

Dos novelas, una misma voz. Eduardo D'Anna y *Los libros de Homero*

Two novels, the same voice. Eduardo D'Anna and *Los libros de Homero*

Flavio Zalazar

Escuela de Literatura de Rosario "Aldo Oliva"

Resumen: Un largo y versátil vínculo con la literatura define a Eduardo D'Anna. Desde 1967 no transige en la actividad, contando como última de sus producciones la deriva de *La jueza muerta* y *El pobre delicioso*, que juntas integran el volumen *Los libros de Homero*, publicado por la editorial de la UNR. En las obras, heteróclitas al policial tradicional, puede advertirse una continuidad de su poética cotidianista y sobre todo de su ideal ético.

Palabras clave: Eduardo D'Anna – *Los libros de Homero* – Cotidianismo – Policial – Década del noventa

Abstract: A long and versatile link with literature defines Eduardo D'Anna. Since 1967 he has not compromised in his activity, counting as the last of his productions the drift of *La jueza muerta* and *El pobre delicioso*, which together make up the volume *Los libros de Homero*, published by the UNR publishing house. In the works, heteroclitic to the traditional crime scene, a continuity of his everyday poetics can be seen, and above all his ethical ideal.

Keywords: Eduardo D'Anna – *Los libros de Homero* – Everyday life – Detective story – Nineties

Presentación

El escritor rosarino subyuga. Hablar con él de literatura y no solo de ella, somete al interlocutor a una escucha continua. Lo versátil de su conversación —por fortuna— logra homologarse en títulos escritos desde las entrañas juveniles, en sus inicios como integrante del staff de la revista *el lagrimal trifurca*, un emblema ya de nuestra cultura; y aún antes. Extenúa la enumeración de textos irrigados por las diferentes inquietudes revestidas en géneros literarios. A partir del primero, *Muy muy que digamos* (1967), pasaron tantos... Tiene publicados más de veinte libros de poesías, innumerables artículos de tono periodístico en diferentes medios de la región y el país, traducciones y los consabidos ensayos: *Historia de la literatura de Rosario*, *Capital de nada* y *Nadie cerca o lejos*, nodales para la investigación de nuestras letras. Un verdadero corpus completado en las novelas, realizadas, conforme a la obra, bajo los preceptos de “un programa cotidianista”. Noción palmaria de la estética escrituraria, pero también de una ética humana.

1

En Eduardo D’Anna conviven dos intereses que podríamos sintetizar como su política y su poética. Su política —o, en otras palabras, su ética o programa— adquiere relevancia al estudiar y producir sobre el fenómeno de la literatura en relación; es decir la literatura local en relación con la literatura de la provincia, y a su vez en relación con la literatura nacional.

Esto lo atrae, por lógica traslación, a las reflexiones desarrolladas de centro y periferia, literatura regional y nacional, o sobre los focos geográficos de consagraciones y legitimaciones artísticas. Un especialista en el estudio de “las mentalidades” podría dar cuenta de Eduardo de manera análoga con los intelectuales del siglo XIX, Joaquín V. Gonzalez, por ejemplo, dado sus intereses en la conformación del mapa cultural del país, en correspondencia con el del continente, y a su vez el universal.

En cuanto a la poética, toma certezas al leer “El que habla en el poema es el poema”, ensayo publicado por Ediciones El Dock, que en una parte sustancial del mismo dice:

La verdadera tarea es generar un discurso que no silencie al otro, que le permita un diálogo. Una cultura donde lo creativo no sea monopolizado por el artista, sino que encuentre en el público su co-creador: un lector que profile, que defina, que dé identidad al poema que está leyendo... (76-77)

Para rematar con: “No digo que esta sea la fórmula para gestar un nuevo tipo de poesía, pero sí estoy seguro que, en el futuro, toda poesía viable, no será aquella que no contenga poesía, sino aquella que contenga a la gente hablando dentro” (78). Es decir, una expresión coral, donde el lector rehaga el acto de la creación, transformándolo en un hecho cotidiano, donde hasta los más “madera” —es decir nosotros, los inhábiles— podamos jugar. Y esto también forma parte de su programa, de su proyecto: el de la ética igualitaria.

Bajo estas actuaciones —repetiría el discurso jurídico— cabría ir a las interpretaciones o re-semantizaciones que nos traen los títulos ligados. *La jueza muerta* es el primer tomo de *Los libros de Homero*, publicado en una primera versión en el año 2001 por la editorial de Divinski, De la flor; y da cuenta del asesinato a una mujer, una jueza. Mujer que imparte justicia en el mundo argentino de los noventa. Le sigue *El pobre delicioso*, una secuela o continuidad de la primera, ahondando sobre el personaje y el clima del “1 a 1” en la ciudad. Constituyendo las dos novelas con el nombre *Los libros de Homero* y el inicio de las significaciones: *Los libros de Homero* puede darnos la idea de la ida y la vuelta del aeda griego (*La Ilíada* y *La Odisea*), o bien la historia de un perdedor alucinado que podríamos relacionar con el emblema de los noventa y hasta hoy (la serie en Argentina comienza a emitirse en 1987), Homero Simpson.¹

Dentro del libro se hallan dos novelas, o “nibolas”, concepto de raigambre “unamuniano” (por esto de ir al hueso de los problemas del personaje despojado, pero a la vez inmerso en contexto),² donde el héroe abre

¹ *Los Simpson* (en inglés: *The Simpsons*) es una serie estadounidense de comedia, en formato de animación, creada por Matt Groening para Fox Broadcasting Company y emitida en varios países del mundo. Es una sátira de la sociedad estadounidense que narra la vida y el día a día de una familia de clase media de ese país (cuyos miembros son Homer, Marge, Bart, Lisa y Maggie Simpson) que vive en un pueblo ficticio llamado Springfield (Reiss).

² ¿Qué es una “nibola”? Un modo para reconocerla es por su condición de drama íntimo. Ello le da la tensión que la hace reconocible sobre otros dramas. Es un relato cuya intensidad está dada por un proceso interior del que nada se distrae para que se cumpla en su esencia trágica. Hay que agregar, inevitablemente por su rango filosófico y tipo genérico, la reflexión breve e intensa de parte de los personajes, sobre todo el principal, el que le da nombre a la nibola (Villordo).

y cierra una etapa. *La jueza muerta*, decía anteriormente, una mujer atractiva, sensual, sugerente, solvente; asesinada. Y el cierre, *El pobre delicioso*, en apariencias un hombre pagando su culpa en pleno barrio Las Delicias, sodomizado todos los días por un pesado y cirujeando en la ciudad noctámbula.

Terminadas las primeras referencias pasemos al nudo de las historias y a los compromisos estéticos que guardan con el denominado “cotidianismo”.

2

La configuración de lo cotidiano en el discurso literario trabaja sobre situaciones y personajes que resultan familiares al lector. Acciona, mejor dicho, “representa” momentos particulares de un determinado personaje y modelos de conducta reiterados con frecuencia. Allí, tanto persona —lector— y personaje convergen en la idea, fantasía o sensación, de una realidad palpable, es decir, vivida. Un mero artificio —o, si se quiere, sortilegio— decisivo para saber si estamos en presencia de una buena lectura, esas de las que va la vida, o de un amague suntuoso.

El mundo en *La jueza muerta* como en *El pobre delicioso* aflora encarnado no solo en el catastro de las calles y barrios de la ciudad de Rosario, sino en el violentamiento del símbolo, propio del habla popular y procedente del ejercicio recreado de la realidad. Aparecen asimismo expresiones muy de acá, destinadas a causar un efecto estético: “saltar de costeleta”, “pifiar”, “me zumbé”, “alunada”, o la afirmación colosal “Cada cual hace de su culo un barrilete y lo remonta cuando quiere” —gráfica en tanto cuadro doméstico vivido por Homero con el torturador Arístides—, a la par de generar sentido mechado con empatía. Voces propias de una ciudad oral, esa que a veces instruye más que cualquier libro, con solo caminar y escucharlas se las aprende.

Establecido este tono coloquial —preocupación del autor en obtener la comunicación fluida con los lectores— emergen tres procedimientos propios del “realismo de lo cotidiano” resultantes de tal inquietud: la concentración expresiva, transmitida bajo una economía de lenguajes evidente, en la que

ningún elemento queda librado al azar, adecuando la formulación de emociones y las características de los distintos espacios sociales; el distanciamiento narrativo, originado a partir de un narrador de rasgos psicóticos y baches amnésicos —consigue objetivar su propia vida al extremo que guarda reminiscencias al cuento “Wakerfield” de Nathaniel Hawthorne— ; y por último la ironía, decisiva en el develamiento de las relaciones de poder en la justicia, el sexo, la familia, las clases sociales, o en la misma amistad; y todo bajo la sombra inclemente de los noventa en la Argentina.

3

Un dejo de amargura social trasunta en las obras. Angustia sentida por el lector, que inesperadamente, hacia el inicio de la segunda novela, se desembaraza de la manipulación semántica del discurso cínico (variante de la ironía siempre latente), y comienza a entrever las llagas de un perturbado. Si no, vayamos al inicio de la segunda novela, donde un abogado y un oficial de justicia, en pleno barrio Las Delicias, son testigos de la escena que sustancia por primera vez al personaje que luego tomará el eje de la acción:

En la pared trasera de la casa, al lado de una piletta de lavar en condiciones miserables, había otra ventana, también enrejada. Pero no había cortinas, o las habían corrido.

Adentro se veía un hombre con un delantal puesto, revolviendo una olla sobre una cocina mugrienta, conectada a una garrafa con un caño de goma. El hombre canturreaba abstraído; ahora echaba sal y probaba con un cucharón el contenido de la olla.

Los otros dos se miraron sin decir una palabra. Como de común acuerdo se acercaron a la ventana. El hombre del delantal adoptaba por momentos modales visiblemente femeninos: se arreglaba el pelo, bastante largo y rubio, sin canas; y movía el trasero, aunque sin mucho entusiasmo.

—En estas medidas uno se encuentra cada cosa —murmuró el oficial.

—Por lo menos hay alguien —contestó el otro. Seguía mirando, como fascinado. El presunto maricón abandonaba por momentos lo que quizás fuera una actuación. “No son movimientos normales”.

—¡Señor! —gritó el oficial, y el abogado se sacudió, asustado.

—¡Señor! —el marica (el oficial, en cambio, ya había decidido que lo era), suspendió su actividad y miró por la ventana— ¿puede atendernos, por favor?

—Sí, cómo no. Vayan por el frente —su voz sonaba tan falsamente atiplada como sus movimientos. “Nunca he visto un maricón más falso”, pensó el abogado.

Salieron otra vez a la calle, dieron la vuelta y se acercaron a la puerta sorteando los yuyos que les llegaban a la cintura. La puerta se abrió y apareció el tipo... (*El pobre delicioso* 198-199)

Y es aquí donde más cabalmente –aunque ya sugerido desde los albores de *La jueza muerta*– el relato rompe con la funcionalidad del policial negro³ o, mejor dicho, con las reglas establecidas del género, enhebrando dos planos contrarios –algo impropio para la convención–: el de la referencialidad novelístico/histórica, con la psicología y el punto de mira de un alucinado.

El protagonista, recluido en una zona periférica, circunda el paisaje utilizándolo como vehículo de reflexión. Se vale además para el análisis, de todo aquello que lo rodea. Desde su existencia particular, “El Delicioso” observa el paso del tiempo en sintonía con su conducta y analiza a partir de ella los cambios en la vida, contemplando y vislumbrando las variaciones de los días y su efecto sobre la gente. Así pues, sus salidas de croto son el único contacto frente a una realidad social que le parece lejana, contradictoria, a causa de su nostalgia. No guarda el ánimo de establecer amistad con nadie, hasta que su mente crea la figura de una adolescente.

Esa soledad violentada autoimpuesta en el “exilio” de la calle Ombú, es solo relativa, no solo por la presencia de Arístides (antiguo parapolicial de los años setenta) sino porque comienza a entrar en razón, a entrever necesidad de contacto con su familia. ¿Inventa entonces a la joven mujer desde su mente para el inicio de la vuelta? ¿Resulta una conexión con la realidad, más allá de los límites de su propia miserabilidad?

Evidentemente su clausura no fue completa, la habitaban los recuerdos, y a ellos acude. Lo hace porque coexisten junto a su vergüenza. Una noche de tantas, se da fuerza y sale a enfrentarlos; y como todo perdedor, de la peor manera.

En la casa materna (ya sin madre) se produce el encuentro con los afectos olvidados por el bloqueo pertinaz. Accidentado, ridículo. Queda sujeto a la fantasía, el careo con su ex esposa, abandonada sin una sola explicación.

³ La diversificación del género novela se ha intensificado casi ilimitadamente a lo largo de los siglos XX y XXI, cuando en la práctica cada narrador original ha desechado los esquemas más o menos tradicionales, transitados en los últimos dos o tres siglos precedentes. Pero tomando el parámetro de *Las formas de la novela inglesa, de Dickens a Joyce*, de la autora Irene Simon, nos encontramos ante la presencia de una novela psicológica, dado su propuesta y el motor narrativo: girar en la órbita de un trastornado.

Regresa así, de esta manera, a los valores legitimados del decoro burgués. Fin del ciclo, comienzo de una nueva hipocresía.⁴

4

En efecto, así como la Cornelia de Silvina Ocampo llegó a la casa de sus padres e inició un diálogo con ella misma frente al espejo, Homero lo hizo durante cuatro largos años, luego de la aceptación de una jueza del foro laboral a entablar relaciones sexuales, su posterior muerte, el olvido de lo ocurrido, la fuga, el extrañamiento y la culpa. El marco es la Rosario noventista. En él aparecen colegas pasatistas, una familia formada en los valores burgueses, fenómenos meteorológicos, atracos, un torturador, el cirujeo, la miseria y una joven con aires a Tadzio (ver *La muerte en Venecia*). Una desenfrenada sucesión de hechos que simulan un policial de la serie negra, pero como bien dijo Roberto Fontanarrosa en el prólogo de la primera edición de *La jueza muerta* “no lo es, afortunadamente”. Y no lo es precisamente porque en la citada, y luego en su deriva, el autor rompe con las convenciones del género, el denominado pacto de lectura. Tanto, que las novelas logran parecerse a él, libres de compromisos genéricos, carentes de demagogias y sin concesiones; eso que algunos llamamos honestidad.

Bibliografía

D’Anna, Eduardo et al. *¿Quién habla en el poema?* Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2012.

---. *Los libros de Homero*. Rosario: UNR Editora, 2019.

Hawthorne, Nathaniel. *Nathaniel Hawthorne. Cuentos completos*. Buenos Aires: Emecé, 1985.

⁴ Retomo a modo de digresión aquella escena final del cuento de Hawthorne, más precisamente, la tesis del puritano: “El suceso feliz —suponiendo que lo fuera— sólo puede haber ocurrido en un momento impremeditado. No seguiremos a nuestro amigo a través del umbral. Nos ha dejado ya bastante sustento para la reflexión, una porción del cual puede prestar su sabiduría para una moraleja y tomar la forma de una imagen. En la aparente confusión de nuestro mundo misterioso los individuos se ajustan con tanta perfección a un sistema, y los sistemas unos a otros, y a un todo, de tal modo que con sólo dar un paso a un lado cualquier hombre se expone al pavoroso riesgo de perder para siempre su lugar. Como Wakefield, se puede convertir, por así decirlo, en el Paria del Universo” (231).

Reiss, Mike. *Springfield confidencial*. Buenos Aires: Roca Editorial, 2019.

Simon, Irene. *Las formas de la novela inglesa, de Dickens a Joyce*. Madrid: Cátedra Editores, 1999.

Villordo, Hermes. "Estudio preliminar" de *Abel Sánchez*, de Miguel de Unamuno. Buenos Aires: Kapelusz, 1978.