lo que el mercado *hace*)– se ha colocado en un nodo por el que circula inevitablemente una buena parte del debate crítico contemporáneo. *Lo vanguardista* se repone como clave para revisar todo un repertorio de antinomias tanto fundacionales como funcionales (narrativismo/academia, mercado/experimentación, realismo/vanguardia, Florida/Boedo y, en última instancia, civilización/barbarie). Cabe preguntarse qué rol cumple o puede cumplir cierto ramal de estas reposiciones de *lo vanguardista*: ese rol potencial que podríamos identificar con ciertas *políticas de la exhumación* (cfr. Gerbaudo, 2016) operadas en torno a determinadas experiencias textuales laterales o lateralizadas que compo-

---

<sup>2</sup> Laiseca deriva estas nociones de una interpretación que hace del relato «El acercamiento a Almotásim» de Borges, acerca de un gran maestro oculto al que el protagonista rastrea tomando como pistas las huellas espirituales que fue dejando en aquellas personas a las que tal maestro conoció.

nen una imagen diferente del pasado del campo literario nacional, como por ejemplo las recuperaciones que formulan críticos como Federico Barea (2016), Matías H. Raia (2021) o Augusto Munaro (2022), entre otros<sup>3</sup>, quienes han buscado cartografiar y reconstruir la potencia de desterritorialización que aún podrían comportar ciertas figuras «menores» de las vanguardias de los años sesenta y setenta. Si «uno transforma mientras exhuma» (Derrida, 1989, 821), cabe problematizar en qué modo el «rescate» (término que pondremos en tela de juicio en lo sucesivo) de episodios literarios experimentales perdidos o soslayados por su radicalidad o su epocalidad pueden hoy insuflar otros modos de circulación y reflujo utópicos de los «ismos» de las vanguardias históricas.

Desde una perspectiva derrideana, «uno de los mayores y más necesarios gestos de una comprensión desconstruccionista de la historia» es el de «exhumar» aquellas escrituras «reprimidas, desvalorizadas, minusvaloradas y ocultas por los cánones hegemónicos» (1989: 821; cfr. Gerbaudo, 2016: 42). ¿Qué archivo puede configurarse en torno a esos textos perdidos entre las grietas del canon? ¿Qué operaciones pueden realizarse en torno a textos con un alto índice de *biodegradabilidad*<sup>4</sup> (Derrida, 1989; Gerbaudo, 2016: 41)? ¿Cómo la recuperación memorística de estos restos es capaz de habilitar un «aval de porvenir» (Derrida, 1995: 26)? Así, cuando Julio Premat, discutiendo argumentativamente con Ricardo Piglia y con Héctor Libertella, se pregunta «¿qué será la vanguardia?», la interrogación funciona en esa doble proyección: como un cuestionamiento sobre la naturaleza de lo que *ya ha sido* rotulado como vanguardia, pero también como una conjugación futura del problema, es decir, ¿qué, de entre toda la bibliodiversidad de nuestro tiempo, será considerado efectivamente vanguardia? «¿Qué será la vanguardia?» le agrega entonces a la mirada interrogativa una carga especulativa, una incertidumbre que se lanza hacia respues-

---

<sup>3</sup> El caso del blog y proyecto multimedial Golosina Caníbal, llevado a cabo por Matías Raia, es cardinal en lo que respecta a estas políticas actuales de la exhumación. Puede pensarse también en trabajos sobre autores descentrados del canon, como los realizados por Jorge Hardmeier (su biografía del poeta Miguel Ángel Bustos), Osvaldo Baigorria (*Sobre Sánchez*), Manuel Ignacio Moyano (*Bonino. La lengua de la inocencia*) y, aunque quizás en un rango ya más centralizado, la biografía de Osvaldo Lamborghini de Ricardo Strafacce o el perfil de Ricardo Zelarayán escrito por Inés Busquets.

<sup>4</sup> «La metáfora de la biodegradabilidad alude a la resistencia que un texto opone a las acciones que ciertos ‘organismos vivos’ (un lector, un crítico, un traductor, un ‘experto’, un filósofo, un investigador, un profesor, un archivista) practiquen sobre él» (Gerbaudo, 2016: 41).

tas posibles, todas por venir, ninguna definitiva» (Premat, 2021: 10). Quizás para comenzar a responder cómo escribimos hoy, hay que intentar percibir cómo leemos. Si en el mapa genealógico que postula Premat campea cierta idea del «fin» de la literatura, la vanguardia estaría precisamente en la cuestión de cómo escribir después del fin. Actualmente, según Premat, toda práctica dirigida a perpetuar la vida de esa tradición supuestamente muerta llamada «literatura» tendría una función de vanguardia. Si la idea de que puede innovarse en la literatura constituye un fantasma, un resto melancólico de las utopías vanguardistas del pasado, la pregunta apuntará entonces a la posibilidad de invocación y materialización de los espectros. Una espectrología u *hauntología* (tal como plantean Derrida y Fisher) será la formulación de base de toda operación crítica de exhumación, donde la recuperación de los fantasmas culturales no responde meramente a un gesto de nostalgia, sino que confiere a la nostalgia una dimensión política (cfr. Fisher, 2018: 48), una revisión que proyecta la cuestión de qué significa la desaparición de un objeto cultural hacia la cuestión (quizás ya ideológicamente evidente, pero no por ello de menor rango ético y epistemológico) de qué significa la desaparición de una persona humana<sup>5</sup>. Una espectrología nacional que cuestione las condiciones de posibilidad de la desaparición de determinados objetos culturales inevitablemente quedará «embruja» por la prepotencia del significante y hará de toda operación espectrológica una formulación ético-política sobre la reaparición: «un fantasma no muere jamás, siempre está por aparecer y por (re) aparecer» (Derrida, 1995: 115).

Ahora bien, en términos de exhumación cabe establecer como punto de partida que buena parte del hermetismo asociable a la recepción contemporánea de una obra como *A bailar esta ranchera* (1970) de Horacio Romeu consiste en su perfil como *roman à clef*, saturado de referencias generacionales y grupales que han quedado obsoletas y que, incluso en su momento de emergencia, probablemente constituyeron una discursividad cuya plena decodificación debía circular en un nicho limitado de recepción. En principio, cabe pensar que el trabajo crítico de contextualización, de reposición de estas referencias y guiños, debería combatir en parte la biodegrada-

---

<sup>5</sup> En 1983, en las postrimerías la dictadura, Charly García cantaba: «Los amigos del barrio pueden desaparecer / Los cantores de radio pueden desaparecer / Los que están en los diarios pueden desaparecer / La persona que amas puede desaparecer».

bilidad cultural del texto. ¿Son suficientes las operaciones de contextualización e interpretación crítica para conjurar la resistencia que textos literarios de época caracterizados por una experimentación radical y hermética? ¿Es en un avance hacia la transparencia exegética donde encontraremos la clave exhumatoria y, en última instancia, archivística de un texto cuya fuerza táctica reside quizás en la opacidad de su experimentación lingüística? Desactivar ese dispositivo epocal *pour épater les bourgeois* que activa originalmente la obra, ¿no conspira, mientras lo esclarece, a domesticar precisamente esos mismos efectos de desterritorialización que esas escrituras buscan propiciar? En todo caso, ¿importa la intención discursiva de resistencia del texto o solo importan los efectos posibles de su circulación, aun cuando la operación crítica pudiera desactivar sus «misterios»?

## *A bailar esta ranchera* de Horacio Romeu y el juego hermético

### a. Lado B

El ambiente de la bohemia porteña de los sesenta y setenta<sup>6</sup>: el Di Tella, la Manzana Loca, bares como El Moderno, La Comedia, El Politeama, La Giralda, El Gardelito, La Paz, El Coto Grande y el Chico, La Academia, constituyen un escenario exuberante y prolífico. Una topología cruzada por Corrientes y Florida, y por la que deambulaban *outsiders*, *poseurs*, mufados, locoides.

Horacio Romeu nació en 1948 y falleció en 1976, a los veintiocho años, en extrañas circunstancias, asociadas incluso a un posible suicidio. Según Rafael Cippolini (2007), Romeu fue un innovador en el cruce textual entre la literatura y la estética del rock. De hecho, quizás *A bailar esta ranchera* es a la hibridación literatura-rock<sup>7</sup> (espe-

<sup>6</sup> Para reconstruir este contexto, cfr. Terán, 2019, Barea, 2017 y Raia, 2017.

<sup>7</sup> El propio Romeu remite a un doble sistema de pertenencia, literario y musical: por un lado, *Rayuela* de Cortázar, *Andá cantáale a Gardel* de Alejandro Losada, Néstor Sánchez, Miguel Briante; por el otro, Bob Dylan, Mick Jagger y Timothy Leary, el gurú de la psicodelia. Con Laiseca comparte la lectura de novelas de aventuras (Emilio Salgari) y las películas de terror de la Hammer (en *Siete Días*, 23 de noviembre de 1970). Por el sistema de referencias que hace Romeu en la propia novela, hay una remisión a una tradición selectiva francesa que va desde el decadentismo hasta el surrealismo: Joris-Karl Huysmans, Marcel Schwob, la patafísica de Alfred Jarry.

cialmente en lo que será luego la iteración de este vínculo en la obra de Luis Alberto Spinetta) lo que las novelas de Néstor Sánchez *Nosotros dos* y *Siberia blues* son, respectivamente, al tango y al jazz. Anecdóticamente, Romeu fue representante de un grupo de rock chileno, Los Blops, para el cual encarnó la figura, muy de época, del manager-chamánico. Participó, con el relato titulado «Nueve», en el primer número de la revista *Literal* (1973), con cuyos miembros (Germán García, Luis Gusmán, Héctor Libertella, Osvaldo Lamborghini) comparte la ambición desmesurada de autonomizar el significante y destruir de una vez y para siempre la ilusión mimética de la novela realista (Idez, 2010), esa voluntad de «no matar la palabra» en nombre de las abstracciones de la cultura (*Literal*, 1973). Romeu encarna fuertemente el culto a la sintaxis violentada, la prosa cortada y a la disolución narrativa, propia de una generación de jóvenes que están a la caza de la anti-novela: esa herencia que va de Macedonio Fernández a Cortázar, donde la novela como género emblemático de la modernidad es rebasada por un quiebre de la linealidad del relato y por un constante pliegue metaliterario, y que encuentra un lema en la consigna de Néstor Sánchez según el cual «la historia interesa, pero más interesa el lenguaje» (*Nosotros dos*). La fascinación de una pura escritura, destetada de la fuente de la literatura, que abreva particularmente en la actitud surrealista, muy adoptada por esta generación, de distinguir –siguiendo la huella de *El teatro y su doble* de Artaud–, entre una «cultura petrificada» que debe desarticularse violentamente y una «cultura mágica» a la cual sería posible arribar a través de las invocaciones herméticas de un lenguaje independizado de todo constreñimiento o inhibición. Por esta misma época entregada a «estrategias para sembrar el bochorno» (Raia en Barea 2017: 25 y ss.), comenzaban a llegar, más o menos mediatizadas y predigeridas, las ideas literarias de Michel Foucault acerca de una escritura del «afuera» o de un linaje de «transgresores» cuya principal táctica de rechazo al sistema consistía en la exploración de los límites del lenguaje.

Publicada en 1970, podría decirse que *A bailar esta ranchera* emblemiza la bisagra que separa a la literatura experimental argentina de los años sesenta de la de los años setenta: de un lado, el largo verano de creatividad hippie-beatnik, la vanguardia del libre juego, el rupturismo, el pastiche *pop*, el satori antropofánico (Marsimian y Grosso, 2009: 36), el arte de yuxtaposición y consumo efímero de *happenings* como *La Menesunda* de Marta Minujín, el coloquialismo irreverente y la



indistinción novela-poema (como ya proclamaba Cortázar desde 1947 en su ensayo «Teoría del túnel») que caracteriza a la década del sesenta y que, en todo caso, se contrapone a la actitud realista-comprometida que también predomina en el período; del otro lado, a lo largo de los setenta, la vanguardia furtiva que, presionada en la línea de fuego entre la censura y una literatura hiperpolitizada, se disemina hacia la abyección, la transgresión, la muerte del autor, la autonomización del significante y la exploración de los límites de la ilegibilidad, todo lo cual emerge fuertemente agnado a la recepción local del posestructuralismo francés (cfr. los contextos reconstruidos por Marsimián y Grosso, 2009: 31-71). Es decir, la anti-novela de Romeu se localiza precisamente en el viraje entre la novela-artefacto (o la novela-para-armar) cortazariana y la gesta extremista de *Literal*, Lamborghini y compañía. Siguiendo incluso la lectura que hace Esteban Prado de la trayectoria de Héctor Libertella, que marcaría el paso de una vanguardia vitalista, *beat* y psicodélica a una vanguardia autoconsciente y de fuerte enraizamiento en la teoría literaria, puede pensarse la experimentación de Romeu en ese sistema de contrapuntos, a medio camino entre el temperamento de los poetas de Opium o Sunda y la fraseología de los lacanianos de *Literal*.

Osvaldo Lamborghini, asimismo, en carta a Héctor Libertella, nombra pasajeramente a Romeu como un «poeta psicótico» (Strafacce, 2008: 762), con lo cual se acentúa ese vínculo obsesivo en el período entre insurrección poética y locura (piénsese en el culto sesentista a figuras como Jacobo Fijman, que fue «rescatado» por Viente Zito Lema de su larga internación en el Borda, o Jorge Bonino, cuyas *performances* glosolálicas se volvieron icónicas de una idea de transgresión). Solo por esas vías furtivas es posible hoy officiar la espectrología que nos conduce a este personaje del ambiente de la «Manzana Loca» y el Instituto Di Tella, que fue también actor esporádico (participó en 1966 de la puesta experimental de *Ubú Rey* en el Theatrón y en 1968 de *La Orestíada y/o El sombrero de Tristan Tzara* en el Di Tella, dirigida por Rubén de León), presencia circunstancial en la revista *Literal* y autor de una única anti-novela que viene a cerrar quizás muchas de las fascinaciones juveniles de esa década del sesenta marcada por *Rayuela*.

## b. Artefacto epocal

*A bailar esta ranchera* no tiene un «tablero de direcciones» como *Rayuela* con el cual guiar al «lector macho», activo, postulado por Cortázar. El gesto antinovelístico, misceláneo, lúdico, desaliñado que Cortázar proponía, a través de su alteregoico Morelli, adquiere en Romeu una radicalización de la forma libre que no solo elude el imperativo de transmitir un «mensaje», sino que rehúye del juego de rearmado que Cortázar ofrecía en sus «novelas para armar» o «almanaques». Si la anti-novela cortazariana hipertematizaba la autoconciencia de la escritura como desarticulación de una forma canónica y, en base a esa deformación, buscaba propiciar un juego de montaje, Romeu arroja el sistema de asociaciones de ideas y referencias a una microcirculación generacional cuyas claves y guiños difícilmente habilitarían la operación decodificadora, más allá quizás de una recepción encapsulada en un nicho de amistades, un círculo inmediato que se contrapone a la recepción ampliada y universalista en la que funciona *Rayuela*. En su visión de la anti-novela, Romeu anticipa cierta inutilidad de la escritura como artefacto fetichizado, destinado a ser vegetado por una recepción efímera, tal como se promulgará desde la revista *Literal* a lo largo de la década del setenta.

Pese al entusiasmo epocal y a la irreverencia con fecha de vencimiento, esta obra extraña crece cuando se la coloca en una serie que sirve de marco de lectura: por su oficio de extravagancia, puede leérsela junto con obras como *Invitación a la masacre* (1965) de Marcelo Fox o *Su turno para morir* (1976) de Alberto Laiseca; por su fragmentarismo alucinatorio y en su creación rupturista de otra lengua, con *El frasquito* (1973) de Luis Gusmán e incluso con *El Fiord* (1969) de Lamborghini.

La novela abre con dos epígrafes significativos. El primero proviene del único libro de Miguel Gallardo Drago, *Alaradas* (1958): «A la vera de un camino / dos enanos castigaban una flor / mientras le decían: / –Aunque tengas buen olor / ¡no nos gustan las florcitas!» (1970: 9)<sup>8</sup>. Ya en el segundo epígrafe, tomado de Günter

---

<sup>8</sup> Esta misma estrofa será utilizada por Alberto Laiseca como epígrafe para *Matando enanos a garrotazos* (1982), aunque citando la fuente intermedia que representa Romeu, de modo que, con ese gesto, Laiseca remite más a *A bailar esta ranchera* que los versos de Gallardo Drago (cfr. Raia, 2017), inclusión que los personajes laisequeanos refieren como «vengar» a Pepe Romeu. Vengar del olvido, se sobreentiende.

Grass, aparece el tema de la novela y la impostura de modernidad. ¿Cómo comenzar una novela? ¿«embarullarlo todo», «dárselas de moderno», «reclamar la imposibilidad de la novela» o bien «salirse con un sólido mamotreto y quedar como el último de los novelistas posibles»? (11).

El hermético y extraño comienzo de *A bailar esta ranchera* demuestra las apuestas estéticas que Romeu toma como punto de partida: la anti-novela como una forma de ruptura total y como un modo de selección natural de los lectores. Una literatura que se construye como de nicho y como ejemplo de esa distinción entre «novelas de creación» y obras que funcionan «por desplazamiento» que formulará años más tarde Libertella en *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977), desde el momento en que evade la transparencia de la «novela de café con leche» a la que remite Alejandra Pizarnik cuando critica la novela de trama frente a la escritura de lenguaje (pseudo-anécdota que Tabarovsky recupera en *Literatura de izquierda*).

Toda la novela o anti-novela de Romeu se presenta como un montaje de segmentos separados por un subtítulo que anuncia un cambio de tipografía que no ocurre. Escenas inconexas y aleatorias, supuestamente enhebradas por una misma instancia actoral que desarticula la convención narrativa del protagonista: el personaje de John Comoglio, «único padre real de la patafísica sublime» (28), alterego diseminado y mutante, basado laxamente en un amigo del autor, Juan Carlos Comoglio, personaje errático, actor vanguardista y diletante que forma parte de la leyenda urbana de la época y de grupo de amistades de Romeu (hoy podemos encontrar que participó de una serie de *performances* colectivas en 1968, representando a un soldado SS que golpea a un hippie (Rabey, 2007)). La acción deambula en un contrapunto entre parajes remotos (como templos aztecas, las calles vacías de Bogotá o fumando haschisch en un narguilé en Marruecos) y espacios prototípicos y también reconocibles de la época («agitados mitines trotskistas», «conoci-la canjeando cómics de segunda mano en plaza Lavalle» [24]), pasando por imprecaciones de odio a enemigos abstractos (ciertos «enemigos orilleros» [25]), estampas surrealistas o mitológicas situadas en no-lugares oníricos (piénsese en el episodio del sanguinario demonio Mbericazao, que secuestra a los niños colorados [28]), estrofas delirantes o cierta diluida continuidad narrativa en torno al amor de Comoglio por «La Pelirroja». Desprolijidad, agramaticalidad, marcas de pruebas de galeras, juego con la ilegibilidad para propiciar lo «escribible» del texto, como diría Barthes (2004). La nómina de

recursos de Romeu responde al *cursus honorum* prototípico de *lo vanguardista* como *cliché*: quiebres gramaticales con verbos deliberadamente mal conjugados, ruptura de toda regla de puntuación, prosa cortada, hipérbatos incompletos, asíndeton, enumeraciones caóticas, montaje de fragmentos, auto-corrección y repetición, *cut-up*, *nonsense*, *free style*, plagios metódicos, el efecto de lo no corregido y la escritura sucia y espontánea; ramificaciones potenciales de la trama que parodian el recurso de *Rayuela* de la hiperficción explorativa. Descriptivismo perceptivo y caleidoscópico, con inserciones de estilo indirecto libre y fluir de la conciencia. Mucho de este instrumental surrealista desembocará en las letras del rock nacional: la irreverencia contracultural compartida con el *underground beat* de los sesenta, con personajes tan fugaces como Romeu o Fox, o como lo fue Tanguito<sup>9</sup>, y que confluyen en el surrealismo declarado de Spinetta. La novela de Romeu anuncia y abandona de manera errática todas estas técnicas.

Los parentescos son de rigor: Néstor Sánchez y Laiseca (según Raia, 2017), Macedonio Fernández (según Strafacce, 2008). Referencias exóticas, imágenes desmesuradas y macabras de Romeu (como las escenas de un gran naufragio o la aparición del botija chupahuesos), constituyen guiños de humor negro y verde, y cierto onirismo delirante<sup>10</sup> que reenvían al instrumental discursivo de Laiseca. Por empezar la estrofa que introduce en medio de la novela y que replica el título de la obra comparte plenamente la matriz discursiva del humor laisequiano: «A bailar esta ranchera / con la cosa afuera, / con la cosa afuera, / a bailar esta ranchera / con la cosa afuera. / Señora cuide a su hija / porque le gusta mucho la... ja, ja, ja, ja. / A bailar esta ranchera...» (22).

Romeu deja expuestas las marcas tipográficas de la corrección de galeras («*Cambio a la tipografía 2*» o «**Cambio a la tipografía 1**» [14]) e interviene metaliterariamente para cambiar aleatoriamente el tipo de narrador («La dirección cultural decide la suspensión transitoria de narrativa en persona» y «Retorno súbito (sorprendente) a la

<sup>9</sup> Con un fallecimiento similar al de Marcelo Fox, en 1972 (en ambos casos, un ambiguo accidente ferroviario en un cruce de vías ocurrido con apenas seis meses de diferencia entre uno y otro), Tanguito representa el momento inaugural del «rock nacional» argentino.

<sup>10</sup> «*A bailar esta ranchera* acaso debe construirse según la lógica del sueño, donde precisamente la identidad de las personas se confunde e intercambia» (Munaro, 2022: 60).

tercera persona para seguir contando [...] de John *nuestro protagonista* ojo bastardilla» [14]). *A bailar esta ranchera* es, desde su título absurdo e ionescano, una peripecia del lenguaje, el camino del héroe, John Comoglio, que no es otra cosa que la coartada para tematizar una y otra vez la propia condición experimental de la novela, la pendularidad entre la plena disolución atamática y el retorno irónicamente culposo a las formas convencionales del relato canónico: «Sentados frente a la olas volvamos a creer en relatar la historia, en la máquina que describe las acciones, retomando hilos en pro de la organización escribamos la historia de yo el protagonista» (16-17). En medio de escenas fortuitas, fugaces e inconexas (la historia de los cuatro hijos colorados de Dorita, un solo de jazz en un cabaret, una persecución, la aventura de Comoglio en Alaksa o entre las ruinas de una ciudad azteca), aparecen consignas artísticas (muy en la línea de lo que será el espíritu de *Literal*): «¡no por miedo a la locura pondremos a media asta la bandera de la imaginación!» (17).

Como novela experimental, *A bailar esta ranchera* configura un texto articulado sobre la base de un efecto discursivo de improvisación, un exhibicionismo de profanaciones anti-novelísticas de un muchacho de veintiún o veintidós años que encarna en sí un fervor generacional por la transgresión. Romeu recupera ese espíritu, recientemente disuelto entonces, de lo que habían sido los grupos Opium y Sunda (cfr. Barea, 2016), y representa completamente el rupturismo lúdico y la búsqueda morbosa de desmontar la institución cultural. En su contratapa el autor promete «exprimir la palabra» hasta «extraerle sus últimos contenidos de disparate» y pregunta: «¿Hace cuánto tiempo que no lee usted un libro entretenido?». Resuena allí la ambición de época de encontrar en la anti-novela el modelo de la novela total. Detrás de la recepción juvenil de *Rayuela*, e incluso de la más minoritaria de *Museo de la novela de la Eterna* (1967) de Macedonio Fernández o *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal, funcionaba una misma voluntad: la novela total vendrá con la ruptura de las formas tradicionales, vendrá de la mano del juego<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Al publicarse *A bailar esta ranchera*, una reseña de Marcelo Sztrum (*La Buena Gente*, no. 15, febrero de 1971), percibe cierto carácter derivativo respecto de Cortázar y la define con estas palabras: «Si el síntoma de la enfermedad puede aspirar a cierta grandeza, es posible que *A bailar esta ranchera* sea consultada en décadas futuras como el más letal subproducto de Cortázar, donde la coquetería 'anti literaria', ejercido sin verdadero humor ni variedad...».

Romeu encarna emblemáticamente al joven sugestionado con la manía del *ser moderno*, con la escritura-guiño hacia sus contemporáneos, destinada a envejecer inmediatamente, pero, a la vez, a representar ese punto alto de fervor experimental, ese deseo puro de escritura como contraseña generacional que vegeta en su índice de agotabilidad como recurso no renovable de una época perdida, destinado a una espectralidad equivalente a la de los diarios viejos y la noticia de ayer: ese enorme riesgo y sacrificio que conlleva el *ser actual*, que se transfigura en pasado muy pronto, aparece en la anti-novela de Romeu fetichizado *ad extremis*. Y el acaso suicidio juvenil del autor, como ocurre con el de Marcelo Fox un año antes, en cierto modo lo embalsama para siempre en su época, en los estrepitosos sesenta, lo deja habitando como un eco ectoplasmático en esos años, embrujando la década de los jóvenes hiperbóreos, miticistas, mufados y opiúficos, destinados luego a pactar o desaparecer.

Ricardo Strafacce la nombra como «novela tipográfica» (2008: 762) y describe su tendencia a la desautomatización de la gramática y su apuesta por la militancia antirrealista (2008: 296). Augusto Munaro destaca su condición de «relato radical o corriente crítica de palabras que se entrecruzan para mezclarse y sumergirse en el sonido» (2022, 62). *A bailar esta ranchera* podría compararse, indudablemente, con esa anómala experiencia de vanguardia llamada La Menesunda que Marta Minujín y Rubén Santantonín propusieron en 1965 (cfr. Marsimián y Grosso, 2009: 31-32): un *happening* lúdico y experimental armado con yuxtaposición de estímulos fragmentarios, discontinuos y aleatorios. La novela de Romeu se caracteriza por un uso del tiempo presente que Strafacce asocia con un «desprecio por la narración en pretérito», recurso desestructurador muy propio del estilo con que autores como Luis Gusmán, Manuel Puig, Héctor Libertella o el propio Horacio Romeu venían a librarse de la influencia cortazariana. Este recurso encontraba que «las formas verbales del presente acortaban las distancias entre la escritura y aquello que se quería, o que no se quería, representar» (257). La búsqueda de la inmediatez y de una fugacidad que problematiza la ilusión mimética (una de las bases también del ideario de la revista *Literal*), es indudablemente la marca de estilo de la escritura de Romeu.

## Conclusión

Hemos intentando tomar la particular experiencia narrativa de Romeu como un modo de responder a la interrogación acerca de qué archivo de espectros se habilita al exhumar textos herméticos de poéticas experimentales ausentes del canon literario actual.

La cuestión de la reposición de un canon ausente va claramente más allá de toda axiología literaria. No solo se trata de «rebobinar» el sistema de lecturas en pos de descubrir valores desdeñados que merecen desagravio cultural, sino que, en todo caso, también es de rigor la reconstrucción de un contexto cultural que hace de ciertos textos tanto objetos extraños como, a la vez, sintomáticos. Artefactos que completan nuestra imagen de una época y que, lejos de ser meros suvenires de un mundo perdido, por el modo en que operan desde el margen se vuelven piezas que están más allá del gusto, aun cuando son capaces, desde su anacronismo y su condición de inactuales, de replicar en los códigos de lo actual y responder a preguntas contemporáneas en torno a la tensión entre experimentación y mercado. ¿Cómo y por qué volver hacia esa experiencia «esfumada», hacia esos episodios perdidos? En ese candor superabundante, en esos sueños de juego radical, se percibe un afán por explorar los límites de la literatura y por poner a prueba lo que esta puede llegar a ser, más allá de las complacencias de las instituciones culturales. Ese deseo de ir más allá de la cultura venía siendo acariciado a lo largo de toda la década del sesenta por medio de una suerte de deshielo literario con que los jóvenes comenzaron a reposicionar a figuras olvidadas, tales como Jacobo Fijman, Juan Filloy, Juan L. Ortiz, Leopoldo Marechal, Roberto Arlt y Macedonio Fernández, y que posibilita la emergencia de figuras anómalas y *border* como las de Jorge Bonino, Néstor Sánchez o Marcelo Fox.

No se trata de la exhumación como oficio de archivero, tal como lo define Derrida (1997), para quien el archivero busca convertirse en arconte del archivo, capaz de establecer su sentido y controlar las posibles diseminaciones de sus sentidos. Exhumar no debe implicar la operación regidora de una axiología capaz de determinar el valor, «rescatarlo», «desagraviarlo» del olvido e imponer su lugar en una lista de posiciones. Se trata de abrir la circulación hacia una comunidad de lectores cuyas opciones valorativas sean más amplias, que tengan entre manos un

sistema más heterogéneo y no cartografiado todavía. Buscar en los márgenes el sentido mismo del canon y poner en duda sus fronteras y sus mecanismos discursivos de representación. Profanar el *sancta sanctorum* a través de una operación que implica vegetar el libro como objeto, «leer entre líneas», reponer contextos, evitar la lectura obvia dictada por los mercados a través de una práctica de merodeo: «merodeando las librerías de usados [...] con el impulso de recuperar voces [...] que poblaron la literatura nacional» (Raia, 2021), toda una biblioteca de escritores que han marcado la literatura argentina *in absentia*, desde el borde. Si todo archivo es una metarrepresentación (cfr. Frare, 2016: 14), todo canon es archipolítico y toda selección dictamina una lógica de representación y condiciona la interpretación.

Recuperar a figuras como Horacio Romeu no debiera habilitar un principio de re inserción en un mercado o un sistema (con la utopía en mente de convertirse en arconte de la inclusión del autor ausente en el archivo, solo propiciando reediciones o reposiciones culturales), sino formular una epistemología crítica del canon, un canon pensado más allá de las respuestas definitivas y los juicios absolutos de valor, exhumar implica restituir un principio fundamental de la literatura: el «gasto inútil» (en términos batailleanos [2007]), el lujo, la singularidad, lo improductivo, lo eternamente inactual (cfr. Giordano, 1999: 16-17). Recuperar el pasado, así como no es un mero gesto nostálgico, tampoco implica colocarlo en una agenda actual de oportunismos vindicatorios, sino proyectarlo hacia el futuro de lo que la literatura puede llegar a ser y hacer.

El archivo que funciona en poéticas ausentes como las de Romeu elabora una concepción de lo espectral o fantasmático (la escritura como archivo de lo que ya no está, en términos de Derrida: la escritura como resto o ruina) donde, resonando la noción freudiana de lo siniestro como «retorno de lo reprimido», y lejos de la mera linealidad alegórica, se activan una serie de *retornos*. Retornos de espectros culturales (*cultural haunting*) donde, en esa imagen paradójica de «lo nuevo» ya envejecido, resuenan, anticipados, modos del terror político del pasado histórico nacional: exhumar objetos desaparecidos como figuración ritual de desapariciones de otro orden significante.

En este sentido, en la medida en que estas recuperaciones habilitan una lectura desde una *hauntología* o *espectrología*, también reponen ese sentido de subversión



política y de transgresión como potencialidad del lenguaje. La nostalgia cultural implicada en todo sistema de exhumaciones, despliega, como gesto político, un inventario de lo retro, lo anacrónico, lo sepultado, desde donde se establece un posicionamiento frente al sentido de la escritura literaria en el marco de un conjetural fin de la modernidad: la literatura como un archivo de restos, de ruinas, de espectros del pasado, y la experimentación como instrumento ideal para repensar la cuestión del canon y postular, frente a las diversas fluctuaciones históricas entre centros y periferias móviles, la posibilidad de aproximarnos a esos espectros esfumados de un *underground* perdido, eternamente descatalogado, acaso imposible de asimilar en un mercado actual de la reedición. Una bohemia embalsamada que quizás da forma precisamente a eso que Laiseca vindica como un «centro mágico» de la literatura.

## Bibliografía

- Aira, César (1990). «El test. Una defensa de Emeterio Cerro». *Babel* 18. Agosto, p. 41.
- Barea, Federico (comp.) (2016). *Argentina Beat. Derivas literarias de los grupos Opium y Sunda. 1963-1969*. Buenos Aires: Caja Negra.
- (comp.) (2017). *Déjalo Beat. Insurgencia poética en los años 60*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Barthes, Roland (2004). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Catalin, Mariana (2012). «Formas de abrir el presente: Babel. Revista de libros». No Retornable 12. < <http://www.no-retornable.com.ar/v12/teatro/catalin.html>> [consulta 10 de julio de 2022]
- Cippolini, Rafael (2007). *Contagiosa paranoia*. Buenos Aires: Interzona.
- Conde De Boeck, Agustín (2022). «Transgresión en la Biblioteca de Babel: formación cultural y tradición selectiva en Babel: revista de libros (1988-1991)» [Tesis Doctoral] Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba – Delegación Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Derrida, Jacques (1989). «Biodegradables: Seven Diary Fragments». *Critical Inquiry* XV/4, pp.812–873.
- (1995). *Espectros de Marx. El trabajo de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- (1997 [1995]). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Fisher, Mark (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Frare, Franco (2016). «El archivo derrideano como metarrepresentación». *Representaciones* XII/1, pp. 13-29.
- García, Germán; Gusmán, Luis; Lamborghini, Osvaldo et al. (2011). *Literal: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Gerbaudo, Analía (2016). *Políticas de la Exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura (1984-1986)*. Buenos Aires. Ediciones UNL y Ediciones UNGS.
- Giordano, Alberto (1999). *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*. Buenos Aires: Colihue (Puñaladas).
- Herrnstein Smith, Barbara (1991). *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Idez, Ariel (2010) *Literal: la vanguardia intrigante*. Buenos Aires: Prometeo.
- Laiseca, Alberto (1982) *Matando enanos a garrotazos*. Buenos Aires: Ed. de Belgrano.
- (1992). «Centro-Periferia». *La Caja. Revista del ensayo negro* 12. Diciembre

- León, Rubén (2018). Entrevista por Matías Raia sobre Horacio Romeu. Inédita.
- Libertella, Héctor (1977). *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Maradei, Guadalupe (2020). *Contiendas en torno al canon. Las historias de la literatura argentina posdictadura*. Buenos Aires: Corregidor.
- Marisimión, Silvina Beatriz y Grosso, Marcela (2009). *Panorama de la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Munaro, Augusto (2022). *Desbordes. Nueve ensayos sobre literatura argentina descentrada*. Buenos Aires: Tren en Movimiento.
- Piglia, Ricardo (2016). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Premat, Julio (2021). *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rabey, Mario (2007). «7. Teatro de Guerrilla en Buenos Aires» en (contra)memorias, por mario rabey <<http://autobiografiamariorabey.blogspot.com/2007/05/teatro-guerrilla-de-buenos-aires.html>> [consulta 10 de julio de 2022]
- Raia, Matías (2017). «¡Buena caza! Una historia detrás de *Matando enanos a garrotazos*» (1era y 2da parte) en Revista Invisibles 21 y 22. <<http://www.revistainvisibles.com/matando-enanos-a-garrotazos-laiseca.html> / <http://www.revistainvisibles.com/matando-enanos-a-garrotazos-laiseca-815029.html>> [consulta 10 de julio de 2022]
- (2021). «Desde el borde» en Genovese, Omar. «Canon ausente». *Perfil (Cultura)*. 15 de agosto.
- Romeu, Horacio (1970). *A bailar esta ranchera*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Sánchez, Néstor (2012). *Nosotros dos [1966]*. Buenos Aires: Mansalva.
- Strafacce, Ricardo (2008). *Osvaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires: Mansalva.
- Sztrum, Marcelo (1971) en *La Buena Gente*, no. 15.
- Tabarovsky, Damián (2011). *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2018). *Fantasma de la vanguardia*. Buenos Aires: Mar Dulce.
- Terán, Oscar (2019). *Nuestros años sesentas: La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.