

Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias
Sociales. Secretaría de Postgrado. Doctorado en Ciencias Humanas y
Sociales

Doctorando
María Aurelia Escalada

Revisitando la novela negra. Los universos de Leonardo Oyola, entre lo local y lo global

**Tesis de Doctorado presentada para obtener el título de
“Doctora en Ciencias Humanas y Sociales”**

“Este documento es resultado del financiamiento otorgado por el Estado Nacional, por lo tanto,
queda sujeto al cumplimiento de la Ley N° 26.899”.

Directora
Dra. Mercedes García Saraví

Posadas, noviembre 2024



Esta obra está licenciado bajo Licencia Creative Commons (CC) Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Autor: Maria Aurelia Escalada

Dirección: Dra. Mercedes García Saraví

Revisitando la Novela Negra. Los universos de Leonardo Oyola, entre lo local y lo global.

Tesis Doctoral en Ciencias Humanas y Sociales.



Posadas, Misiones | **Noviembre 2024.**

Por: Maria Aurelia Escalada

Bajo la dirección de la Dra. Mercedes García Saraví.

Revisitando la Novela Negra. Los universos de Leonardo Oyola, entre lo local y lo global.

Tesis presentada al Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones, como requisito parcial para la obtención del grado académico de Doctor en Ciencias Humanas y Sociales.



Posadas, Misiones | Noviembre 2024.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco profundamente a mi directora de tesis, Doctora Mercedes García Saraví, que me acompaña desde mis primeros pasos en la carrera de Letras. Siendo estudiantes nóveles nos abrió las puertas de su proyecto de investigación y de su vasta biblioteca a muchos compañeros y, con paciencia, compromiso, rigurosidad, y, sobre todo, mucha generosidad con su conocimiento, contribuyó de manera decisiva a nuestra formación como investigadores y docentes.

A Leo Oyola, gran *disk jockey*, gran narrador y gran persona, un amigo, además. Gracias por la humildad, por el tiempo, por la disposición, por las interminables charlas llenas de recomendaciones literarias, musicales y fílmicas que, sin dudas, me ayudaron a leer aún mejor a sus entrañables forajidos.

A mi familia: en especial a mi mamá, mi hija y mi hermana; a mis amigos y amigas; consciente de que les falté un buen rato, gracias por el amor, por la paciencia y por el aguante.

A mi colega y amigo Jorge Otero, gracias por su ojo atento y sus siempre acertadas sugerencias. A mis colegas que forman parte del Departamento de Letras de la FHyCS, y los que forman parte del equipo del proyecto de investigación “De (re) configuraciones genéricas menores” / “Escrituras intersticiales en clave de géneros literarios menores: cruces discursivos, funcionales, literarios”, junto a quienes me formé y me continúo formando, gracias por el clima ameno y siempre respetuoso; gracias por la colaboración y el compañerismo.

Finalmente, y muy especialmente, gracias a la Universidad Pública, gratuita y de calidad.

Sin todo lo nombrado anteriormente, nada de esto hubiese sido posible.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN: <i>Revisitando la novela negra</i>	4
CUESTIONES PRELIMINARES	10
Narrativa argentina contemporánea, entre continuidades y rupturas: Panorama literario donde se inserta el proyecto autoral de Leonardo Oyola:	10
Consideraciones teórico-metodológicas para el abordaje del corpus	22
Acerca de la noción de género:	23
Novela negra una máquina de leer:	26
Hacia una nueva epistemología de lo real y su representación	35
Narrar los márgenes:	38
La tensión local-global	43
El contrapunto fantástico	49
Más allá de lo humano	52
Los universos de Oyola (acerca del corpus)	57
LADO A: <i>Wild wild west</i> ... cartografía del conurbano.....	65
La palabra en Oyola I: <i>La territorialidad de la lengua</i>	69
La palabra en Oyola II. Entre lo local y lo global	105
Una que sepamos todos:	108
El referente fílmico	127
El Salvaje Cercano Oeste, un paisaje estético híbrido.....	176
LADO B: Lo fantástico del Policial	178
Morir en el Oeste.....	180
Tener fe es tener poder.....	191
Más allá de lo humano: Aproximaciones al bestiario oyoliano	204
El Salvaje Cercano Oeste, un territorio agujereado	231
BONUS TRACK: Forajidos y matanceros: las huellas de Sam Peckinpah en el cronotopo del <i>Salvaje Cercano Oeste</i>	234
A MODO DE CONCLUSIÓN: <i>Vivir y morir en el Oeste</i>	252
BIBLIOGRAFÍA	259
General	259
Lado A:.....	264
Lado B:.....	266

<i>Bonus Track:</i>	268
Entrevistas y blogs:	269
Filmografía:	272

Revisitando la Novela Negra

Los universos de Leonardo Oyola, entre lo local y lo global

Escribir es como escuchar un cover, una sensación de algo conocido, familiar, algo de todos, algo tuyo, algo nuevo, es organizar una fiesta y que nadie se quede afuera, pero, sobre todo, sos vos el que se tiene que divertir.... no tenerle miedo al ridículo, evocar aquello que nos hizo tan felices, como así también lo que nos hizo mal, hacernos cargo de nuestros respectivos prontuarios, mostrar de dónde venimos, mostrar quiénes somos, no ser mezquinos, ponerle todas las ganas, brillar, después explotar, porque todo eso ni más ni menos... es escribir...

Leonardo Oyola¹

INTRODUCCIÓN: *Revisitando la novela negra*

En el presente trabajo ofrecemos una aproximación al proyecto autoral de **Leonardo Oyola**, (Buenos Aires, 1973), considerado en la actualidad referente ineludible de la novela negra en nuestro país y Latinoamérica, con el propósito de ubicar en su obra ciertas operaciones propias de la narrativa argentina y sus devenires contemporáneos. Creemos que su escritura es sintomática de los modos en que hoy en día la literatura se apropia de esta vertiente del género policial para producir variaciones a partir de la refuncionalización, redistribución y resignificación de sus procedimientos en ese dejarse contagiar por otras formas discursivas provenientes de distintas esferas del arte y lo social.

El desarrollo de esta investigación se enmarca en los proyectos *De reconfiguraciones genéricas menores I y II*² y *Escrituras Intersticiales en claves*

¹ Oyola, L. (2013) La canción que cada uno lleva adentro. Charla TEDx Río de la Plata, 18/10/2013. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=DC-OdcjzED0&t=1s>

² Código 16H373/16H443-PI Dirigido por la Dra Mercedes García Saraví y la Mgter. Karina Lemes

*genéricas menores: cruces discursivos, funcionales, literarios*³ del que formo parte actualmente, y tiene como antecedente mi tesis de grado⁴ con la cual inicié la carrera como investigadora en el Proyecto de Investigación *Revisitaciones huidas y desbordes de la Literatura Argentina Contemporánea*⁵, instancias en las que se efectuaron los primeros acercamientos a la narrativa de Oyola. La tesis cartografía algunas tendencias en cuanto a la producción de novela negra en Argentina, a partir del estudio de una serie de obras incluidas en la Colección *Negro Absoluto*⁶, dirigida por Juan Sasturain.

Leonardo A. Oyola nació en Buenos Aires en 1973 y creció en la zona oeste del Gran Buenos Aires. Tiene publicadas las novelas policiales *Siete & El Tigre Harapiento* (Gárgola, 2005) -tercera mención del Premio Clarín 2004-; *Hacé que la noche venga* (Mondadori, 2006) –revelación 2008 en la *Revista Ñ*–; *Santería* (Aquilina, 2008) y *Sacrificio* (Negro Absoluto, 2011) –colección *Negro Absoluto*–; *Kryptonita* (Mondadori, 2011) –elegida por la librería Eterna Cadencia como el mejor libro de 2011 y la cual fue llevada al cine en 2015 por el director Nicanor Loretti–, y en 2016 a la televisión, en formato de serie en ocho capítulos, y *Ultratumba* (Random House, 2019). En España publicó las novelas policiales *Gólgota* (Salto de Página:2008) y *Chamamé* (Salto de Página, 2007) que fue galardonada con el Premio Dashiell Hammett al mejor policial en la *XXI Semana Negra de Gijón* -ambas traducidas al francés-. También publicó las novelas infanto-juveniles *Bolonqui* (Mondadori, 2009) y *Sopapo* (Random House, 2012) y la antología de cuentos *Sultanes del Ritmo* (Ed. Cartonera, 2013) -publicada en Uruguay- y *Nunca corrí, siempre cobré* (Random House, 2022) y recientemente su primer libro de poemas *Sol Rojo* (Hemisferio Derecho, 2024).

Formado en el taller de Alberto Laiseca, junto a escritores como Selva

³ Código 16H503-PI /16H1561-PI Dirigido por la Dra Mercedes García Saraví y la Mgter. Karina Lemes.

⁴ *Negro Absoluto. De cómo construir un policial porteño*. Dirigida por el Mgter. Osvaldo Mazal, defendida en marzo de 2013.

⁵ Código: 16H232. Dirigido por la Dra. Mercedes García Saraví y la Mgter. Carolina Repetto.

⁶ La colección *Negro Absoluto* reúne un conjunto de obras que adscriben al género Novela Negra, se trata de una iniciativa literaria dirigida por Juan Sasturain que había publicado hasta entonces – año 2012- siete títulos: *Los Indeseables* de Osvaldo Aguirre; *El Síndrome de Rasputín* y *Los Bailarines del Fin del Mundo*, de Ricardo Romero; *El Doble Berni de Elvio Gandolfo* y Gabriel Sosa, *Santería* y *Sacrificio* de Leonardo Oyola, *Ceviche* de Federico Levín y *Lejos de Berlín* de Juan Terranova.

Almada, Sebastián Pandolfelli, Leandro Ávalos Blacha, Gabriela Cabezón Cámara, Odiseo Sobico, Juan Guinot, Marcelo Guerrieri entre otros, Leonardo Oyola metaboliza los influjos estéticos de su maestro y configura un universo literario singular, entramado en una geografía que recrea artísticamente las calles, huecos y pasillos del conurbano bonaerense al ritmo de canciones, películas y series emblemáticas de la cultura finisecular.

Su narrativa se urde en una escritura que ensambla elementos de muy variada extracción; momentos autobiográficos; anécdotas escuchadas; cuentos; historias; leyendas transmitidas oralmente, referencias musicales, cinematográficas, televisivas entre otros, los cuales confluyen en lo que podemos llamar el *cronotopo del Salvaje Cercano Oeste bonaerense*. Sus “forajidos” -pibes chorros, asesinos a sueldo, justicieros, patas negras, canas corruptos, payeseras, piratas del asfalto, presos, putas, travestis-, vidas al límite fuertemente marcadas por el territorio que habitan, vehiculizan con insistencia temas vinculados a la fe; el amor; la lealtad; la locura; el deseo de venganza, de justicia y la búsqueda de redención, cifrados en una estética que hace resonar el desinhibido rumor de la calle que metaboliza registros locales en confluencia con expresiones de la cultura de masas.

Si bien en la narrativa oyoliana es posible percibir un fondo que remite a la tradición literaria del género policial –especialmente su vertiente norteamericana, la novela negra–, el tejido discursivo de las obras revela organizaciones textuales que interpelan la tradición y demandan competencias “recargadas” por parte de un lector atento a las inflexiones que configuran su particular estética. La participación de otros géneros, como de las diversas redes simbólicas de la cultura tanto local como global, junto a un saber hacer muy personal con la escritura, propicia la formación de nuevas organizaciones de sentido. De esta forma, el modelo policial se torna espacio convocante para otras prácticas discursivas que atraviesan el género, dando lugar a obras de carácter híbrido, tal como el mismo autor lo manifiesta en una entrevista para *Infobae*:

La columna vertebral de lo que escribo es el policial y después se va ajustando a otro género con el que esté coqueteando. Me gusta la palabra “híbrido” para definir la narrativa policial. Estructuralmente, no es solo el tema de tres actos, si no el suspenso de cómo avanza la historia,

qué le vas agregando⁷.

Leonardo Oyola se instala en el campo literario argentino con sus singularidades para producir una poética del desvío donde el juego, la hibridez, la transgresión, se imponen y subordinan a los elementos consagrados por el canon. Su escritura apuesta a soluciones artísticas concretas, cifradas en procedimientos que conjugan de forma eficaz la tendencia crítico-social propia del género con estrategias experimentales que impulsan la transgresión y el extrañamiento respecto de las fórmulas del policial y de ciertas modalidades de representación de la experiencia marginal que desmienten el realismo, sin dejar de dar cuenta de las problemáticas que inscriben (Saítta, 2006; Jostic, 2012).

Consideramos que con este trabajo podemos hacer un aporte relevante bajo la premisa de que la narrativa de Leonardo Oyola marca una tendencia en el campo de la producción literaria argentina de las últimas dos décadas; por lo que las aproximaciones del presente esfuerzo pueden hacerse extensivas a un gran número de obras que circulan en la actualidad. Con la intención contribuir a la configuración de un aparato teórico, crítico y metodológico productivo para el análisis de las manifestaciones actuales del género en vista a futuros abordajes, creemos que estos insumos proporcionan herramientas valiosas para el estudio y la comprensión de la novela negra argentina contemporánea. Consideramos además que abordajes como el que se propone aquí podrían enriquecer el currículo educativo, promoviendo enfoques más profundos, actuales y críticos en el estudio de este género en particular y de la literatura argentina contemporánea en general.

Sin pretender agotar las líneas de análisis⁸, en este trabajo aspiramos a ubicar en el proyecto autoral de Leonardo Oyola ciertos lineamientos que movilizan su escritura. Con una estética multifacética de singular impronta, sintomática a la vez de un estado de la narrativa argentina actual que, con más de quince años de presencia en la escena literaria argentina y latinoamericana, su obra marca una

⁷Zunini, P. (2020) "Ultratumba", la novela de Leo Oyola que convierte un motín carcelario en una invasión zombi. Entrevista a Leonardo Oyola para *Infobae*, 24 May, 2020. Recuperado de: <https://www.infobae.com/cultura/2020/05/24/ultra-tumba-la-novela-de-leo-oyola-que-convierte-un-motin-carcelario-en-una-invasion-zombi/>

⁸ Ciertamente quedan aspectos de la obra oyoliana sin considerar en este trabajo, más por la necesidad de acotar que por el deseo de hacerlo.

tendencia innovadora en el campo de las letras de habla hispana.

Ahora bien, como leemos en el epígrafe de esta introducción, Oyola compara la escritura con un *cover*; inscribiendo su *ars poetica* en las coordenadas de este fenómeno cultural consistente en actualizar una performance musical anterior, en una operación que:

va de la imitación a la producción de un tema derivado; del homenaje a la deconstrucción; del enmascaramiento al comentario, interpretación crítica o sátira (...) una actualización [donde] la nueva versión introduce una transformación, de la intensidad que sea, en el espectro de significación de la canción” (López Cano, 2012, p.82).

Así, el *cover* aparece vinculado a un modo de operar sobre ciertos elementos de la cultura donde no sólo hace signo una época, sino también una posición frente a la escritura; posición cuyas singularidades nos proponemos explorar en los sucesivos apartados. Conscientes, por lo tanto, de la importancia que la música adquiere en la configuración de la literatura oyoliana, apelamos a la metáfora musical⁹ para organizar la estructura del presente trabajo.

En primer lugar, situamos el proyecto autoral de Oyola en el campo literario argentino, en las coordenadas de un ámbito de producción que ha recibido por parte de la crítica denominaciones tales como nueva narrativa argentina (Drucaroff, 2006, 2011, 2016); ficciones del margen (Jostic, 2012, 2014, 2016), narrativas de la pobreza (Saítta, 2006) para dar cuenta de estas escrituras que capturan la experiencia en las villas urbanas desde modalidades narrativas que tensionan la representación realista, haciendo lugar a nuevas organizaciones y modos de narrar.

A continuación, exponemos los lineamientos teóricos y críticos que orientan la investigación y a partir de los cuales nos adentramos en las distintas dimensiones del corpus de análisis. Nos interesan los planteos que permiten explorar los modos en que el autor, desde el territorio de la novela negra dialoga con otros géneros y

⁹ En el ámbito de la música grabada, **lado A** y **lado B**, también conocidos como **cara A** y **cara B** (del inglés A-side y B-side), son los términos con los que se conoce a los dos lados de los discos de vinilo de siete pulgadas en los que originalmente se publicaban los sencillos musicales en los años 1950. Los términos derivaron en la denominación de los tipos de canciones convencionalmente ubicados en cada lado del disco, siendo el lado A la canción principal, aquella que el productor del disco pretende que obtenga rotación en las estaciones de radio y con el tiempo se convierta en un éxito, y el lado B a la canción secundaria que no suele aparecer en el álbum y que sirve como material inédito para promocionar la venta del sencillo [por lo tanto, remite a lo *no visible*, a lo *oculto*]. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Lado_A_y_lado_B

con distintas expresiones de la cultura de masas. Asimismo, consideramos aquellos abordajes teórico-críticos que permiten rastrear en los relatos las formas en que la sustancia narrativa se organiza como dispositivo desnaturalizador de ciertas modalidades de representación de lo real y, para cerrar este apartado introductorio, presentamos nuestro corpus haciendo énfasis en aspectos que serán retomados a lo largo del trabajo.

En la segunda parte de esta investigación, titulada *Lado A*, nos dedicamos a explorar los modos en que opera la palabra novelesca en el proyecto autoral de Leonardo Oyola, cifrada en un registro lingüístico artísticamente elaborado que se percibe como cercano a la oralidad donde confluyen modulaciones que reenvían al habla de ciertos sectores marginales en diálogo con el universo simbólico de la cultura de masas.

En la tercera parte, titulada *Lado B*, nos ocupamos de las operaciones mediante las cuales novela negra y género fantástico se articulan. Nos detenemos en las particulares inflexiones que alcanza en el corpus la inscripción en lo humano en relación con lo animal y lo monstruoso, en tanto estrategias artísticas contemporáneas que ofician de vehículo simbólico que interroga lo viviente a partir de experimentar con fenómenos de subjetivación que dejan al descubierto “de manera patética y visionaria, el carácter intolerable de los modos sociales existentes” (Sauvagnarges, 2006, p. 162).

En la cuarta parte, titulada *Bonus Track*¹⁰, profundizamos en las características que adopta la impronta de la filmografía *western* en el corpus. Este género cinematográfico penetra la obra oyoliana y sus horizontes arquetípicos se ofrecen como insumo propicio para representar los conflictos morales que plantean las ficciones. Consideramos que la ubicua presencia del *western* como intertexto privilegiado, es marca distintiva de la escritura de Leonardo Oyola, a la vez que pone de relieve su habilidad para entrelazar elementos clásicos con una perspectiva contemporánea y situada.

¹⁰ En términos de música grabada, un bonus track (en español pista adicional o tema extra) es una pieza musical que ha sido incluida en ediciones específicas o reediciones de un álbum u obra. Normalmente se hace por motivos promocionales, como incentivo para que los clientes adquieran álbumes que de otro modo no comprarían o para que vuelvan a comprar álbumes que ya poseen. En oposición a las pistas ocultas, los bonus tracks sí se incluyen en la lista de temas. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Bonus_track

CUESTIONES PRELIMINARES

Narrativa argentina contemporánea, entre continuidades y rupturas: Panorama literario donde se inserta el proyecto autoral de Leonardo Oyola:

La producción narrativa de Leonardo Oyola que conforma el corpus de esta investigación puede considerarse representativa de cierta zona de la literatura argentina actual donde confluyen una constelación de núcleos, tópicos y obsesiones epocales que recuperan la experiencia cotidiana de los márgenes urbanos¹¹. En este marco, la novela negra es la elección estética de este escritor que, como muchos de su generación, encuentran en el género una forma flexible propicia para interpelar desde problemas sociales, políticos, estéticos, discursivos, hasta el estatuto mismo de lo real y los problemas que suscita su representación.

Ahora bien, para situar a Leonardo Oyola y su obra en el panorama de la literatura argentina, nos remitimos a la década del 2000, período en el que surge una generación de autores –nacidos en los años 70– reconocidos por la crítica como la *Nueva Narrativa Argentina* (NNA). Se trata de escritoras y escritores que se han visto favorecidos por la creciente massmediatización de la cultura, obtuvieron una visibilidad inédita y han publicado de manera sostenida. Según Elsa Drucaroff (2016) esta denominación “nueva narrativa argentina” alude a características textuales novedosas que diferencian estéticamente estas obras de la narrativa anterior (Cf. p. 24). Según la autora, la novedad de estas nuevas narrativas reside en el modo en que se recortan contra estéticas anteriores, retomando rasgos previos con los que se enfrentan, de los que se burlan, a los que interrogan, y otros que recuperan o reformulan. Aclara por otra parte que no es que

¹¹ Podemos rastrear en la narrativa argentina de las últimas décadas esta “serie de la villa”, inaugurada por obras como *Villa Miseria también es América* de Bernardo Verbitsky (1987); *La Villa*, de César Aira (1992); *El aire* de Sergio Chejfec (1992) entre otras. Hacia principios de este siglo la serie se intensifica gracias a la proliferación de propuestas editoriales tales como Gárgola, Eterna Cadencia, Eloísa Cartonera, Adriana Hidalgo, InterZona, Mansalva, Entropía, Santiago Arcos, El Cuenco de Plata, Aurelia Rivera; Alción; Aquilina; Mardulce; Metalúcida; Negro Absoluto; Bajo la luna, La Bestia Equilátera, Clase Turista, Factotum, Outsider, Milena Caserola. Surgen a partir de ello producciones como *Lanús* Sergio Olguín (2008); *La 31* de Ariel Magnus (2012), *La Virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara (2009); *Villa Celina* (2008) y *El campito* (2009) de Juan Diego Incardona; *Dame pelota* de Dalia Rosetti (2009); *Berazachuzzets* de Leandro Ávalos Blacha (2007); *Ladrilleros*, de Selva Almada (2013); *Cosa de negros* (2002) de Washington Cucurto, entre otras.

no haya este tipo de novedades en obras anteriores, pero igualmente insiste en que encuentra “cierta entonación, ciertas «manchas temáticas» y ciertos procedimientos que en general no aparecen así en otra parte, al menos no como tendencia generalizada” (2016, pp. 17-18). Para Drucaroff, lo “nuevo”, más que invención, tiene que ver con reelaboraciones que dialogan productivamente con algo anterior y, en este sentido, ubica una primera “generación de postdictadura”, formada por escritoras y escritores que comienzan a publicar en los 90. La autora encuentra en esta primera generación una “nueva entonación” emergente que se va tornando dominante¹², caracterizada por la burla, la socarronería y una mirada crítica del mundo; por un “desencanto perspicaz que conduce al asombro y la reflexión” (p.26) y localiza en este segmento a autores como Rodrigo Fresán, Martín Retjman, Marcelo Figueras, Juan Forn, Ignacio Apolo.

Luego, Drucaroff reconoce una segunda generación, formada por aquellos escritores que nacieron a partir de 1970 y comenzaron a publicar en su mayoría después de 2001 que, en general, estaban en la adolescencia o la veintena durante las efemérides del 19 y 20 de diciembre. Señala la autora que, mientras la generación anterior se caracterizaba por su estética despojada, minimalista, desapasionada, del no-acontecimiento; esta segunda generación hay una clara tendencia a recuperar la acción narrativa (Cf. p.31) y un marcado interés por “cuestionar la sintaxis misma del relato” (p.32), como así también por experimentar con los géneros masivos de la literatura moderna y del cine: el policial negro y el thriller, las aventuras, la ciencia ficción, el terror y el gore. Es en estas últimas coordenadas donde Drucaroff ubica a Leonardo Oyola, junto con otros escritores y escritoras tales como Samanta Shweblin, Mariana Enríquez, Alejandro Parisi, Pedro Mairal, Ricardo Romero, Alejandro Alonso, Leandro Ávalos Blacha, Juan José Burzi, Mercedes Giuffré, Germán Maggiori, Natalia Moret, Pablo Ramos, Oliverio Coelho entre otros (Cf. pp. 30-32).

¹² Drucaroff considera que es cierto que esta nueva entonación ya aparecía, pues algo de esta modulación en la obra de escritores como Fogwill (1941), Hebe Uhart (1936), César Aira (1949) o Ana María Shúa (1951), que no pertenecen a la primera generación de postdictadura y comenzaron su carrera literaria en los '80 o incluso un poco antes, pero precisamente es este nuevo tiempo el que les da la posibilidad de ser leídos y valorados. No es casual que estos escritores mayores hayan comenzado a leerse de otro modo a partir de los años '90 y hoy sean referencia para gran parte de los escritores más jóvenes.

Lo cierto es que estas búsquedas literarias que se instalan como una especie de discontinuidad en el campo literario, han captado la atención de la crítica en las últimas dos décadas. Ejemplo de ello son publicaciones como la de Beatriz Sarlo, *Ficciones argentinas. 33 ensayos* (Mardulce, 2012), donde la autora reúne una serie de textos en los cuales cartografía la literatura argentina del presente, remarcando el carácter singular de una serie de autores que no sólo son consolidados exponentes de las letras argentinas como César Aira, Sergio Chejfec o Marcelo Cohen, sino también escritores y escritoras emergentes como Selva Almada, Hernán Ronsino, Oliverio Coelho, Juan Diego Incardona, Federico Falco, Félix Bruzzone entre otros.

Asimismo, encontramos las elaboraciones de Sonia Jostic (2014), quien ubica la narrativa de Leonardo Oyola dentro de lo que denomina *literatura de los márgenes*, en contigüidad con otros escritores y escritoras que hoy transitan los 40/50 años y que se han hecho un lugar en el campo literario:

se trata de escritores cuya producción (y cuya performance, inclusive) da cuenta de procesos que están diseñando, hoy por hoy, las modulaciones del campo (...) en este orden, ha ganado visibilidad una zona de la producción ficcional que se alimenta especialmente del margen (...) donde la lente narrativa va ajustando el zoom hasta hacer específico foco en las villas miseria (pp. 39-41).

En estas narrativas opera, según Jostic (2016) una escritura que pone constantemente en tensión el verosímil en la medida que sus representaciones se cifran en una *poética del exceso*, marcada por la acumulación, la saturación y la expansión (Cf. pp.110-111). Años antes, este fenómeno ya llamó la atención de Sylvia Saítta, quien, en un artículo del año 2006 se ocupó de las nuevas formas de “narrar la pobreza” que localizaba en escritores como César Aira y Sergio Chejfec. y que, a diferencia de expresiones anteriores, mostraban un *distanciamiento de la voluntad realista* (Cf. p.90).

Muchos son los escritores que encarnan este nuevo espíritu de la narrativa argentina de principios de siglo. Entre quienes que se inclinan por el género negro, encontramos exponentes como Selva Almada (Villa Elisa, 1973), cuyas novelas, *El viento que arrasa* (Mardulce, 2012) y *Ladrilleros* (Mardulce, 2013) ocupan un lugar central en el campo literario de la última década. Formada, junto a Leonardo Oyola

y Gabriela Cabezón Cámara entre otros, en el taller de Alberto Laiseca, y con una marcada influencia de Juan José Saer, Almada reactualiza en su narrativa un tipo de escritura en la que, sin caer en el costumbrismo y el regionalismo, resuena el habla popular del litoral argentino de donde es oriunda. En la misma línea de Oyola, Almada apuesta por una escritura híbrida que desmiente la pureza genérica y escapa a las convenciones, tal como sostiene al ser entrevistada para el portal del Ministerio de Cultura del Gobierno Bs. As¹³:

Me interesa más una escritura híbrida, más que algo que se pueda clasificar rápidamente como un texto realista, fantástico, terror, etc. Me parece que son categorías que, para mí, han quedado un poco viejas. Entonces el tono, en mi caso, no tiene que ver con buscar cierto efecto de algo, sino con esa puerta que se abre a la voz de ese relato. Y esa voz no es solamente el lenguaje, más allá de que todo relato está hecho solo de lenguaje. Me refiero a que no es solo las palabras que voy a usar, sino al relato como un sistema u organismo que funciona de una manera completa y compleja, donde no es solo cómo lo escribo, cómo lo digo, sino también cómo son esos personajes, qué hacen, qué piensan, qué sienten. (Almada, 2020)

Asimismo, en una entrevista para la revista *La primera piedra*¹⁴, Almada sostiene que el auge de la literatura argentina de las últimas décadas le debe mucho a la proliferación de editoriales independientes como *La Bestia Equilátera*, *Entropía*, *Interzona*, *Mansalva*, *Eterna Cadencia*, *Mardulce*, *Negro Absoluto* y *Aquilina* entre otras.

Juan Carrá, periodista, docente y escritor marplatense, es otro de los referentes del género negro que comparte con Oyola el mismo horizonte de escritura. Publicó las novelas *Lloran mientras mueren* (Vestales, 2016); *Lima, un sábado más* (Vestales, 2014) y *Criminis Causa* (Letra Sudaca: 2013), *No permitas*

¹³ Secretaría de Cultura (2 de enero 2020) *Me interesa la escritura híbrida, porque las categorías ya quedaron viejas*. Entrevista a Selva Almada. Recuperado de: <https://www.cultura.gob.ar/selva-almada-9695/>

¹⁴Yuste, Gustavo. (12/12/2016). "Entrevista a Selva Almada: Lo peor que nos puede pasar es que todo se convierta en una cuestión de corrección política". En *La Primera Piedra*. Recuperado de: <https://www.laprimerapietra.com.ar/2016/12/entrevista-selva-almada/>

que mi sangre se derrame (Random House, 2018), *Ojos al ras* (antología de cuentos, Alto Pogo, 2021); *Agazapado* (2022, Hojas del Sur) y *Cuatro caballos negros* (Negro Absoluto, 2024). En un artículo de la *Revista Leemos*¹⁵, Carrá afirma que

toda expresión artística lleva un mensaje que, como todo en la vida, es político. Cuando uno elige contar un universo determinado —sea realista o no— crea un mundo y elige ubicar a personajes en diferentes posiciones y relaciones sociales. En esos vínculos siempre hay una forma de ver el mundo (...) en el género negro policial es un poco más explícito. Desde el surgimiento mismo del género hay una intención de poner bajo la lupa las estructuras de poder (...) autores como Leonardo Oyola, Kike Ferrari, Raúl Argemí ponen en foco el sujeto periférico y diluyen la mirada binaria del bien y el mal para complejizar la lectura social y así proponerle al lector una reflexión más general.

En entrevistas brindadas al suplemento *Evaristo Cultural*¹⁶ y al blog *Entre vidas*¹⁷ Carrá reconoce la influencia de Oyola en su obra y lo considera una de las “voces potentes que cuentan al sujeto del margen y con un lenguaje cercano a esos universos”. Lo ubica en una suerte de genealogía compartida con otros autores de novela negra como Kike Ferrari, Miguel Ángel Molfino, Raúl Argemí, e incluso Roberto Arlt, cuyas narrativas también se enfocan lo marginal con un cierto desplazamiento hacia una subclase que podría denominarse novela “criminal” o “delincuencial”. Por otra parte, Carrá considera que el auge de la novela negra en la última década tiene que ver con la búsqueda en la literatura por parte de los lectores, de una posición crítica frente a la crisis de la institucionalidad del Estado. Sostiene además que la creciente publicación de obras dentro del género es deudora en parte de los innumerables festivales literarios dedicados exclusivamente este género, que se llevan a cabo periódicamente no sólo en Argentina -¡BAN!, Azabache, Córdoba Mata- sino también en el resto del mundo,

¹⁵ Kossman, T. (11/04/16) “Juan Carrá. En el nombre del policial”. *Revista Leemos*. Recuperado de: <https://www.revistaleemos.com/juan-carra-en-el-nombre-del-policial/>.

¹⁶ Ferraro, N. (3/8/16) Impunes & Asfixiados. Entrevista a Juan Carrá. *Evaristo Cultural*. Recuperado de: <http://evaristocultural.com.ar/2016/08/03/impunes-asfixiados-entrevista-a-juan-carra/>

¹⁷ Yakimiuk, M. (18/09/16) “Juan Carrá: Entre la primera y la última novela siento que hay un proceso de maduración en la prosa”. *Blog Entre Vidas*. Recuperado de: <http://entrevidasmm.blogspot.com/2016/09/juan-carra-entre-la-primera-y-la-ultima.html>.

como la *Semana Negra de Gijón* en España o el *Festival de Novela Negra de Guadalajara*, por mencionar sólo algunos.

El narrador y editor Mariano Quirós, nacido en Resistencia, Chaco, es autor de diversas obras galardonadas, entre ellas *Robles* (Tusquets:2009) –Premio Biental Federal–; *Torrente* (Tusquets, 2011) –Premio Iberoamericano de Nueva Narrativa–; *Río Negro* (Tusquets, 2014) –Premio Laura Palmer no ha muerto–; *No llores, hombre duro* (Tusquets, 2013) –Premio Festival Azabache–; *Tanto correr* (Destino, 2013) y *Una casa junto al Tragadero* (2015, Tusquets) –Premio Tusquets de Novela–. Consultado en relación al premio Laura Palmer no ha muerto por su novela *Río negro*, comenta que ésta fue publicada en *Ediciones Gárgola*, que dirigía Ricardo Romero y, al respecto Quirós recuerda que allí se publicaron los primeros libros de autores que considera hoy determinantes en la literatura de las nuevas generaciones –Oyola, Almada, Terranova–, pues estaban “dando una vuelta de tuerca a la narrativa argentina”¹⁸.

Otra de las voces destacadas de la narrativa contemporánea argentina cuyas premisas escriturales se aproximan a las de Leonardo Oyola es Gabriela Cabezón Cámara, quien emerge como narradora en el circuito editorial argentino en el 2008 con la publicación de *La Virgen Cabeza* (Eterna Cadencia, 2009). En 2013 publica su segunda novela, *Le viste la cara a Dios* (Eterna Cadencia); luego *Beya* (Eterna Cadencia, 2013) y, finalmente, *Las aventuras de la China Iron* (Alfaguara, 2017). Sus textos son provocadores, con apuestas literarias que le dan contenido y forma a lo marginal, al devenir de las sexualidades y a las formas de resistencia frente a los poderes estatales. En una entrevista realizada para el Blog de *Eterna Cadencia*¹⁹ en el marco de las jornadas profesionales organizadas por Fundación Typa²⁰ y, con el objetivo de reflexionar sobre lo que está ocurriendo en

¹⁸ Soto, M. (20/03/22). “Mariano Quirós: Pensar la novela policial dura en términos de cine”. *Ámbito*. Recuperado de <https://www.ambito.com/espectaculos/novela/mariano-quiros-pensar-la-policial-dura-terminos-cine-n5165242>

¹⁹ Tabarovski, D., Cabezón Cámara, G., Vanoli, H. (10/05/13) “Tendencias en la literatura argentina de hoy”. *Eterna Cadencia*. Recuperado de: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/martes-de-eterna-cadencia/item/tendencias-en-la-literatura-argentina-de-hoy-2.html>.

²⁰ Radicada en Buenos Aires, la Fundación TyPA -Teoría y Práctica de las Artes- es una organización sin fines de lucro dedicada a promover la reflexión y el contacto entre culturas; establecer vínculos que faciliten la aceptación de la diversidad y promover cambios positivos en los museos de América Latina. Desde su fundación en 2004, ha organizado talleres y conferencias,

el campo literario argentino y trazar posibles mapas de lectura, Cabezón Cámara se expresa del siguiente modo:

lo que veo es que hay una especie de gran boom de los géneros, que no se escribía tanto en nuestro país. La novela negra y policial tiene dos festivales nacionales grandes: *Azabache*, en Mar del Plata y *Ban!* en Buenos Aires, que dan cuenta de este nuevo auge. Un género con antecedentes bastante ilustres como Borges y Bioy Casares y, en algún sentido, Piglia. Uno de sus mejores exponentes jóvenes es Leonardo Oyola, que no sólo puede contar historias con suspenso y violencia, sino que tiene un trabajo fuerte sobre la lengua.

Kike Ferrari (Buenos Aires, 1972) es otro exponente de la novela negra argentina actual. Publicó las novelas *Operación Bukowski* (Mondragón Ed., 2004); *Lo que no fue* (Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010) –primera mención en la 50ª Edición del Premio Literario Casa de las Américas, 2009–; *Que de lejos parecen moscas* (Alfaguara:2011) –Premio Memorial Silverio Cañada a la mejor ópera prima en la Semana Negra de Gijón, España, 2012; distinción que le abrió las puertas para que su obra fuera editada en Francia, México e Italia, además de Argentina–; en 2015 publica en coautoría con Juan Mattio *Punto Ciego* (Vestales); en 2019 publica *Todos nosotros* (Alfaguara) y en 2022 su última novela, *El significado del fuego* (Alfaguara). También publicó el volumen de cuentos *Entonces sólo la noche* (El 8vo loco) –tercer puesto del Premio del Fondo Nacional de las Artes de 2008– y *Postales rabiosas* (Eloísa Cartonera, 2010), donde reúne una selección de artículos aparecidos en la revista *Juguetes rabiosos* entre 2005 y 2007. Entrevistado por la revista *Primera Piedra* acerca de su adscripción al género policial, Ferrari comenta que “uno va al género negro o al policial para buscar herramientas que ayuden a contar la realidad en sus distintas formas (...) el género sirve para contar en miniatura las cosas que pasan”. Por otra parte, reconoce a Leonardo Oyola como un referente en lo que respecta a la renovación del género policial.

Una forma de contar que ya no habla de crímenes en abstracto sino del

conduce y publica investigaciones, provee asesoramiento y organiza redes de colaboración para apoyar la producción cultural de la región y su circulación por el mundo.
<https://www.tyba.org.ar/es/tyba.php>

resultado de esos crímenes en los cuerpos, las mentes y —si se me permite— las almas de quienes los cometen o los padecen. Una renovación —cuya expresión más alta hasta hoy es Chamamé, de Leo Oyola²¹.

Es importante también resaltar el papel de las editoriales independientes en el proceso de renovación de la literatura argentina desde la última década del siglo XX hasta la actualidad. El gran número de autores y editoriales que proliferaron desde comienzos de siglo es un fenómeno que, en gran medida debe su expansión al auge de las redes sociales, concursos literarios, suplementos culturales de la prensa impresa y digital, festivales de novela negra, ferias del libro, talleres literarios, eventos culturales. Estas instancias, entre otras, multiplicaron los modos de circulación, acceso y promoción de la literatura, lo que, en una doble vertiente la hace accesible a un mayor número de lectores al tiempo que propicia la inserción en el campo intelectual de autores emergentes procedentes de diferentes latitudes de nuestro país como Selva Almada y María Inés Krimer (Entre Ríos), Acheli Panza y Marina Closs (Misiones), Luciano Lamberti, Camila Sosa Villada (Córdoba), el ya mencionado Mariano Quiroz (Chaco) entre otros.

Cabe destacar además que, entre las numerosas antologías y colecciones en las cuales participa la narrativa breve de Leonardo Oyola se encuentra la colección narrativa *Leer es futuro* (2015)²², editada por el Ministerio de Cultura de

²¹ Yuste, G. (6/12/17) “Entrevista a Kike Ferrari: A los de mi generación les va a tocar ver la muerte del rock. *La Primera Piedra*. Recuperado de:

<https://www.laprimerpiedra.com.ar/2017/12/entrevista-kike-ferrari/>

²² “Leer es Futuro” es una colección de narrativa publicada por el Ministerio de Cultura de la Nación en 2013, conformada por cuentos de escritores noveles, ilustrados por jóvenes dibujantes, que se suman a las 21 publicaciones anteriores. La iniciativa tenía por objeto difundir sus obras, fomentar la lectura y federalizar la palabra. Juan Diego Incardona, Leonardo Oyola, Hernán Vanoli, Pía Bouzas, Alejandra Zina, Esteban Castromán, Martián Zariello, Cezary Novek, Fabio Martínez, Matías Amoedo, Félix Bruzzzone, Rocío Cortina, Claudio Rojo Cesta, Ricardo Romero, Julián Stoppello, Valeria Tentoni y Paula Tomassoni son algunos de los autores de distintos puntos del país, que fueron convocados para ambas ediciones, tomando en cuenta el contexto federal. Los escritores elegidos -algunos publicados, otros no- trabajan para difundir y federalizar la literatura desde ciclos literarios, sellos editoriales, programas de radio, revistas, reseñas de prensa y redes sociales. Los ilustradores participantes son jóvenes y talentosos dibujantes interesados en mostrar su trabajo. Nicolás Moguilevsky, Ezequiel García, Otto Zaizer, Ariel López V., Daniela Kantor, Costhanzo, Diego Rey, Mecha Lagunas, Diego Bastos, Irana Douer y Niko son algunos de los artistas que interpretaron las diversas miradas y los universos de los narradores para realizar el arte de tapa de cada libro. La serie también incluye trabajos de Haroldo Conti, Miguel Briante y Roberto Arlt, e Isidoro Blaisten, Sara Gallardo y Bernardo Kordon, padrinos de la primera y segunda

la Nación, con el objetivo de fomentar la lectura y federalizar la palabra. La iniciativa nacional cuenta con una segunda edición en el mismo año, en la cual Oyola participa junto a otros veinte autores entre los cuales se encuentran Juan Diego Incardona, Hernán Vanoli, Pía Bouzas, Alejandra Zina, Esteban Castromán, Matías Zariello, Cezary Novek, Fabio Martínez, Matías Amoedo, Félix Bruzzzone, Rocío Cortina, Claudio Rojo Cesta, Ricardo Romero, Julián Stoppello, Valeria Tentoni y Paula Tomassoni entre otros.

Por otra parte, cuando presenté mi tesis de grado en 2013, manifestaba que no había demasiados estudios sobre la obra de estos nuevos autores en general y de Oyola en particular, sin embargo, en estos últimos años, Leonardo Oyola se ha convertido en referente ineludible de cierto estado de la narrativa actual. Además de las innumerables reseñas y entrevistas al autor tanto en la prensa gráfica y digital como en blogs y programas de radio y televisión; hoy en día las aproximaciones a su obra desde el ámbito de la crítica académica se han multiplicado, demostrando su relevancia en el campo literario. Sólo por mencionar algunos de estos trabajos, el artículo *Villa querida: el éxtasis marginalista en la televisión y en la narrativa de la argentina en los años cero* de Lucas Panaia (2020) analiza aspectos de las obras de Leonardo Oyola, Gabriela Cabezón Cámara y Cristian Alarcón. En dicho artículo, Panaia sostiene que, a partir del 2001 se comienza a manifestar un notorio interés por la exclusión social que se podía rastrear tanto en la ficción literaria como en otras manifestaciones culturales como el cine y la cumbia, en su tarea de narrar la periferia urbana. Al respecto, Panaia considera que, más allá de la denuncia política, la literatura de estos escritores oscila entre la estetización de la delincuencia desesperada y la celebración bizarra de la marginalidad (Cf. p.14).

De modo similar, en el artículo *Vírgenes cabeza y cristos villeros: Reescrituras marginales del discurso católico en las obras de Leonardo Oyola y Gabriela Cabezón Cámara*, Lucas Martín Adur Nobile (2018) retoma la

edición, respectivamente, por su compromiso social y su calidad literaria; y tres volúmenes de literatura infantil, que fueron reeditados. De este modo, el Ministerio de Cultura de la Nación se comprometía en la tarea de promover las voces actuales de la narrativa nacional entre los argentinos ávidos de nuevas lecturas. Además, busca jerarquizar el trabajo del escritor acercando sus creaciones a un público más amplio.

<https://www.cultura.gob.ar/noticias/leer-es-futuro-21-libros-de-nueva-narrativa-ilustrados-por-jovenes-dibujantes/>

preocupación de estos autores por lo marginal para indagar la forma en que estas escrituras operan de manera transtextual con el discurso católico. Adur destaca que ambos escritores pertenecen a una misma generación y se formaron en el taller de Alberto Laiseca y muestra que ambos trabajan en una zona común: los territorios marginales de Buenos Aires.

La religiosidad popular y su representación literaria es también objeto del artículo “Ritos Profanos. Literatura Argentina Contemporánea” de Luis Valenzuela y Benjamín Escobar (2020) publicado en *Revista De Humanidades*, en el cual los autores analizan en las obras de Leonardo Oyola, Gabriela Cabezón Cámara y Cristian Alarcón las formas de representación a partir de las cuales las narraciones argentinas contemporáneas producen nuevas significaciones que rearticulan los universos simbólicos ligados a la religiosidad popular.

Jimena Néspolo (2020) por su parte, en su libro *Imperio Kitsch Ornamento y cultura en el cambio de milenio*, dedica el capítulo 4, “*Merchandising* y religiosidad *naif*”, nos ofrece una lectura teórico-crítica de las novelas *Chamamé* (2007), *Gólgota* (2008) y *Santería* (2008) de Leonardo Oyola; *La Virgen Cabeza* (2009) y *Le viste la cara a Dios* (2012) de Gabriela Cabezón Cámara y *Matar a la niña* (2013) de Agustina María Bazterrica y postula que la estética *kitsch* se configura como el régimen singular desde el cual mayormente se (re)crean las figuras y los modos de la religiosidad popular argentina.

Asimismo, en *Literatura rioplatense lenguaje y poder: un campo en tensión* Mercedes Bruno (2021) aborda las relaciones entre lenguaje y poder en un recorrido historiográfico por la literatura rioplatense a partir de un corpus conformado por las obras *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla (1870); *El juguete rabioso* (1926) y *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt (1933) y *Kryptonita* (2009) de Leonardo Oyola. En este artículo, la autora hace foco en las resistencias que los actores que legitiman en el uso de la lengua ponen de manifiesto cuando se busca incorporar a las minorías o a “lo otro” en el lenguaje y, a través de distintos ejemplos, analiza la cristalización de las diferencias entre quienes defienden la hegemonía sociocultural por un lado y la incursión de “lo nuevo” que desafía los límites establecidos y, al mismo tiempo, renueva la lengua por otro.

Sonia Jostic (2012; 2014; 2015) sitúa la narrativa de Oyola, junto a la de autores como Washington Cucurto, Gabriela Cabezón Cámara, Dalia Rosetti, Leandro Ávalos Blacha y Juan Diego Incardona, dentro de lo que denomina *literatura de los márgenes*, caracterizada por una tendencia a recortar el espacio del suburbio de una Buenos Aires muchas veces «tugurizada», haciendo zoom narrativo sobre las villas miseria (Cf. 2012, p. 277).

En el artículo *Ciencia ficción y realismo en Kryptonita*, de Leonardo Oyola Rodrigo Guzmán Conejeros (2020) de la Universidad Nacional del Comahue se enfoca en la novela *Kryptonita* de Leonardo Oyola para explorar los modos en que las formas genéricas realistas y no realistas, provenientes tanto de la tradición literaria como del *comic* norteamericano de superhéroes se combinan en la prosa. Su comunicación presentada en el *XX Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina* (La Pampa, 18 al 20 de septiembre de 2019), retoma el planteo de Sonia Jostic (2012) para afirmar que *Kryptonita* participa de lo que se identifica como “narración de los márgenes”, caracterizada por nuevos modos de acercamiento a lo real, valiéndose en su caso de modalidades cercanas a la ciencia ficción.

El ámbito académico local también ha demostrado en los últimos años un creciente interés por el estudio de la narrativa de Leonardo Oyola, en gran medida impulsado por las actividades de investigación y transferencia efectuadas desde los proyectos de investigación *De (re) configuraciones genéricas menores* / *“Escrituras intersticiales en clave de géneros literarios menores: cruces discursivos, funcionales, literarios*, en el marco de los cuales algunos miembros del equipo hicimos foco tempranamente en su obra. Además de mi tesis de grado, defendida en el año 2013, en la que exploré una serie de exponentes de la narrativa policial argentina donde este autor estaba incluido; en el año 2015 escribimos en coautoría con la Dra. Natalia Aldana una comunicación titulada *En las orillas genéricas. Bolaño y Oyola* para ser presentada en el *Congreso Internacional Cuestiones Críticas de la Universidad Nacional de Rosario*. Para aquella oportunidad nos propusimos analizar el cuento “El policía de las ratas” (*El gaucho insufrible*, 2003) de Roberto Bolaño y las novelas *Santería* (2008) y *Sacrificio* (2010) de Leonardo Oyola, como exponentes del policial latinoamericano contemporáneo. Dada la complejidad temática y estructural que estos autores han alcanzado con sus obras, las lecturas nos llevaron a reflexionar sobre cómo opera el concepto de género en

la actualidad en tanto espacio de escritura que habilita la incorporación de otras prácticas discursivas transversales al género.

Por su parte, la becaria Ángela Molina (2021)²³, de la Universidad Nacional de Misiones defendió su tesina de grado titulada *De la transgresión genérica: policial subvertido en Leonardo Oyola*. Molina nos ofrece una aproximación a la literatura de Leonardo Oyola, encauzada dentro de la nueva narrativa policial donde opera un distanciamiento de las fórmulas canónicas –el policial clásico y el negro– para concentrarse en otras formas narrativas, creando un campo en el que pueden leerse nuevos discursos. El trabajo de Molina se centra puntualmente en las novelas *Santería* (2008) y *Sacrificio* (2010) donde explora la hibridez como un aspecto destacable a partir del cual estas novelas articulan otros discursos que desplazan la escritura de las convenciones propias del género para visibilizar problemáticas sociales de la actualidad.

Otro estudio reciente sobre la producción de Leonardo Oyola es la tesis de Maestría de Mauro Figueredo (2017)²⁴ *Políticas culturales realistas: Fogwill, Casas, Oyola* de la Universidad Nacional de Misiones. En este trabajo, el autor reconoce en las producciones de Rodolfo Fogwill, Fabián Casas y Leonardo Oyola su estrecha vinculación con la representación literaria de los márgenes urbanos. Figueredo propone que las obras de estos tres autores participen de una literatura “realista” en la medida en que propician un retorno a lo real, sin ser ello un correlato exacto del entorno, sino relectura de lo cotidiano que lleva al territorio de lo político y visibiliza las asimetrías del poder y la opacidad de los discursos mediáticos. En este sentido, y a partir del corpus analizado, Figueredo sostiene que la literatura habilita en estos autores un espacio que posibilita la coexistencia de dominios distintos –como lo real y lo fantástico–, transgrediendo los postulados totalizadores que priman sobre la representación de la realidad (p.14-15)

Cerramos este apartado con el fragmento de una reseña de la novela *Kryptonita* (2011) publicada por el escritor y crítico Hernán Vanoli (2015) en la revista *Crisis*, donde creemos leer una síntesis precisa del universo narrativo de Leonardo Oyola en el cual pretendemos adentrarnos:

²³ Dirigida por la Lic. María Aurelia Escalada y co-dirigida por la Mgter. Karina Lemes.

²⁴ Dirigida por el Dr. Marcelino García.

Oyola escribe directo, exhuma una sabiduría ancestral y popular que también es un lenguaje y se usa como el fino hilo de oro que sostiene la ingeniería sensible de sus novelas. Las frases son cortas, hay muchos puntos y aparte. Los personajes son sobrevivientes que llegan desde un territorio vapuleado y van hacia una prueba que, finalmente, les demostrará quiénes son (...) El género deja de ser un sistema de convenciones para transformarse en una materia que hace pensar en hierros de una belleza violenta. Todo lo contrario a esas novelas donde un andamiaje complejo administra saberes vacuos. Donde las máximas para la acción se constriñen en juegos de lenguaje. Donde la valentía se transforma en un problema de percepción. (...) Quizás podría pensarse a Oyola como un Roberto Arlt pero al revés: lo que en Arlt era atentado en él es resistencia, lo que en Arlt era confabulación política en él es western, lo que en Arlt era locura en Oyola es código.²⁵

Consideraciones teórico-metodológicas para el abordaje del corpus

El universo literario de Leonardo Oyola se nos presenta entramado en la sustancia de una poética que retoma con obsesiva insistencia una serie de lugares y temas que constituyen y definen su marca. Libro tras libro y valiéndose de los más diversos recursos, el autor orquesta un mundo autónomo de extraordinaria coherencia interna, un sistema organizado a partir de múltiples dimensiones y niveles que se ofrecen como posibles entradas para el análisis.

Mediados por la anécdota policial, sus relatos desarticulan los dispositivos codificantes para incorporar elementos externos al modelo, desplazando las ficciones hacia otros territorios discursivos. Es precisamente en este desplazamiento, en los gestos desterritorializadores que interpelan los límites, en donde podemos identificar su impronta.

Ahora bien, ¿cuáles serían esos rasgos singulares que permiten reconocer en este autor, aquellas premisas escriturales que se constituyen como su marca? Es pues a partir de este interrogante, que nos adentramos en el proyecto autoral de Leonardo Oyola para profundizar en aquellos aspectos que permiten mostrar las

²⁵ Vanoli, H. (01/12/2015). "Leo Oyola y sus rebeldes primitivos". *Crisis* Nº8. Recuperado de: <https://revistacrisis.com.ar/notas/leo-oyola-y-sus-rebeldes-primitivos>.

particularidades de su narrativa, caracterizada por la singular combinación de elementos propios del género policial con motivos y formas ajenas a su dinámica. Si bien en sus ficciones advertimos restos formales de la novela negra norteamericana, el tejido discursivo y las particulares modalidades de narrar lanzan los textos fuera de las coordenadas del género y el resultado son obras que exigen renovadas competencias por parte del lector.

Oyola desmonta la fórmula policial mediante la incorporación de otras prácticas discursivas ajenas a su dinámica, con lo cual aproximarnos a su obra implica reflexionar acerca de cómo opera ahí el concepto de *género* y adoptar una visión flexible en cuanto a sus alcances. En efecto, como afirman Arán y Barei (2009), “las preguntas por el género son, además, preguntas por las funciones significativas, las apariciones, los desplazamientos, las transformaciones, los cruces y variedades, los contratos de lectura que originan, los públicos que convocan las ideologías a las que sirven” (p.17). Por ende, responder a estas preguntas reclama un abordaje teórico y metodológico diverso y acorde a cada dimensión abordada.

Acerca de la noción de género:

Pensar la novela negra y la dirección que ha tomado en los últimos años a partir de la mirada de ciertas operaciones en el proyecto literario de Leonardo Oyola, nos invita a reflexionar acerca del concepto de género, sus alcances y su operatividad. Por eso, nos interesan aquellos enfoques que permiten concebir a los géneros como fenómenos dinámicos, como órdenes simbólicos que determinan la inclusión de las obras en su sistema; al tiempo que incitan al trasvasamiento de sus premisas. Entendemos estas operaciones desterritorializantes como sintomáticas de un estado de la narrativa actual, pues reconocemos en este gesto lo que moviliza las transformaciones y la supervivencia de un género como la novela negra, que hace de la transgresión un culto permanente.

Desde esta perspectiva, advertimos que el escenario literario que alberga al proyecto autoral de Leonardo Oyola, muestra unas fronteras genéricas cada vez más laxas, que invitan a los textos a disolverse en una multiplicidad de discursos. Con el tiempo la literatura se ha ido desterritorializando y volviendo cada vez más

permeable a otras formas genéricas y otros códigos, en especial aquellos que surgen y circulan en el seno de la cultura de masas. Así, en las ficciones de nuestro corpus advertimos que el margen se torna una zona productiva para interpelar artísticamente ciertos arbitrarios, de modo que, la oposiciones clásicas, alta y baja cultura, centro y periferia, realidad y ficción, ley y transgresión, establecen hoy un diálogo estéticamente fructífero.

Para abordar la complejidad de nuestro corpus, creemos, parafraseando a Pampa Arán (2000), que la cuestión del género literario debe plantearse a partir de los nuevos recorridos en los que las obras atraviesan o comprenden procesos significativos que albergan otros sistemas discursivos, otras prácticas y otras instituciones que elaboran discursos sociales. Por ende, consideramos importante situar aquellas aproximaciones teórico-críticas que reconocen el género como práctica social, histórica y culturalmente situada, un dispositivo histórico, dinámico, que inscribe en sus manifestaciones unas determinadas condiciones – sociales, culturales, económicas, políticas, etc. –.

En el ámbito de los estudios formalistas desarrollados durante la primera mitad del siglo XX, son relevantes los aportes de Iuri Tinianov (1978; 1992), quien se distancia de las concepciones estáticas e inmanentes del primer formalismo, y sienta las bases para pensar la literatura como un fenómeno dinámico. Para Tinianov, “es imposible dar una definición estática del género que abarque todos sus fenómenos: el género se desplaza” (Tinianov en Volek, 1992, p.207) y evoluciona a partir de la relación dialéctica que los distintos procedimientos entablan unos con otro, generando sustituciones a lo largo de un eje temporal (p.205-225). El teórico ruso argumenta en su artículo *Sobre la evolución literaria* de 1927 que, a lo largo de su ciclo de vida, todo género experimenta una evolución paulatina, la cual se ve reflejada en una serie de cambios y reconfiguraciones (Tinianov en Todorov, 1978, p.94). Por lo tanto, aunque parezca homogéneo el género novelesco evoluciona; “no es un género constante sino variable y su material lingüístico, extra-literario, así como la manera de introducir ese material en literatura, cambian de un sistema literario a otro” (Tinianov en Todorov, 1978, p.94).

Para abordar la cuestión de los géneros, Mijail Bajtín (1986) se posiciona en una perspectiva historicista cercana a la de Tinianov, desde la cual argumenta que éstos tienen una suerte de memoria que se actualiza, pero no de modo idéntico,

de modo que:

Por su misma naturaleza, el género literario refleja las tendencias seculares más estables del desarrollo literario. (...) El género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado. En ello consiste la vida del género. (p.156)

El carácter social de los géneros también es recuperado por Tzvetan Todorov (1988), quien en *El origen de los géneros* sostiene que, “en una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación (p.36). Considera asimismo que éstos deben ser concebidos como principios dinámicos de producción en la medida que, cada obra literaria manifiesta ciertas regularidades que comparte con el conjunto y que son producto de una combinatoria preexistente, a la vez que presenta rasgos particulares que implican una transformación de esta combinatoria (Cf.1981, pp., 5-6). Sin embargo, para Todorov, el hecho de que la obra “desobedezca” a su género no lo vuelve inexistente; pues considera que, para que exista transgresión también debe existir una ley, ya que las normas ponen al descubierto las desviaciones, pues sólo es posible reconocer la regla a partir de la excepción que la deroga. A su vez, al ser admitidas estas desviaciones se transforman en regla, de modo tal que, “un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación...” (1988, p.34).

También desde la perspectiva de Jacques Derrida (1980) la *ley del género* existe para ser vulnerada. Desde su aparición, el significante “género” dibuja un límite, donde “lo prohibido” aparece, desafiando, interpelando la norma. Esta norma, para Derrida, no es otra cosa que una parte del proceso en el que la ley es permanente e implícitamente amenazada por una “contra-ley” que también es constitutiva de dicha norma y la vuelve posible; “es precisamente un principio de contaminación, una ley de impureza, una economía del parásito”. (Cf. p. 5). Esta “ley de impureza” no pertenece a ningún objeto específico, sino al campo de la

textualidad en general y aparece según el autor, como un rasgo o marca distintiva que se repite (re-marcable) y permite la adscripción de una obra a cierta clase. Sin embargo, paradójicamente, aunque indica pertenencia, este rasgo no pertenece al género en sí, sino que se configura como:

un *topos* singular que sitúa en la obra y fuera de ella, en su borde, una inclusión y una exclusión en relación al género [...] Reúne el corpus y a la vez con la misma guiñada impide que se cierre y se identifique consigo mismo [...] lleva en sí la posibilidad y la imposibilidad de una taxonomía [...] La cláusula o exclusiva del género desclasifica lo que permite clasificar. (p.26)

Desde estos enfoques teórico-críticos creemos que estamos en condiciones de pensar los géneros como formas flexibles, variables y en diálogo con otras formas, tal y como se inscriben en las ficciones de nuestro corpus, con contornos desdibujados y un interior menos definible por sus regularidades que por sus diferencias.

Novela negra una máquina de leer:

La preocupación por lo social que ha operado como sustrato desde sus orígenes, hace que hoy la novela negra continúe siendo en Argentina y Latinoamérica “un modo dominante de decir sobre una sociedad que padece los avatares del crimen” (Mossello, 2018, p.9). En efecto, tal y como lo manifiesta Roberto Ferro (2006):

Desde una mirada genealógica la narrativa policial exhibe desplazamientos notables que implican cambios de percepción crítica y un incremento progresivo en el interés de una gran cantidad de escritores que forman parte del espacio literario por tramar sus textos en relación con los dispositivos del género. (p.102)

Dentro de un esquema de innovaciones y reformulaciones los modelos vernáculos ajustados a las maneras actuales y situadas de entender el crimen y sus modos de representación; las escrituras del presente redefinen las premisas genéricas de la novela negra “innovando, hibridizando, parodiando muchos aspectos que hacen a su estética” (p.31). Es así que, bajo diversas perspectivas y

denominaciones dentro del régimen del policial –género negro (Giardinelli, 2013); neopolicial (Taibo II; 1992, Noguerol, 2006), policial transgénero (Mossello, Melana, 2018; Ponce, 2017), etc. –, el policial negro continúa funcionando “como telón de fondo y como excusa narrativa para manejar la tensión de la trama y el suspenso” (Lemo, 2022) en unas escrituras expuestas a una suerte de expansión estética que disuelve el registro en una multiplicidad de otros discursos y códigos culturales tanto globales como locales.

De acuerdo con los objetivos del presente trabajo y, con el fin de ahondar particularidades formales y estéticas de la narrativa oyoliana, nuestro análisis busca hacer visible la forma en que este autor asume el problema del género, sobre el cual ejerce una clara voluntad transgresora. A tales efectos, privilegiamos los enfoques que entienden la novela negra como espacio donde se expresa “voluntad crítica del presente” (Mora, 2002), a la vez que se ponen en crisis los modos tradicionales de representarla introduciendo cruces e hibridaciones con otros géneros y discursos. Estas aproximaciones nos permiten ubicar los desvíos y transgresiones que presenta el corpus en tanto espacio discursivo sensible a las tendencias estéticas del momento, donde el discurso desborda los límites del género y la anécdota criminal habilita un marco desde el cual hablar de las problemáticas que atraviesan los contextos de producción.

En efecto, numerosos autores coinciden en que la novela negra se ha convertido en una de las manifestaciones más interesantes, diversas y prolíficas de la narrativa en Latinoamérica y el mundo, influenciando a casi todos los grandes escritores de todas las lenguas y de cualquier género (Cf. Giardinelli, 2013, p.15). Esto se debe por un lado a su naturaleza “híbrida, sin límites precisos, difícil de caracterizar, en la que es posible incluir los relatos más diversos” (Piglia, 1979, p.1) y por otro, a su capacidad para inscribir lo social y hacer lugar en los relatos, a las particularidades propias de los contextos socioculturales y políticos en que se insertan. Así, en su evolución, lo negro del policial ha ido registrando las variaciones que suscitan los cambios culturales, con el foco puesto en “la parte más sucia, generalmente más sórdida y negada de toda sociedad” (Giardinelli, 2013, p.17).

La fascinación que este género ha ejercido sobre innumerables lectores

desde sus orígenes hace casi un siglo, se debe justamente a esta capacidad para captar algo del orden de lo real que produce resonancias en el lector. Impulsada por los medios masivos de comunicación, la novela negra penetra en la vida cotidiana como vehículo expresivo de una multiplicidad de conflictos sociales, culturales y políticos de una época dada (Cf. p.15). En consonancia con lo observable en toda América Latina, las tendencias más actuales de este género en nuestro país apuntan a un realismo crudo, a la revisión de las historias oficiales, a las reescrituras de las tradiciones literarias, a la recuperación de formas de la cultura popular, a la reflexión metaficcional y a la insistencia en la crítica social (Cf. Uxó, 2021, p.124). Todo esto, sumado a la forma –cada vez más disruptiva– de tratar estas dimensiones, son considerados por un gran sector de la crítica, aspectos centrales de la novela negra actual, tanto en Latinoamérica como en Argentina.

En un esfuerzo por distinguir la especificidad de la narrativa policial de América Latina, Paco Ignacio Taibo II acuñó el término *neopolicial* para marcar distancia respecto de la novela negra tradicional y focalizarse en una literatura caracterizada por “la obsesión por las ciudades; una incidencia recurrente temática de los problemas del Estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad política” (Argüelles, 1990, p.14). El prefijo *neo-* alude a la reactualización de una tradición que vuelve renovada y adecuada a las nuevas inquietudes de la realidad caótica y diversa propia de las sociedades latinoamericanas. Al mismo tiempo que se mantiene firmemente enraizado en la literatura popular que llega a un vasto público, el neopolicial rompe con esquemas tradicionales del género y muestra un predominio de denuncia social en conexión con la tendencia posmoderna que invita a la revisión y reinterpretación de los textos del pasado y a la representación de lo heterogéneo. Entrevistado por la revista *Mester* de la Universidad de California, a propósito de lo singular en el neopolicial, Taibo (1992) afirma que:

la variante fundamental es que se abandonó una novela cuyo eje central era la anécdota. El neopoliciaco rompió con la tradición de una novela basada fundamentalmente en la anécdota y abrió las puertas experimentales hacia una novela cuyo eje central es la atmósfera. Esa sería la gran diferencia (...) Para mí el género policiaco, como cualquier

otro género, es un espacio de consolidación, es un espacio de experimentación.

Leonardo Padura (1999) por su parte, afirma que el neopolicial apuesta por las posiciones de la “contracultura politizada corrosiva y rebelde” y muestra una clara tendencia al verosímil y a la revisión histórica, el común interés por la revisión crítica de las historias oficiales y por el reflejo de la realidad plural, diversa, caótica y violenta que se vive en las ciudades latinoamericanas, con el fin de destacar los problemas de sus sociedades actuales y, al mismo tiempo, cuestionar el discurso del poder. La matriz policial disuelve sus límites y el enigma cede el terreno a propuestas estéticas que se destacan por

...su afición por los modelos de la cultura de masas, su visión paródica de ciertas estructuras novelescas, su propia creación de estereotipos, el empleo de los discursos populares y marginales, el eclecticismo, el pastiche, la contaminación genérica, y esa mirada superior, francamente burlona y desacralizadora, que lanzan sobre lo que, durante muchos años, fue la semilla del género: el enigma. (Ibíd.)

Considerando que el objetivo de estas narrativas es el escrutinio de la sociedad desde una mirada crítica, Padura explica que las obras de estos autores “son novelísticas nacionales [...] La novela policiaca, como se asienta tanto en los prototipos nacionales, en las estructuras nacionales, es marcadamente nacional” (Sáiz, 2012).

En el mismo sentido, el crítico y escritor chaqueño Mempo Giardinelli (2013) sostiene que en las manifestaciones del género negro en Latinoamérica resuenan todo tipo de claves políticas y sociales. La indagación sobre la identidad, los marcos históricos de la realidad social y política, el mestizaje y las interpretaciones desde lo político son elementos esenciales en la configuración de estas poéticas. (Cf. Giardinelli, 2013, p.231). Según el autor y crítico chaqueño, la novela negra latinoamericana:

tiene sus ejes en la violencia de las contradicciones sociales, el abuso de poder, la narcoindustria y el narcotráfico, el narcoconsumo, la explotación, la corrupción y la hipocresía. Todo es violencia. Y una

violencia que, en materia literaria, es exactamente la misma que escribieron los maestros del viejo realismo social, sólo que ahora no desde ideologías revolucionarias, sino desde los códigos y tópicos de una posmodernidad entendida como *continuum*. (Giardinelli, 2012, p. 30)

En Argentina, la tradición del género negro se remonta a principios de la década del setenta, momento en el que eclosiona esta tendencia que venía manifestándose de forma gradual desde la década anterior: el paso del relato de enigma a los relatos duros a partir de transformaciones temáticas y formales que suponen una vuelta de tuerca en términos de registro, de construcción y de representación del mundo con énfasis en el costado crítico propio del género que irá consolidándose en adelante. Ricardo Piglia, Juan Carlos Martini y José Pablo Feinmann serán algunos de los precursores de esta modalidad narrativa en nuestro país.

En 1977 Jorge Lafforgue y Jorge Rivera publican *Asesinos de papel*, una antología de cuentos policiales argentinos, cuya importancia radica en la reconceptualización que opera en el género. En este trabajo, el policial es revalorado al ser concebido como un entramado complejo de traducciones, revistas y colecciones de libros que, antes que un grupo de textos, conforman un campo de tensiones. Lafforgue –a propósito de la hibridez genérica que supone la no ficción de Rodolfo Walsh– plantea que la transgresión de los límites del género produce una ruptura y que de esta ruptura surge algo “nuevo, inédito, no fácil de digerir” que potencia las enseñanzas del género y construye con asombro, exasperación y lucidez, otro saber y reconoce en Walsh un precedente de los desvíos que caracterizan a la narrativa posterior (1996, pp.145-46). Por otra parte, con respecto a la innovación dentro del policial, Lafforgue opina que las mejores manifestaciones del policial en la Argentina deben rastrearse en los bordes y que, para adentrarse en el género, si bien hay que conocer sus reglas, también hay que estar dispuesto a abrirse a operaciones menos convencionales (Cf. pp. 151-52).

Ricardo Piglia por su parte, vincula la serie negra con la tradición norteamericana y establece las diferencias entre las lógicas de ésta y las del relato de enigma clásico. Plantea que mientras que este último se basa en el razonamiento abstracto y las relaciones de causalidad, la novela negra se basa en la experiencia y en la cadena de acontecimientos donde puede intervenir el azar y

la falta de lógica (1986a, pp.59-62). La reflexión de Piglia se sostiene en la idea de que el género policial negro es un lugar de discusión sobre la sociedad, un modo de leer el funcionamiento de lo social en relación con la intriga (Cf. 1999, p.198) y sólo puede abordarse teniendo en cuenta el contexto social donde surge.

Hacia la década del 90 se configura un nuevo umbral en el campo de la crítica dentro del cual, aun cuando desde la teoría de los géneros lo considere 'menor o marginal', el policial se ha consolidado en la literatura argentina como una tradición 'mayor'" (Contreras, 2002, p.142). En esa línea, existe una suerte de "imperativo del policial" que tiende a funcionar como un parámetro regulativo en la consagración de la ficción argentina contemporánea y lo relaciona con la reorientación de la cultura en épocas de alta conflictividad hacia aquellas formas vinculadas a lo bajo, lo marginal lo transgresivo y lo político (Cf. p.142).

Dentro de este enfoque ubicamos elaboraciones como las de Daniel Link (2003), donde el policial opera como una de las tantas "matrices de percepción" que fabrica la literatura para leer los imaginarios de un momento dado, con lo cual se configura como uno de los tantos ángulos, puntos de vista, grillas temáticas, o principios formales que permiten percibirlos. El género se concibe aquí como una categoría –extensiva a otros códigos como el cine, el cómic, la televisión, la radio, etc. – propicia para abordar las contradicciones de lo social en sus diferentes dimensiones y se ofrece como espacio productivo para interpelar al sujeto en relación con la ley la verdad y la justicia.

En *El cuerpo del delito* (1999) Josefina Ludmer explora "la utilidad del delito" como instrumento crítico conceptual cuyo poder articulador habilita una serie de operaciones literarias. De acuerdo con su planteo, el delito podría leerse como una constelación que vincula delincuente y víctima, es decir voces, culturas, palabras, creencias y cuerpos, al tiempo que articula las relaciones de esos sujetos con la justicia, la ley, la verdad y el estado (Cf. 1999, p.14).

En un sentido similar, Sonia Mattalia (2008) subraya el carácter utilitario del género con respecto a una voluntad de representar las relaciones entre el crimen y los aparatos ideológicos del estado. Considera el policial argentino contemporáneo como "un tipo de relato liminar entre la literatura y la cultura de masas" que opera como máquina de leer en cada época los "estados de imaginación de la sociedad

y la cultura argentina” (2008, pp.12-15). La autora reconoce que la literatura hace un “uso tangencial” de las fórmulas y las figuras del género para proponer nuevas formas de narrar y de hacerse cargo de los discursos sociales (p.13).

Por otro lado, las aproximaciones al género que ensaya Ana María Amar Sánchez (2000) en *Juegos de seducción y traición* nos resultan operativos para rastrear en el corpus la dialéctica entre literatura y los discursos y productos de la cultura de masas. La autora reconoce el valor del policial como modo de contactos y cruces entre formas menores y literatura donde la fórmula permite establecer con el lector un fuerte vínculo de seducción que se genera en la complicidad y el placer del reconocimiento del código compartido (Cf., p.45) a la vez que un “uso libre y «desviante» de [sus] fórmulas ha minado el fundamento mismo del género” (p.53).

En un artículo del año 2006 titulado *Las reescrituras del género policial. Un modelo dislocado*, Roberto Ferro postula que en la narrativa policial se constata un proceso semiótico que tiende a la búsqueda de la verdad en el referente. Según este autor, la violencia y la corrupción que han marcado los procesos políticos en Latinoamérica en las últimas décadas han derivado en una singular simbiosis entre política y delito, y en este escenario, la literatura policial se constituye como un medio propicio para mirar lo que las instituciones del Estado ocultan. La función crítica, el gesto de denuncia provocan una refuncionalización y trastrocamiento de los códigos narrativos propios del relato policial, que dan lugar a una serie de mutaciones en el binomio culpable/víctima (Cf. Ferro, 2006, p.102)

En coincidencia con los planteos anteriores, Edgardo Berg (2008) concibe al género policial como una lupa a través de la cual es posible leer los acontecimientos una contemporaneidad sometida al influjo de los medios masivos de comunicación; “miramos el mundo desde la lógica del delito y descubrimos nuestra realidad en el escenario del crimen.

En su publicación *Diagonales del Género* (2013), Néstor Ponce realiza una especie de genealogía del género policial en la Argentina y constata que esta evolución va de la mano de las nuevas necesidades de los imaginarios siempre cambiantes, desbordando los límites de lo literario para incorporar otros discursos. Refiriéndose puntualmente al neopolicial, Ponce sostiene que éste se manifiesta en la confluencia de coyunturas políticas y socio históricas, con un “agotamiento de las formas experimentales de la novela y la voluntad de volver a contar historias”

(p.197). Por otra parte, en su artículo *Lo trans en la narrativa policial argentina* (2017) Ponce considera que, en el caso del policial argentino, la transgresión genérica vehiculiza la crítica de las subjetividades, con lo cual plantea que las nuevas voces se expresan como espejo de un territorio despedazado en épocas recientes (Cf., p.233). Para este autor lo *trans* alude a un más allá, a un cambio, al trasvase de límites y fronteras con vistas a poéticas transversales y porosas (Cf. p.232)

Las polémicas de género, de corporalidad, de nuevas subjetividades, de lenguajes y tonos que le suceden, la continuidad fulgurante de las intrigas, la vuelta al humor, a la ironía, al intertexto polivalente y sugerente, ocupan el centro del texto. El género negro es a su vez transgredido, invadido, puesto en diálogo con formas en los que la intriga policial se hace un filtro para dejarle lugar a las preocupaciones de la juventud contemporánea, marcadas por los coletazos de la dictadura y de la crisis económica (Ibíd., p.245).

Asimismo, en una reciente publicación de la Universidad de Villa María (Córdoba), Fabián Mossello y Marcela Melana (2018) compilan una serie de trabajos en torno a lo que denominan *policial transgénero* con el propósito de explorar las diversas formas de apropiación del género del crimen y su circulación en diversos espacios de la cultura. Así, la noción de *transgénero* hace referencia a las relaciones dinámicas y dialógicas del policial con distintos soportes y lenguajes -cine, televisión, radio e historietas-; con diferentes disciplinas -historia, política, sociología- y con problemáticas tales como las de las subjetividades, identidades, entre otras. Para los autores, “la obra transgénero funciona como marco de referencia de otras prácticas, es decir, un transgénero es una marca de previsibilidad de cierta forma de decir, y que puede estar visible o implícita en alguna práctica” (p.10).

Es importante además no perder de vista aquí que la novela negra también es deudora de las epopeyas del Oeste que se encuentran en las raíces de la filmografía *western*, aspecto que no todas las elaboraciones en torno al género tienen en cuenta, sin embargo, el corpus de esta investigación reclama ubicar esta

relación. La lectura del corpus nos permite evidenciar la insistencia de ciertos elementos y modulaciones que reenvían a las coordenadas del *western* y sus sagas pistoleras, para construir el clima y las subjetividades que transitan ese territorio ficcional contradictorio y complejo que es el *Salvaje Cercano Oeste* del conurbano bonaerense. Mempo Giardinelli ubica el *western*, –la literatura norteamericana finisecular sobre temas del Oeste–, en la prehistoria del género negro (2013, p.20) y lo considera su correlato rural y argumenta señalando algunos elementos del *western* que el género negro reelabora;

casi no hay elemento de la novela negra que no sea espejo (adaptado al siglo XX y de otra realidad) de situaciones ya tratadas por la literatura de la conquista del Oeste. Incluso el hecho de que los personajes del género negro –de cualquier lado de la justicia que estén- también luchan siempre en desventaja. Parten de la nada: solo tienen un crimen enigmático y pocos datos; confusiones y violencias inesperadas. Deben sobreponerse al desaliento, la incompreensión, y cuanta adversidad le plantean sus miserables vidas. ¿El espejo?: el vaquero solitario, el bandido, el sheriff, el indio, todos en un mundo feroz, imponiéndose a él gracias a su genio, su valor y/o su propia violencia para sobrevivir (p.37)

Bajo estas coordenadas se despliegan las operaciones que dan forma al *Salvaje Cercano Oeste* oyoliano, cronotopo que asimila y recrea artísticamente algo de lo extraliterario que concierne a lo real que se impone como preocupación y como sustancia pre-estética de la cual esta escritura se hace cargo.

Vemos por todo lo anterior que, más allá de las múltiples torsiones y variaciones que manifiestan las obras que proliferan bajo esta categoría y que hoy en día vuelven tan problemático, por cierto, acotar su definición, notamos que en Latinoamérica este género es el preferido por muchos escritores para la problematización de procesos históricos, crisis sociales, desigualdades, idiosincrasias urbanas y situaciones de variada naturaleza, del cual se valen para iluminar los aspectos más tensos y conflictivos del contexto –cultural, político, económico, etc. – de una determinada sociedad. Coincidimos por lo tanto con las posturas teórico-críticas que reconocen la vigencia de la novela negra como apuesta estética de muchos escritores interesados en explorar las relaciones entre el crimen, la verdad y la justicia y sus modos de representación:

El género policial ha estado desde sus orígenes vinculado con la vida en sociedad. Desde la serie clásica y los interrogantes sobre la primera ciudad moderna, a la serie dura norteamericana y los intrincados laberintos de un mundo que se ha vuelto sórdido y violento, el policial aparece en la cultura actual como un modo dominante de decir sobre una sociedad que padece los avatares del crimen. (Cf. Mossello-Melana, 2018, 9)

Hacia una nueva epistemología de lo real y su representación

Por tratarse de un género al que le han concernido siempre las problemáticas sociales de su tiempo, la novela negra promueve –desde sus orígenes– un modo de acercamiento a lo social donde el crimen comparece como síntoma del mundo en que vivimos, en tal sentido Leonardo Padura (2003) afirma que:

el elemento esencial que verdaderamente ha tipificado y sigue tipificando este modelo narrativo no es la presencia de un enigma sino la existencia de un crimen que [...] no tiene por qué ser misterioso para generar el propósito último de esta literatura: la sensación de incertidumbre, la evidencia de que vivimos en un mundo cada vez más violento, la convicción de que la justicia es un concepto moral y legal que no siempre está presente en la realidad. (p.6)

El género policial –y la novela negra en particular– valoriza el delito por su utilidad como instrumento crítico y conceptual (Link, Ludmer, 1999; Mattalía, 2008; etc.). Su poder articulador permite plasmar una mirada crítica del mundo y mostrar los estados de imaginación de nuestra sociedad y nuestra cultura, que hace consistir en el espacio de la obra la experimentación estética y el gesto crítico y produce nuevas flexiones (Cf. Mattalía, 2008, pp.5-13). En palabras de Bajtín: “el género vive en el presente, pero siempre recuerda su pasado” (1986, p.156) y, en este sentido, podemos observar que, a pesar de las significativas transformaciones y desplazamientos que ha experimentado a lo largo de su historia, el “imperativo

del policial” (Contreras, 2002, p.142) sigue siendo un terreno desde el cual preguntarse por las relaciones que en una determinada sociedad se establecen entre el crimen la verdad y la justicia (Cf. Link, 2003, p.5).

Ahora bien, resulta inevitable que, al referirnos a esta voluntad de representar el presente se imponga inmediatamente el concepto de *realismo* y cualquier discusión sobre esta categoría teórica nos lleve a considerar el realismo del siglo XIX. Desde tal perspectiva se reivindica la concepción de novela como mimesis bajo la premisa de que el lenguaje puede dar cuenta de la realidad y la relación del individuo con la sociedad, con la atención puesta en los ambientes, entornos, relaciones sociales, culturales y económicas en un lugar y momento histórico determinado. Sin embargo, lo que se advierte en las tendencias narrativas emergentes, entre las cuales se inserta nuestro corpus, es una relación más bien problemática con lo real que ha vuelto a poner sobre el tapete de la crítica la preguntas por el realismo y sus formas de representación en la literatura y en las artes en general –Contreras (2006), Speranza (2005), Kohan (2005), Dalmaroni (2002), Horne (2005), etc. –²⁶.

²⁶ *Jornadas de discusión. Realismos*, UNR, Rosario, 2005; cuyos trabajos fueron recopilados en el volumen colectivo *Boletín/12*, diciembre de 2005. Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario. Talleres Gráficos Nuevo Offset, Buenos Aires, 2006. Sandra Contreras (2006), en *Discusiones sobre el Realismo en la Narrativa Argentina Contemporánea* rescata la importancia que tiene esta categoría para leer la literatura argentina, considera que el hecho de ponerla en discusión es un indicio de que continúa siendo una preocupación teórica en el campo de la crítica. Contreras reivindica al Lukács lector de Balzac antes que al dogmático detractor de las vanguardias de Significación actual del Realismo Crítico. Considera que el Lukács de Ensayos sobre el Realismo propone cuestiones productivas contrarias al dogmatismo y a la idea de “medianía” que predomina en las lecturas de gran parte de la crítica argentina. En este sentido, pensar la serie realista entendiendo el tipo lukacsiano como promedial lleva, según la autora, a reconocer una supuesta continuidad en la tradición realista iniciada en Argentina por Manuel Gálvez. Contreras ve en esto una versión simplificada del realismo decimonónico más tradicional, escolar y epigonal, -y en absoluto equivalentes a Balzac, Zola o Dickens (Cf. p.5)-. Frente a ello, propone en cambio concebir el realismo lukacsiano como “la complejísima tensión que se anuda en el tipo y según la cual la generalidad se concibe, siempre, como llevada a su expresión extrema, a su máximo desenvolvimiento” (Cf. p.3). Se trata de un salto cualitativo, una revolución formal cuyo exponente sería Roberto Arlt, que permitiría usar a Lukács para pensar y destrabar modos de leer el realismo argentino (Cf. p.7). Más adelante, en 2018 en una recopilación de ensayos en torno al realismo sus múltiples y radicales transfiguraciones en la era contemporánea, Contreras continuará intentando dar respuesta a las preguntas ¿Qué tipo de nuevo realismo es legítimo, y por lo tanto política y estéticamente posible, en la coyuntura del presente?, ¿de qué hablamos, de qué queremos hablar hoy, cuando hablamos de realismo? para interpelar esa dialéctica que la narrativa argentina mantiene entre experimentación formal y compromiso con el mundo. “Por supuesto, toda la cuestión está en poder definir en qué radica esa “novedad”, porque, de hecho, no hay “defensa” o programa de realismo que no se ocupe de sentar esto con precisión: pero no se trata del realismo positivista, ingenuo, confiado en la transparencia del lenguaje, sino de un “nuevo realismo” que representa tanto mejor la realidad, el presente, cuanto más crítica sea su intención cognoscitiva, cuando mejor superen sus procedimientos la banalidad de una pretensión puramente mimética”.(Contreras, 2018, p.48)

María Teresa Gramuglio (2002) considera que “el realismo literario moderno es una forma que se manifiesta principalmente en los géneros de mezcla que se ocupan del presente con una intención cognoscitiva y crítica”. Por tratarse de un fenómeno de la cultura en permanente interacción con todos sus planos de pensamiento y acción, se constituye como un régimen de representación que aspira a alcanzar un verosímil a partir de los medios y técnicas renovadas (Cf. pp. 22-23). En la misma línea, Luz Horne (2005), en *Literaturas Reales* reconoce en la narrativa latinoamericana actual una renovada ambición por representar el presente como modo de ofrecer un testimonio, un “fresco” del mundo contemporáneo (Cf. p.11). Así, en este presente, donde lo que se entiende por realidad ha cambiado, también cambian los modos de percibirla, por lo tanto, si cambia lo que se considera verosímil, los modos de representación de la realidad y las pautas que definen la verosimilitud también deberían cambiar (Cf. p.14). A partir de su análisis de producciones de autores argentinos y brasileños, Horne da cuenta de una “renovación del interés por trabajar con los materiales que trabajaba el realismo decimonónico o –para ser más específicos– con los que aparecieron de un modo más evidente en el naturalismo y –ya en el siglo veinte– en el realismo social” (p.11). Estos materiales, según observa la autora, se condensan en “una narrativa marcada por la presencia de ciertos aspectos bajos y turbios de lo humano y de la vida en sociedad, una cierta animalidad o salvajismo que aflora de un modo mucho más pronunciado que en momentos anteriores” (pp. 11-12). Se trata de un realismo contemporáneo, postvanguardista (Cf. p.20) preocupado por señalar algo del orden de lo real de su propia época, al emplear formas diferentes a las del realismo clásico, haciendo que viejas formas literarias adquieran una capacidad renovada de aproximación que permita mostrar, incluir o señalar lo real (Cf. p.14).

Esta particular reapropiación del fenómeno realista, marcada por una actitud de sospecha frente a una “realidad huidiza, insegura, suspendida en la nada” se materializa en producciones que se alejan de la seriedad y la convicción con que la literatura se aproximaba en el siglo pasado a ciertos referentes y formas genéricas (Cf. Drucaroff, 2006, p.2). Leonardo Oyola es ejemplar en cuanto a esto pues se

instala en el campo literario con una escritura en donde la solemnidad cede terreno al juego, como claro exponente de la narrativa de un tiempo, donde:

el hambre o la vida humana son juguetes de los políticos de la “democracia”, [allí] los escritores juegan sin cinismo con el horror, con la culpa. Se divierten poco, pero juegan (...) La combinación es extraña, negra, potente. Como los niños que gozan imaginando cómo se destripan los muñecos de guerra, muchos relatos son a la vez atroces y divertidos, pero saben que no hablan de muñecos (p.15).

No obstante, consideramos necesario aclarar que, tras estos esfuerzos artísticos contemporáneos no necesariamente subyace una voluntad ideológica, sociológica, antropológica o reivindicativa con énfasis en la denuncia, como tampoco un realismo pedagogizante que busca reproducir la exclusión bajo el signo del exotismo naturalista. Nos encontramos más bien frente a textos que se desmarcan de estas tendencias y “se sitúan en el revés de la corrección política [y] administran la provocación, la conciencia de la rentabilidad irónicamente dramática y la pérdida de la inocencia” (Cf. Jostic, 2015, pp.122-123). Hablamos aquí de escrituras que procesan estéticamente un presente incómodo, haciendo visibles sus vacíos y sus grietas; formas que encuentra la literatura de inscribir –bien para resistir, bien para sublimar– algo de ese real agobiante que se manifiesta en los márgenes.

Narrar los márgenes:

Como bien lo nota Sonia Jostic (2012, 2014) las escrituras del presente milenio hacen un *zoom* narrativo sobre las villas miseria y destaca que este espacio “como pivote convocante del margen, ha sido –y es– un tema tradicionalmente vinculado con (alguna forma de) realismo” (2014 p. 44). Por ende, si bien no es un tópico nuevo, la autora advierte que, en las últimas décadas, las obras reunidas en torno a este *locus* emergen como dispositivos que ponen en evidencia las fracturas del tejido social, tensando el anclaje realista; como fenómeno en torno al cual convergen soluciones estéticas novedosas en cuanto a su forma de abordar la experiencia de los márgenes urbanos.

En sintonía con las tendencias señaladas arriba, advertimos en la obra oyoliana una mirada sobre el presente que organiza sus representaciones de modo

tal que viejos temas y formas literarias adquieren capacidad renovada para mostrar, incluir, o señalar lo real (Cf. Horne, 2005, p.14). Su narrativa nos sitúa frente a materiales en donde lo híbrido, lo fragmentario, lo subversivo, lo múltiple dan lugar a una estética singular con sello propio, a la vez que se constituye como marca de una época, provocando una discontinuidad en el campo literario.

Podemos pensar el proyecto autoral de Leonardo Oyola dentro de un conjunto de obras que ensayan un *realismo contemporáneo* que supone una epistemología diferente a la del realismo clásico (Cf. Horne, 2005), una suerte de “no realismo con grietas realistas, o de un realismo agrietado” (Cf. Drucaroff, 2007, p.130); una escritura donde “siempre hay algo que contradice las certezas del realismo: a veces remite a lo fantástico (...), otras al expresionismo, el esperpento, la desmesura...” (Ibid.). En la obra de Oyola, esto se materializa en un trabajo de organización del material verbal donde resuenan ciertas concepciones y visiones del mundo situadas discursivamente en un escenario marcado por la crisis económica, la exclusión, la violencia y la desigualdad. Allí, la palabra novelesca cobra forma en las voces narrativas y en las de los personajes, poniendo de relieve las complejidades de esa naturaleza plurilingüe que adjudica Bajtín (1989) a la palabra en novela:

La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales. La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros; lenguajes de los días, e incluso de las horas; social-políticos (cada día tiene su lema, su vocabulario, sus acentos); así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica. constituye la premisa necesaria para el género novelesco; a través de ese plurilingüismo social y del plurilingüismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orchestra la novela todos sus temas, todo su universo semántico concreto representado y expresado. (p.81)

Bajtín nos ayuda a “escuchar la lengua ajena” (Zavala, 1996) y por ello su

enfoque nos resulta sumamente útil, pues nos invita a percibir el murmullo que circula en la prosa oyoliana. Su enfoque nos permite pensar la amplia gama de realizaciones de la palabra que se despliega en las ficciones del corpus y abrirnos a la lectura de la polifonía, de lo híbrido, de la mezcla, de lo inacabado, de lo fronterizo, de lo múltiple que acontece en la inestable arena social de la cultura y de la historia, donde el discurso puede oficiar tanto de instrumento y efecto de poder, como de punto de resistencia (Cf. Zavala, 1996, p.13).

El plurilingüismo penetra en la materialidad narrativa de nuestro corpus pone en escena una diversidad de voces que evocan artísticamente la inmediatez de la palabra hablada y, de la mano de ésta, las complejidades de los contextos enunciativos implicados, atravesados no sólo por los conflictos producto de la marginalidad y las desigualdades sociales, sino también por el ubicuo repertorio de los discursos y objetos de la cultura de masas. De hecho, en una de las tantas intervenciones en las que es interrogado acerca del estilo oral que caracteriza a sus textos, el autor confiesa:

No sé si retrato como habla la calle o un lugar determinado. Si sé que me encanta darle expresiones que escucho en la vida real a mis personajes para hacerlos sentir cercanos (...) El lenguaje es sumamente territorial y eso es algo que me fascina. (...) De ahí también los apodosos o sobrenombres. Que tienen su inventiva, su picaresca y su marca registrada de donde uno es oriundo.

A partir de la estilización de la voz narrativa y los diálogos de los personajes, la escritura oyoliana “penetra profundamente en la diversidad socio lingüística esencial de los lenguajes” (Bajtín, 1989, p.183) evocando elementos de un universo socio-discursivo extratextual. Insistimos en que no se trata de un mero traslado a la ficción de las hablas de ciertos sectores sociales, sino de un trabajo con la escritura, una construcción literaria que evoca, en virtud de deformaciones y configuraciones estéticas, las inflexiones de las clases populares como un modo de captar esas voces y un modo particular de textualizarlas. Mediante diversas operaciones Oyola logra que la palabra adquiera matices que, novela a novela, se irán consolidando como su marca. La escritura en consecuencia, deviene signo gráfico que evoca algo del lenguaje oral y del rumor social que éste vehiculiza.

Ahora bien, para pensar las manifestaciones del habla dentro de la

literatura nos remitimos a trabajos como el de Walter Bruno Berg (1999)²⁷, quien propone desde el campo de la translingüística una hipótesis de trabajo en torno a lo que denomina *oralidad literaria*, entendida como “el conjunto de los procedimientos estéticos propios para caracterizar los textos literarios como modelos a nivel secundario” (p.49). Berg funda su hipótesis de trabajo –siguiendo los postulados de Iuri Lotman– en que en el texto literario, “el conjunto de los procedimientos estéticos se superpone al nivel primario como un *modelo secundario*, es decir, como un lenguaje secundario que modela, a su vez, el mundo (Cf. p.49). Tres aspectos de la oralidad literaria en tanto procedimiento son relevantes desde la perspectiva del autor. En primer lugar, su emancipación de la lingüística que le permite acercarse al fenómeno integrando otras perspectivas metodológicas; en segundo término, su carácter translingüístico ya que la oralidad literaria es representada no sólo a través de la marca lingüística, sino también apoyada en otras convenciones; finalmente, su valor indicial en tanto elemento significativo dentro de un paradigma susceptible de evocarlo en algún sentido. (Cf., pp.49-50).

Desde el campo de la traducción literaria, Jenny Brumme (2012) también explora los procedimientos mediante los cuales los textos literarios *evocan* y *simulan* la oralidad (Cf. pp.29-31). Concebirá el término *oralidad ficcional* (p.33) para referirse a la evocación del lenguaje de la inmediatez comunicativa en los textos ficcionales –literarios o audiovisuales– para distinguirla de una oralidad cotidiana o real. Este trabajo sobre la lengua incrementa la expresividad del texto literario, a la vez que opera como una convención que permite al lector reconocer

²⁷ Walter Berg (1999) ofrece elaboraciones muy interesantes en el marco de un proyecto interdisciplinario de la universidad de Friburgo en torno al tema “oralidad y escrituralidad” que estuvo vigente entre 1984 y 1996 (Cf. p.18). Aquí predominan dos modelos cuyo denominador común es deconstruir la jerarquía subyacente a la dicotomía oralidad/escritura[#] o al menos su validez cuando se la piensa en el contexto de la obra literaria. El primero de ellos es el de Peter Koch y Wulf Oesterreicher quienes se ocupan de las manifestaciones de lo hablado en los textos y para quienes la diferencia entre oralidad y escritura es independiente del canal o medio de comunicación y se trata en cambio de una *concepción*, es decir, una intención de comunicación que se ubica en algún punto entre dos polos ideales caracterizados por ciertas estrategias de verbalización: el de lo hablado o *lenguaje de la inmediatez comunicativa* y en su opuesto el de lo escrito o *lenguaje de la distancia* (Cf. p.20). Por otra parte, Paul Goetsch introduce el concepto de *oralidad ficticia* para referirse a las huellas de oralidad en los textos ficcionales. Adopta el término residuos orales de Walter Ong para referirse a las huellas de la oralidad en los textos literarios. No obstante, se distancia de la perspectiva etnográfica de Ong y considera que estas huellas no sólo remiten a la oralidad primaria, sino que también pueden ser ficcionalizadas, inventadas, fingidas, es decir una oralidad transformada en objeto de representación (Cf. p.22).

los valores de la autenticidad y verosimilitud propuestos en el texto (Testa, 1991, citado en Brumme, 2012, p.31).

Pensar lo plural nos lleva a considerar también las elaboraciones de Deleuze y Guattari (1978; 2006) las cuales nos resultan operativas para pensar lo marginal; lo menor; lo inusual en la obra oyoliana y nos brinda un marco para pensar la productividad que se genera en los bordes. De acuerdo con estos autores, la noción de *literatura menor* es aplicable a aquellas manifestaciones literarias donde, como en nuestro corpus de análisis, la lengua oficial es sometida a procedimientos artísticos que la transforman en dialectos minoritarios, allí donde el escritor se vuelve extranjero en su propia lengua. De este modo, frente a lo mayoritario que se ubica en relación a lo modélico, lo constante, lo homogéneo, lo estructurado; lo “menor” encuentra su expresión en aquellos agenciamientos que empujan hacia los márgenes, en aquello que desterritorializa:

Las lenguas menores no existen en sí mismas; sólo existen con relación a una lengua mayor (...) Cada uno debe encontrar la lengua menor, dialecto o más bien idiolecto, a partir de la cual convertirá en menor su propia lengua mayor. Tal es la fuerza de los autores llamados menores, y que son los más grandes, los únicos verdaderamente grandes: tener que conquistar su propia lengua (...) Conquistar la lengua mayor para trazar en ella lenguas menores todavía desconocidas (2006, p.107).

Por otra parte, el carácter social, plurilingüe y territorial de la palabra novelesca encuentra en el *cronotopo* del *Salvaje Cercano Oeste* oyoliano un territorio donde resonar, por lo tanto, para explorar esta construcción narrativa recurrimos a este concepto acuñado por Bajtín (1989) que designa la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Todo género artístico, dirá Bajtín, debe poseer un carácter esencial en relación con la vida humana, por cuanto lo mostrado debe tener un cierto grado de realidad viva (Cf. p.260), con lo cual, el “cronotopo artístico literario” supone una construcción que asimila ciertos y determinados aspectos de los cronotopos históricos reales, para elaborarlos y hacerlos visibles desde el punto de vista artístico. (Cf. pp.237-238).

La tensión local-global

La palabra novelesca habilita de algún modo “escuchar la heteroglosia, la heterofonía, los registros sociales, las entonaciones y los niveles de lengua que nos reconducen al diálogo y a la comunicación, siempre con un excedente de oído y de visión” (Zavala, 1996, p.16). En tal sentido, la obra de Leonardo Oyola se nos presenta como el resultado de una intersección de imaginarios sociales que coexisten e incorporan voces “otras” (Ibid.), en un mapa urbano donde la palabra es punto de encuentro entre las inflexiones que se desprenden de la jerga local y los ecos de la cultura de masas global.

En sintonía con las nuevas epistemologías que promueven modos de representación alternativos que se recortan contra estéticas anteriores de las cuales retoman rasgos previos para enfrentarse, burlarse, interrogar, reformular, o bien para recuperar a modo de homenaje, (Cf. Horne, 2011, p.18), las ficciones oyolianas incorporan un vasto repertorio de textos extraliterarios, en su mayoría provenientes de la cultura de masas, para luego reelaborarlos, –transformarlos, imitarlos, citarlos– artísticamente. En esta recuperación de textos, luego artísticamente reelaborados, toman forma y textura los pliegues del *Salvaje Cercano Oeste*, un espacio urbano tramado en un lenguaje híbrido donde se funden expresiones vernáculas y símbolos de la cultura mediática. Aquí, la jerga, con su colorido local y sus raíces en la cotidianeidad, se fusiona con las tendencias mediáticas globales, configurando subjetividades íntimamente arraigadas a la vez que expansivamente globalizadas. En cuanto a esto, consideramos pertinentes las palabras de Fabián Mossello (2018) quien, a propósito de los espacios de inscripción de los sujetos sociales en las narrativas policiales contemporáneas, afirma que:

la ciudad moderna también está asociada a los medios masivos de comunicación. El espacio ciudadano es protagonista de la cultura de masas, por lo tanto, es punto de reunión entre saberes populares y cultos, entre ‘baja’ y ‘alta’ cultura; relaciones construidas muchas veces desde la conflictividad, a través de procesos de exclusión e inclusión del ‘otro’ cultural. (p.72).

En nuestro corpus, estos cruces y diálogos entre lo local y lo global son los efectos de lectura que los fenómenos de la cultura de masas inscriben en la experiencia del autor y, a su vez, señalan un modo de apropiarse de las formas del policial (Cf. Berg, 2008, 1). No debemos olvidar que la novela negra, género en el que se inscribe la obra de Leonardo Oyola, es *producto de la cultura de masas*, por lo cual, hablar de policial “es hablar bastante más que de literatura: por lo pronto de películas y de series de TV, de crónicas policiales, de noticieros y de historietas: lo policial es una categoría que atraviesa todos esos géneros” (Cf. Link, 2003, p.7).

En efecto, la cultura de masas tiene un impacto decisivo en el arte en general y en la literatura en particular. Respecto a esto, Umberto Eco (1984) dirá que basta con pensar en la mecánica de percepción de la imagen, en las nuevas gramáticas del cine, de la transmisión directa, del *comic*, o del estilo periodístico para advertir cómo repercuten en la renovación estilística y el desarrollo de las artes (Cf. p. 57). Bajo diversas formas que van desde la *cita-guiño* (Sánchez Biosca, 1999, p.25) hasta operaciones que comprometen las estructuras ficcionales, los fenómenos culturales masivos ponen a disposición de la escritura sus cualidades temáticas, estilísticas y composicionales (Cf. Bajtín, 1999, p. 248). Desde esta perspectiva, *la cita es un efecto del texto* (Calabrese, p.189) que surge a partir de una operación de reescritura de ciertas formas del pasado:

Toda época traslada el pasado al interior de su propia cultura y, por tanto, lo reformula en un sistema del saber en el que todo conocimiento convive al mismo tiempo con todos los otros (...) [así], el artista ‘renueva’ el pasado. Lo que significa que no lo reproduce, sino, al contrario, tomando formas y contenidos esparcidos desde un depósito, lo hace nuevamente ambiguo, denso, opaco, poniendo en relación los aspectos y los significados con la modernidad (...) Esta operación podemos llamarla ‘de desplazamiento’. Ésta consiste en dotar el hallazgo del pasado de un significado a partir del presente o en dotar el presente de un significado a partir del hallazgo del pasado (p.194)

Como consecuencia, advertimos en las ficciones del corpus una suerte de excitación de las formas; la presencia de “zonas de inestabilidad” donde el elemento cultural se vuelve perceptible a nivel temático y formal en estrecha relación con los modos de consumo y los efectos que provocan (Cf. Calabrese, 2009, p.119). Allí,

operaciones como la parodia y el pastiche y soluciones estéticas cercanas al *kitsch* dan lugar a una escritura que acoge con brazos abiertos a una multiplicidad de elementos provenientes del cine, la radio, la televisión, el rock, el pop y algún que otro “latino pecaminoso”²⁸. Estas inserciones se incorporan a las ficciones saturando las páginas de materiales provenientes del repertorio personal del autor, –producto de sus modos de experimentar con los fenómenos de la cultura de masas–, bajo las coordenadas de lo que podríamos llamar una *poética del fragmento*. En tal sentido, enfoques como los de Vicente Sánchez Biosca (1995) y Omar Calabrese (1999) nos permiten mirar estas operaciones en el corpus a partir de la categoría de “fragmento” en tanto utensilio interpretativo propio de las formas culturales de nuestro tiempo (Cf. Sánchez Biosca, p.11) que supone una suerte de fraccionamiento, algo que se recorta de una totalidad para inscribirse en un sistema semiótico diferente regido por otras lógicas.

Asimismo, para aproximarnos a esta reinscripción de fragmentos del pasado en la obra oyoliana a nos remitimos a la noción de *parodia*²⁹ desde enfoques posmodernos que la conciben entendida como régimen de lectura que opera sobre la variedad de intertextos que circulan y dialogan en las obras propiciando “la transgresión de la fórmula realista” (Sklodowska, 1991, p.15).

José Amícola (1996) en su artículo *Parodización, pesquisa y simulacro*³⁰ advierte que “nuestro momento histórico, descreído de todos los valores (...) parece identificarse plenamente con una gama de procedimientos que, en definitiva, tienden a la idea de parodia, tomada en sentido amplio, como respuesta y

²⁸ Oyola, L. (11/10/2019) “Uno necesita del asidero de verdad para crear ficción”/Entrevista . *Chelsea Hotel Digital Magazine*. Recuperado de: <https://chelseahotelmag.com/leonardo-oyola-uno-necesita-del-asidero-de-verdad-para-crear-ficcion/>

²⁹ Caben ciertos señalamientos en lo que respecta al concepto de *parodia* que se privilegia en este análisis y tiene que ver con una forma de concebir este fenómeno en los inicios del siglo XX de mano de las elaboraciones del Formalismo Ruso y de los enfoques sociosemióticos de Mijaíl Bajtín, cuyo interés está puesto en el rol clave que tiene esta práctica en el proceso de transformación de la literatura. La perspectiva formalista otorga a la parodia un papel central en los procesos de desautomatización de formas artísticas cristalizadas. Desde estos enfoques, la parodia es el vehículo por excelencia de una renovación que se da conforme a un movimiento dialéctico en el que un principio constructivo cristalizado es desplazado sustituido por otro. Al deformar las normas que rigen ciertas configuraciones literarias, la parodia rompe con la automatización de la percepción, pone al descubierto los recursos artísticos y hace posible la renovación de una forma gastada.

³⁰ Amícola, J. (1996) “Parodización, pesquisa y simulacro”. *Orbis Tertius Año 1 N°1* 13-30. La Plata, FaHCE. Recuperado de: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2450/pr.2450.pdf.

manifestación de conflicto con el discurso anterior” (p.2). En adelante, el autor realiza una breve historización que sigue la línea marcada por los formalistas rusos –Shklovski, Tinianov-; el post formalismo de Bajtín y algunos de sus seguidores –Hutcheon, Sklodowska-, pues considera que: “cualquier estudio moderno sobre el tema debe referirse necesariamente a esos trabajos que, por su capacidad de abstracción, superaron en mucho todos los acercamientos anteriores al problema” (1).

Desde la perspectiva semiótico–social de Mijail Bajtín (1989), entendemos la parodia como una representación del discurso ajeno (Cf. p.421) que crea una distancia entre lenguaje y realidad que, según el autor, funciona como condición indispensable para el nacimiento de las formas auténticamente realistas del discurso. Para Bajtín el discurso paródico es disidente, contestatario y se ubica en el centro de conflictos lingüísticos culturales como subversión de lo instituido y lo sitúa en el marco de un retorno al problema del realismo por el sesgo del efecto paródico que restituye al discurso su opacidad.

En la ruta trazada por el formalismo y el grupo Bajtín, Elzbieta Sklodowska (1991) y Linda Hutcheon (1993) recuperan el valor desnaturalizador –Shklovsky– de la parodia y su papel clave en la evolución literaria –Tinianov–. Estas autoras centran respectivamente sus estudios en el funcionamiento de la parodia en la actualidad dentro de las tendencias críticas del postmodernismo, con énfasis en la distancia crítica que la literatura instauro a través del régimen paródico para cuestionar el pasado y sus modos de representación para explorar el amplio registro de implicaciones ideológicas que esta práctica conlleva. Lo valioso de sus aportes radica en que, por un lado, registran las características que adquiere el régimen paródico luego del paso de las vanguardias y por otro, trascienden las concepciones que ubican en este fenómeno necesariamente en el campo lo cómico y/o burlesco como componente central.

Linda Hutcheon (1993) ubica la parodia en el centro del posmodernismo como una repetición del pasado que siempre es crítica, “una especie de «revisión» impugnadora (...) de relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia” (p.3). En este sentido, la parodia postmoderna opera como una forma problematizadora de ciertos valores; de relectura del pasado que legitima y subvierte a la vez el poder de las

representaciones en “esa paradójica convicción que se tiene de la lejanía del pasado y la necesidad del presente de tratar con él” (Cf. p.3).

Sklodowska (1991) por su parte, considera que la parodia constituye “uno de los modos literarios que llegan a entrecruzarse dentro del complejo universo novelesco” (p. 14). Se presenta como una “transgresión constructiva” que promueve la relación de un texto con su pretexto, caracterizada por una distancia que puede ser matizada mediante múltiples recursos y producir toda una gama de impresiones subjetivas: “desde un *ethos* extratextual, satírico, despreciativo o litigante, a través de los diferentes matices de lo lúdico y humorístico, hasta el tono serio y respetuoso” (Cf. p. 14).

A los efectos del presente trabajo, consideramos relevante el extenso capítulo que esta autora le dedica a los modos en que opera la parodia en la narrativa policial (pp. 113-139) como forma de trascender el modelo, en donde reconoce la fuerza que tiene este género en la literatura hispanoamericana. En este capítulo, la autora centra su interés en obras en las cuales “la presencia del pretexto de la fórmula policial es esencial para la poética del conjunto; pero, al mismo tiempo, éste sirve tan sólo como pretexto para perseguir objetivos estéticos e ideológicos que sobrepasan el marco de la fórmula” (p.113) haciendo lugar a una reflexión autorreferencial o desmitificación satírica de la realidad (Cf. p.115). Su análisis de diversos textos policiales muestra que la multiplicidad de sentidos que éstos albergan está sugerida por varias claves que sirven para desautomatizar la experiencia de un discurso extremadamente codificado, mediante la introducción de procedimientos de inversión paródica, humorísticos, satíricos y/o hiperbólicos. En consecuencia, el policial actual se distancia deliberadamente de las convenciones sin degradar el modelo, sino rescatando la potencia literaria de un género que se desterritorializa para producir nuevos sentidos. Ambas perspectivas resaltan además el hecho de que, para que un discurso sea percibido como paródico es necesario de la existencia latente del pre-texto (Sklodowska, pp. 14; 57) pues, el reconocimiento de la composición parodiada está directamente vinculado a la cuestión de la accesibilidad, que es parte constitutiva de la política de la representación postmoderna (Hutcheon, pp. 12-13).

Bajo el régimen estético de la parodia, el *pastiche* constituye un modo

particular de la cita que da vida a las palabras e imágenes del pasado que se desterritorializan de su contexto original para incorporarse a una prosa habitada por múltiples voces (Cf. Sánchez Biosca, p.11-12). Fredric Jameson (1991) considera esta práctica como el “impulso alegórico” de la posmodernidad. Si bien consiste en el remedo de otros estilos como la parodia, Jameson postula que el pastiche se diferencia de ésta por su carácter acrítico y ahistórico y advierte que detrás de la parodia “está en cierto modo la sensación de que hay una norma lingüística en contraste”, mientras que en el pastiche no se experimenta esta sensación porque no reconoce tal norma subyacente.

El pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, es decir, idiosincrático, como ponerse una máscara estilística o hablar en un lenguaje muerto. Pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, amputando el impulso satírico, desprovisto de risa y de la convicción de que, junto a la lengua anormal que se ha tomado prestada, todavía existe alguna sana normalidad estilística. El pastiche es, por lo tanto, parodia neutra, una estatua con las cuencas de sus ojos vacías (p.18).

Liberado del impulso crítico de la parodia, el pastiche habla a través de las máscaras con las voces y estilemas del museo imaginario del autor (Cf. 2002, p.18-22) y la literatura se funde con un

paisaje de publicidades y moteles, desnudistas de Las Vegas, programas de medianoche y cine de Hollywood de clase B y la así llamada paraliteratura con sus categorías de ediciones en rústica para aeropuertos: gótico y romántico, biografía popular, novela policial y de ciencia ficción o fantasía. Ya no "citan" esos "textos" como podrían haberlo hecho un Joyce o un Mahler; los incorporan, a punto tal que el límite entre el arte elevado y las formas comerciales parece cada vez más difícil de trazar. (p. 16)

Tanto la práctica de la *parodia* como su versión acrítica, *el pastiche*, producen en el contexto posmoderno el efecto de lo *kitsch*, categoría cultural propia de la sociedad de consumo que en el corpus funciona como una forma más de tratar con algo del orden de lo real extraliterario que se incorpora como material a

ser reelaborado por la ficción. Para Baudrillard (2009) lo *kitsch* instala un régimen caracterizado por sobreabundancia de signos “ya hechos”, de referencias alegóricas, de connotaciones inconexas que exaltan el detalle” (p.128) y responde a la realidad que instala la sociedad de consumo y su multiplicación ilimitada.

Umberto Eco (1984) también concibe lo *kitsch* como aquello se presenta a las masas como algo consumido y el uso al que ha estado sometido ha acelerado e intensificado su desgaste (Cf. Eco, 1984, p.118). En términos estructurales se trata de un *estilema extraído del propio contexto, insertado en otro contexto cuya estructura, general no posee los mismos caracteres de homogeneidad y de necesidad de la estructura original, mientras el mensaje es propuesto —merced a la indebida inserción— como obra original y capaz de estimular experiencias inéditas.* (Eco, 1984, p.129).

El contrapunto fantástico

Otra de las soluciones formales a través de las cuales se produce la desautomatización y la transgresión de la fórmula policial en Leonardo Oyola tiene que ver con la incorporación de recursos propios de lo fantástico – *fantasy* (Jackson, 1986) – que introducen un orden “otro” respecto de un real. La lectura del corpus nos permitió reconocer que las intensidades de esta modalidad narrativa se cuelan estratégicamente en los vericuetos de la trama detectivesca para jugar con las expectativas genéricas y conducir al lector por los caminos de una intriga que se fuga del policial para adentrarse en el territorio de lo imposible.

Habida cuenta de que la novela negra es la elección de muchos escritores para pensar ciertas aristas del presente, nos surge el interrogante acerca de cómo en el corpus se articula esta orientación hacia lo real que tradicionalmente caracteriza al género, con lógicas narrativas propias del régimen de lo fantástico. Nos orientamos aquí con elaboraciones teóricas que nos permiten pensar esta modalidad narrativa como provocadora de la confluencia de lo real y lo imposible en un mismo espacio discursivo con posibilidades de pensar una suerte de *real expandido* –Freud (1992), Roas (2001), Bélière (1974), Campra (2008), Todorov (1981), Alazraki (1990), Barrenechea (1972; 19)–, más en sintonía con la actitud sospechosa que muestran las narrativas actuales frente a los modos de

representación realistas, incluso, frente a lo que se entiende por realidad. (Cf. Drucaroff, 2006; Horne, 2005). Se trata de enfoques que nos permiten localizar en las ficciones del corpus una dialéctica entre órdenes inconciliables que se instaura como una forma más de interrogar el presente como también la capacidad referencial del lenguaje y de la literatura.

El fenómeno fantástico hunde sus raíces en el planteo freudiano sobre *lo ominoso*, en el cual abrevan numerosas elaboraciones posteriores. En 1919 Sigmund Freud publica *Das Unheimlich*, texto clave para entender esta categoría estética, en torno a la cual reflexiona a partir de sus lecturas de literatura romántica alemana. Para definir lo ominoso, *Das Unheimlich*, Freud se interroga acerca de su opuesto, *Heimlich*, que sería “lo familiar”. En consecuencia, lo ominoso aparece como lo opuesto a lo familiar y en relación con algo oculto que nunca debió salir a la luz. Aquí se funda, según Freud, una ambivalencia en la medida que lo ominoso se experimenta cuando eso familiar, íntimo y secreto, confortable en tanto oculto, se visibiliza y se torna inquietante y peligroso.

Tzvetan Todorov (1981) recupera el planteo freudiano y sitúa lo fantástico en el instante donde se produce una vacilación por la irrupción de algo extraño en el mundo de lo familiar:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar (Cf. p.18); lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (p.19)

En efecto, lo fantástico surge de la dificultad para discernir si tal o cual fenómeno constituye una ruptura de las leyes del mundo objetivo o puede explicarse de modo racional. Esta percepción ambigua instala la duda entre una explicación natural y una explicación sobrenatural. Todorov agrega que, al decantarse por una u otra posibilidad, se abandona el terreno de lo fantástico para ubicarse del lado de lo extraño, cuando el fenómeno puede ser explicado por las leyes de la realidad, o de lo maravilloso, cuando se arriba a una explicación sobrenatural (Cf. p.19).

Para Irène Bélière (1974) lo fantástico no es una categoría ni un género

literario sino una *lógica narrativa* formal y temática que refleja la razón, los imaginarios, sus contradicciones, sus cambios en la medida que “pone en funcionamiento caracteres contradictorios reunidos de acuerdo a una coherencia y una complementariedad propias” (p.2). Sostiene la autora que lo fantástico provoca *inseguridad* por la relación conflictiva que mantiene con la realidad, pues en su interior opera una “dialéctica de constitución de la realidad y de desrealización” sustentada en marcos socioculturales y formas de entendimiento históricas que organizan la confrontación de los fenómenos (Cf. p.2). Para poder percibir este desarreglo resulta indispensable su inscripción en el contexto extratextual pues al problematizar la relación del sujeto con lo real, deconstruye las creencias y saberes de la época.

Rosemary Jackson (1986) por su parte, considera que “lo fantástico problematiza la representación de lo “real”, ya sea en términos de competencia lingüística o de elaboración de versiones monísticas de tiempo, espacio o personajes “reales” (p.42), poniendo de relieve las contradicciones entre la razón y lo que ésta rechaza (Cf. p.18). En este marco, la autora retoma los aportes de Freud y Lacan y destaca el carácter subversivo del *fantasy* moderno, en la medida que tiene la capacidad de mostrar el reverso de la formación cultural del sujeto y de establecer las condiciones para su transformación (Cf. p.91).

Para Ana María Barrenechea (1991) lo fantástico también se funda en el problema de la coexistencia de lo normal/anormal que necesita para su constitución aparecer en ciertas áreas de los códigos socioculturales. Se constituye como “una categoría transversal a los géneros” –narrativos- (Cf. p.75) que supone la existencia implícita o explícita de hechos anormales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste. (1972, p.392)

En la misma línea, para Rosalba Campra (2008) lo fantástico rebasa la noción de género y se constituye como un modo ficcional de representar la realidad “que encuentra su dinamismo organizativo en la isotopía de la transgresión” (p.194). Así, se instala como una pregunta por su objeto de representación, en la medida en que entraña una ruptura de la presuposición ante el desmoronamiento de la regularidad de los fenómenos (Cf. p.195). Por otra parte, Campra considera que los modos discursivos propios del fantástico no se desentienden de su

preocupación acerca de lo social, como tampoco plantean una oposición entre lo real y lo imposible, sino que producen un efecto de “extrañamiento como resultado de una grieta en la realidad, un vacío inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad” (p.56).

En coincidencia con los planteos anteriores, David Roas (2008; 2009; 2011) reafirma la vigencia de lo fantástico como categoría estética propia de la narrativa posmoderna; “un discurso en relación intertextual constante con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como una construcción cultural” (p.9) cuyo su objetivo primordial siempre ha sido reflexionar sobre la realidad y sus límites y cuestionar la validez de las herramientas utilizadas para su representación (Cf. p.31). Roas aclara que no se trata de negar la realidad sino de poner en evidencia su artificialidad como producto del discurso.

Finalmente, para comprender algunos sentidos y alcances de lo fantástico en la narrativa oyoliana, son útiles las elaboraciones del filólogo argentino Jaime Alazraqui (1990), quien acuña el concepto del *neofantástico* en su abordaje comparativo donde distingue la literatura fantástica clásica del siglo XIX, de lo que se presenta en las obras de autores como Franz Kafka, Jorge Borges y Julio Cortázar. Según este autor, lejos de las intensidades del romanticismo y el racionalismo que apuntalaban al fantástico clásico, el neofantástico se entrama con los efectos de la Primera Guerra Mundial, los movimientos de vanguardia y el psicoanálisis de la mano de Freud (Cf. p.31). Como resultado, esta modalidad narrativa supone otros resortes de funcionamiento basados no en la distinción entre real e irreal, sino en la coexistencia de estos dos órdenes en un mismo plano sin solución de continuidad. Para Alazraqui, el neofantástico –en línea con los desarrollos del psicoanálisis– tiene una *visión* de la realidad agujereada y encubridora de otra realidad más profunda, que a veces emerge de entre sus grietas como extraña. Además, en cuanto a su *misión*, más que provocar miedo, se manifiesta como una fuerza metafórica en busca de expresar “atisbos, entrevisiones, intersticios de sinrazón que escapan o resisten al lenguaje” y que contravienen el sistema conceptual con que nos manejamos (p.29).

Más allá de lo humano

El contrapunto que propicia el fantástico encuentra en la obra oyoliana un

terreno fértil para el despliegue de operaciones donde lo humano establece relaciones de diversa intensidad con lo *animal* y lo *monstruoso*, en visible consonancia con algunas derivas de la narrativa contemporánea³¹, donde es posible constatar que esa excedencia se configura como lugar privilegiado desde donde criticar, desmontar, deconstruir algo de lo humano. En este sentido, la perspectiva biopolítica habilita las vías para pensar ciertos procesos de la creatividad artística contemporánea y nos proporciona recursos para mirar las especificidades que estas modulaciones adquieren en el material de nuestro corpus allí, donde el cuerpo “sede y fundamento del individuo disciplinado, se vuelve dimensión de búsquedas y experimentos incesantes, en los que la transparencia de la persona deja lugar a la opacidad de la carne, del sexo, de la enfermedad, de la potencia” (Giorgi-Rodríguez, 2009, p.10). Estos enfoques nos permiten problematizar en la obra oyoliana los imaginarios en torno a lo humano y sus múltiples derivas, en la medida que tratamos con unos materiales literarios donde podemos advertir el cambio de lugar que experimenta lo animal y lo viviente en el repertorio de la cultura. Este desarreglo desmonta las distinciones que funcionaban como mecanismo ordenador de cuerpos y sentidos, con lo cual lo animal se libera y comienza a funcionar en continuidad orgánica, afectiva, material y política con lo humano (Cf. p.12).

La relación entre lo humano y lo animal puede rastrearse en la cultura y el arte a lo largo de la historia bajo diversas formas y funciones. En las tradiciones culturales latinoamericanas, el animal ha tendido a funcionar como un revés de lo humano y el ejemplo más evidente de ello es la par civilización/barbarie (Cf. p.11). No obstante, a partir de la década de 1960, se visualiza un cambio de los sentidos en torno a lo animal y lo viviente, plasmado en una serie de materiales estéticos que exploran nuevas formas de proximidad con lo humano. La literatura acusa este quiebre epistemológico que altera el régimen instituido de representación de cuerpos, territorios, sentidos y gramáticas de lo visible, lo sensible y lo decible,

³¹ Ubicamos en esta línea escritores como Julio Cortázar, Manuel Puig, Juan Gilberto Noll (Brasil), Carlos Busqued, Marín Kohan, Roberto Bolaño (Chile), Guimarães Rosa (Brasil); Félix Bruzzone; Samanta Sweblin; Gabriela Cabezón Cámara entre tantos.

proponiendo nuevos ordenamientos (Cf. p.12). Al respecto, Gabriel Giorgi (2014) plantea que:

La vida animal empezará, de modos cada vez más insistentes, a irrumpir en el interior de las casas, las cárceles, las ciudades; los espacios de la política y de lo político verán emerger en su interior una vida animal para la cual no tienen nombre; sobre todo, allí donde se interroga el cuerpo, sus deseos, sus enfermedades, sus pasiones y sus afectos, allí donde el cuerpo se vuelva un protagonista y un motor de las investigaciones estéticas a la vez que horizonte de apuestas políticas, despuntará una animalidad que ya no podrá ser separada con precisión de la vida humana., pues “allí donde el cuerpo se vuelva un protagonista y un motor de las investigaciones estéticas a la vez que horizonte de apuestas políticas, despuntará una animalidad que ya no podrá ser separada con precisión de la vida humana” (14, p.11-12).

Huelga decir que el planteo de Giorgi es deudor de las elaboraciones de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2006), quienes rescatan la potencialidad de los márgenes a partir de la problematización de los límites y entrecruzamientos entre el animal y el hombre. Los pensadores abordan estas relaciones en virtud de lo que denominan *devenir-animal* para referirse al movimiento productivo que se da en la captura de códigos diversos provenientes de zonas vecinas de copresencia. Este movimiento, sostienen, se da no por filiación, sino que es el orden de la alianza o el contagio, una simbiosis que pone en juego seres de escalas y reinos completamente diferentes, sin ninguna filiación posible. (Cf. p. 245).

Devenir animal consiste precisamente en hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya por sí mismas, encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes. (p.24)

Observamos que lo animal se presenta “como fenómeno de borde, como devenir que permite a la humanidad pensar la cultura en términos de pluralidad y a

la vida en tanto diversidad de marchas y de ethos” (p.140).

En las mismas coordenadas de lectura nos resultan valiosos los aportes de Mabel Moraña (2017), quien en su publicación *El monstruo como máquina de guerra* aborda la figura del *monstruo* como dispositivo epistémico, como artefacto cultural. La autora abreva además en los planteos de Walter Benjamin, a partir de los cuales concibe la dimensión de lo monstruoso como constelación de sentidos que

parte de un campo de significaciones que lo comprende sin determinarlo, sin diluir su particularismo, que no lo condiciona ni lo desvirtúa, que no lo determina ni lo desdibuja dentro de la totalidad discursiva, sino que, más bien, potencia y enardece, por contacto entre campos afines, su naturaleza fragmentaria y polémica. (p.18)

Para Moraña, el monstruo es, ante todo, relato, lenguaje, discurso, imagen, narrativa, “es también, y, sobre todo, soma, corporeidad, zoé y al mismo tiempo *bíos*, inmanencia, materia prima vulnerable e inacabada, *opera aperta*, (id)entidad imposible y presente, afirmación en negativo, sustancia en busca de su forma” (p.19); un artefacto cultural que se ubica en los bordes, a medio camino entre lo humano y lo animal y asume las paradojas y contradicciones que allí se gestan.

Jaques Derrida (2008) por su parte, en *El animal que luego estoy si(gui)endo* también deconstruye la oposición animal/humano para problematizar sus límites, a partir de lo que él denomina una *limitrofía*, con lo cual, más que impugnar la diferencia entre lo animal y lo humano, se orienta a explorar aquello que se transforma en ese límite:

no sólo porque se tratará de lo que se desarrolla y crece en el límite, alrededor del límite, manteniéndose con el límite sino de lo que alimenta el límite, lo genera, lo hace crecer y lo complica. Todo lo que diré no consistirá en absoluto en borrar el límite sino en multiplicar sus figuras, complicar, espesar, desalinear, plegar, dividir la línea precisamente haciéndola crecer y multiplicarse. (Ibid.:46)

Al preguntarse Derrida por esos bordes, se encuentra con una multiplicidad de organizaciones heterogéneas de seres vivos, de relaciones entre lo vivo y lo

muerto cada vez más difíciles de disociar dentro de las figuras de lo orgánico/inorgánico, de la vida y/o de la muerte (Cf. p.47). Asimismo, en su seminario *La Bestia y el Soberano*, Derrida insiste en su preocupación por lo animal y despliega una cartografía *zoopolítica* de discursos que apelan a figuras que problematizan y deconstruyen las esferas de lo animal y lo humano:

De la misma manera que Kant decía que el esquema de la imaginación era la mediación entre la intuición y el concepto del entendimiento, que participaba de ambos a la vez, así también nosotros tenemos que habérmolas aquí con figuras esquemáticas e imaginativas, y fantásticas, y fabulosas, y quiméricas, y sintéticas que sirven de mediación entre dos órdenes y participan de dos organizaciones de seres vivos, lo que todavía se denomina el animal y lo que todavía se denomina lo humano (p.108)

En la compilación de textos *Figuras y saberes de lo monstruoso*, las compiladoras reúnen una serie de artículos que indagan en los modos de presentación que adquiere lo monstruoso en el arte, siempre entre el desvío y la transgresión a la norma, propiciando la impugnación de los saberes hegemónicos y al servicio de la producción de saberes contingentes o locales (Cf. Domínguez et al., 2016, p.9).

Lo monstruoso es, en sí mismo, una figura del arte, de la política, de la cultura que se dispersó en una multiplicidad de otras figuras concretas y de similar fama: Drácula, el Minotauro, Medusa, etcétera. La lista es interminable. Cada figura ocupó un cuerpo y, simultáneamente, rebasó sus límites. En cada momento, constituyó un escándalo cuyo origen es incierto y carece de un punto de comienzo absoluto. Lo monstruoso nació dividido, exhibiendo la virtualidad del desvío que encarnaba, y vuelve cada vez para insistir, subsistir o resistir a los aparatos legales o científicos que lo excluyen o buscan normalizar (p.12)

Las perspectivas teórico-críticas hasta aquí expuestas, serán el andamiaje que guiará nuestra lectura de la obra narrativa oyoliana, un corpus cifrado en la contaminación y el exceso como pivotes de la transgresión genérica. En sintonía con lo que plantea Ricardo Piglia, entendemos que "un género es un marco y a la

vez un género es una máquina narrativa"(1995, p.30). Con este fin en mente, en los capítulos siguientes pondremos a funcionar estas ideas, conceptos y categorías para adentrarnos en la narrativa oyoliana, con el foco puesto en aquellas zonas donde la contra-ley tensiona la norma; donde las rupturas transforman, deconstruyen, resignifican las herencias y filiaciones; donde las alianzas con otros géneros y discursividades ponen a dialogar intensidades locales y globales para interrogar lo real. Nuestro recorrido por las fronteras de la novela negra de la mano de la obra de Leonardo Oyola nos invita a pensar en la productividad del margen, pues, en palabras de Pampa Arán (2000)

no hay géneros puros ni obras que pertenezcan a un solo género. Las obras no se fusionan con el género literario, sino que lo asedian desde diferentes posiciones de apropiación (tradición, temas, motivos, procedimientos, modos enunciativos), para convertirlo en una propiedad de su propio discurso.

Los universos de Oyola (acerca del corpus)

Con un pie en el terreno del policial, Leonardo Oyola escribe novelas que son un universo en sí mismas y a su vez configuran un proyecto autoral orgánico. Su narrativa se caracteriza por la construcción de mundos ficcionales estructurados en la omnipresencia del intertexto con otros géneros –fantástico, terror, histórico, cómic, *western* – y de otros discursos, códigos y formatos de la cultura global y local –cine, música, series de tv, religión, creencias, voces populares, etc. –. Todos estos elementos son metabolizados por una escritura que imprime en la prosa un ritmo muy personal. En efecto, reconocemos en Oyola un uso particular de la lengua, un trabajo de estilo con la escritura orientado a recrear artísticamente la idiosincrasia propia de ciertos ambientes marginales. A partir de una serie de operaciones estéticas articuladoras de una multiplicidad de registros y discursos, la palabra novelesca vehiculiza una serie de sentidos y plantea interrogantes que interpelan siempre un borde, que puede ser el del lenguaje, el del género; el de lo real; el de lo social; el de lo humano, lo viviente, etc. –.

Siete & el Tigre Harapiento (Gárgola, 2005) es la primera novela de Leonardo Oyola –ganadora de la tercera mención del *Premio Clarín 2004*–. Se trata de un policial ambientado en un Buenos Aires finisecular –1897–; un mundo de arrabales, conventillos, burdeles, apuestas, delincuencia y corrupción que aloja un tendal de muertes y enigmas. En este escenario hace lo suyo la Orquesta del Gato Cabezón, formada por “chiquilines que andan armados y no precisamente con juguetes” (Oyola, 2005) al tiempo que juegan al gato y al ratón con un inspector –pornógrafo y corrupto– y su aprendiz.

Hasta aquí, una novela de género con resonancias de folletín, ambientada a principios de siglo. Sin embargo, lo que hace de *Siete...* una novela singular que desborda el género, es el trabajo intertextual que incorpora a la ficción otros formatos y códigos artísticos procedentes de la cultura de masas. Así, las intensidades que se desprenden de la música y el cine permiten al autor recuperar un pasado lejano desde una impronta *pop* donde la violencia articula un explícito homenaje a ciertos referentes culturales que van desde la prensa gráfica y el radioteatro, hasta los films de Tarantino, pasando por el *western* cinematográfico y la discografía de la banda *pop* inglesa Duran Duran.

Publicada en 2008 por editorial Mondadori, *Hacé que la noche venga* –revelación 2008 en la *Revista Ñ*– es la segunda novela del autor. Una vez más Oyola sitúa los acontecimientos en un enclave histórico que tiene como escenario a una ciudad de Buenos Aires que, durante el helado invierno de 1939 es testigo de una serie de muertes que acontecen en los túneles del ramal D del subterráneo –en esa época en construcción–. El narrador es Tres, un vagabundo –que se auto percibe *atorrante*– a quien, en un confuso episodio le toca presenciar la muerte de su amigo, primera de una serie de muertes cuyas circunstancias se presentan opacas al lector y a los personajes.

Si bien *Hacé que la noche venga* puede leerse como una novela que se ubica en las coordenadas del policial, del thriller y del suspenso; el enigma se recorta en un fondo ominoso que acerca la obra al terreno del fantástico donde se tejen las especulaciones acerca de las muertes misteriosas en las obras de la estación Canning. Con una textura cinematográfica que combina elementos fantásticos y la urgencia del terror, Oyola perpetra una trama policial en la que un singular trío formado por un *atorrante*, un ingeniero y un cura trabajan para

descubrir el misterio que, conforme avanza la trama, va perdiendo sus contornos racionales para insinuarse en los dominios de lo ominoso.

En el año 2008, en el marco de la Semana Negra de Gijón, Leonardo Oyola es galardonado con el *Premio Hammet* a la mejor novela negra en español por su obra *Chamamé* (Salto de Página, 2007) que cuenta la historia de una traición. Manuel Ovejero, el Perro y el pastor Noé se conocieron en la cárcel y una vez afuera nuevamente se unen en senda del delito. Durante un intento de secuestro para pedir recompensa que no resulta según lo esperado, Noé se queda con la parte del botín de su socio y esta traición los arroja a una vertiginosa y sangrienta persecución por las rutas de Misiones y Corrientes, donde se enfrentan a una serie de obstáculos de matices épicos. La novela se estructura en el intertexto omnipresente que remite al cine, la televisión y a la música. A su vez, géneros como el *western*, las películas y series de acción y las *road moovies* norteamericanas se insinúan imponiendo un ritmo cinematográfico a la narración, en la que la música tiene una función estructural. Aquí, configuraciones cronotópicas como la villa, el penal, los prostíbulos y moteles de ruta ofician de escenario desde donde la escritura recupera cuestiones vinculadas a la diversidad étnica y sexual, a la exclusión y a los códigos del mundo criminal. Los personajes se recortan en los dominios de la delincuencia, lo que los lleva a transitar los márgenes de la sociedad. Sus semblantes, violentos y vengativos, son reivindicados por la pluma de Oyola que convierte la crudeza de sus acciones en una lucha por la supervivencia y por librarse de un pasado que los condena a vivir fuera del sistema y de la ley.

Por otra parte, como dijimos *ut supra*, en consonancia con una tendencia visible desde la segunda mitad del siglo XX, las villas miserias han ido ganando espacio en la literatura argentina. Estas ficciones tienden a recortar el espacio de la villa, aplicando un *zoom* narrativo que “activa mecanismos más o menos atentos a ciertos protocolos realistas de representación para tensarlos hasta hacerlos ‘reventar’” (Cf. Jostic, 2012, p.277). En esta línea surge *Gólgota* (2008a), un policial que problematiza lo marginal y cuyo emplazamiento es Villa Scasso, en el partido de LaFerrere. Narrada desde la perspectiva del Lagarto Farías –oficial de la bonaerense-, la trama se desencadena con la trágica muerte de una joven que tuvo

lugar durante la nevada del 9 de julio de 2007, un hecho cuyo “expediente no tiene título, porque de lo que pasó no hay registro. Oficialmente: no hubo caso” (p.26). Su madre, Magui, incapaz de tolerar la escena, se ahorca en el patio de su casa. Y los hechos reclaman la intervención de Calavera, policía y amigo cercano de las víctimas, que vuelve a la villa de donde había logrado salir tiempo atrás, para cumplir con la última voluntad de la Magui: “Que nunca las olvide y que esto no se quede así” (p.44). El hecho desata una trama de búsqueda de justicia por mano propia por parte de Calavera y algunos sectores de la fuerza policial, instalando el conflicto en los borrosos límites que separan la ley del delito.

Oyola vuelve a apostar a las posibilidades estéticas que la vida marginal de las villas miseria y su heterogéneo universo de prácticas y creencias populares ofrece en *Santería* (2008c) y *Sacrificio* (2011); primera y segunda parte de la denominada *Saga de la Víbora Blanca* –aún inconclusa-. Publicadas por Aquilina dentro de la colección *Negro Absoluto*, ambas entregas anuncian de manera explícita a través de la operación architextual su adscripción al género que le sirve de eje vertebrador: la novela negra, en cuyos bordes la escritura entra en contacto con elementos del fantástico y del *comic*.

Ambientada en los `90, década marcada por las políticas neoliberales del menemismo, la historia que comienza en *Santería* y continúa en *Sacrificio* es narrada en primera persona por Fátima Sánchez, la “Víbora Blanca”, una joven vidente y tarotista que vive en la villa Puerto Apache. Oyola sitúa temporalmente la trama a fines de 1996, cuando Fátima tiene la visión de su propia muerte en manos de la fatal Marabunta, tras negarse a servir a sus espurios propósitos. Este vaticinio es confirmado por “el juego de los 4 reinos”, una tirada de tarot bajo la cual se estructura la novela de modo que cada capítulo se arma en torno la predicción de una carta. En el intento de torcer el agorero destino que anuncian las cartas, Fátima y sus aliados -Danielín, el Emoushon, y los policías Charly y Aguirre, dispuestos a dar su vida para defenderla– emprenden una búsqueda, que a la vez es una huída. En esta saga, una trama de violencia y de muerte con *soundtrack* de clásicos de los 80 y 90 y guiños al cine clase B se disuelve en un complejo universo simbólico cifrado en un repertorio de creencias populares que hacen de Fe el *leitmotiv* del relato; porque en el universo de *Santería* y *Sacrificio* todo pasa por creer. (Oyola, 2008c. p. 17; 19; 21).

Mientras que en *Santería* los acontecimientos transcurren en el asentamiento marginal de Puerto Apache, en la siguiente entrega de la saga de Oyola desplaza la acción a un pueblo fantasma de Tucumán, *El Sacrificio* que da título a la novela. Fátima, embarazada de cinco semanas y con sus poderes menguados por su condición –porque “no hay poder más grande para una mujer que el poder de dar vida” (Oyola, 2010, p.55) – logra huir de su némesis que ahora va tras su futuro hijo. La situación de vulnerabilidad de Fátima motiva el protagonismo de Lorelei en la trama, una vidente travesti, prima de Fátima que viene de otro asentamiento marginal, el Jabutí, ubicado en la zona del Bajo Flores. Ésta perpetra un hechizo devastador para destruir la puerta del infierno de donde supuestamente surgió la Marabunta, un hormiguero de casi cien metros cuadrados –“Según la leyenda, lo que se abrió dejando entrar a nuestro mundo a un diablo como la Marabunta fue la tierra. No el cielo” (p.76) –, y para ello emprende junto a Emoushon, un mítico viaje al lejano pueblo de El Sacrificio, “muy cerca del límite con Catamarca (...) un pueblo que ni figura en los mapas (...) Que ahora es un pueblo fantasma que se deja ver sólo de día. Y que de noche sólo se siente” (p.77)

Como autor emblemático de su generación, Oyola exhibe el interés por la trama y por experimentar con los géneros masivos de la literatura moderna y del cine: el policial negro y el thriller, el western, el género de acción, la ciencia ficción, el terror y el gore que en Oyola adquieren un matiz particular al establecer contacto con las intensidades de lo religioso. En este sentido, es en el ámbito de las creencias donde *Santería* y *Sacrificio* hacen lugar al fantástico que recubre las ficciones con su potencia *desestabilizadora* (Cf. Roas, 2009), generando una atmósfera propicia para que la animalidad surja como modo de inscribir aquello que interpela el límite de lo humano, de lo político, de lo real, del género.

Si bien el juego con el verosímil que plantean las tradiciones de fantástico y del terror por un lado y del policial por el otro pueden percibirse como incompatibles, en *Santería* y *Sacrificio* el autor combina estética y estratégicamente estas formas para problematizar desde cuestiones vinculadas a las contradicciones sociales –desigualdad, injusticia, exclusión, criminalización, corrupción- hasta ciertos paradigmas epistemológicos y su lugar en las sociedades actuales.

En 2011, Oyola vuelve a apostar por lo fantástico en *Kryptonita* (Pengüin

Random House, 2011). Valiéndose del gesto paródico que superpone el modelo de los *Elseworlds*³² al policial, subyace a la novela como hipotexto el clásico *Superman*³³, estableciendo una relación hipertextual con el universo del *comic*. El argumento se organiza en función de una operación contrafáctica que introduce la pregunta acerca de qué hubiera pasado si Superman, en vez de caer en Metrópolis, lo hubiera hecho en un barrio marginal en el partido de La Matanza. Partiendo de este supuesto, Superman (Clark Kent) se convierte en Nafta Súper (Pinino) el jefe de una banda de delincuentes que insinúan ciertos poderes sobrenaturales y que conforman una suerte de *liga de la (in)justicia*, con superhéroes de cabotaje. La historia se desarrolla durante la madrugada del lunes 29 de junio de 2009, en la guardia del hospital *Paroissien*, sitio con enclave real en Isidro Casanova, partido de La Matanza, que opera como referencia espacial que convalida “esa verdad que existe más allá del texto en el mundo donde el lector lee su libro” (Campra, 2008, p.70). En la narración se despliegan los sucesos ocurridos cuando Pinino, alias “Nafta Súper” llega a la guardia del *Paroissien* herido, acompañado por los demás integrantes de su banda. El médico nochera –narrador principal- y la enfermera de turno son tomados como rehenes y obligados a punta de pistola a permanecer y mantener a Pinino con vida hasta el amanecer. Mientras esperan la luz del sol que lo salvará, la historia de Nafta Súper es recuperada por las distintas voces narrativas del resto de los miembros de la banda a manera de *flashbacks* –porque, como buen superhéroe, Pinino tiene “súper amigos”-: Lady Di - un travesti que encarna a La Mujer Maravilla- , El Señor de la Noche (Batman); Ráfaga (Flash Gordon); Faisán (Linterna Verde); la *Cuñataí Güira* (Chica Halcón) y Juan Raro (Detective Marciano). Conforme a la lógica de las historias de superhéroes, Pinino también tiene un punto débil, “¿Y así que un pedazo de vidrio de color verde casi lo mata?” (Oyola, 2011p.58) y un archienemigo, el Pelado, líder de otra banda de

³² **Elseworlds**: fue un sello editorial propiedad de DC Comics, en el que se publican cómics de superhéroes del Universo DC ubicados en tiempos y lugares diferentes a su continuidad original. De acuerdo con su lema: «en Elseworlds se saca a los héroes de sus localizaciones habituales y se colocan en épocas y lugares extraños - algunos que han existido, y otros que no pueden, podrían o deberían existir. El resultado son historias que hacen que personajes tan familiares como ayer parezcan tan frescos como mañana». Los personajes que tuvieron mayor cantidad de series dentro de este sello editorial son Superman, Mujer Maravilla y Batman. <https://es.wikipedia.org/wiki/Elseworlds>

³³ Creado por el guionista Jerry Siegel y el dibujante Joe Shuster y que apareció en el primer número de *Action Comics Magazine* en junio de 1938

delincuentes, que se vendió al poder de turno. Bajo estas coordenadas ficcionales e íntegramente recubierta por un intertexto que remite al mundo de la televisión, del cine, la música y el fútbol, vemos en *Kryptonita* es un modo de escribir el conurbano y de inscribir sus marcas en el discurso.

Ultra tumba (2020) es la última novela de Leonardo Oyola, cuya trama se desenvuelve en “La Chanchería” una cárcel de mujeres del Servicio Penitenciario Federal. Tal como lo había hecho en su novela anterior, *Kryptonita*, el autor insiste en visibilizar realidades muchas veces silenciadas de instituciones como los hospitales públicos y las cárceles. La novela narra el romance entre una mujer privada de su libertad -la Oreiro- y una guardiacárcel -la Turca Medina- en medio de una revuelta en la que tres bandos encabezados por la Peke, la Ñeri Graciela y la Hermana Irma María da Garça -líder del pabellón de las Evangelistas- se disputan el control del penal. El escenario se completa con la inesperada aparición de un ejército de zombis formado por las muertas recientes del pabellón D y las enterradas en el osario común, "... y entró en ellas por virtud de Dios el espíritu de la vida. Y se alzaron sobre sus pies con lo que un terror grande sobrecogió a las que las vieron" (Oyola, 2020, p.52). Reconocemos aquí apuestas recurrentes de su narrativa, tales como la utilización de recursos propios de lo fantástico; el trabajo estilístico que da forma a un lenguaje que puede percibirse como cercano al argot carcelario y, como sello característico de toda su producción, podemos leer en *Ultra Tumba* una vez más, el constante diálogo con significantes emblemáticos que remiten a las décadas de los '80 y los '90 a través de un discurso saturado de citas y alusiones a películas, programas de televisión, personajes, canciones, y otras formas de la cultura popular y de masas.

Entendemos que en este conjunto de obras que conforman nuestro corpus se recortan los rasgos principales que la crítica atribuye a la narrativa argentina contemporánea, caracterizada por una poética del exceso, de la excitación de las formas, de la hibridez genérica, de la irreverencia, del cuestionamiento de los imaginarios y las representaciones. La máquina literaria oyoliana articula todos estos gestos a partir de un heterogéneo repertorio de variables genéricas y discursivas que llevan la marca de su autor en cuanto a la forma de articular estas multiplicidades. El productivo contacto entre las expresiones de la cultura de masas

a partir de diversas operaciones transtextuales que de forma permanente reenvían a las décadas de los 80 y 90 –antes de internet-, las intensidades de la religiosidad popular en sus distintas vertientes y el trabajo estético en torno a la palabra y el ritmo para inscribir algo del orden de la oralidad y evocar los múltiples matices e inflexiones son, a nuestro entender, decisiones estéticas y estilísticas hacen a la especificidad de una escritura, en su búsqueda de configurar un cronotopo literario que capture algo de la atmósfera del conurbano bonaerense.

LADO A: Wild *wild west*... cartografía del conurbano

El territorio surge en un margen de libertad
del código, no indeterminado, sino
determinado de otra forma.

Gilles Deleuze-Félix Guattari (2006)

En el Oeste está el agite³⁴

Tal como puntualizamos anteriormente, existe una zona de la narrativa argentina actual que muestra una forma novedosa de recortarse contra estéticas anteriores, retomando rasgos previos con los que se enfrenta, de los que se burla, a los que interroga, y otros que recupera o reformula (Cf. Drucaroff, 2011, p.18). En esta línea se ubican una serie de manifestaciones literarias caracterizadas por unos tópicos y procedimientos más o menos recurrentes en cuyas inflexiones advertimos una cierta vuelta a la realidad, “pero no por eso al realismo” (Cf. Kohan, 2005, p.34). Podemos situar este fenómeno a finales de la década del ´90 cuando se advierte un cambio de registro a partir del cual la narrativa argentina comienza a incorporar como tema de reflexión el escenario devastado por las políticas neoliberales que se configura hacia el final de la década menemista, a partir de una serie de operaciones que habilitan nuevos modos de captar una realidad deformada, que se nutre del disenso y la subversión. En este contexto, notamos que ciertos sectores marginales como *la villa* –pero también las cárceles y los hospitales– cobran relevancia en tanto *locus* que condensa sentidos en torno a unos procesos socio-históricos y culturales fuertemente marcados por el creciente empobrecimiento de la población. Como consecuencia, surge una suerte de “poética de la villa miseria” que explora estos territorios a través de renovados sistemas de representación, notablemente alejados de los procedimientos realistas tradicionales (Cf. Saítta, 2006, 90).

³⁴ Giordana, P. (s/f) “Escribir es como seducir a una persona”. Entrevista a Leonardo Oyola para *Revista Alfilo* N°62. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/escribir-es-como-seducir-a-una-persona/>.

Desde esta perspectiva, la obra de Leonardo Oyola se muestra en consonancia con la estética dominante en la que, más allá de la tematización de ciertas zonas problemáticas del presente, percibimos una inquietud por experimentar nuevas y más adecuadas formas para nombrarlas (Jostic, 2015 Horne, 2011; Contreras, 2002, 2006, 2018). En este sentido, la máquina literaria oyoliana puede concebirse como dispositivo de lectura que reorganiza los signos y las representaciones bajo nuevas formas, evidenciando nuevos modos de tratar artísticamente con ciertos aspectos de lo real. En esta reorganización cobra relevancia el *valor indicial* que adquieren algunas operaciones que señalan algo del presente extratextual -imaginarios inconscientes, conflictos, deseos, traumas sociales etc.- que la escritura recupera y reelabora de un modo que posibilita “leer este tiempo y este país” (Cf. Drucaroff, 2011, pp. 20-21).

Es así que, bajo las coordenadas de la novela negra, los lectores accedemos al *Salvaje Cercano Oeste* oyoliano. Un cronotopo literario que asimila y recrea las complejas formas de convivir con la violencia, la exclusión y las desigualdades que forman parte de la cotidianeidad de los sectores urbanos marginales. Una construcción que evoca no la ciudad ordenada según normas sociales que regulan las interacciones entre los sujetos, sino aquella ciudad que, bajo la pluma del autor, emerge plena de opacidades y contradicciones, visibilizando modos alternativos de habitar el territorio y de relacionarse con la cultura, como bien lo advierte Fabián Mossello cuando afirma que:

existen múltiples rostros de la ciudad. Por un lado, constituye una realidad concreta, material, regida por normas sociales que ordenan nuestra relación con ella. Por otro, la ciudad es también una ciudad imaginaria, una construcción simbólica originada en la creación y los lenguajes. (p.71)

En este sentido, las ficciones de Leonardo Oyola asimilan y proponen un nuevo régimen de visibilidad para estos territorios donde “el tema es la miseria, que en el conurbano está más a flor de piel” (Oyola, 2012)³⁵. Así, el cronotopo literario del *Salvaje Cercano Oeste*, se ofrece como caleidoscopio de historias posibles que

³⁵ Oyola, L. (27/05/2012) “El tema es la miseria, que en el conurbano está más a flor de piel” / Entrevista a Leonardo Oyola. *Revista Ñ*. Recuperado de: https://www.clarin.com/literatura/leonardo-oyola-kryptonita-entrevista_0_rypgxsmnPQe.html

cifran una diversidad de modos de articular los vínculos entre la ley y el orden en los escenarios del crimen y el delito (Cf. Mossello, 2018, p.71).

Como en muchos escritores de su generación, la sospecha frente a los modos de representación asociados a la tradición del realismo promueve en Oyola una posición estética que, por la vía de la contaminación genérica, apuesta al extrañamiento como modo posible de percibir algo de ese real inabarcable, diseminado en capturas y fragmentos de experiencia (Cf. Drucaroff, 2006). En cuanto a esto el autor manifiesta:

apelo muchísimo al tema de dónde vengo, a barrio Los Pinos, a Casanova, a la Matanza, pero también me quiero correr de intentar, por más que haga ficción, reflejar un realismo duro. Y ahí es donde me parece que es importante esa paleta de colores en la que entran los gustos de uno (Oyola, 2019)³⁶.

Bajo la pluma de Leonardo Oyola, la novela negra se tiñe de los matices que aportan otras organizaciones discursivas. Cifrado en una estética subversiva que convoca al juego y al exceso, el conurbano bonaerense es capturado por la escritura desde una suerte de “realismo de inflexión delirante” (Panaia, 2020, p.2) y se recubre de nuevas texturas en la distancia estética que opera al tratar ese territorio como sustancia artística.

Si bien los emplazamientos espacio-temporales varían de novela en novela, siempre es posible advertir algo de estas geografías que la escritura captura y visibiliza. De cualquier modo, creemos que, igual o más importante que su presencia tematizada o como escenario privilegiado, el conurbano que se recorta en el cronotopo literario oyoliano se configura como un *locus* singular, reservorio de imaginarios, de experiencias, de símbolos que funcionan como señal de ese territorio y como marca de una escritura.

Así, el *Salvaje Cercano Oeste* imaginado por Oyola se insinúa en los textos con sus contornos inciertos, dislocados, desbordantes; recortado en el habla de los

³⁶ Oyola, L. (11/10/2019) “Uno necesita del asidero de verdad para crear ficción”/Entrevista . *Chelsea Hotel Digital Magazine*. Recuperado de: <https://chelseahotelmag.com/leonardo-oyola-uno-necesita-del-asidero-de-verdad-para-crear-ficcion/>

personajes y sus respectivos modos de entender la vida, la cultura, el delito y la muerte. Cargada de inflexiones cotidianas que se plasman en la variedad de los lenguajes ciudadanos (Cf. Mossello, 2018, p.72) su escritura agencia “signos y cuerpos como piezas heterogéneas de una misma máquina. (...) como las variables de la función que no cesan de entrecruzar sus valores o sus segmentos” (Deleuze-Parnet, 1980, p.81).

Junto a las huellas que dejan a su paso la violencia y las desigualdades que subyacen a anécdota policial, la cultura de masas también deja su marca en el *Salvaje Cercano Oeste*, con lo cual, las ficciones palpitan al ritmo del rock de los 80/90 y la prosa se colma de referencias cinematográficas y televisivas que la escritura recupera en un movimiento dialéctico entre lo local y lo global. La Fe, cifrada en un heterogéneo repertorio de prácticas y creencias completa la semblanza de sus personajes; “forajidos” que encomiendan sus espurias existencias a San la Muerte, San Jorge o al Gauchito, mientras que las modalidades narrativas cercanas al terror y al fantástico iluminan sus zonas más oscuras. Como resultado, en los policiales de Oyola muchas veces lo sobrenatural cobra relevancia, mientras que en otros, el enigma se monta en tramas frenéticas, delirantes, crudas; que muestran un saber hacer con “lo negro del policial”, plasmado en una escritura que discurre sobre un territorio recuperado desde las coordenadas del crimen, lo que nos recuerda las reflexiones de Ricardo Piglia (1979) a propósito de los cuentos de la Serie Negra:

el crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen: en ella (...) se ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones personales hasta reducirlas a simples relaciones de interés, convirtiendo a la moral y a la dignidad en un simple valor de cambio. Todo está corrompido y esa sociedad (y su ámbito privilegiado: la ciudad) es una jungla (p.9).

Bajo el signo de la novela negra, Oyola captura la experiencia de vivir en el conurbano para darle a ese material estatuto artístico. En sus ficciones la villa literaria surge de la tensión que se dirime entre el fuerte anclaje en la referencia y en la inmediatez por un lado, y el recurso a lo desopilante, por otro (Cf. Jostic, 2014, p. 44). De este modo, el *Salvaje Cercano Oeste* que orchestra Oyola desborda la función de mero escenario en el que los personajes encuentran las posibilidades y

los obstáculos que movilizan la trama para albergar algo de la experiencia concreta y sensible de ese territorio real convertido en sustancia literaria.

La palabra en Oyola I: *La territorialidad de la lengua*

Porque en el término palabra sobreentendemos
la lengua en su plenitud, completa y viva...

Mijail Bajtin (1986)

Escribo como se habla, con la voz de la calle.

Leonardo Oyola³⁷

Sabemos que el carácter convencional de la novela negra está determinado por la mirada particular que desde el género la literatura hace de la sociedad, con lo cual, el ambiente social deviene fuente de insumos que luego se reelaboran estéticamente en el espacio discursivo de la ficción. De acuerdo con esto, podemos rastrear en las ficciones de nuestro corpus una marcada inclinación hacia la evocación literaria de ciertos sectores marginales de la sociedad. Como lo sintetiza uno de los epígrafes de este apartado, Oyola valoriza la experiencia cotidiana de los márgenes y la reelabora en su obra narrativa a partir de la creación de organizaciones espacio-temporales que confluyen en lo que hemos dado en llamar el *cronotopo del Salvaje Cercano Oeste*, agenciamiento que regula la aparición de una diversidad de sujetos y discursos territorialmente situados en el espacio de la ficción. En los diferentes emplazamientos que se delinean en las ficciones del corpus podemos percibir las resonancias de este cronotopo plasmadas en

³⁷ Tudera, N. (s/f) "Escribo como se habla, con la voz de la calle"/Entrevista a Leonardo Oyola para *Continuidad de los libros*. Recuperado de:
<http://continuidaddeloslibros.com/leonardo-oyola-escribo-se-habla-la-voz-la-calle/>

una pluralidad de mundos concretos, de horizontes literarios, ideológica y socialmente cerrados [donde] los elementos idénticos, abstractos, de la lengua, se llenan, en el interior de esos horizontes diversos, de variados contenidos semánticos y axiológicos, y suenan de manera diferente (Bajtín, 1989, p.105).

Allí, el plurilingüismo toma forma en una prosa que recrea artísticamente la fluidez y la espontaneidad propias de los registros orales. Este “aspecto objetual-semántico y expresivo de la estratificación del ‘lenguaje común’” (Bajtín, 1989, p. 106); esa lengua que “no es otra lengua ni un habla regional recuperada, sino un devenir-otro de la lengua (...) creación sintáctica, estilo” (Deleuze, 2009, p.16), se consolida, novela tras novela, como una marca registrada de la escritura de Leonardo Oyola, quien sostiene:

Sé darle expresiones que escucho en la vida real a mis personajes para hacerlos sentir cercanos (...) El lenguaje es sumamente territorial y eso es algo que me fascina (...) De ahí también los apodos o sobrenombres. Que tienen su inventiva, su picaresca y su marca registrada de donde uno es oriundo³⁸.

Ahora bien, la asimilación de expresiones cotidianas que efectúa Oyola con su escritura supone una operación compleja que no se agota en la simple transposición de códigos. Se trata más bien de una serie de maniobras artísticas a partir de las cuales los diversos componentes del lenguaje se organizan para crear un *efecto de oralidad*. Según el autor, “es un poco como nosotros hablábamos cuando vivíamos por esas calles. Tampoco es a la hora de escribirla como si desgrabaras un audio de una entrevista. Es intentar darle toda la vida posible por más que esté haciendo ficción” (Oyola, 2012)³⁹. Este “dar vida” no pasa por imitar sino por *devenir*, en un movimiento que es del orden de la alianza, del contagio, de la epidemia, que pone en contacto a la palabra con partículas provenientes de

³⁸ Oyola, L. (20/05/2020) Leonardo Oyola: “El lenguaje es sumamente territorial y eso es algo que me fascina”. *El ciudadano*. Recuperado de: <https://www.elciudadanoweb.com/leonardo-oyola-el-lenguaje-es-sumamente-territorial-y-eso-es-algo-que-me-fascina/>.

³⁹ Oyola, L. (24/10/2012) “Entrevista a Leonardo Oyola” por Sol Amaya para *La Nación*. Recuperado de: <https://tigreharapiento.blogspot.com/2012/10/en-cronicas-del-crimen.html>.

zonas de entorno y de *copresencia* con las cuales establece relaciones productivas (Cf. Deleuze-Guattari, 2006).

En las novelas que conforman nuestro corpus el margen unas veces es la villa: Puerto Apache y el Jabutí en *Santería y Sacrificio*, Villa Scasso en *Gólgota* y *Los Eucaliptus* en *Kryptonita*; un centro de salud del conurbano; o las cárceles, como en *Chamamé* y *Ultratumba*. Otras veces las ficciones recortan territorios más lejanos en el tiempo. En *Siete y el Tigre Harapiento* cobran protagonismo los tugurios y arrabales porteños de principios de Siglo XX, mientras que en *Hacé que la noche venga*, las ficciones hallan su emplazamiento en los túneles del subterráneo en construcción en la Buenos Aires de fines de la década del 30.

La lectura nos permite ubicar algunas operaciones que implementa Oyola para dar cuenta de esta dialéctica entre el territorio y la lengua y que, novela tras novela, se han ido consolidando como rasgo de estilo. Por ejemplo, constatamos que con frecuencia es un personaje el que carga con el peso de la narración que, inscripto en un devenir minoritario de la lengua, asume el estilo lingüístico de un otro espacial, temporal y socialmente situado, asimilando ciertas tensiones sociales que operan en los márgenes. De este modo, el trabajo en torno a la *estilización de las voces narrativas* plasmadas en el relato oral en primera persona, permite a Oyola recortar con su escritura no sólo “la manera individual y típica de pensar, vivenciar y hablar, sino, ante todo, la manera de ver y representar” que tiene el otro (p.277). Tal es el caso de *Gólgota*, donde *Villa Scasso* se vuelve semióticamente perceptible en la voz del narrador, Lagarto Farías, un policía de la bonaerense, próximo a retirarse que tiene una historia que contar, “lo que voy a contar es mi caída” (Oyola, 2008a, p.18). Las decisiones léxicas y semánticas que la escritura pone en juego para dar forma a la voz narrativa permiten recortar el territorio que alberga la trama:

Nevaba más intenso y eso y las lágrimas en sus ojos la desorientaron cuando intentó salir de la villa. Detuvo su marcha y dio una vuelta completa para poder ubicarse en donde estaba parada en ese laberinto de pasillos. Y por primera vez se dio cuenta del frío que estaba sintiendo (...) De lo frío que se estaba poniendo el cuerpo de Olivia. La Magui gritó y lloró. Aulló su dolor y recién ahí volvió a orientarse. Ubicó para dónde

quedaba la Avenida Luro y se metió por ese corredor volviendo a repetir como un mantra sus ¡Aguantá, mamita!; sus ¡Ay mamita! La vereda rota las hizo caer. A la Magui se le dobló un tobillo. Hincó la rodilla izquierda y después terminó besando el suelo. (Oyola, 2008a, p.26)

Los lectores accedemos a la geografía del *Salvaje Cercano Oeste* por medio de la palabra de Lagarto, que narra el calvario de la Magui corriendo por los pasillos de Villa Scasso, con su hija Olivia en brazos desangrándose por un aborto mal practicado. Una constelación de significantes captura fragmentos de un territorio *laberíntico de veredas rotas, de pasillos y corredores que desorientan*. En *Gólgota*, la lengua deviene máquina de expresión colectiva que asimila e inscribe las tensiones que se recortan en el territorio. Con su capacidad para capturar y transformar artísticamente algo de la realidad social, el estilo verbal ajeno que se plasma en la voz de Lagarto Farías se aprovecha como punto de vista, como posición para llevar a cabo el relato, donde el cronotopo de la villa es presentado como un sistema, un organismo vivo, que condiciona la experiencia cotidiana de sus habitantes:

Es conocido cuando pasa algo en la villa, porque todos salen a las veredas. Es como si no se pudiera soportar lo que sea que ocurrió adentro. Los pasillos internos son algo así como las venas para nuestros cuerpos. Llevan y traen sangre. Llevan y traen de todo. Y si algo está mal, lo expulsan. Por eso es que todos abandonan sus ranchos. Para no contagiarse de lo que sea que esté ahí para enfermarlos (p.39).

Las texturas y opacidades de Villa Scasso –*desorientan, permite ubicar, hace caer; llevan y traen sangre, llevan y traen de todo, expulsan, contagia, enferma*– se insinúan en la palabra viva de Lagarto Farías. Bajo estas coordenadas territoriales, la lengua deviene minoritaria y la marginalidad surge como espacio enunciativo que posibilita resistir y transgredir un orden de cosas, en la medida que:

Lo único que permite definir la literatura popular, la literatura marginal, etcétera, es la posibilidad de instaurar desde dentro un ejercicio menor de una lengua incluso mayor. Sólo a este precio es como la literatura se vuelve verdaderamente máquina colectiva de expresión, y adquiere la

aptitud para tratar, para arrastrar los contenidos. (Deleuze-Guattari, 1978, p.32)

Al margen de las normas y las leyes de esa otra ciudad que lo alberga en sus confines, el *Salvaje Cercano Oeste* que resuena en Villa Scasso se muestra como espacio disruptivo donde rigen otras lógicas, se establece otros consensos y se instrumentan otros códigos reguladores de los intercambios simbólicos que forman parte de su cotidianidad. Encontramos un ejemplo de cómo la escritura recupera estas redistribuciones que la lengua menor inscribe en el siguiente fragmento donde el narrador se expresa del siguiente modo:

Asumir lo que sos. Asumir cuál es tu rol en el juego. Ésa es nuestra cruz y no se puede hacerla más liviana (...) Yo, por haber sido camarada y compañero de Calavera, por haber sido padre y hermano mayor de Román, estaba dispuesto a cumplirle a su memoria (...) no lo iba a olvidar y no iba a dejar que las cosas se quedaran así. Se lo debía (...) Me la jugué y lo esperé al Cat Power solo en El Huerto. Me mataba ver los borcegos de Román colgando de los cables. Fui con cero apoyo. Aunque llevara conmigo la reglamentaria, estaba vestido de civil para tener una conversación que nunca iba a ocurrir. Algo que de todas formas se iba a difundir pero que la calle iba a callar si hacíamos las cosas bien (...) Sabíamos que esto lo teníamos que arreglar de la forma en que perdiéramos menos cada uno de los dos bandos (...) Y Cat Power, pese a ser precoz para el general en el que se había convertido, era sabido que quería pararse sobre lo que fuera mejor para el negocio. Y que éste prosperaba si la policía no se andaba metiendo por ahí. El pibe de Scasso vino también solo. Los dos teníamos mucho para ganar y todo para perder. Nos cabeceamos casi en simultáneo, pronunciando nuestros respectivos apodos para decir hola. (Pp.109-110)

El ejercicio menor de la lengua habilita el espacio literario donde, montada en la voz narrativa, la escritura hace visible el debilitamiento de las relaciones de poder instituidas, a la vez que promueve el surgimiento de otros modos inciertos de relación. Así, los vínculos que se forjan en el *Salvaje Cercano Oeste* se presentan

“codificados y regulados por un entramado de poderes y controles que ya no tienen al estado nacional ni a las formas de habitar la nación como referencia exclusiva para la producción y regulación de la subjetividad” (Rodríguez, 2017, p.45).

Las fronteras entre la ley y el crimen se desdibujan en la palabra del narrador haciendo visible “la correlación tensa y contradictoria de los sujetos, las creencias, la cultura y el estado” (Ludmer, 1999, p.15). El fragmento arriba citado de *Gólgota* nos permite advertir que, sujeto a la ley del *Salvaje Cercano Oeste*, la relación entre policías y delincuentes se cifra en una constelación de símbolos y prácticas – borcegos colgados, negociaciones extraoficiales, silenciamientos, gestos, saludos– que reordenan los vínculos al interior del territorio. Estos lazos, aunque siempre conflictivos, asumen una horizontalidad basada en el beneficio mutuo y, en la mayoría de los casos, no observan la Ley, pues los significantes que cobran valor en este horizonte semántico se ubican del lado de la venganza, del ajuste de cuentas, del ojo por ojo, de la justicia por mano propia, del *hacer lo que se tiene que hacer* (p.98). El siguiente fragmento es claro ejemplo de los sentidos que palabra vehiculiza en torno a las modalidades que asume la (in)justicia en la villa:

La carátula del expediente no tiene título. Porque de lo que pasó no hay registro. Oficialmente: no hubo caso. Nunca ocurrió. Porque lo que les voy a contar no salió en ningún noticiero. Nadie sabe nada del tema. En teoría. El servicio te enseña que cuando la calle calla es porque hay algo. Algo *grosso*. Algo jodido. No nos metemos donde no nos llaman. Mucho menos donde no nos mandan. Porque si de eso no se habla, tampoco hay algo para escuchar o ver. Dicen que esa es la base de la sabiduría: mantener la boca cerrada, las orejas tapadas y la mirada en el piso. Qué loco ¿no? Que la sabiduría se la represente con esos tres monos. Saber es aprender. Y uno aprende bastante en la calle (...) Soy policía. Y estoy muy acostumbrado a no decir nada, a mirar para otro lado, a jugarla de sordo. (Oyola, 2008a, p.23-24).

La voz de Lagarto Farías constantemente pone en juego perspectivas tanto individuales como colectivas a partir de un punto de vista fuertemente condicionado por el territorio. Desde una posición ambivalente, en el límite incierto entre la ley y el delito, el enunciador sabe que “la calle que calla” es parte de la lógica extraoficial con la que se tratan en la villa los asuntos delicados. La lengua menor subvierte

los códigos dominantes y abre posibilidades para la expresión de otros sentidos anclados en los puntos de vista de las voces marginales. Notamos que una serie de significantes funcionan como señal del ocultamiento que imponen ciertas restricciones en torno a lo decible, con lo cual *mirar para otro lado, jugarla de sordo, mantener la boca cerrada, las orejas tapadas, la mirada en el piso, no hay registro, nunca ocurrió, nadie sabe nada, etc.*, son parte de la cotidianeidad de un ámbito en cuyo interior se recontextualizan las relaciones entre crimen-verdad-justicia.

Si bien en las ficciones del corpus no abundan las descripciones espaciales, el imaginario suburbano se vuelve perceptible en la palabra de los héroes que, fuertemente anclada al territorio, deviene agenciamiento colectivo de enunciación y se torna relevante como generadora de potenciales significaciones sociales y que operan como factor estratificante y movilizador del plurilingüismo en la novela (Cf. Bajtín, 1989, p.150). Vehiculizada por la voz de Lagarto la palabra novelesca recorta con precisión las lógicas que subyacen a las acciones y decisiones consideradas válidas en ese cronotopo cuando expresa: “lo que íbamos a hacer estaba por encima de la ley. La sangre derramada llamaba pidiendo más sangre (...) no se estaba discutiendo qué era lo correcto, sino qué era lo que se tenía que hacer” (2008a, p.96).

Los significantes en torno a la corrupción y el silenciamiento reaparecen en *Santería* plasmados en la voz de la narradora, Fátima Sánchez:

Salimos para ir al velorio y entierro de Charly (...) Todo fue muy confuso, de hecho, desde arriba llegó la orden para cambiar la carátula del expediente (...) Se dijo que Charly estaba por entrar a narcóticos y haciendo un peritaje fue muerto por dos pibes chorros de Puerto Apache. Toda su delegación sabía que así no habían sido las cosas. Pero decidieron mirar para otro lado siendo conscientes que con esa gente no se jodía. Todos miraron para otro lado. Todos. (Oyola, 2008c, p.117-118)

Los delitos de Estado, la corrupción (...) la asociación entre sectores de la institución policial y la delincuencia común, el tráfico de drogas (...) son algunas huellas de lo empírico que genera debate social (Cf. Berg, 2008) y que Oyola recupera en *Santería*. Como en *Gólgota*, prácticas como el *mirar para otro lado* y

el *cambio de carátula de un expediente policial* configuran la cotidianeidad de *Puerto Apache*, otra de las encarnaduras del *Salvaje Cercano Oeste* donde hace signo la naturaleza *non sancta* de los vínculos entre la ley y el delito. La frase adverbial “desde arriba” marca una determinada distribución espacial de cuerpos y enunciados; una posición discursiva hegemónica de la cual se desprenden los significantes vinculados al silenciamiento y al ocultamiento de evidencias.

A propósito de las *voces femeninas* que intervienen en el procesamiento narrativo de estos territorios marginales, constatamos que en Oyola es una apuesta estilística frecuente. Según lo manifiesta el mismo autor, se trata de una decisión estética que obedece a una necesidad técnica, funcional a la historia que está narrando:

Empecé a escribir mujeres para resolver un problema técnico: como venía escribiendo muchos hombres tenía ganas de escribir mujeres. Cuando lo hacía, no me gustaban porque se parecían a mí y eso me irritaba. Por eso empecé con cuentos de terror: para poder controlar esa voz. Desde el género, que te impone reglas, y desde el cuento, que te marca tiempos (...) tiene que ver con la historia que quiero contar. (Oyola, 2017)

La voz femenina en Oyola se materializa en inflexiones que aportan al relato un matiz de intimidad. Así, en *Santería* y *Sacrificio* la voz de Fátima permite desplegar semióticamente las complejidades de un territorio marginal desde la sensibilidad de una subjetividad femenina:

Ella [Ñña Chiquita] fue mamá de crianza de varios huérfanos. Todos abandonados a nuestra suerte. Salvo la Nani. La última de una familia que ya no les ponía nombre a sus hijos. Los numeraba. Me acuerdo de ella porque yo era adolescente cuando la madre le pidió a la tía Chiqui si se podía hacer cargo de la beba. Que ella no sabía qué más podía hacer con tantas bocas que alimentar. (Oyola, 2010, p.14)

Vemos que Fátima focaliza la historia desde adentro, su voz cómplice revela el costado humano de los vínculos que allí se forjan. Desde la intimidad de lo femenino, en *Santería* Oyola cartografía un territorio que se muestra protector y a la vez hostil, con personajes que matan y roban para vivir, pero que también aman,

sufren y se sacrifican por sus semejantes. Allí, la oralidad literaria se inscribe con sus texturas particulares en una prosa a menudo plagada de dialogicidad, de reformulaciones y de repeticiones, tal como podemos apreciar en el siguiente fragmento:

Nosotras, la gente como Ña Chiquita y yo, mal que nos pese, convivimos con la cercanía de la Vieja Cosechera. Siempre. Será por el lugar donde tuvimos que parar. Gran parte será por lo que hacemos. Por la gente que nos frecuenta. Pero sobre todo será porque ya nacimos marcadas. ¿Que cómo es eso? La Tía Chiqui no podía tener chicos. Es decir: biológicamente no podía dar vida. Dar a luz. (Oyola, 2010, 14)

Con relación al protagonismo de la subjetividad femenina en *Santería y Sacrificio*, Lucas Panaia (2020) considera que Oyola opta por narrar la villa desde esta sensibilidad, donde la transmisión del don místico es un legado femenino y donde el papel de los hombres es relegado a un segundo plano. Panaia considera que esta apuesta que hace Oyola parece responder al papel que desempeñaron las mujeres como último bastión de resistencia familiar durante el desastre menemista (pp.12-13). Así, el pronombre “nosotras” nos permite situar a la voz de Fátima como agenciamiento enunciativo que engloba una identidad compartida por quienes, como ella y Ña Chiquita, están marcadas por circunstancias de vida desafiantes. La oralidad literaria deviene máquina colectiva de enunciación que, desde un registro íntimo, refuerza la evocación de Puerto Apache como un universo integrado, sostenido por la idea de comunidad. Las reglas de convivencia y solidaridad que se generan al interior de este cronotopo operan como tácticas de resistencia, de supervivencia frente a la urbe que apremia con sus mega emprendimientos; que asedia y avanza despiadadamente:

Son tiempos difíciles para el Apache. Aguantamos. Aguantamos bastante. Y así y todo no sé si nos va a alcanzar. Fuimos perdiendo territorio por no caer en la transa. Pero lo que nos pasó es que había demasiados caciques dentro de la indiada. Convivían muchas bandas y ninguna era fuerte. Antes sí que éramos una tribu... Son tiempos difíciles para el Apache. Porque lo que viene-lo que viene-lo que viene

en nuestro mundo que la quiere jugar de primera es el principio del fin...
Puerto Apache... Puerto Madero... (Oyola, 2008, p.20)

Mediada por el punto de vista de la narradora, la villa de Puerto Apache se revela ante el lector con sus lógicas propias; sus laberintos que son el último refugio sus habitantes socialmente vulnerables, frente a la presión de los emprendimientos urbanísticos que se ciernen, amenazantes, en su horizonte. En tanto dispositivo colectivo de enunciación, la voz individual de Fátima se muestra con toda su subjetividad a flor de piel, a la vez que socialmente orientada hacia el habla cotidiana y fuertemente anclada a las variables territoriales. Su alcance colectivo promueve la polémica con las lógicas capitalistas en la medida que articula “una contravención que perturba el estado natural de las cosas y provoca una fisura sobre las reglas y normas del buen funcionamiento social” (Berg, 2008).

Junto a las políticas de silenciamiento propias de las espurias relaciones que se establecen entre la ley y el crimen, la villa genera otros códigos minoritarios que regulan los vínculos y las interacciones en su interior. Así, leemos que en Puerto Apache “la mujer de un amigo o familiar para todos los demás tiene bigote (...) ni se la mira. Y mucho menos se la toca.” (Oyola, 2008, p.25) y también es ley que “la tribu comparte, en épocas de fiesta, sea poco o mucho, todo lo que tiene” (p.128). La cartografía de este cronotopo se completa a partir de ciertas operaciones léxicas que inscriben algo de su improvisada geografía. Puerto Apache existe al margen de las normas burguesas y de la disposición urbana; no tiene calles, sino “huecos y pasillos”; no tiene casas, sino “ranchos y casillas”, no responde a autoridad pública alguna, sino a un *cacique*:

Ray la venía juntando con pala. Y si bien era generoso con el malón, si bien era muy atento con los pibes de la villa, parece que se desentendió del Santito y que el Señor de la Muerte no se la dejó pasar. Un pendejo del orto lo hincó en una pierna y se desangró. Cuentan que Ray lo había encontrado colando rancho acá en el puerto. Que le había pedido que se fuera de los pasillos, que todos los huecos los manejaba él, porque en el Puerto mi marido era Don King. (p.21)

En la escritura la lengua mayor se *desterritorializa* para hacer lugar a la palabra que circula con sus singulares inflexiones, configurando identidades que se

muestran indisolublemente ligadas a ese territorio. Podemos advertir esta dialéctica cuando Fátima discurre sobre sus orígenes: “Ña Chiquita me enseñó a hacer trabajos de rezo. Y de la calle; no, de la calle no: más bien de los pasillos de la villa y del puerto, aprendí todo lo demás” (p.20). A su vez, en este laberinto, geográficamente caótico, pero socialmente organizado, los códigos aglutinantes que aseguran la pertenencia a la tribu habilitan la confluencia de una densa red de símbolos y prácticas que cumplen una función *territorializadora* y en cierta forma ordenadora de modos de ser y estar. La lengua propicia agenciamientos que permiten “dar cuenta de la distribución heterogénea de los cuerpos y los enunciados en momentos específicos” (Deleuze-Parnet, 1980), con lo cual advertimos zonas donde la voz de Fátima recorta el territorio en términos de inclusión/exclusión al problematizar cuestiones vinculadas a la identidad, a la pertenencia y a la alteridad. Como ejemplo de ello, notamos que la rivalidad entre la narradora y su prima Lorelei se pone en juego en el plano territorial:

Las dos nos llevábamos meses de diferencia. Las dos nacimos en Flores. Yo en el invierno del 69. Ella, en la primavera de ese año. A mí me abandonaron. A ella la anotaron en el Registro Civil como Lorenzo Algoas Guedes (...) Nunca me quiso la Lorelei. Salvo la tía Flor, nadie me quiere allá en el Jabutí. Esa villa de mierda en el Bajo Flores. Si fueron esos brasileiros hijos de puta los que me pusieron la Víbora Blanca (...) No era bienvenida en el Jabutí así que decidí ir acompañada (...) Ni bien pisé el pasillo arrancó el rosario de puteadas. Después los negros empezaron a rezar en portugués (...) Esas voces multiplicadas y orando pronto fueron un zumbido sumamente molesto ¡A Víbora Branca, *Senhora do Rei*, o poder de Cristo te aparta! (p.30)

En el fragmento citado observamos que la voz de Fátima vehiculiza disputas territoriales y revela porosidades culturales al proclamarse contra las arbitrariedades propias de *El Jabutí*, la villa del Bajo Flores donde, a pesar de haber nacido, es considerada una amenaza.

En *Kryptonita* vemos que el conurbano literario toma forma a partir de un relato coral, en el que los distintos integrantes de la banda de Nafta Súper alternan

en una diégesis interior. Aquí Oyola vuelve a apostar por una voz femenina, en este caso es Lady Di, una travesti, la que carga con el peso de la narración en la que, bajo la forma de un *flashback*, rememora su infancia en la villa de *Los Eucaliptus* en Rafael Castillo:

Me acuerdo de cómo a la siesta nos poníamos a jugar en Los Eucaliptus. De cómo nos mojábamos. De cargar y descargar baldes con agua. De las risas, las corridas en patas y las patinadas. Del barro que se formaba en la calle. De los perros que no paraban de ladrar y correr detrás de nosotros. (p. 143)

Los Eucaliptus y sus alrededores emergen de la memoria afectiva de Lady Di que evoca aquellos días cuando “santificar las fiestas en todo Castillo era calzarse las botas tejanas para ir a bailar rocanrol al Yesi⁴⁰” (Oyola, 2011, p.141). Allí, la villa es sinónimo de juego y celebración; una fiesta donde “pasa de todo porque en el Carnaval vale todo” (p.142):

Por esos mismos días decidí dejarme el pelo largo. Y también empecé a ir más seguido para Atalaya, donde estaban mis nuevas amigas, mi nueva familia, mi nueva religión (...) En el carnaval del 86 Dani Duque dejó de existir para Los Eucaliptus, Atalaya, Castillo, Casanova, La Matanza, el mundo. Sobre unas botas coloradas hasta la rodilla, haciendo equilibrio sobre unos tacos aguja imposibles (...) hizo su debut la mujer que tiene al lado suyo, doctor. Como tenía recién dieciséis años las otras chicas decían, cargándome, que no me podían tratar de reina. Pero sí que era toda una princesa (...) En el Carnaval del 86 nació Lady Di. (p.146)

Plasmada en una metamorfosis que recrea clásico tópico de los orígenes propio del *comic*, Oyola recupera la fuerza transgresora del carnaval (Bajtín, 2003), fenómeno que, según Beatriz Sarlo (2014) “todos pensaban definitivamente retirado de la cultura urbana. Sin embargo, el fin de siglo lo desentierra para salir de noche” pues, “en las discotecas, a la madrugada, los muy jóvenes interpretan, a su modo, un rito” (pp. 36-37). La escritura atraviesa los cuerpos y las subjetividades

⁴⁰ En alusión al *Jesse James*, emblemático local bailable ambientado en la temática de los *Saloons* de las películas del Oeste norteamericano, ubicado en Isidro Casanova, partido de La Matanza de donde es oriundo Oyola.

provocando la desterritorialización de Dani Duque en su *devenir-Lady Di*. Su imagen se construye como pura exterioridad, con su efecto de superficie donde “todo está para ser visto” (Ibid.), articulada en una red de significantes que nos reenvían con insistencia al universo del *comic*, con lo cual se reafirma el vínculo hipertextual de la obra con dicho género.

La voz de Lady Di vehiculiza el costado sensible y más íntimo de las historias que subyacen a los personajes de *Kryptonita*; la otra cara de una trama que tematiza la exclusión, la injusticia, la corrupción y la violencia estatal, cuyas víctimas son siempre las clases más vulnerables. El registro cercano, que por momentos roza la ternura, recupera la historia de Pini –Nafta Súper– desde una posición que desmiente el estereotipo del delincuente, para resaltar en cambio su costado humano:

Pinino tuvo con Lu un chico, el Monchi, Y cuando el bebé nació, como suele pasar cuando viene a este mundo cualquier bebé, todo fue felicidad en sus vidas. Y también en las nuestras. Porque esa clase de sentimientos son los que se comparten, ¿no es cierto? Pero las cosas después se complicaron (...) Y bajo el mismo techo no duraron mucho. A lo que nosotros nos dedicamos, lo que nosotros somos... no es muy compatible con conformar una familia hecha y derecha (...) Pinino sabe muy bien cuál es la vida que le quiere dar a su hijo. Por eso se fue de esa casa, (...) no piensa arrastrar al chico sí algo le sale mal. Quiere que Monchi no crezca viendo todos los días la misma mierda. Nuestra mierda. Con la mamá vive en una casa linda. Con Pini se iban a quedar por acá. Y eso no iba a estar bueno. Pero para que Monchi algún día despegue, el que se tiene que tomar primero el palo es el Pini. (Oyola, 2011, pp.80-81)

La cartografía de Los Eucaliptus se completa al recubrirse de las tonalidades que aportan las distintas voces del coro de personajes. En la narración del Faisán el territorio se muestra en relación al problema de sus límites, dejando ver también aquello que se recorta a sus alrededores y el modo en que los cuerpos transitan estas fronteras:

Nos gusta mucho la joda, pasarla piola, que pinte la fiesta (...) Ya sea en Lafe o en Morón, la actitud siempre es la misma: entramos en plan “ustedes personajes abran cancha” (...) Pasa que la calle les cabe a todos. Y que la sangre delincuente tira (...) Pero hay una cancha en la que nunca ganamos. Esa es en Catán. No me pregunte porqué, pero en Catán no nos funcionan los poderes. Y por eso pasó lo que pasó cuando fuimos a bailar a la villa de El Dorado. Se escuchaba música desde la calle. Colamos rancho por el primer hueco que encontramos. Paredes de revoque grueso. Ladrillos huecos anaranjados. Alambrados con formas de rombos. Déja Vú. Hasta que llegamos al patio. (p.153)

Entramada en la anécdota criminal, la diégesis principal de *Kryptonita* extiende el campo representacional a otros actores sociales para poner en diálogo determinadas situaciones que aquejan a quienes viven en los márgenes. En este caso, Oyola articula este diálogo en la voz del narrador principal, un médico nochero del Hospital *Paroissien*, cuyo extenso rodeo sobre el tópico de la muerte inaugura la novela:

Obitó. Cinco letras. Una palabra. Una acción terminal para pronunciar la peor noticia que puedan llegar a recibir.

Obitó. Cuando pronunciamos la palabra obitó lo que les intentamos decir es que su ser querido, esa persona por la que ustedes lamentablemente nos conocieron bajo esta circunstancia particular, falleció. Está muerta. Obitó.

La operación metadiscursiva que se pone en juego a partir del significante “obitó” cifra de manera novedosa la experiencia marginal en relación a los modos de tratar con la muerte en un hospital público “donde obitó es lo primero que uno aprende a decir” (Oyola, 2011, p.15). En narrador, en tanto “exponente de un horizonte lingüístico, ideológico-verbal especial, de un punto de vista especial acerca del mundo y los acontecimientos, de valoraciones y entonaciones” (Bajtín, 1989, p.130) escenifica en su enunciado cómo dicho punto de vista interactúa con otras posiciones:

¿Parientes de fulano de tal? ¿Sí? Su familiar obitó a las tantas horas y tantos minutos del día de hoy. Por favor dirigirse a la comisaría

correspondiente a hacer la denuncia para poder retirar el cuerpo de este nosocomio.

Palabras más, palabras menos, lo importante desde el punto de vista judicial es decirles siempre obitó. Para cuando los familiares o conocidos pueden reaccionar, ya no tenemos que estar delante de ellos. Cumplimos con el procedimiento correcto. También con lo legal. Se informó que el paciente obitó. Hasta ahí llegó nuestra responsabilidad (p.16)

Una vez más, observamos el ejercicio menor de la lengua atravesando el espesor de los discursos; la palabra novelesca cobra forma en la voz en el narrador y deviene dispositivo colectivo de enunciación que da forma a sujetos en contacto con unas significaciones establecidas (Cf. Deleuze-Parnet, 1980, p.8). El dramatismo del cuadro que se recorta en el monólogo del médico se profundiza cuando recrea una situación enunciativa que deja al descubierto las maniobras en torno a lo decible que operan en determinados horizontes discursivos:

En una clínica privada a los familiares nunca se les dice obitó. Se los hace ir a esperar a una sala especialmente preparada para esta situación. Una habitación generosa en espacio. Paredes y techo pintados de blanco. Una habitación impecable. Inmaculada. Sólo con un sofá enorme. Pesado. Un único sofá que invita a sentarse en el sí o sí. Sean conscientes de lo que sigue. Porque esas paredes y techos blancos impecables e inmaculados, ese sillón enorme y la música clásica o el tema de Vangelis sonando por los parlantes les están diciendo que la persona por la que están ustedes ahí falleció. Antes vamos a dar la mano. Un apretón firme. Nos vamos a presentar. Les vamos a decir nuestro nombre (...) y, haciendo un alarde de ademanes y en ocasiones entrelazando los dedos o uniendo sólo las yemas, les vamos a enumerar que aun en un centro médico como ése, a pesar de haber hecho todo lo correcto (...) el cuerpo de la persona por la que ustedes están ahí presentes no resistió (...) vamos a dejar que lloren sobre nuestros hombros. Incluso nosotros mismos nos vamos a permitir palmear sus

espaldas y si consideráramos que hace falta hasta abrazarlos (...) cuando estén un poco más tranquilos, les vamos a hacer notar la presencia de una enfermera que les va a pedir que la acompañen. La enfermera les va a dar su pésame. Los va a llevar a la administración donde los empleados también les van a decir que sienten mucho su pérdida. Y juntos van a empezar todos los trámites necesarios. (pp. 12-14)

La palabra novelesca por su naturaleza dialógica captura la pluralidad de puntos de vista acerca del mundo, lo cual es aprovechado por el autor para arrojar luz sobre distintos aspectos del objeto (Cf. Bajtín, 1989. p.105). Bajo el signo de lo marginal, el narrador principal de *Kryptonita* asimila en su enunciado una serie de rasgos culturales propios de los sectores excluidos de modo que, lo que entra en el orden de lo decible cuando muere un paciente se materializa en un reparto diferente según la formación ideológica y la extracción socioeconómica que subyace a cada posición enunciativa. En el fragmento citado, podemos ubicar las marcas del contexto comunicativo que garantiza la efectividad de los enunciados en la medida que la escritura recrea las condiciones pragmáticas del funcionamiento discursivo de una formación y sus respectivas condiciones de producción.

Dentro de estos horizontes diversos que representan al sector público de la salud por un lado y el privado por otro, la palabra se llena de contenidos semánticos y axiológicos estrechamente enlazados a los respectivos dispositivos de enunciación de forma que podemos distinguir indicadores que regulan lo decible en los respectivos contextos. Notamos además que la distancia entre estos dispositivos que coexisten al interior del interdiscurso de la gestión de la salud, viene marcada en gran medida por condiciones extraverbales de índole socioeconómica que la voz narrativa deja al descubierto:

Obitó es una palabra, un verbo, que jamás se pronuncia en una clínica privada. Porque donde hay dinero de por medio es otro el procedimiento. Porque si se paga es para recibir algo diferente. Algo mejor. En teoría. La práctica igual avala. Pero podrían recibir algo mejor. El consuelo de tontos es que peor están los que no tienen obra social. Y esa es una verdad irrefutable. (p.12)

El contraste entre ambos dispositivos de enunciación y sus respectivos horizontes sociales textualizados, pone al descubierto los dilemas éticos y morales que atraviesan la cotidianeidad del trabajo de la salud, siempre en estrecho vínculo con el territorio. Los mecanismos del discurso directo –“¿Parientes de fulano de tal? ¿Sí? Su familiar obitó a las tantas horas y tantos minutos del día de hoy” (p.15) – e indirecto –“les vamos a enumerar que aun en un centro médico como ése, a pesar de haber hecho todo lo correcto en el procedimiento llevado a cabo (...) no resistió” (p.13)– escenifican posiciones enunciativas que interpelan al lector desde la marca personal “ustedes”. De este modo, la voz narrativa inscribe prácticas y discursos en tensión; dos puntos de vista que presentan en franca oposición; dos agenciamientos colectivos de enunciación cuyo carácter social configura sus propios sentidos, objetos, sujetos y enunciados (Cf. Bubnova, p.111).

Estos agenciamientos enunciativos no sólo recortan la zona de lo decible, sino que este recorte deja a la vista, una vez más, sus respectivas políticas de silenciamiento, en apariencia diferentes pero orientadas en ambos casos a desligarse de la responsabilidad por una posible mala praxis. En el caso del hospital público, la situación comunicativa que recrea el narrador deja ver un borramiento del nombre del médico responsable y de los detalles del fallecimiento –“No hay que dar más explicaciones. No hay que develar detalles del fallecimiento”; “No tienen que saber el apellido del doctor que les informó del deceso. Nunca se lo vamos a dar (...) Cuando se confunden en un abrazo. Ahí es donde hay que desaparecer” (Oyola, 2011, p.16) –. La confrontación dialógica de los lenguajes perfila sus fronteras (Bajtín, 1989, p.180) y, en este sentido, la narración, al escenificar dos posiciones enunciativas opuestas muestra cómo en cada caso la formación discursiva pone en juego operaciones tendientes a ejercer control sobre lo decible. El tono irónico del enunciador refuerza los significados inconvenientes al sustituirlos por formas más confortables, con lo cual vemos que, mientras que “obitó” es lo primero que se dice cuando muere un paciente en un hospital público; “es una palabra, un verbo, que jamás se pronuncia en una clínica privada. Porque donde hay dinero de por medio es otro el procedimiento. Porque si se paga es para recibir algo diferente. Algo mejor” (p.12).

La repetición del significante “obitó” con que se abre la novela funciona como anticipación y deviene *leitmotiv* que condensa la experiencia de morir en un hospital de la periferia. Esto permite a Oyola insistir en tópicos como *mirar para otro lado, no hacerse cargo o no dejar registro* –presentes ya en *Gólgota, Santería y Sacrificio*–, constitutivos de las relaciones espaciotemporales del cronotopo oyoliano, para visibilizar los condicionamientos sociales que modulan no sólo las formas de vivir en el conurbano, sino también las formas de morir, tal como lo leemos en el siguiente fragmento:

Habían dejado tirado en la puerta de entrada a un pibe. Laceraciones en hígado y estómago, además de fractura de cráneo y múltiples escoriaciones. No respiraba y el corazón estaba en paro (...) Como pasa la mayoría de las veces en un caso como éste, desaparecen –además de los que trajeron a la persona hasta el hospital- casi todos los enfermeros y los policías de guardia. No se registra al paciente. Nadie quiere hacerse cargo de lo que va a pasar después. (Oyola, 2011, p.31)

La voz narrativa de *Kryptonita* captura una serie de rasgos culturales propios de los sectores excluidos de modo que, lo que entra en el orden de lo decible cuando muere un paciente se materializa en un reparto diferente según la formación ideológica y la extracción socioeconómica que subyace a cada posición enunciativa. La escena del Orejón narrada desde el horizonte discursivo de la jerga profesional nombra “científicamente” las marcas de la violencia en el cuerpo: “laceraciones en hígado y estómago, además de fractura de cráneo y múltiples escoriaciones” (p. 30), a la vez que descubre las opacidades de las prácticas cotidianas asociadas a dicha formación, pues:

En definitiva, el Orejón es un pibe chorro. Y a un pibe chorro es difícil que en una guardia lo salven. Con un pibe chorro, de puertas para adentro no se utiliza el cardiopulmonar. Mucho menos se le pone un respirador. Si llega así, solo, entra vivo y sale muerto. Y eso es lo que le va a pasar a este pibe de catorce, como mucho quince años. Se está muriendo y se va a morir y no vamos a hacer nada para poder salvarlo. (p. 32)

El planteo de problemas éticos y axiológicos y la explicitación de sistemas de valores en defensa de la vida, la honestidad, el respeto al otro (Cf. Mossello, 2018, p.69) son recuperados por la escritura a partir del incidente del Orejón, poniendo en evidencia ciertos imperativos que, instalados en la cotidianeidad de los sectores vulnerables, se vuelven moneda corriente. Con la irrupción del oficial Ventura en escena, la prosa insiste en visibilizar el silenciamiento como práctica habitual que opera sobre lo decible en ciertas zonas del sistema legal:

Ventura admite que ellos atendieron el llamado tarde, media hora después. Y que cuando llegaron lo encontraron al Orejón tirado en la calle, mal herido. Que no había nadie. Salvo el dueño del auto al que habían querido robar. Y que el tipo les contó lo que había pasado. Pero les dijo que jamás lo iba a admitir en una corte. Y que ahí nomás arreglaron un precio. Una oferta teniendo en cuenta lo que habían hecho. Que al Orejón igual lo esposaron por las dudas y que lo metieron en el asiento trasero del patrullero. Que nunca llamaron a la ambulancia porque se sabe que es al pedo, Y que lo trajeron a la guardia. Pero que eso no tenía que figurar en ningún lado. Que lo que oficialmente había pasado era que lo habían abandonado así en la entrada del hospital. (p.32).

Se revelan así en la lectura los entramados simbólicos subyacentes a los vínculos y prácticas donde lo legal, lo ético y hasta lo humano, pierden sus contornos, en un territorio en el cual “el delito está eventualmente administrado por la policía [y] la vida se asume como paradoja entre el vitalismo y la fatalidad del instante” (Jostic, 2012, p.277). Lo “extraoficial” se impone en *Kryptonita* como destino fatal de quienes, por su condición marginal, son excluidos del orden jurídico y social. La lengua, en su condición performativa, ubica los sentidos que subyacen a estos pactos que se suscriben los dominios de la coerción, la amenaza y la extorsión, tal como lo vemos en el siguiente pasaje:

[Ventura] le pide a Nilda que nos deje a solas. Nilda se niega. El oficial Ventura le pregunta por su hijo menor. ¿Cómo está? Con eso sólo le alcanza para que Nilda recuerde que le debe un favor. Y porque la

familia, la sangre de uno, siempre va a estar antes que la vocación; el paciente que estábamos atendiendo va a morir. (p.31)

La corrupción de la institución policial dentro de las formaciones sociales de los márgenes configura marcos de legalidad alternativos que regulan las interacciones entre los sujetos y los aparatos burocráticos estatales, con pactos que funcionan por fuera del sistema legal y jurídico. Por medio de la cursiva, la voz narrativa se desmarca del tono extorsivo de Ventura, a la vez que enfatiza desde lo tipográfico la orientación del enunciado hacia la amenaza. Ventura ejerce el control discursivo, habilitado por el poder que le confiere su pertenencia a la institución policial, y lo hace mediante prácticas de silenciamiento verbales y no verbales:

antes de retirarse, me da la mano y cuando se la estrecho, siento los billetes que me está entregando. Los guardo, sin mirarlos ni contarlos, en uno de los bolsillos del pantalón, mientras el oficial me aconseja que llame al doctor de guardia, al que tendría que haber estado presente cuando llegó el pibe; porque el titular va a tener que firmar un deceso. (p.32)

La eficacia simbólica de las estrategias enunciativas que pone en juego Ventura no deja lugar a dudas sobre lo que va a suceder; “se está muriendo y va a morir. Y nosotros no vamos a hacer nada para poder salvarlo” (p.32), nos dice el narrador con tono de resignación. En la prosa se nos revelan los pactos y las negociaciones que operan en el margen, arrojando luz sobre ese resto social oculto y obscuro que regula el destino de aquellos sujetos caídos del sistema en la medida que la ley escrita queda suspendida.

Ahora bien, otro de los territorios marginales que se recorta en el corpus oyoliano es la *cárcel*. En *Chamamé* y *Ultra Tumba* Oyola captura el universo semántico que condensa la experiencia carcelaria y lo somete a la elaboración artística. Entrevistado por la redacción de la revista *La Tinta* a propósito de su última novela, *Ultra Tumba*, el autor se explaya en cuanto al modo de apropiarse de los significantes que confluyen en el *topos* carcelario para ponerlos al servicio de la trama.

Hay cosas que no te digo que son universales, pero sí federales. Por ejemplo, decidí dejarle “las infanto” porque el término lo escuché por

primera vez en una unidad, pero en otras tenían otro tipo de vocabulario y le decían “las infanta”. Mi conclusión era que si en la mayoría de los lugares le decían “las infanto” tiene que ver no sólo con que es un término o un mote que se arrastra desde hace mucho tiempo, sino que dentro de los códigos tumberos y en las unidades penitenciarias femeninas el peor crimen es matar a un hijo, a un niño, a un infante, entonces le quise conservar esa “o” (...) y quise preservar el lenguaje de ellas cuando se torea y se insultan. No quería poner que la Ñeri Graciela le dijera a la Peke “vos te haces la cocorita, pero si no tuvieras un macho detrás no serías nada”. Eso resumido es cuando la trata de “cortachurro”. Para las chicas eso es algo terrible. Es un insulto delincencial tremendo, concentradísimo, en una palabra. Para qué lo voy a explicar⁴¹.

En estas ficciones el espacio carcelario presenta rasgos que lo aproximan al ecosistema de la villa; con una familiaridad que lo emparenta con su dinámica como reflejo distorsionado de la misma:

*Era un **laberinto**. También una **trinchera**⁴². Si alguien se mandara solo por primera vez, definitivamente se perdería. No hay dudas. Pero ellas no. Que lo transitaban una y otra vez. Se los sabían de memoria a esos **pasillos**. Conocían muy bien cada uno de los **huecos** por donde entrar. Qué camino las llevaba hasta dónde. Cuál era el más directo para salir. Incluso el punto ideal para hacer una emboscada. (Oyola, 2020, 109)*

Pasillos, huecos, laberintos, ranchos, el patio reaparecen en los cronotopos carcelarios oyolianos en continuidad con la geografía de la villa recortando el paisaje social y pulsional donde se plasman las complejidades que suscita la experiencia marginal, pues, tal como lo expresa Maikel, del grupo de los *Pensadores Villeros Contemporáneos*, la cárcel es el segundo hotel adonde van a parar los pobres, porque el primero es la villa (Cf. Oyola, 2020, p. 12). En efecto, podemos observar esta continuidad cuando en *Ultra Tumba*, a partir de un

⁴¹ Giordana, P. (2020) Leo Oyola: “En la dificultad, aparece la creación”. *La tinta*. Recuperado de: <https://latinta.com.ar/2020/07/leo-oyola-dificultad-aparece-creacion/>

⁴² Cursiva del autor. Las negritas son nuestras.

flashback la voz narrativa da forma al semblante de Córdoba en su tránsito del espacio de la villa a la Unidad Penitenciaria 73:

volvieron a pasar por la comisaría de Los Pinos (...) dejando el asfalto por Larzábal, se metieron en la villa de La Curva hasta el Patio de Ña Nicodema (...) hasta que levantaron las sillas patas para arriba sobre las mesas y se pusieron a barrer, no se dieron cuenta que eran los últimos (...) Él vivía en un rancho ahí en La Curva. Y en su cama amanecieron. Córdoba se levantó temprano. Se vistió. Decidió irse sin saludar (...) Entrando en su casa fue cuando la detuvo la policía (...) Fueron muchos los años que le dieron. La bolearon a la 73. Había perdido. Y estaba perdida sola ahí en la Chanchería. (pp. 20-21)

Mismo procedimiento encontramos en *Chamamé*, novela del 2007 donde también el narrador traza la trayectoria de Noé Carabajal en una continuidad que lo lleva de la villa a la cárcel:

corrió escapando por el laberinto de pasillos angostos, ya sin tiempo para acariciar alambrados y prefabricadas, ladrillos huecos y paredes sin revocar. Llegó a la comisaría y se entregó (...) Noé pasó por el pianito. Se desprendió de sus cadenas, pulseras y anillos. De los cordones de las zapatillas. Posó para las dos fotos. Y no ayudó en nada a su defensa. Lo raparon por los piojos... (142-143)

En *Ultra Tumba*, las marcas territoriales se inscriben en un registro cercano al de los personajes femeninos cuyas inflexiones, pobladas de elementos del argot carcelario, resuenan en la voz narradora. Aquí Oyola vuelve a apostar a voces femeninas y las ubica como protagonistas que focalizan los acontecimientos desde adentro. Así, la Unidad Penitenciaria Femenina 73, conocida como “La Chanchería” se presenta como un territorio en permanente estado de alerta, que, cifrado en una gramática particular, produce signos que una interna como la *Ñeri* Graciela sabe leer muy bien:

La *Ñeri* Graciela con Helena en brazos empezó a retroceder, alejándose de los dos flancos adonde estaban yendo las armas blancas. Vio cómo las gemelas Foco&Foquito Molfino se separaban. Eso tampoco estaba bueno. Relojeó de derecha a izquierda y se dio cuenta de que otras

presas iban a emboscar a las penitenciarias. Que se iban a chupar a las oficiales Abdala y Pintos. ¿Se la quieren dar a las empleadas?, pensó sin entender el porqué. Era una locura. E iba a ser una masacre. ¡¿A quién se le ocurre?! A quién se le ocurre... sí. La Ñeri Graciela supo en ese preciso instante quién estaba detrás de todo esto. Y, ni bien tuviera la oportunidad se lo iba a cobrar. Por atrevida, mal compañera, bicha e hija de puta (Oyola, 2020, p.30).

Consideramos pertinente hacer una digresión en cuanto a la particularidad de la voz narrativa que, en esta novela, se presenta permanentemente intervenida por la voz de los personajes bajo la forma del discurso indirecto libre, como una forma de capturar sus horizontes de sentido, de acuerdo con lo que Bajtín denomina *zona de los héroes*. Se trata de un sector de la acción en el que la voz del héroe, mediante algún tipo de procedimiento, se confunde con la voz del narrador. Bajtín sostiene que estas zonas están constituidas por “las distintas formas de transmisión disimulada de la palabra ajena, las palabras y palabritas dispersas del discurso ajeno; por la invasión, en el discurso del autor, de elementos expresivos ajenos (puntos suspensivos, interrogaciones, exclamaciones)” (1989, p.133). Esta modalidad del *habla directa ajena* es –junto con el habla directa y el habla indirecta– parte de los “tres clichés sintácticos de reproducción” de la palabra ajena (Cf., p.137). En un sentido similar a lo planteado por Bajtín, la estructuralista Mieke Bal distinguirá en su propuesta narratológica los tres estilos en que se narra la palabra de un actor: directo, indirecto, e indirecto libre (Cf. Bal, 1989, p. 147). Este último –indirecto libre– supone una utilización del lenguaje que tiene como objeto la expresión del hablante con respecto a aquello de lo que habla, marcado por inflexiones y entonaciones que indican emotividad. Aquí, la voz del agente narrativo se ve contaminada por la palabra de un personaje de modo que se produce una *interferencia textual* (Cf. Bal, 1990, p.140). Este procedimiento es dominante en lo que hace al estilo narrativo de *Ultra Tumba* al insinuarse ya desde el paratexto, pues, según el propio Oyola se trata de “una novela en tercera persona, pero al

índice lo canta la Oreiro y es su carta de despedida a la Turca”(Oyola, 2020)⁴³. El registro de la voz narrativa, cercano al de los personajes femeninos que protagonizan los hechos es lo suficientemente permeable para permitir la irrupción de la palabra ajena con sus tonalidades propias⁴⁴.

Retomando las gramáticas que organizan las distribuciones de cuerpos y discursos en el espacio marginal que recortan los cronotopos carcelarios oyolianos, advertimos zonas discursivas donde se ponen en juego los códigos propios que el contexto de encierro va modelando y que regulan las interacciones entre los sujetos, porque, aun viviendo fuera de la ley, en el cronotopo del *Salvaje Cercano Oeste* “algo hay que respetar” (Oyola, 2007, p.106; Cf. 2020, p.13); algo que:

la Oreiro (...) sabe bien. Que de las rejas para adentro mandan ellas [la Ñeri Graciela y sus subordinadas]. Que de las rejas para adentro hay ciertas normas. Que una de esas habla específicamente de con quién se duerme. De a quién se abraza y a quién no. Que se le da mimo a la compañera que es como una: caída en desgracia. Y que nunca -¡Y QUE NUNCA JAMÁS!- a las empleadas. A la autoridad. Porque esa sería la peor de las traiciones. Y por ella se cobra un precio caro. Muy caro. *Quedarla ahí*. Dormir en la morgue (Oyola, 2020, p. 13).

Podemos notar que la palabra novelesca, plurilingüe, habilita la confluencia de al menos tres voces en el párrafo citado. Así, en el discurso del narrador externo aparecen ciertas discontinuidades marcadas por la selección léxica, el punto de vista y la expresividad de un discurso ajeno que se insinúa de manera disimulada (Cf. Bajtín, 1989, p. 134). La voz narrativa se impregna del acento de la Oreiro, quien, a su vez, reproduce las autoritarias palabras de la Ñeri Graciela. Similar posición enunciativa asume el narrador de *Chamamé*, quien recupera las enseñanzas recibidas en relación a su oficio:

No traicionarás. No dejarás abandonado a tu compañero en un hecho. No te encamarás con su hermana. No descuidarás a su familia. Será biducha el o los rati con los que pierda tu compañero. Le pondrás el pecho a la plata y no te comerás los mocos. Se la darás al que tiene la

⁴³ Oyola, L. (2020), “En la dificultad aparece la creación”, entrevistado por Giordana, P. para la *La tinta*. Recuperado de: <https://latinta.com.ar/2020/07/24/leo-oyola-dificultad-aparece-creacion/>.

⁴⁴ Ibid.

astilla y nunca al que le hace falta. No harás ruido. Cuando tengas la astilla sabrás acovacharte. Y cuando te toque bailar con la más fea, Guns N' Roses... serás ciego, sordomudo, como canta la Shakira. Esos son los diez mandamientos del gremio. Primero, el compañero. Después, la familia del compañero. Por último, la plata... La astilla. Los diez mandamientos del buen chorro me los había enseñado el Crazy Macaya, cuando me hice volante de la gente del Sordo. Al quía le decían así porque apenas había cumplido los treinta y ya tenía los pelos todos blancos (...) Lo que no lo hacía derrapar al Macaya, lo que no nos hacía derrapar, eran estos códigos que se tienen que cumplir para andar bien en el laburo. Para que el rolo esté tranquilo, ¿entendés? (p.105)

La jerga *tumbera* resuena en la voz del Perro como marca de su paso por la cárcel:

Con Noé nos conocimos cuando estuve guardado. Compartimos el mismo pabellón: el de los evangelistas. El boga que llevaba mi caso me había recomendado que la jugara de monje para lograr reducir mi sentencia por buen comportamiento. Y yo, para variar, hice caso. Cuando estás muerto no hay muchas opciones. (Oyola, 2007, pp. 17-18)

En *Chamamé* también podemos leer que los códigos *tumberos* trascienden los muros de la cárcel, lo que nos permite corroborar que en estas configuraciones cronotópicas los contornos son simbólicos y móviles, y el relato del Perro nos muestra que, en el universo del delito, el silencio y la lealtad se pagan muy bien:

Pude haberla pasado muy mal en la cárcel, pero bien sabía que jugarla de buchón hubiera empeorado las cosas. Por permanecer callado, el boga que me puso el Orejas consiguió lo del pabellón de los evangelistas. No era una celda VIP. Tampoco podía pagarla. Pero no me faltó nada mientras estuve adentro.

–Felicidades, Perro– me saludó dándome un apretón de manos. Sentí que con el gesto que me dejaba las llaves del coche. Después me abrazó y me dio un beso en la mejilla. En voz baja me habló al oído – Seguí así, loco –me pidió mientras me tocaba el culo–. Te manda

saludos el Sordo, cuando quieras verlo avisame. El tanque está lleno. No sé si tenés rueda de auxilio. ¿Por qué no revisás después el baúl? – sugirió levantando solo una ceja–. 24/78– fue lo último que me dijo y me volvió a tocar el orto-. Se fueron en el Peugeot y yo tanteé mi bolsillo del *jean*. Me había dejado una tarjeta de débito del Banco Provincia (...). En una sucursal del banco consulté lo que tenía depositado. La caída del uno a uno me terminó beneficiando porque no sólo estaba mi parte multiplicada por tres, sino un importe mayor. El sordo había sido generoso con los intereses. (p.70)

Las topografías marginales que se recortan en la narrativa oyoliana evocan un sentido de confinamiento que hace del conocimiento del terreno una habilidad crucial para la supervivencia y la interacción social. Las tácticas que se despliegan en los márgenes, sean éstos *adentro* de la cárcel o de la villa, reescriben prioridades –compañero, familia, plata– a la vez que el impulso de supervivencia –hacerse respetar– justifica la transgresión:

De Noé aprendí que, para ganarse respeto en estos tiempos, hay que ser más Rambo que delincuente. Hay que pelarla antes que pasar por caballero. Por eso tampoco tengo el culo limpio. No alcanza con que vos muestres que sos capaz de hacer cualquier cosa. Tenés que hacer cualquier cosa. ¿Te gusta lo dulce? Entonces preparate también para bancarte lo amargo. Así y todo, algo hay que respetar. Mínimo, los diez mandamientos. (p. 69-70)

Tanto en *Chamamé* como en *Ultra Tumba*, el amotinamiento o la pelea entre bandas de reclusos aparece como motivo que desestabiliza una situación inicial, desencadenando los hechos de violencia que la escritura plasma a partir de las percepciones de los actores que cartografían el espacio con su focalización. En *Chamamé* el combate entre Pastor Noé, el Perro y los hermanos evangelistas contra los Paraguas Asesinos del Pombero Vega se desencadena durante un partido de fútbol en el patio del penal. La escena es focalizada por el narrador personaje:

La mayoría de los presos estaba en el patio mirando el clásico interno entre los hinchas de Mandiyú y Chaco Forever. Toda la seguridad

estaba puesta afuera para que no hubiera peleas entre las improvisadas tribunas. Una fija para nosotros los internos y también una excusa que se daba para salir a cobrarse algo pendiente (...) Recuerdo muy bien que en aquella oportunidad incliné la cabeza hacia atrás y me entretuve observando a las palomas. Después me llamó la atención ver vinchucas caminando por las paredes a esa hora del día. Seguí el recorrido de uno de los bichos que se había animado a jugarla de equilibrista por la cuerda para colgar la ropa. Mientras un viento leve movía sábanas, remeras y pantalones, por entre las prendas fantasmalmente vi llegar a los Paraguas Asesinos del Pombero Vega (...) La gente del Pombero de entrada mandó a los perejiles. Un cuarteto armado con tupatramas. La intención era evidente, no querían matar a nadie, sólo chuparse al Pastor. (Oyola, 2007, p.37)

En *Ultra Tumba* la desestabilización de la situación inicial también ocurre mientras la población carcelaria se encuentra reunida en el patio en la celebración del día del niño escuchando la versión de un clásico de Marco Antonio Solís interpretado por Los Ángeles del Rock, momento en el que las reclusas, en permanente estado de alerta y con una mirada entrenada, comienzan leer en el espacio algunas señales de alarma:

La *Ñeri* notó detrás de ella movimientos que le resultaron extremadamente sospechosos. La Oreiro también se dio cuenta de que estaba por ocurrir algo malo (...) porque un pasamanos de facas, de arpones y de 30 y 30 durante un festejo no daba (...) Baldosa también estudió la situación y se dio cuenta de lo que estaba pasando (...) Abuela y nieta se alejaron del quilombo que se estaba por armar. Rosana también se retiró muy cerca de ellas. La Uruguay (...) también vio la jugada. Y tampoco le gustó un carajo. (Oyola, 2020, 31)

En ambos ejemplos podemos advertir que la narración está sujeta a los sentidos de los personajes que escanean y decodifican el panorama que se recorta frente a sus ojos y podemos notar que están dotados de una suerte de “competencia carcelaria” que les permite leer y descifrar las señales de peligro

inminente. En el caso de *Ultra Tumba*, si bien encontramos un agente narrador externo, su voz claramente registra por medio de la *focalización múltiple* (pp. 110-111) el punto de vista de los diversos personajes que contemplan los mismos movimientos sospechosos.

El encierro modifica la percepción espacio temporal, por eso en *Ultra Tumba* leemos que “el tiempo pasa diferente para quien se encuentra privado de su libertad” (Oyola, 2020, p.17) y que “en cualquier unidad penitenciaria, por una cuestión de supervivencia se aprende a ver en la oscuridad, incluso con los ojos cerrados –porque adentro no se duerme, como mucho sólo se descansa–” (p. 12). De modo bastante similar, en *Chamamé el Perro* nos revela que: “cuando estás muerto, no hay muchas opciones. Leés o hacés ejercicio. Y dormís. Dormís todo lo que podés (Oyola, 2007, p.18). Por otra parte, en tanto reúne una población heterogénea, la composición social de los espacios de reclusión habilita la confluencia de pautas de comportamiento, códigos y extracciones sociales variopintas que encuentran un cauce común en la jerga carcelaria cuya recreación leemos en el siguiente fragmento:

[PEKE] Sabrás disculparme el desorden, Greis. No esperaba visitas.
[ÑERI GRACIELA] Si estás con la tanga cruzada es cosa tuya. No da que nos hayas cagado el estofado al resto.
[PEKE] Lo que no da y hace rato acá en la 73, es portarse bonito (...)
[ÑERI GRACIELA] Dale Lorenzo. Dejá de hacer política que es al pedo.
[PEKE] ¿Vos qué te creés? ¿Que no me da la nafta? (...)
[ÑERI GRACIELA] Yo lo que creo es que la agitás de cuchillo largo y no sos más que una liendre (...)
[PEKE] No soy de juguete (...)
[ÑERI GRACIELA] Largá el tupatrma y parate de manos, entonces (...)
[PEKE] ¿Tenés frío? Mirá que ya mismo te pongo el sobretodo de madera, eh.
Boqueá. Boqueá todo lo que quieras, acá estoy solari (...). (Oyola, 2020, p. 47)

Los cronotopos carcelarios que construye Oyola se plasman en una prosa que revela sus lógicas de funcionamiento y deja ver el papel clave que cumple la jerga *tumbera*, en tanto el manejo eficiente de sus figuras se constituye como

requisito esencial para la supervivencia intramuros. Este recurso, más allá de la mera comunicación, se instaura como vía de acceso a la cultura y las normas no escritas de la prisión. En el siguiente fragmento leemos cómo La Peke, una forastera en este dominio, se ve obligada a asimilar este lenguaje especializado porque “se le notaba que venía de otro lado”, “que no era como las demás” (p.35):

Arrancó como todas. Y se las bancó a todas. Que el resto de las chicas le dijera cualquier barbaridad menos su nombre. “Cheta” era un insulto, sí. También los “Belgrano”, “Recoleta”, “Palermo Hollywood” [...] Sabía hablar bien. Tenía otro léxico que procuró perder a medida que fue incorporando la jerga a su vocabulario. Se comió esos a propósito hasta que no se le escuchó para nada forzado hablar así. Como lo que estaba empezando a ser. (p.35)

La distinción de la Peke como alguien “que venía de otro lado” resalta la importancia de la lengua como marcador de identidad y pertenencia, al tiempo que los significantes “Cheta”, “Belgrano”, “Recoleta”, “Palermo Hollywood” sitúan el anclaje territorial y social de estas identidades. En este contexto, el lenguaje actúa como un elemento de distinción que le es preciso perder a fin de hacerse un lugar y un nombre en el entorno carcelario. Podemos leer su aprendizaje de la jerga como un rito de iniciación donde el devenir menor de su lengua mayor –sabía hablar bien, tenía otro léxico- marca su transición de forastera a miembro de la comunidad de internas. Esta adquisición que supone el tránsito de una variedad lingüística a otra, nos permite constatar que la lengua, lejos de ser una entidad estática, se convierte en una máquina de expresión que se desterritorializa y se reterritorializa en el heteróclito espacio carcelario dotándolo de cierta unidad. El esfuerzo de la Peke por instaurarse en un ejercicio menor de la lengua –aprender la jerga, comerse las eses- hace posible su incorporación a las máquinas colectivas de enunciación que regulan los intercambios en ese territorio (Cf. Deleuze-Guattari, 1978, p.32).

Otra manera de capturar el territorio que con frecuencia encontramos en la narrativa de Oyola son los *flashbacks* intercalados, recurso a partir del cual se despliegan las voces de los personajes para inscribir sus semblantes en una suerte de genealogía que recupera algo de sus historias de vida en estrecha relación con

la dimensión territorial. En *Ultra Tumba*, esta operación adopta las formas del discurso indirecto libre que permite que la voz de los personajes se filtre en el discurso del narrador, dejando a la vista sus anclajes territoriales:

A Córdoba no le dijeron muchos piropos en su vida. Tampoco es que le hubieran faltado o fuera una asignatura pendiente. No. Afuera ella supo ser el blanco de algunos suspiros, de un par de miraditas y de más una declaración inesperada. Afuera existe la posibilidad de la labia espontánea. Y ahí adentro, guardada, difícil recibir una palabra o un mimo que no sea de una buena compañera. De vez en cuando vienen visitas. Que se agradecen. Y mucho. Pero no es lo mismo, la puta madre. Porque adentro lo que más escasea, además del cariño son los varones... los varones... los caballeros... los chongos... las pijas. (2020, p.63)

En el ejemplo, la voz narrativa pierde fuerza frente a la focalización de Córdoba, que es quien mapea el territorio a partir de unas coordenadas donde lo territorial se define en función de estar *adentro* o *afuera* de la cárcel.

En *Kryptonita*, los *flashbacks* recuperan la historia de Nafta Súper y su banda, a partir de múltiples voces que se hacen cargo de la narración y reconstruyen un pasado espacialmente situado. Bajo la forma del discurso directo, uno a uno los distintos integrantes de la Banda de Nafta Súper –Lady Di, Faisán, Ráfaga, El Señor de la Noche- se hacen cargo de la narración retrospectiva en capítulos que se intercalan en la historia principal. Por ejemplo, en el capítulo V: *Cuando sepan que el hombre de acero Está hecho de alma y de pecados*, leemos el relato de Ráfaga y su derrotero suburbano desde la parada del tres diecisiete hasta el hospital:

Llegué primero yo. Lo encontré tumbado en la parada del tres diecisiete (...) Se acercó lo más que pudo hasta el hospital. Si hubiera esperado a que fuéramos a El Tambo, a su rancho, habríamos tardado el doble en llegar hasta acá. Habría muerto. Usted lo dijo: unos minutos más y no la contaba. Estaba tirado en la garita (...) Caminé por la ruta una cuadra y sentí cómo clavaban los frenos de la camioneta. Lo puse en la caja. Ahí me lo recibieron la Cuñataí Güira y la Lady Di. El Miguel de un salto

también se subió. Juan Raro iba al volante. Al lado el Faisán. Le golpeé el capot y le hice seña para que se fueran. (2011, p.65)

En *Siete y el Tigre Harapiento* y *Hacé que la noche venga* Oyola se remonta al pasado, situando las tramas en coordenadas históricas precisas en las que resuena el habla minoritaria de los tugurios y arrabales porteños. En el caso de *Hacé...* la trama se sitúa en 1939 y es narrada por Tres, un personaje que desafía su linaje para devenir marginal:

Mucho antes de que yo naciera, el que dijo ser mi papá, invitó a unos vagos que solían quedarse a la noche en un depósito, para que no se murieran de frío, a quedarse dentro de unos tubos que se usaban para mandar las aguas del río en el bajo de las Catalinas, cerca de un café, que estaba por Temple y Suipacha. Creo que se llamaba el Cassoulet o algo así. Era la época en que a Buenos Aires le decían *la Petite Paris*. Según lo que me dijo mi papá, esos caños adentro tenían la inscripción de su dueño, un fabricante inglés que resultó ser mi abuelo: A. Torrent. Mi papá también se llamaba como él... La cosa es que los muchachos terminaron siendo huéspedes en los caños de la familia, por eso ellos mismos se bautizaron como los atorrantes. De ahí que torrar y dormir sean lo mismo. Por eso nosotros no nos identificamos como croto o vagos: somos orgullosos atorrantes porque somos toda una dinastía, nene (Oyola, 2008a, p.10).

Tres, se autopercibe “atorrante” aunque los demás “no se molestaran en saber cuál era la diferencia entre un croto, un ciruja, un mendigo o un atorrante. Para ellos éramos sinónimos. No sabían lo equivocados que estaban” (p.59). En un ejercicio menor de la lengua la voz narrativa deviene dispositivo colectivo de enunciación susceptible de tratar y arrastrar contenidos y dar lugar a nuevas formas de expresión y significados (Cf. Deleuze-Guattari, 1990, 32). Este devenir minoritario que circunscribe para Tres su estatuto de “atorrante” entra en disputa con otros devenires que en otros contextos ubican este significante en relación de sinonimia con otros –ciruja, mendigo, croto–.

La voz narrativa de *Hacé...* nos transporta a la Buenos Aires de 1939 en un viaje a través del tiempo y del espacio que recorre lugares emblemáticos de la capital porteña:

Bajamos en la plaza Britania y nos fuimos para la estación. Dejando atrás las vías del ferrocarril San Martín, caminamos para el lado del río hasta llegar al Conventillo de las Catorce Provincias, donde nos dieron la bienvenida el tufo a aceite rancio, los niños jugando a la bolita, las mujeres lavando la ropa en los piletones de las zonas comunes. Fumando en los balcones un cigarrillo armado envuelto en una hoja de chala, Manolito me cabeceó para decirme hola. Con los mismos dedos que sostenía su vicio me indicó que vaya hacia el patio, que estaba cruzado por alambres para tender la ropa. Ahí, los aromas se mezclaban. Podía olerse comida, flores y sumideros. (p.72)

Vemos que el territorio delineado por la palabra del narrador desde unos confines donde las texturas de la ciudad cobran vida dentro de los muros del conventillo, se presenta como un crisol de experiencias humanas marginales.

Siete y el Tigre Harapiento por su parte, ubica la trama en Buenos Aires de fines del siglo XIX, un territorio que la voz narrativa también recupera desde los márgenes lingüísticos, sociales y geográficos, tal como lo ejemplifica el siguiente fragmento:

Donde las vías del ferrocarril del Norte se cruzaban con la calle Pampa. bajo un cielo rojo sangre, moribundo y próximo a enlutarse durante las últimas horas de ese último domingo de abril; de regreso del hipódromo nacional, en la jardinera alquilada por el Jockey Club, siendo pretérito ya, el recorrido por Blandengues, metiéndose ambas manos en los bolsillos del pantalón, y al tacto corroborando que solo la tela, las puertas y lo que ya sabía, Miguelito Dávila (...) con los ojos colorados y la amargura como rostro, descendió del tranway, colmado de una masa de la que resultó ser el último orejón del tarro, y se quedó un largo rato experimentando un ya conocido deja vu, ahí, como se dijo anteriormente, en Pampa y la vía (Oyola, 2005; p.13)

En el fragmento citado advertimos que la expresión “Pampa y la vía” vehiculiza sentidos que van más allá de la mera descripción de una localización geográfica específica. Esta expresión coloquial, sinónimo de “quedarse sin nada”, sintetiza aspectos históricos, culturales, identitarios, idiosincráticos de un grupo específico como son los jugadores compulsivos, haciendo visible el desamparo al que sus pulsiones los someten una y otra vez. Bajo la forma del indirecto libre, la voz de Miguel Dávila asoma para cartografiar el circuito de las apuestas de la época:

La noche todavía sería joven para duplicar, triplicar y cuatriplicar la suma que le entregara. Solo era cuestión de elegir muy bien el juego. En el Abasto podría ir al billar de los Maidana a ensayar su rutina (...) Otra que podía hacer, aprovechando su parada obligatoria en la zona, era ir a las riñas de gallos que se hacían en el Burdel de los Labios Mentirosos (2007, p.19).

En estos márgenes que delinea la ficción se juegan –como en todas las novelas de Oyola– las relaciones clandestinas entre la política, la ley y el crimen. Leemos que los negocios de la Aduana y el Puerto de Buenos Aires son controlados por el señor Lebón, también conocido como *El Tigre Harapiento*, un malhechor cuyo poder reinscribe territorios y regula lo decible, y que no muestra reparos a la hora de deshacerse de quienes hablan de más:

El mensaje para los que todavía no han abandonado este mundo, mientras siguen simulando vivir en esa cloaca que es el Puerto de Buenos Aires y sus cercanías es claro, contundente, con respecto a sus reglas (...) Dávila, Buttaro y Maqueira comparten, además de un final triste y violento, un secreto (...) No pueden develar el nombre del que es su informante de mayor valor dentro de la misma policía. La identidad del comodín. No pueden decir Raúl Vals. (p.163)

Este emplazamiento finisecular brinda a Oyola insumos para interrogar conflictos que, aún en el presente, subyacen a las actuales relaciones entre crimen, verdad y justicia, señalando esas zonas donde “no hay legitimidad a la que recurrir, pues los crímenes, cada vez más politizados y ambiguos son amparados por

instituciones que son en sí mismas criminales” (Amar Sánchez, p.67). Las palabras del propio autor resultan esclarecedoras en este sentido cuando expresa:

Me gusta situarme en el pasado porque hay cosas que linkean con la actualidad (...) La conexión entre el pasado y el presente está dada por una suerte de corrupción consensuada. La mayoría de la gente que habla de política se ríe y dice: “Uy, sí, era sabido”. En una parte de la novela señalo que el Tigre Harapiento es una especie que no desaparece, y que mejor no meterse con ese tipo⁴⁵.

Por otra parte, la oralidad literaria en tanto técnica que busca recrear en la novela la espontaneidad y el dinamismo de la comunicación oral dentro de un texto escrito, es una estrategia que no sólo contribuye a la construcción de personajes situados en un territorio que se recorta en el habla, sino que, al poblar la palabra de emociones y ritmos que resuenan con la experiencia humana, propicia una mayor cercanía y una conexión más profunda con el lector, tal como lo manifiesta Jenny Brumme:

A diferencia de otros géneros textuales escritos, la novela o el cuento pretenden fomentar la lectura, ´enganchar` al lector, estimular su imaginación y ofrecerle la posibilidad de identificarse con el mundo ficcional y sus personajes. Con esta finalidad, la narración literaria se vale conscientemente de la ilusión que crea a partir de una situación y conversación reales. En este sentido, Goetsch llega a la conclusión de que la ´oralidad fingida` forma parte de la función apelativa propia de los textos ficcionales y se integra, junto con otras estrategias, en los recursos retóricos generales de éstos (Brumme, 2012, p.16).

Creemos que la complejidad que adquiere la palabra novelesca en la obra oyoliana nos exige a los lectores renovados esfuerzos cooperativos pues nos ubica frente a una escritura que, a través de diversas modulaciones, convoca a una lectura que pone en juego algo del orden de lo *pasional*, orientado a movilizar, conmover y provocar una actitud reflexiva en torno a temas humanos sensibles (Cf.

⁴⁵ Frieria, S. (2006) “Tigre Harapiento: Un policial de la era Pop”. Entrevista a Leonardo Oyola para el diario *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-1698-2006-02-04.html>.

Mossello, 2018, p.69). En efecto, esta búsqueda de establecer una cercanía con el lector es expresada por el autor, quien en una entrevista afirma:

Lo que me pasa cuando escribo es que, si a mí me suceden cosas con el texto, tengo la esperanza de que a alguien que lo lea, le van a suceder cosas. Cuando evocás, cuando te metés con tu prontuario, lo recordás, te emocionás, hay nostalgia y a veces pasa algo de eso cuando te lo leen.⁴⁶

Así pues, en las ficciones del corpus advertimos una dialogicidad que se plasma no sólo en los intercambios verbales entre los personajes, o en la relación de la palabra autoral con otros discursos, sino también con mucha fuerza en las constantes apelaciones al lector. La marca de la segunda persona se inserta en un registro que se percibe como cómplice, cercano a ese lector ideal que se prefigura en el texto, tal como lo muestra el siguiente fragmento de *Kryptonita*:

Volverán a sentirse impotentes. Volverán a llorar. Si nos llegaran a agredir físicamente: peor para ustedes porque se les va a complicar más. Van a bajar los brazos, tarde o temprano, los van a bajar. Y cuando se resignen van a terminar yendo a la comisaría a hacer la denuncia. A su regreso, la administración del hospital va a tener listo todo el papeleo para que firmen y puedan velar al muerto en paz. Para que firmen y las cosas sigan su rumbo (...) para que a ninguno, por más que no estemos en una clínica privada, se le vaya a ocurrir endilgarnos ese otro término que ya les mencioné: *mala praxis*. (2011, p.17-18)

Advertimos que la voz narrativa acusa la presencia de un interlocutor silencioso, que se vuelve perceptible a partir de los deícticos de la segunda persona y una estructura gramatical que recrea la dinámica propia de la inmediatez de una enunciación plagada de rodeos que van dejando en la prosa señales de su estatuto dialógico. Pronombres como “vos” y “ustedes” son marcas de esta instancia

⁴⁶ Rodríguez, M.-Valeiras, L. (2015) “Entrevista a Leonardo Oyola. Entre lo fantástico y lo real”. *La Izquierda Diario*. Recuperado de:
https://www.laizquierdadiario.com/spip.php?page=voice&id_article=181278

interlocutora que las distintas voces narrativas inscriben en las ficciones. Valga como ejemplo el siguiente fragmento de *Gólgota*:

Tengo plena conciencia de que estoy roto y que me puedo romper aún más (...) Te lo dije desde un principio, ¿no? Ahora, ¿quieres que te cuente mis anhelos más secretos? ¿Te vas a bancar conocer mi más oscuro deseo? ¿Seguro? Entonces, ahí va: hubiera dado el brazo derecho por vivir y morir al lado de una mujer. Y el izquierdo por haber tenido hijos con ella (...) En su lugar, mi cariño va repartido a la Fragata, a mi pistola y al bar de Gabriel. Te estaba contando de nuestro calvario... (Oyola, 2008^a, p.59).

Queda a la vista el interés de Oyola en recortar un territorio mediante operaciones que tienen como resultado una puesta en escena de la vivacidad de la palabra (Cf. Brumme, 2012, p.33). La cárcel, la villa, los suburbios y arrabales son territorios donde la palabra despliega su “potencial indexical y la capacidad de evocar ciertas ideas en el público” (Brumme, 2012, p.33). De este modo, el cronotopo del *Salvaje Cercano Oeste* permite dar cuenta de la distribución heterogénea de los cuerpos y los enunciados en circunstancias socio históricas concretas. Dentro del dispositivo de la novela, la palabra fuertemente anclada al territorio, deviene máquina colectiva de expresión que se desterritorializa en la multiplicidad de voces y “hace vibrar el lenguaje desecado” (Cf. Deleuze-Guattari, 1978, p.32). En consecuencia, del tejido del lenguaje monolítico se desprenden líneas de fuga desterritorializantes, como si se tratara de fisuras por donde la lengua se escapa y se filtra la posibilidad de otros mundos y otras voces. La palabra alcanza “su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo” (Cf. Deleuze-Guattari, 1978, p.31), no sólo como acto político de visibilizar ciertas voces marginales que hacen de soporte a relaciones sociales específicas; sino también como un modo particular de textualizarlas.

Ahora bien, en la obra de Oyola, las modalidades de tratamiento de la palabra vinculadas a la delimitación de un territorio marginal se complejizan al entrelazarse con torsiones lingüísticas que otorgan a las voces vernáculas una dimensión más amplia. El vasto repertorio de manifestaciones de la cultura de masas que el autor incorpora a las ficciones enriquece la prosa con sus matices

formales y temáticos. Examinaremos estas operaciones en los siguientes apartados.

La palabra en Oyola II. Entre lo local y lo global

Sería necio soslayar la influencia que tienen el
cine, la televisión y la música para nuestra
generación.
Leonardo Oyola⁴⁷.

Una buena manera de leer, hoy en día, sería
tratar un libro de la misma manera que se
escucha un disco, que se ve una película o un
programa de televisión
Deleuze-Parnet (1980)

Orientada a captar las resonancias de una lengua política, social y culturalmente estratificada, en las ficciones del corpus la palabra novelesca aparece como una diversidad social organizada en múltiples registros, con sus universos semánticos y sus temas (Cf. Bajtín, 1989, p.81). Es así que, en estrecha relación con el artificio tendiente a producir un efecto de oralidad, el estilo escritural de Leonardo Oyola se completa con una suerte de apropiación omnívora de otros discursos y textualidades, en su mayoría provenientes de la cultura de masas. En este diálogo toman forma y textura los pliegues del *Salvaje Cercano Oeste*, territorio que se trama en un lenguaje híbrido en el cual las expresiones vernáculas se combinan con los símbolos mediáticos. El resultado es una escritura atravesada por múltiples diálogos y conexiones que constantemente ponen en relación de funcionamiento, de simpatía, de simbiosis, otras artes y otros saberes, inventando agenciamientos a partir de agenciamientos que le han inventado (Deleuze-Parnet, 1980, pp.33-34). Desde esta perspectiva, el *Salvaje Cercano Oeste* oyoliano se

⁴⁷ Frieria, S. (2006) "Tigre Harapiento: Un policial de la era Pop". Entrevista a Leonardo Oyola para el diario *Página 12*. Recuperado de:
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-1698-2006-02-04.html>.

nos presenta como un crisol urbano donde la palabra es punto de encuentro entre la jerga local y los ecos de la cultura de masas global.

Juan Sasturain advierte que “lo que más se nota, por lo menos en lo que se escribe en Argentina y otros lugares, es la influencia de las narrativas con otros soportes que no son el de papel, es decir, la influencia obvia del cine, de la televisión y todos los medios masivos. Hoy se escribe desde ahí” (Sasturain, 2020)⁴⁸. En esta “‘culturalidad industrial’ que mezcla confusamente todas las culturas de todas las épocas” (Baudillard, 2009, p.127) se configura el repertorio del que se nutre nuestro autor, como él mismo lo expresa en una entrevista:

Me gusta jugar. Hacer guiños. En *Siete & el Tigre Harapiento* usé un disco de Duran Duran para titular cada uno de sus capítulos con el orden de las canciones de ese trabajo discográfico. Para *Hacé que la noche venga* nombres de series clásicas de televisión ambientadas en el far west. En *Chamamé* corresponden a los versos completos de una canción de Bon Jovi, dejando el estribillo para marcar los finales de la primera y segunda parte. En *Gólgota* utilizo los misterios para rezar el rosario. Y en los libros de la saga de la Víbora Blanca –*Santería*, *Sacrificio*, *Aquelarre* y *Amén*⁴⁹– el nombre y la forma en que salen las cartas de la baraja española utilizada para adivinar el futuro. (Oyola, 2012)⁵⁰

La cita –musical, fílmica, radial, televisiva, gráfica, literaria, publicitaria– penetra la obra oyoliana y satura sus páginas con una “vasta sucesión vertiginosa de imágenes” (Amícola, 1996, p.6). Esta operación provoca “cierta sonrisa” característica de los signos obligados del consumo, aunque no se constituye efectivamente como rasgo humorístico o distancia crítica, sino sólo como recuerdo de ese valor crítico trascendente (Cf. Baudrillard, 2009, p.143). Se trata de un goce

⁴⁸ Montañó Garfías, E. (2020) “La narrativa actual se escribe desde el cine, la televisión y los medios masivos: Juan Sasturain” Entrevista a Juan Sasturain para *Periódico La Jornada* Miércoles 22 de enero de 2020, p. 3. Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/2020/01/22/cultura/a03n1cul>

⁴⁹ Hasta la fecha, *Aquelarre* y *Amén* no han sido publicados.

⁵⁰ Oyola, L. (2012) Entrevista publicada originalmente en la página de “Buenos Aires Capital Mundial del Libro” -caducada- en ocasión de ser considerado el escritor destacado. Actualmente disponible en el blog del autor: <https://tigreharapiento.blogspot.com/2012/01/buenos-aires-capital-mundial-del-libro.html>

compartido entre el autor y los lectores, basado en el reconocimiento de lo que Umberto Eco describe como:

estilemas utilizables incluso por separado del contexto original, pero siempre capaces de evocar, aún en el caso de estar aislados, las características de dicho contexto -si no por otra cosa, a título de estímulo mnemónico ([...]), es llevado instintivamente a evocar el origen, cargando, sin darse cuenta, el nuevo contexto, con una parte de la aprobación que ya se concedía al contexto original-. (Eco, 1984, p.105)

Podemos decir que Oyola *juega* con el género, produciendo una “excitación de sus formas” (Calabrese, 1999, p.43) al incorporar esa paleta de colores propia y singular que lleva la marca de sus obsesiones literarias, televisivas, musicales y fílmicas, pasión que, según el autor:

empieza desde muy chico con la televisión (...) Había varios ciclos de películas de trasnoche: Kenia Sharp Club, Trasnóche Aurora Grundig (...) Cuando empezás a escribir, lo que nos decía Laiseca era que volvamos a esa época, que pensáramos en quienes éramos, las historias que nos conmovían, las que nos asustaban y las que nos divertían, y aparecen inevitablemente todas esas trasnoches (Giordana, s/f)⁵¹.

A partir de estas consideraciones, estamos en condiciones de situar en el corpus ciertas zonas en las que la prosa muestra organizaciones propias de una “poética del fragmento”, donde opera un recorte sobre textos del pasado *para extraer de ellos materiales* que provienen de la hipotética paleta del artista (Cf. Calabrese, 1999, p.101; 195)⁵². Así “el pasado del arte es un gran depósito al cual se puede recurrir para buscar lo que se necesita” (Sarlo, 2014, p.161). De allí proceden los materiales que conforman en la obra oyoliana agenciamientos donde “no hay especificidades, lo que hay son poblaciones, música-escritura-ciencias audiovisuales, con sus puntos de contacto, sus ecos”; *conversaciones* entre

⁵¹ Giordana, P. (s/f) “Escribir es como seducir a una persona”/Entrevista a Leonardo Oyola. *Revista Alfilo* N°62. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. <https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/escribir-es-como-seducir-a-una-persona/>

⁵² La cursiva es del autor.

dominios muy diferentes, donde los núcleos de creación son los *intermezzos* (Deleuze-Parnet, 1980, p.33).

Bajo este principio constructivo que se muestra como dominante en el corpus, el uso palmario de la cita mediática fragmentaria se vuelve perceptible “en la diversidad viva de los lenguajes” (Bajtín, 1989, p.419) que las voces de los personajes hacen circular en las ficciones. Así, la palabra novelesca recupera objetos y temas fuertemente cargados de emociones convencionales que, bajo el signo del *kitsch* pone en escena motivos inmediatamente identificables (Cf. Kukla 2011 en Baudrillard, 2009). Oyola aprovecha el efectismo que emana de estos fenómenos para dar forma a las subjetividades de sus narradores y personajes a partir de una escritura que enfatiza su costado de oyentes y espectadores atravesados por la experiencia intensa del cine, la televisión, la música y la radio.

Una que sepamos todos:

“El mejor formato narrativo que existe
es el de una buena canción”.

Leonardo Oyola⁵³

“Por el oído entran el lenguaje, la
música, la seducción, el ritmo”.

Iris Zavala (1996).

Impulsada por la industria del entretenimiento y los medios de comunicación, en la era de la cultura de masas, la música se ha convertido en un fenómeno omnipresente que recubre todos los resquicios de la experiencia. Sometidos a la lógica de la repetición y de la redundancia (Sánchez Biosca, 1995, p.) el amplio alcance de los productos de la industria musical promueve en el seno de la cultura la consolidación de ciertos patrones sonoros que se integran a la vida cotidiana de las masas reforzando las tendencias culturales predominantes, al tiempo que modulan las subjetividades y sirven de “banda sonora” a un cúmulo de experiencias individuales (Cf. Eco, 1984). En este sentido, podemos advertir en las ficciones de

⁵³ Lezcano, W. (2017) Leonardo Oyola y Mariana Enriquez. Obsesiones literarias de una generación, en *La Nación*, 23 de julio de 2017. <https://www.lanacion.com.ar/opinion/leonardo-oyola-y-mariana-enriquez-obsesiones-literarias-de-una-generacion-nid2045612/>.

nuestro corpus un diálogo productivo entre música y literatura en la medida que la palabra novelesca, esa torre babélica de registros (Zavala, 1996, p.23), es aquella que se pone en acto; que se realiza en los enunciados; que marca un pensamiento inclinado no a lo escrito sino a *lo dicho* y, por ende, a la *escucha* de los signos que circulan en el seno de una comunidad. Desde esta perspectiva, la música comparte la cualidad sonora en que las entonaciones y acentos establecen un diálogo donde el entramado de palabras y sonidos conecta a los lectores oyentes con una red de significados y experiencias compartidas.

Sin temor a equivocarnos podemos afirmar que la música es protagonista en el proyecto autoral de Leonardo Oyola y la forma en que este lenguaje se incorpora a la ficción constituye en gran medida lo singular de su escritura. Tal como lo advierte Walter Lezcano en una entrevista realizada al autor para el diario *La Nación*⁵⁴, la obra de Oyola “tiene a la música como algo más que a un soundtrack de fondo”, su relevancia y significatividad se revela en el gesto incesante de una escritura que palpita al ritmo del *rock* y el *pop* de los 80 y 90 y de algún que otro “latino pecaminoso”. Entre giros expresivos y referencias fragmentarias de todo tipo que se dispersan recubriendo las ficciones de una estética con *aires ochentosos*, encontramos un vasto y heterogéneo repertorio de ocurrencias musicales que el autor integra hábilmente a las ficciones en abierto diálogo intertextual y que, en algunos casos, desempeña funciones estructurales determinantes, abriendo posibilidades narrativas insospechadas.

La referencia musical invade la prosa oyoliana alojada en la palabra de los personajes quienes exhiben “sus rasgos culturales propios, sus movimientos, cadencias, música, entonación” (Zavala, 1996, p.200). Como resultado, los lectores advertimos la confluencia de un registro fuertemente anclado a un territorio que la escritura recupera gracias una suerte de oralidad literaria contaminada a su vez por una multiplicidad de referencias musicales provenientes de la cultura de masas.

La música invade el corpus, adherida al semblante de cada personaje; diseminada en sus enunciados; configurando sus subjetividades; alimentando cada

⁵⁴ Ibid.

metáfora, cada comparación. Desde algunos apodos –Kuryaki⁵⁵, Cat Power⁵⁶, Tigre Harapiento⁵⁷–, hasta, inclusive, cuando sueñan, como un murmullo incesante e irresistible, la música está siempre allí:

Nunca empieza.

Explota.

De una.

Así es en mi sueño (...)

Entro al Mogambo.

Al último cabaret de Misiones.

El último quilombo del país antes de cruzar la frontera con Brasil.

Entro a un infierno, no El Infierno, y me encanta arder (...)

Nunca empieza.

Explota.

De una.

Esa canción que ya tiene sus años.

Y aun así me hace mover (...)

Y muestro la hilacha, sí, con el *one hit wonder* de Corona.

Te caga a tiros, así nomás, el... *this is the rhythm of the night, of the night, oh yeah! The rhythm of the night... This is the rhythm of my life, my life, oh yeah! The rhythm of my life...*⁵⁸

El ritmo de la noche que marca la voz de esa negra.

Un pulso al que se le hace caso sí o sí.

Y yo no me puedo resistir (Oyola, 2007, 11-12).

En el fragmento podemos constatar la afirmación de Beatriz Sarlo (2014) acerca de que:

La inestabilidad de la sociedad moderna se compensa en el hogar de los sueños, donde con retazos de todos lados conseguimos manejar el «lenguaje de nuestra identidad social». La cultura nos sueña como un cosido de retazos, un collage de partes, un ensamble nunca terminado

⁵⁵ En alusión al dúo argentino *Illya Kuryaki and the Valderramas*, formado por Dante Spinetta y Emanuel Horvilleur. Asimismo, Illya Kuryaki, en su origen es el nombre de uno de los protagonistas de la serie televisiva estadounidense *El agente de CIPOL*, emitida entre los años 1964 y 1968.

⁵⁶ Nombre artístico de la cantante estadounidense Charlyn Marie Marshal (1972).

⁵⁷ En alusión al tercer disco de la banda inglesa Duran Duran, *Siete y el Tigre Harapiento* (1983).

⁵⁸ Tema musical de la banda italiana de *eurodance*, Corona. (1993).

del todo donde podrían reconocerse los años en que cada pieza fue forjada, el lugar de donde vino, la pieza original que trata de imitar (p.29)

En efecto, en las ficciones de Oyola la música es “un pulso al que se le hace caso sí o sí” y al que ni el autor, ni los narradores y personajes, incluso la escritura, se pueden resistir. El registro disperso de fragmentos; “retazos” de citas y alusiones a artistas, bandas, títulos de canciones, colman las páginas haciendo del fenómeno musical un elemento omnipresente que, articulado a las inflexiones territoriales en el fluir de la palabra viva, modula las subjetividades de los personajes. Vemos por ejemplo en el pasaje citado arriba la recuperación del fenómeno musical de los *one hit wonder*, en español: “maravillas de un solo hit”. Se trata de artistas reconocidos por un único tema que tuvo un espectacular alcance masivo, cuyo éxito no se sostuvo más allá de éste. Este detalle permite ubicar la subjetividad del personaje en unas coordenadas temporales precisas, en la medida que se trata de fenómenos que estallaron en las últimas décadas del siglo XX bajo la lógica de la repetición y la serialidad impulsada por los *mass media*. El alcance de los *one hit wonder* se extiende a todos los resquicios de la experiencia por obra de la reproducción masiva que convierte a los fenómenos culturales en “palabra-tejido que circula de boca en boca, de canal en canal, de aparato técnico en aparato técnico” (Sánchez Biosca, 1995, p.17).

En *Kryptonita* podemos apreciar la ubicuidad con que la cita invade la prosa en flagrante intertexto con el universo de la música pop, haciendo sonar el celular de Ráfaga “*con un ringtone de Queen. Tumtumtumtumtumtumtumtumtumtum FLASH! OH! OH!*” (Oyola, 2011, 91)⁵⁹, mientras que el de Nafta Súper “vibró y empezó a moverse en círculos en la mesita (...) También sonó el estribillo de una canción muy pegadiza: *Te envío poemas de mi puño y letra/Te envío canciones de Cuatro Cuarenta...*” (p.146-147). Bajo el signo del pastiche Oyola recupera e ilumina con su escritura el fragmento musical que, despojado de la totalidad que supo albergarlo, aparece como algo que ya se presenta como consumido, simplificado, desgastado, recortado en un *ringtone*, repitiendo incansablemente aquello que *ya es repetición*. Esta simplificación da lugar a una repetición y

⁵⁹ La cursiva es del autor.

estandarización de los contenidos musicales, donde se privilegia la familiaridad y la previsibilidad sobre la innovación. Así, bajo el régimen del *kitsch* el fragmento musical se recorta de esa zona redundante del objeto que supone el estribillo, apartándose de su circuito de consumo cultural y recreativo original para insertarse en otro circuito de consumo, utilitario y fetichista. Como resultado, el estribillo emerge como “resurrección caricaturesca, de la evocación paródica de lo que ya no es, de lo que ya se ha ‘consumido’” (Baudrillard, 2009, p.114), puesto al servicio de una lógica de consumo utilitario particular —el *ringtone*— a la que antes no estaba sometido (Cf. p.123). Al mismo tiempo, al inscribirse el elemento musical bajo esta forma fragmentaria y en un nuevo sistema completamente diferente, que es el de la obra, se recubre de una autonomía que amplía sus posibilidades de funcionamiento; en palabras de Umberto Eco (1984), el fragmento:

posee todas las características del mensaje redundante; en él un estímulo ayuda a otro por medio de la repetición y la acumulación — porque cada uno de los símbolos aislados, en cuanto ya sometido, por antigua tradición lírica, a desgaste, corre el riesgo de consumirse, y por ello debe ser reafirmado con otra forma. (p.83)

De este modo, advertimos en *Kryptonita* que el estribillo devenido *ringtone* evoca no sólo el hipotexto ausente sino también sus efectos subjetivos con los cuales los personajes se identifican. El gesto *kitsch* somete el fragmento musical al estatuto de *already made* (Hutcheon, 1993, p.1), convirtiéndolo en fetiche, esto es, “mensajes leídos según un esquema ya prescrito” (Eco, 1984, p.145). En el caso de Ráfaga, el *ringtone* intensifica su paralelismo con *Flash Gordon*⁶⁰, mediante el reciclaje del *soundtrack* del film homónimo. El caso de Pinino es diferente, pues el *ringtone* de corte “latino pecaminoso” se vincula con una vivencia sentimental que nos acerca a los lectores a un insospechado costado sensible y romántico del personaje. La operación paródica propicia un devenir menor de la lengua plasmado en escritura que deconstruye ciertos imaginarios hegemónicos de la cultura que abonan la remanida metáfora del *hombre de acero*.

⁶⁰ https://es.wikipedia.org/wiki/Liga_de_la_Justicia

Otro “latino pecaminoso” que se abre paso en la obra de Oyola es el *hit* de Marco Antonio Solís (1999), *Si no te hubieras ido* que musicaliza la escena inaugural de *Ultra Tumba*:

En el patio de la cárcel, el cantante de los Ángeles del Rock rasgueó con intensidad y sentimiento la criolla electroacústica con el rostro de Johnny Cash. Antes de dar un paso hacia atrás, alejándose del micrófono, le preguntó a las chicas: *¿y cómo dice?* A lo que ellas les contestaron que *no hay nada más difícil que vivir sin ti*; transmitiendo tanto fuerza como melancolía, reforzada por el llanto del violín de un músico con *dreadlocks* y casaca cien por ciento original del Real Madrid. Entre pasos improvisados de baile, las voces de las mujeres se fueron apagando y el violín suspiró al término de la canción el *si no te hubieras ido sería tan feliz. Si no te hubieras ido... sería tan feliz* (Oyola, 2020, p.27).

Walter Benjamin (2003) advertía que “lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura” (p.44). A pesar de ello, el fragmento citado deja ver las enormes posibilidades narrativas que el elemento musical ofrece a la ficción contemporánea. Oyola crea su propio *cover* del emblemático “himno” (p.27) y lo pone en escena interpretado por sus Ángeles del Rock. El estatuto de *cover* de la versión en cuestión, “un *cover* que no fue el que popularizara Maná” (p.19), insiste en mostrar el carácter de *already made* de ciertos productos, resaltando su sometimiento a la lógica del consumo y la reproducción sin límites. Inmerso en la dinámica de la cultura de masas el elemento musical es recuperado por una multiplicidad de fuentes que tornan la palabra anónima y desjerarquizada. Sin embargo, este anonimato nada tiene que ver con autorías colectivas, sino con el hecho de que la fuente se ha desperdigado (Cf. Sánchez Biosca, 1995, p.17) en el infinito mar de reproducciones. Así, luego de repetirse lo suficiente, el *original* –de Marco Antonio Solís – abre paso a múltiples *versiones* masivas dotadas de mayor alcance. El *original*, opacado por el simulacro deja ver que “uno ya no es la verdad del otro: ambos coexisten en la superficie y en el mismo espacio lógico, donde actúan de igual a igual como signos” (Baudrillard, 2009, p.135). De ahí que el elemento musical se vuelve perceptible no por su contenido

ni por su originalidad, sino que se impone con su estatuto de objeto de consumo masivo. En palabras de Umberto Eco (1984):

La música, buena o mala, no es ya percibida en forma analítica, sino que es aceptada en bloque, como algo que es bueno consumir porque el mercado la impone y nos advierte, previamente, que es buena, eximiéndonos de cualquier juicio posterior. (p.103)

Beatriz Sarlo (2014) afirma que “gozar con la repetición de estructuras conocidas es placentero y tranquilizador. Se trata de un goce perfectamente legítimo tanto para las culturas populares como para las costumbres de las elites letradas”. La voz narrativa que registra la escena y relata que “el público, que ya estaba de pie desde el primer acorde de este himno, aplaudió a rabiar” (Oyola, 2020, p. 27) nos brinda indicios del funcionamiento de estos artefactos que circulan en la cultura bajo la lógica de la repetición “en un juego paroxístico de indistinción que no parece anunciar su fin” (Sánchez Biosca, 1995, p.17). Aquí el elemento musical es puesto en escena junto a la intensidad emotiva que despierta. Bajo el régimen del *kitsch*, las voces que hace circular la ficción sostienen su enunciación en los lugares comunes de algunos discursos consumados que se ofrecen al público bajo la forma sentimientos *enlatados* que ya se presentan ofrecidos, provocados y comentados (Cf. Eco, 1984, 82). A propósito, nos resultan claras al respecto las palabras de Umberto Eco (1984) cuando advierte que:

En realidad, donde la fórmula sustituye a la forma, se obtiene éxito únicamente imitando los parámetros, y una de las características del producto de consumo es que divierte, no revelándonos algo nuevo, sino repitiéndonos lo que ya sabíamos, que esperábamos ansiosamente oír repetir y que nos divierte (...) en la canción de consumo, toda la administración del placer se funda en esta mecánica: el plagio no es ya delito, sino la última y más completa satisfacción de las exigencias del mercado. Y es el último y más completo acto pedagógico de homogeneización del gusto colectivo y de su esclerotización (p.316).

El efecto *kitsch* se intensifica en la medida en que la escena se produce la una convergencia rizomática de intensidades disímiles que establecen alianza con una multiplicidad de otros flujos culturales. La cara de Cash en la guitarra del

vocalista o el músico con *dreadlocks* –rastas- y casaca del Real Madrid — “indispensable en términos de prestigio” (Eco, 1994, p.135)— nos permiten constatar que “la simultaneidad y la mezcolanza han ganado la partida” (Sánchez Biosca, 1995, p.17). Estos detalles que la voz narrativa decide iluminar, se presentan yuxtapuestos de manera caprichosa, insertos en un contexto distinto al cual pertenecen dejando a la vista su “inadecuación estética” (Calinescu, 2003).

El elemento musical también aparece en la obra oyoliana matizando el encuentro entre religión y cultura de masas, pues una constante en la obra oyoliana es la apelación al sincretismo religioso que exuda la argentina pluricultural para caracterizar a su galería de personajes a partir de la devoción (Cf. Néspolo, 2013, p.2). Ejemplo de esta operación podemos leer en el siguiente fragmento de *Santería* en el que Fátima narra aquella última Nochebuena en la villa cuando:

sonó *After Chabón* por última vez en el tocadiscos de los Saladino, en su patio, en el Apache. Sonó hasta el villancico brutal de Sumo. Villancico y punto para la Navidad de 1996. *Noche de paz/noche de amor/todos acá por favor (...) Sueña un sueño imposible/Silent night, holy night!*” (Oyola, 2008, 144).

Observamos que el villancico, forma musical tradicionalmente asociada al ámbito de las festividades religiosas, es reinterpretado en clave de Rock Nacional, género que se constituye como rasgo indiscutible de la cultura popular argentina. Así, esta recreación “brutal” de la emblemática banda de rock Sumo, atraviesa el espesor del discurso religioso y modela una forma local de vivenciar las festividades religiosas muy anclada a las circunstancias territoriales del Apache. Así bajo las intensidades del *kitsch* la confluencia de lo religioso y la cultura de masas habilita la expresión de la hibridez cultural que caracteriza a los entornos marginales y que Oyola busca plasmar en su cronotopo literario, donde lo sagrado y lo profano establecen un productivo contacto desde el punto de vista estético. La potencia minoritaria de esta versión vernácula la reviste de un sentido muy distinto al de los villancicos tradicionales pues, tal como lo anuncia la voz narrativa:

Esa noche no iba a ser como las demás navidades que había festejado.
Nada de rock de pasillo sonando en el Puerto (...) Ninguna fiesta estas

Fiestas. Todavía no lo habíamos admitido en voz alta, no lo hacíamos público entre nosotros, pero todos sabíamos que se había acabado. Que el Puerto Apache estaba muerto. Otra tribu menos en el país. Otra villa recuperada, dicen ellos. Los que gobiernan. Y todos contentos. Menos nosotros (...) Esa topadora que nos está pasando encima. Esa topadora que nos va a condenar al olvido (Oyola, 2008, p.136)

Así, en el contexto de la novela, esta resignificación expresa claramente la resistencia del Apache a desaparecer, ese “sueño imposible” que sueñan sus habitantes y que se plasma en la voz de Fátima, en tanto dispositivo de enunciación colectiva. De este modo, el *Salvaje Cercano Oeste* oyoliano habilita la confluencia de una diversidad de tradiciones y estilos que conviven y se entrelazan de formas inesperadas, propiciando nuevos modos de expresión cultural que reflejan la diversidad y la complejidad de la sociedad contemporánea.

Oyola construye subjetividades fuertemente marcadas por el signo musical, ante el cual se muestran absolutamente rendidas. Así en *Santería* leemos que Ray “rocoso hasta los piojos” sentía celos de Axl Rose⁶¹ frente la devoción que le profesaba Fátima (p.21) mientras que con sus botas texanas levantaba polvo bailando canciones de la Creedence, Johnny Rivers y la Renga (p.27). La combinación deja ver con claridad que “el tiempo fue abolido en estos objetos del mercado que duran mientras no se desgaste del todo su valor simbólico porque, además de mercancías, son objetos hipersignificantes” (Sarlo, 2014, p.33).

Otras veces, el fragmento musical irrumpe en el discurrir narrativo introduciéndose como una diferencia a partir de la cursiva y otros grafismos que el autor utiliza para evocar la acción de *cantar*. De este modo, la inserción socava el flujo de la prosa y marca la frontera entre ambos códigos. De este modo, la narración o el diálogo se subordinan al excedente musical cuya carga acústica, rítmica y verbal somete al lector a la exigencia de activar más de un sentido; así lo demuestra el siguiente fragmento de *Sacrificio* narrado por Fátima:

Estaba contento el Emoushon. Y cuando eso pasaba, el borrego se ponía a cantar. Casi siempre algo de Los Piojos.
Aguirre igual se atajaba:

⁶¹ Vocalista de la banda Guns 'N Roses (1985).

No se me entusiasmen que igual de ahí nos vamos a tener que ir también, enseguida.

El borrego aulló:

¡OH! ¡UOOOH! TAN SOLO...

El Emoushon ya no lo escuchaba. Se había copado mal y siguió con su:

Sal-ta / la cueeerrr-da / se enreda y cae de boca...

Aguirre, como pudo, se cruzó de brazos y esperó que al pendejo se le pasara. Yo me tenté de risa y el Emoushon siguió con su show unas dos veces:

¡Sal-ta! / ¡La cuer-da / se enreda y cae de boca...

¡Sal-ta! / ¡La cuer-da / se enreda y cae de boca...

[AGUIRRE] ¿Terminaste?

[EMOUSHON] Todo tuyo —le dijo el borrego simulando pasarle un micrófono—.

Oyola sabe cómo narrar ese efecto *contagioso* de la música que todos sus personajes —aunque algunos no lo quieran admitir— llevan adentro. Su escritura es capaz de capturar la agitación pulsional que despierta el murmullo repetitivo del fragmento musical cuando éste se actualiza al mismo tiempo en la memoria y en el cuerpo, tal como lo vemos en el siguiente fragmento de *Sacrificio*, protagonizado por Emoushon y Lorelei:

[EMOUSHON] ¡Comanche! -gritó una vez más el Emoushon y se puso a cantar y a bailar para Lorelei, sacudiendo los hombros y moviendo las caderas:

¡Ton-tá!

*¿Con qué quieres que te quiera
que te quiera si me tienes trabajando?*

¡Ton-tá!

¡ton-tá!

*Por las noches ya no duermo
en el trabajo no trabajo, voy pensando,*

¡ton-tá!

El perro corría adelante y atrás. Iba y venía. Lorelei cansada de llevar la bolsa de arpillera sobre sus espaldas murmuró sólo para ella:

[LORELEI] Si, *Tonta. Tonta...*-Y cuando menos se lo esperaba se encontró cantando en voz alta:

*Esta situación yo ya no la aguanto, ya no la aguanto
pero esto me pasa tan so-ló-por...*

Lorelei dejó de cantar. “¿Qué mierda me está pasando?”, pensó. (Oyola, 2010, p.131-132)

En la obra de Oyola la música es recuperada como vivencia, como experiencia intensa que atraviesa las subjetividades y deja su marca imborrable. Un ejemplo de esto lo leemos en el siguiente *flashback*, donde Lady Di narra escenas de un pasado vivido al ritmo de los *hits* de los 80:

*Fuimos a bailar a Sky Lab y ahí fue donde descubrimos varias cosas. Como que las tejanas rojas de Pinino podrían tener los tacos gastados de tanto rocanrol hasta ese momento, pero Pini llevaba en el ADN lo mejor de **Gapul** y el **lento americano**. Verlo golpearse el pecho a lo King Kong con **Tarzan Boy** de **Baltimora** o la forma en que con los pies dibujaba esos mientras sonaba **Grande en Japón** eran pruebas irrefutables (...) Una pibita con la que ese domingo de carnaval, ese febrero del 85, a la siesta se baldearon, a la noche en el corso se volvieron a marcar llenándose de espuma, en Sky Lab empezaron a bailar con no me acuerdo que canción de **Modern Talking** y de madrugada se pusieron a apretar cuando arrancaron los lentos. Póngale con **Murmullo Descuidado** (...) Pinino en Sky Lab era mi **Kevin Bacon**. Porque eso queríamos: **Night! Night! Footloose!** (Oyola, 2011, 144-145)⁶²*

⁶² La cursiva es del autor, la negrita es nuestra.

El signo musical con su ubicuidad recubre lo local que se cifra en el recuerdo íntimo de esos carnavales de barrio con sus baldazos, sus espumas y sus corsos. A su vez, la referencia al sello *Gapul*⁶³ actualiza en el cronotopo del *Salvaje Cercano Oeste* las coordenadas de unas modalidades más o menos espurias de circulación y consumo masivo de música extranjera en las décadas de los 80 y 90, vulgarmente conocidas como “piratería”.

En *Chamamé*, los *hits* de los ‘80 marcan el ritmo de las estrategias de seducción del Perro en una escena donde la rocola aparece como dispositivo que propicia la reproducción:

9-2-1-4. Esos eran los que tendría que haber tecleado para que en la rocola, después de la canción de Queen, comenzara a sonar *My Sharona*. Me los sabía de memoria, digo, los códigos para *Great balls offire*, *Travelin’ band* y *Secret agent man*. Después bajaba un poco con *Cosita loca llamada amor* y terminaba quinta a fondo con *My Sharona*. 92/14. (...) Mi estrategia se basaba en dos anchos bravos: tenía moto — flor de caballo—, y mis botas al ritmo del one, two, three, ¡four! sabían muy bien hacerles entender cuánto las deseaba (Oyola, 2007, p.).

Dentro de la lógica reproductiva y repetitiva de la cultura de masas, los objetos musicales se instauran como puntos de referencia, como emblemas de una generación y se estabilizan como mitos que encarnan inquietudes de sus fans tales como las ansias por el amor no correspondido, el despecho por el amor contrariado (Cf. Eco, 1984, pp. 331-332). De acuerdo con esto, podemos apreciar en la obra de Oyola que la música aparece en ocasiones tematizada en los diálogos de los personajes y ofrece ciertos contenidos con los que se identifican y luego

⁶³ Este término se refiere al sello *Gapul*, una discográfica/disquería de Capital Federal que publicaba ediciones pirata/bootleg, de temas de músicaailable extranjera, en formato compilados; inicialmente música Funk y Disco/Hi NRG norteamericana, pero con el pasar de los años su sonido se acercó al Italodisco y el Synthpop europeos importados de Italia y Alemania. El nombre del sello viene del apodo de uno de los hermanos que lo fundaron: “Pulga”. Algunos estilos musicales que *Gapul* difundió en Argentina fueron: Italodisco, New Beat, EBM, Hi NRG, Eurobeat, Hip House, Acid House, entre otros, siendo pioneros en publicar estos nuevos estilos musicales europeos. Estos compilados “truchos”, por así decirlo, definieron en gran parte las tracklists de los DJs de aquella época.

https://www.reddit.com/r/argentina/comments/io62kq/gapul_o_la_historia_de_la_musica_bolichera_retro/.

proyectan en sus propias historias. Tal es el caso de la letra de la canción *Brilliant Disguise* de Bruce Springsteen (1987) que versa sobre la imposibilidad de un amor:

[JULIA] ¿Así que ya sabés lo que dice la canción? —Solo tenés que leerlo —me dijo señalando con sus ojos el papel. Observé cómo se le hinchaba el pecho, yo también me alegré y me sentí muy orgulloso por ella.

[PERRO] Lo voy a leer. Pero preferiría que me la cuentes vos.

[JULIA] ¿Por qué?

[PERRO] Porque quiero saber qué entendió esta nena con sus trece añitos sobre una canción que no escucha así porque sí todos los días (...)

[PERRO] ¿Y de qué habla?

[JULIA] De dudas. De muchas dudas. El tipo no sabe si jugarse o no por la mina. La ve enamorada. Pero sabe que ella no es el problema. Que el problema es él... Vos me dijiste que al que canta le decían el Jefe. ¿Por qué?

[PERRO] Porque es un capo.

[JULIA] A mí me pareció un pelotudo. Si no se juega...

[PERRO] Si no se juega, es porque la respeta. Y esa es una de las razones por las que Springsteen es el Jefe, y por las que es un capo. (Oyola, 2007, p.62)

Umberto Eco (1984) advierte que, como propio de su modo de operar, “el Kitsch pone en evidencia las reacciones que la obra debe provocar, y elige como finalidad de la propia operación la preparación emotiva del fruidor” (p.88). De acuerdo con esto, podemos ver que en el fragmento citado el objeto musical se ofrece como modelo narrativo que da forma al vínculo sentimental entre el Perro y Julia. La letra de la canción de Springsteen anticipa con sus versos el fracaso de la pareja, tal como lo leemos en el relato del Perro:

Me puse las pistolas en la cintura. Una delante y otra atrás. La miré una vez más dormir durante un minuto que fue la eternidad y un día, y después me fui. Pasé a otro tema. Dejé a mi canción de los Guns. El Jefe sí que era un capo. El Jefe sabía. El Jefe me lo había anticipado. *La gitana juró que nuestro futuro estaba asegurado* (...) Y quizás, mi

amor —*maybe baby*— la gitana nos mintió. 82/11. En la rocola del Tincho-Tincho Barrilete, *Brillante disfraz* de Bruce Springsteen. Una canción de mierda. (Oyola, 2007p.74)

Estamos en condiciones de afirmar que, detrás de las conquistas amorosas de los personajes de Oyola, siempre hay una canción. Como ejemplo vale el siguiente fragmento de *Chamamé*, en el cual el Perro rememora los sabios consejos que el Chapu le brindara durante sus días en prisión, poco antes de intervenir con un tatuaje su antebrazo izquierdo:

Y otro consejo: un nombre de mina, nunca. Eso siempre es una muy mala idea —me aseguró besándose el índice mientras dibujaba una cruz. A todo esto, no sé si podría decir que yo tenía una mujer en ese entonces. A lo sumo, mi chica solo era una canción. Una de los Guns. *Sweet child o' mine*. Sin embargo, desoyendo al artista, me terminé tatuando algo que me hacía recordar a mi primera novia (...) Para toda la vida, mi antebrazo izquierdo rezaba el título del tema con el que abría *Calles de fuego: A ningún lado, ya*. (Oyola, 2007)

Podemos advertir además que la alianza entre literatura y música se revela en el corpus a partir de configuraciones que cobran valor estructural con consecuencias visibles a nivel de la trama. Al respecto, Oyola menciona en una entrevista que:

Las canciones pop tienen una estructura de tres actos que viene desde los antiguos griegos, y a cada acto lo cierra el estribillo, por eso hay siempre tres capítulos mentirosos en las novelas que son los estribillos. Primero, la canción me tiene que gustar mucho, porque sabés que es la que va a estar en todo momento y es la que en algún punto determina el ritmo y las características que va a tener la novela.⁶⁴

En este sentido, observamos que el autor toma las estructuras repetitivas de los productos musicales y las traspone como andamiaje de sus ficciones. Esta

⁶⁴ Giordana, P. (2020) Leo Oyola: “En la dificultad, aparece la creación” entrevista a Leonardo Oyola para *La tinta*. Recuperado de: <https://latinta.com.ar/2020/07/24/leo-oyola-dificultad-aparece-creacion/>.

operación privilegia el espacio paratextual, donde epígrafes y capítulos se presentan como lugares frecuentes para la introducción de algún nombre o fragmento de letra de alguna canción. Esta variante que inscribe el signo musical en el paratexto adquiere funciones estructurales en la medida en que se instaure como modelo narrativo. Ejemplo de ello encontramos en la novela *Siete y el Tigre Harapiento*, donde la referencia manifiesta que desde el título señala a la banda inglesa Duran Duran, se extiende luego a los distintos niveles de la obra.

En el plano de los personajes, la novela es protagonizada por Simón Lebón “El Tigre Harapiento” en alusión directa al líder de la mítica banda británica, Simon Le Bon. Luego viene “[d]etrás suyo, de punta en blanco, el Rubio Nico Rodas” (Oyola, 2007, p.) que remite al tecladista de la banda, Nick Rhodes, con un guiño que nos remonta a la vestimenta blanca que éste utilizaba en *A view to a kill* (1985), el emblemático *videoclip* del *soundtrack* de la película homónima del Agente 007. Los hermanos Juan, Rogelio y Andrés Sastre por su parte, encuentran correspondencia con el resto de los miembros de la banda: John, Roger y Andy Taylor, en un paralelismo basado en la homofonía entre Taylor y *tailor*, en español: *sastre*. El intertexto musical se proyecta en cada uno de sus trece capítulos, cuyos títulos se corresponden con los de los temas de *The Wedding Album* (1993), séptimo disco de la banda inglesa. Esta referencia paratextual insiste en la prosa y se actualiza en correspondencias que operan a nivel del significante y/o del significado. Vemos un ejemplo en el capítulo titulado “Demasiada Información” – que alude al primer tema del mencionado álbum –, el Tigre Harapiento se dirige a Miguel Dávila con tono acusador: “Señor Dávila, usted nos traicionó con la policía... y vaya a saber con quién más. Usted tenía acceso a demasiada información” (Oyola, 2007, p.29).

Este tipo de guiños se reiteran con mayor o menor visibilidad en el desarrollo de todos los capítulos y nos permite advertir “la mutua iluminación de los lenguajes, que abre el paso al plurilingüismo [donde] los lenguajes se revelan recíprocamente y empiezan a servirse uno a otro como trasfondo dialogizante” (Zavala. 1996, p.26). Leemos otro ejemplo en el capítulo que lleva por título el nombre del tercer tema del álbum, “Amor Vudú” donde el Tigre Harapiento le profesa su amor a *madame la Nuit* diciendo: “Sepa muy bien que usted, sin necesidad de la obra de brujo

alguno, y sólo con sus propios hechizos, me tiene sometido a su poder. Soy un muerto que recobró la vida (Oyola, 2007, p.77).

También en *Siete*... encontramos referencias a temas musicales del álbum homónimo. Tal es el caso del capítulo 6, que inicia de la siguiente forma:

Camuflando su presencia la **luna nueva en lunes**⁶⁵ de esa madrugada era testigo de cómo desde el cielo caían numerosas gotas multiplicando círculos en los charcos de agua que se habían formado sobre el empedrado de la calle Alsina” (p.105).

En el fragmento advertimos que la voz narrativa sitúa temporalmente la escena en la madrugada de “luna nueva en lunes”, en expresa correspondencia con el segundo tema del álbum de Duran Duran que da nombre a la novela.

En *Chamamé* también encontramos la dimensión paratextual tomada por el fenómeno musical. En notable contraste con el signo local del título, la novela se organiza en capítulos que son nombrados con fragmentos de la letra de *Blaze of glory*, primer sencillo del álbum homónimo del artista norteamericano Bon Jovi (1990). Esta referencia conecta directamente con uno de los epígrafes que inaugura la novela “—Entendelo de una puta vez, ¡vos no sos Dios! —Entonces, ¿por qué no apretás el gatillo y vemos?”, extraído de la película *Young Guns II* (1990), film estadounidense donde este tema musical oficia de banda sonora. La referencia musical insiste como tema en la prosa de *Chamamé* y así, en el capítulo VII, el fragmento de la letra de Bon Jovi que hace de título: “Ellos dicen que me buscan y sí, soy un hombre buscado”, produce rebotes en la prosa cuando el Perro se despide de su amada Julia: “Cuando le expliqué para lo que había vuelto, no me animé a mirarla a los ojos. —Julia, vengo solo por la chevy y mis cosas. Me están buscando, ¿entendés? No me voy a quedar” (2007, 62). Estas referencias son además parte de una propuesta genérica que nos lleva a leer *Chamamé* en clave de *western* —asunto sobre el cual volveremos más adelante—.

No quedan dudas de que los índices estructurados en base a temas musicales se han convertido en una peculiaridad del estilo de Leonardo Oyola, quien inauguró este recurso ya en su primera novela. El procedimiento tuvo

⁶⁵ La negrita es nuestra.

continuidad en la obra del autor y en *Ultra Tumba*, su última novela publicada, advertimos que los capítulos llevan por título fragmentos de la letra de la canción de la banda Queen, *Hard Life* (Mercury, 1984) pues, de acuerdo con Oyola:

Ésta de Queen tiene algo re operístico. El videoclip me alucina, pero de entrada a mí me mató cuando Mercury está citando creo que a Pagliacci y después entra la letra propiamente dicha de “Es una vida difícil” cuando dice: “No quiero mi libertad, de que me sirve si tengo un corazón roto”. Eso en boca de alguien que está privado de su libertad me parecía potentísimo.⁶⁶

El fragmento musical moviliza el desarrollo discursivo de los capítulos de *Ultra Tumba* y orienta su recepción en función de ciertas resonancias temáticas que se distribuyen en la prosa. Así, el capítulo titulado con el fragmento “Esta es una situación complicada y sólo me tengo a mí para culpar” extraído del tema *Hard Life* de Mercury, asistimos –indirecto libre mediante- a las cavilaciones de La Peke mientras ensaya los argumentos con los que piensa defender sus decisiones y actos:

La Peke ya ha estado antes en un momento como éste. (...) No lo disfruta. No lo desea. Preferiría no hacerlo. Pero tiene que ocurrir (...)
Y para eso hay que dar el primer paso (...)
El más amargo.
El más fulero.
Con el que no se va a volver atrás.
Tiene que ser fuerte.
Decidido.
Imparable.
No estuvo bien lo que hice. Pero se tenía que hacer. (Oyola, 2020, 34)

En *Chamamé* advertimos además otro tipo de presencia del elemento musical, con consecuencias estructurales a nivel de los acontecimientos. Se trata de una inserción de tipo argumental donde la música moviliza la trama y motiva las acciones de los personajes. En esta novela, las letras de las canciones que

⁶⁶ Giordana, P. (2020) Leo Oyola: “En la dificultad, aparece la creación” entrevista a Leonardo Oyola para *La tinta*. <https://latinta.com.ar/2020/07/24/leo-oyola-dificultad-aparece-creacion/>.

transmite la radio alimentan el imaginario religioso delirante del Pastor Noé, quien oye en ellas la palabra de Dios:

[NOÉ] Decile que el Señor le manda sus saludos, que le dice y le pregunta: «*Hola, ¿cómo estás? ¿Sos feliz?*».

[PERRO] Noé —lo llamé cuando supe que el paraguayo ya no podía escucharnos—. Por eso yo te digo hola, ¿cómo estás? Es de una canción de David Lebón, ¿no?

[NOÉ] Naaah —me sacudió el dedito—. Eso me lo dijo Jesús en lo del Chapu, la otra vez, cuando te tatuaste los antebrazos.

[PERRO] Noé, era la radio. Me acuerdo que antes pasaron una canción de GIT. — El Pastor volvió a decirme que no con el índice—.

[NOÉ] ¡Es Jesús el que nos habla, Ovejero! *¿Estoy loco? ¿O ya no puedo entender? La gente está tan dura que ya no se puede creer...* (Oyola, 2007, p.43)

El equívoco, cifrado en el delirio místico de Noé, da lugar a la traición que dispara la trama de *Chamamé*, con consecuencias decisivas para el Perro, su destino y el de todos los que se cruzan en el camino de aquél:

[NOÉ] ¡Yo al único que le debo es a nuestro Señor, el Salvador! Soy un hombre afortunado, Ovejero. Dios me volvió a hablar hoy. Y entendí muy bien lo que me quería decir. Tengo que construir una iglesia, ¿sabés? Y para hacer la casa de Dios necesito toda la plata que sacamos del secuestro, ¿entendés?

[PERRO] ¡¡¡¿¿¿Queeé???!!!

[NOÉ] Lo que escuchaste. Mi misión es esta: tengo que advertirle a la gente pobre y sin educación del campo sobre el diablo que anda rondando. De sus falsos mensajes, tengo que contarles de esa voz, de esa falsa voz que se hace pasar por Jehová (...) —con el Hermano Fal apoyado contra una de sus piernas, sin dejar de caminar me empezó a cantar:

*¡Y Dios me pidió! ¡Oh! Detiene la Voz (¡detiene la Voz! ¡detiene la Voz!)
Decapita la Voz*

Crepita la Voz (crepita la Voz)

El enemigo del sol (enemigo del sol, enemigo del sol)

Nunca detiene la Voz (¡Voz! ¡Voz! ¡Voz! ¡Voz!)

(...)

[PERRO] ¡Loco de mierda y la reconcha de tu madre! ¡Ese es un tema de Los Visitantes! ¡Estaba sonando en el estéreo del arca cuando te fuiste con la mucama y la Madariaga Ledesma! (...)

[NOÉ] ¡Ovejero querido! Entonces, ¿vos también escuchaste la voz del Señor? ¡Aleluya, hermano!

[PERRO] ¡Voz del Señor, las pelotas! ¡Si era Palo Pandolfo el que cantaba! Noé se puso serio, muy serio, y me apuntó con el Fal.

[NOÉ] Jesús... Era Jesús, Ovejero.

[PERRO] Pegame un corchazo ahora —le insistí— Pegámelo. Es mejor que me lo des. Si me dejás vivo, te voy a ir a buscar, sorete (Oyola, 2007, p.51)

Tal es el impacto de este artificio que los acontecimientos más críticos y violentos que se desatan en la trama de *Chamamé* son motivados por el delirio místico de Noé, que cree escuchar la palabra de Dios en las canciones que transmite la radio.

El corpus oyoliano muestra hasta aquí un fructífero contacto entre literatura y música. La lectura nos permite advertir que el autor aísla y recorta fragmentos del repertorio musical de la cultura de masas que se han visto sometidos al desgaste del consumo y, a partir de su escritura, los recupera y reafirma con otra forma dentro de la ficción (Cf. Eco, 1984, p.83). Asimismo, la palabra plurivocal habilita la confluencia en la novela de un mosaico de citas y relaciones entre enunciados de diversa naturaleza que abre posibilidades para la productiva relación que las ficciones de nuestro corpus mantienen no sólo con la música, sino también con el cine y la televisión que es asunto del siguiente apartado.

El referente fílmico

Desde todo punto de vista, la televisión es accesible:
refleja a su público y se refleja en su público, como una
estructura en abismo que confirmaría los rasgos barrocos
que muchos creen descubrir en la condición posmoderna.

Beatriz Sarlo (2014)

Concebir el texto como mosaico de citas pertenecientes a sistemas semióticos de diversa naturaleza nos permite explorar el fecundo diálogo que la obra oyoliana establece con las manifestaciones de la cultura de masas. En tal sentido, en este apartado queremos profundizar en las productivas relaciones que las ficciones de nuestro corpus establecen con el cine y la televisión. A fuerza de repeticiones, redundancias, inserciones fragmentarias, efectismo dramático, configuraciones épicas y otros procedimientos propios de los contornos barrocos de nuestro tiempo (Calabrese, 1999; Néspolo, 2020), la cultura fílmica penetra la obra oyoliana bajo la forma de *cita-guiño* que opera en la intersección del *kitsch*, la redundancia y la parodia-pastiche (Cf. Sánchez Biosca, p.26). Podemos atribuir esta influencia al hecho de que, desde sus orígenes, la cultura fílmica –en sus manifestaciones cinematográficas primero y televisivas luego– se ha consolidado en el imaginario posmoderno impulsando formas novedosas de ver el mundo; aquello que Lipovetsky-Serroy (2009) definen como *cinevisión* y que designa cierto estilo, gusto, inclinación de la percepción que opera como “uno de los principales instrumentos de artificación del universo hipermoderno” (p. 321).

El estilo-cine ha invadido el mundo: hoy lo vemos ya sin mirarlo siquiera, dado que estamos modelados por él, sumergidos en imágenes que han partido de él y han vivificado las pantallas que nos rodean. Algunos dicen que el espectáculo nos enajena, nos despoja de la «verdadera» vida. Sin duda. A pesar de lo cual, en la era de la todopantalla, nos la devuelve bajo un aspecto igual de interesante pero diferente, «cinematizada» reconfigurada por la espectacularización venida de la pantalla. (p.325)

En efecto, desde su nacimiento, el cine y luego también la televisión, establecieron relaciones de diversa índole con la literatura provocando maridajes singulares que visibilizan, entre otras cosas, los modos en que los escritores se aproximan a lo literario desde su experiencia como *espectadores*. A su vez, como lectores, estas resonancias nos resultan familiares debido a que *también somos espectadores* expuestos a estos medios, por lo que podemos captarlas y entenderlas cuando se utilizan en otros contextos. Esta suerte de *competencia espectral* provoca, para ambas instancias, una experiencia aumentada, “una forma de lectura y una forma de memoria [en la que] algunos fragmentos de imagen, los que logran fijarse con el peso de lo icónico, son reconocidos, recordados, citados (Sarlo, 2014 pp.65-66). De este modo, el relato cinematográfico moderno, los programas televisivos y la publicidad conforman un sistema de referencias intertextuales que viven en los textos bajo la forma de la cita, instalando una suerte de nueva «erudición» a la vez que requiriéndola al lector para su fruición (Cf. Sánchez Biosca, 1995, p.25).

Carmen Peña Ardid (1992) resalta la importancia que el fenómeno fílmico tiene en la formación sociocultural de un escritor –y agregamos también de los lectores–; formación que, más que como proceso artístico o intelectual, se construye como *vivencia*, como experiencia intensa que cifra marcos de referencia sentimentales, míticos y psicosociológicos (Cf. p.98-99). En este sentido, constatamos en nuestro país y Latinoamérica, la existencia de una zona de la literatura que se muestra notablemente influida por el medio fílmico⁶⁷ y podemos

⁶⁷ Véase: Logie, I. (1994) “Manuel Puig y el cine. Un arte de la seducción” en *Brill Ibero América y el Cine. Foro Hispánico Nº10* [Francisco Lasarte y Guido Podestá Ed.]; Goldchluk, G. (2006) “El legado banal. Una lectura geneticista de la relación entre cine y literatura en los textos de Manuel Puig” en Manuel Puig presenta, [José Miguel Onaindia comp.], Buenos Aires, Fundación Internacional Argentina, 2006: 73-87; Núñez, M. (2004) “Vicente Huidobro y el cine: vanguardia y creacionismo”, en *Everva*, Fabián Banga [Ed.]; Ostrov, A. (2011) “Cagliostro, una novela film de Vicente Huidobro”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVII, Núms. 236-237, Julio-Diciembre, pp.1051-1060; Di Benedetto, A. (1972) “Nuestra experiencia frente al cine y la literatura”, en *Semana de Literatura y Cine argentinos: 14-20 de octubre de 1970*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo; Giordano, A. (1992) *La experiencia narrativa. Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo; Volta, C. (2008) *Juan José Saer y la textura cinemática de la narrativa en los años sesenta*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral; Oubiña, L. (2010) “El fragmento y la detención. Literatura y cine en Juan José Saer”, en *Crítica Cultural (Critic)*, v. 5. n. 2, jul./dez., p. 433-442; Colón Rodríguez, L. (2015) “El lenguaje cinematográfico en la literatura de Juan José Saer y Antonio Di Benedetto: los casos de *Declinación y Ángel* y *Sombras sobre vidrio esmerilado*”, en *Confluente* Vol. 7, No. 1, pp. 213-224, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bologna; Hafter, L. (2020). Entre la fascinación y el terror. La escritura del cine argentino de *El desencuentro* a *La traición de Rita Hayworth*. *Orbis Tertius*, 25 (32), e172. <https://doi.org/10.24215/18517811e172>; Troglia, M. (2002) *Entre dos amores. Zonas de cruce entre la literatura y el cine en la obra de Manuel*

ubicar a Leonardo Oyola en esta serie compuesta por escritores claramente marcados por su experiencia como espectadores; *cinéfilos* cuya relación con el medio es una cuestión de pasión antes que de teoría; una aproximación del orden de lo *vivencial* (Cf. Peña Ardid, 1992, p.98); del *amateur* que se topa con el cine a partir de una incursión hecha de itinerarios singulares que son parte de su mundo y de su conocimiento (Cf. Rancière, 2012, p.12-15).

La palabra en Oyola, siempre anclada al territorio imaginario que se configura en el cronotopo del *Salvaje Cercano Oeste*, se llena del rumor de los medios masivos que en la prosa se mezcla con el registro popular y sincrético del conurbano, tal como lo podemos apreciar en el siguiente fragmento de *Gólgota*:

[KURYAKI] Volvé con tu mujer **Skeletor**. Hacete un favor. Sentate a mirar con tu nene **Discovery Kids** (...) Entretenete con **Los Backyardigans, Pocoyo**... No sé. A mí me gusta **Hi5**. ¡Qué boca tiene la negrita! ¡Altos labios de churrasco! ¿Y **Jen**? ¡Gloriosas y esculturales piernas!

[CALAVERA] No. No la vi. No me calientan las pendejas.

[KURYAKI] Mujeres, **Skeletor**. Mujeres hechas y derechas son esas dos. Una nena es la de **Lazytown** (...) **Lazytown**... ¡Qué insoportable ese **Sportacus**! Siempre corriendo, saltando, haciendo piruetas... ¡Cómo le daría un corchazo en la rodilla para que se dejara de mover!

[CALAVERA] **Alcoyana, alcoyana**: yo a vos también tengo muchas ganas de pegarte un tiro. (Oyola, 2008a, 63)⁶⁸

La cita televisiva satura las páginas de *Gólgota* provocando detenciones en la trama en favor de la palabra de los personajes, cuyos enunciados se muestran

Puig, [Tesis de grado] Humadoc - Repositorio Institucional de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. <http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/xmlui/handle/123456789/1091>; Ferrero, A. (2020) *Manuel Puig: el cine como caja de herramientas (I y II)* en *Vice Versa Magazine* <https://www.viceversa-mag.com/manuel-puig-el-cine-como-caja-de-herramientas-ii/>; <https://www.viceversa-mag.com/manuel-puig-el-cine-como-caja-de-herramientas-i/>; Hafter, L. (2012) *La presencia del cine en las literaturas hispánicas de comienzos del siglo XX. Tres escritores pioneros: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga* (tesis doctoral dirigida por Raquel Macchiuci). Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/30877>.

⁶⁸ Las negritas son nuestras.

en flagrante intertexto con el medio. Por otra parte, constatamos que la organización actancial de la novela se apoya en situaciones arquetípicas bien conocidas y codificadas de la tradición fílmica (Cf. Peña Ardid, 1992, p.183). Vemos en este sentido que la disputa que sustenta la trama de venganza se cifra en el universo fílmico del cómic, puntualmente en la teleserie animada *He-Man* (Sweet, 1981)⁶⁹:

Hasta para un viejo como yo es bastante sencillo de entender si era algo que había sido muy popular cuando se dio en la tele. Empezaba el dibujito y nos enterábamos de que el príncipe Adam de Eternia era el defensor de su mundo y de los secretos del Castillo Grayskull.

Tenía un tigre verde muy afeminado y cobarde, Ginger, como mascota y más querido amigo.

Según sus palabras, fabulosos poderes le eran otorgados cuando levantaba su espada mágica al grito de “¡Por el poder de Grayskull!”.

Ginger se convertía en un felino peligroso y el príncipe Adam en He Man, el hombre más fuerte del universo.

Sólo tres seres compartían este secreto: la reina Sorceress, Man-at-arms y Orco. Juntos defendían el castillo Grayskull de las demoníacas fuerzas de Skeletor...

El Kuryaki de LaFerrere era el transa principal de la avenida Rosas, y uno de los más *grossos* de la villa.

Tenía como amigo y discípulo al Cat Power, una de las cabezas visibles de los forajidos conocidos como Los Pibes.

Según las palabras del Kuryaki, si nos metíamos con él, nos estábamos metiendo con todo Scasso. Que él era el He Man. Que ya tenía el poder (...)

Era un secreto a voces. Lo sabían la calle, la villa, todo LaFerrere. Que el Kuryaki, Cat Power y Los Pibes defendían Scasso de las azules fuerzas policiales de Skeletor y demás patas negras de la comisaría primera. (Oyola, 2008a, pp.75-76)

⁶⁹ <https://comicritico.blogspot.com/2013/04/origenes-he-man-y-los-masters-del.html>.

Como podemos observar, la forma televisiva cifra la contienda que Lagarto Farías, su compañero Román “Calavera” Centurión “y demás patas negras de la comisaría primera” mantienen con Los Pibes de Scasso. En relación con este aspecto, nos resultan oportunas las observaciones de Vicente Sánchez Biosca (1995) cuando argumenta que:

si la cita moderna de masas obtiene su efectismo del kitsch, de la redundancia extrae su necesidad estructural, su obligatoriedad. En efecto, la producción en serie sienta las bases para unas recurrencias interdiscursivas e intradiscursivas que el fruidor ha de reconocer forzosamente como cita, pues en ella se va a reconocer y, al propio tiempo, instalar con comodidad. (p.26)

Desde la comodidad del espectador familiarizado con aquello que “había sido popular porque se dio en la tele”, al igual que nuestro narrador, los lectores podemos tender puentes entre la historia y la cita. La épica de los superhéroes es evocada por la palabra de Lagarto a través de recursos como la cita textual y el metacomentario que parodia su estilo grandilocuente y profusamente adjetivado. La alusión a esta teleserie animada genera una atmósfera de connotaciones legendarias, haciendo consistir en la prosa las intensidades globales del medio televisivo junto con los aspectos locales y territoriales del *Universo de LaFerrere*. Así, el referente recubre de matices heroicos una disputa territorial concreta, promoviendo una distancia estética que amortigua la crudeza de una historia que adolece de todas formas de injusticia –asesinatos a sangre fría, torturas, abortos clandestinos, suicidios–. Como resultado, los lectores nos encontramos ante una suerte de resto mítico que cae dejando al descubierto unas subjetividades definidas en sus complejidades y contradicciones. Al mismo tiempo, advertimos en el fragmento arriba citado que la palabra del narrador-personaje introduce la reflexión metafictional en torno a los mecanismos repetitivos por medio de los cuales la cultura de masas promueve ciertas apropiaciones que luego devienen cita.

Notamos en el corpus que este tipo de guiños, por lo general extraídos del cine y de programas televisivos, aparece con mucha fuerza para designar a los personajes en función de algún rasgo distintivo. Así, cuando en *Sacrificio*

Emoushon se burla de Aguirre por su edad, leemos: “Che, Ben Kenobi, hacete cargo de tus años” (Oyola, 2010, 35) en clara referencia al anciano mentor de Anakin y Luke Skywalker de la saga *Star Wars* (Lucas, 1977)⁷⁰. En otro pasaje de la misma novela, leemos que la Marabunta acude a la villa a solicitar los servicios de Fátima acompañada de sus guardaespaldas, los *Kevin Costner* que “usaban todos el mismo traje gris, la misma corbata al tono, la misma camisa blanca, los mismos anteojos de sol, el mismo auricular enchufado a la oreja derecha, el mismo cable de teléfono colgando desde ese mismo oído, las mismas armas reglamentarias”. Al entrar a su casilla, Fátima nota que el *Kevin Costner* era una pared más y no podían verse sus ojos a través de los *Ray Ban* (Cf. Oyola, 2008b, 39). En estos pasajes advertimos la referencia insoslayable al film *El guardaespaldas* (Jackson, 1992), protagonizado por Kevin Costner y Whitney Houston. Los *Ray Ban*, objeto fetiche de consumo que se recorta sobre el telón de fondo de la película como rasgo particular del protagonista, abre una zona de contagio que vincula a los guardaespaldas de la Marabunta con el actor del mencionado film, al tiempo que sus componentes temáticos sirven de modelo al vínculo entre Fátima y sus protectores –Danielín, Charly, Aguirre y Emoushon–, que hacen las veces de “guardaespaldas” y darán la vida por salvarla. A su vez, las posibilidades de sentido que se desprenden del fragmento se expanden en un entramado donde lo global establece alianzas con flujos locales de raigambre popular. En esta confluencia emerge el “payé” como señal que identifica a los *Kevin Costner* como devotos de *San La Muerte*, figura popular vernácula que propicia en sus fieles un culto íntimamente ligado a funciones sociales y roles mítico-culturales cercanos a la cotidianidad del sujeto (Cf. Néspolo, 2013, p.5):

[DANIELÍN] Yo no sé quién es o qué es esa mina [la Marabunta]; pero sí sé lo que es el Kevin Costner (...) Tiene un *payé* tía. No lo vamos a poder boletear así nomás (...)

[EMOUSHON] Pero en definitiva, ¿qué carajo es un *payé*?

[DANIELÍN] Es la imagen del Santito, tallada en el hueso de la falange de alguien que murió en un tiroteo. La talla, la bendice y te la coloca en una operación también un devoto del Señor de la Muerte. Lo usamos

⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=0cw0jTmeOg0>.

los que andamos enfierrados porque tenemos laburos de riesgo. (Oyola, 2008c, p.47-48)

La cita televisiva también aparece como señal que ubicar algún aspecto o rasgo distintivo en los personajes. Lo leemos en *Kryptonita* cuando el Señor de la Noche se dirige al médico: “Ahora, para nosotros, usted es el Doctor Socolinsky. Porque estamos depositando en sus manos la salud de nuestro hijo” (Oyola, 2011, 95); “porque en este momento usted es la única persona que puede mantener con vida a Pinino. Usted, Socolinsky... y nosotros” (p.103). Mismo procedimiento encontramos en *Sacrificio*, cuando Fátima recibe la visita de su prima –de raíces afrobrasileras– Lorelei Algoas Guedes y el Emoushon le advierte:

[EMOUSHON] Fati, ¿a que no sabés quién nos vino a visitar? La conchuda de *Xica Da Silva* (...)

[AGUIRRE] ¿*Xica Da* qué? (...)

[EMOUSHON] *Xica Da Silva*, Aguirre. De lunes a viernes a las tres de la tarde por Te-le-fe” (Oyola. 2010, p.67).

Lo cierto es que Oyola siempre encuentra en su acervo cultural y vivencial la referencia justa para recortar alguna característica de sus personajes. En *Chamamé* leemos que el Pastor Noé apoda *Arnaldo André* al Pombero Vega por su origen paraguayo, en expresa alusión al galán de telenovelas de los 70. Además, por tratarse de una novela de piratas del asfalto, *Chamamé* recupera un repertorio de correspondencias provenientes de teleseries que podríamos llamar “de motor” que proliferaron en los 80 y 90, generalmente protagonizadas por hábiles conductores y sus vehículos, tal como leemos en el siguiente ejemplo:

Formamos parte de una banda de piratas del asfalto. Yo iba al volante y Noé hacía lo que se tenía que hacer. Recuerdo que cada vez que me ponía el pasa⁷¹montañas negro solía joder con que yo era el hermano de **Meteoro**⁷². Lo hacía para tranquilizarme. También para exigirme.

⁷¹ Las negritas son nuestras.

⁷² *Mach GoGoGo* es una serie de animación japonesa sobre automovilismo basada en el manga original de Tatsuo Yoshida. Es conocida por la adaptación del título al español, *Meteoro*, y al inglés, *Speed Racer*. La serie fue producida por la firma Tatsunoko Production y emitida en Japón entre 1967 y 1968, con un total de 52 episodios. Posteriormente se realizaron nuevas versiones de la misma. https://es.wikipedia.org/wiki/Mach_GoGoGo

Solo sos el misterioso corredor enmascarado. El puto corredor enmascarado. No sos **Meteoro**. No manejás el **Match 5**. (Oyola, 2007, 19)

Como propio de estas tendencias televisivas, en *Chamamé*, las persecuciones están a la orden del día y las alusiones fílmicas de este tipo se acumulan en una prosa que acumula referentes “motorizados” que brindan el clima de acción a las escenas:

Le toqué bocina para que viera en el retrovisor cómo me acercaba.

Un hepatítico **General Lee**, Eso. Un fantasma.

Quería que volcara ese hijo de puta. Que se hiciera mierda. Una lástima.

No pude. ¿Por qué? A ver: ¿qué pasa si al coche de **los duques de Hazzard**⁷³ lo enfrentás al camión de **BJ?**⁷⁴ Volviendo de Lapacho se apareció el Scania. El camionero reconoció el arca y ni lo dudó: empezó a cruzarse de carril para chocarme de frente (...). (Oyola, 2007, 28)⁷⁵

Beatriz Sarlo (2014) sostiene que “los clisés de la televisión pasan como contraseñas a la lengua cotidiana” (p.84); y en nuestro corpus vemos que la cita fílmica alcanza mayor espesor al entramarse en la subjetividad de los personajes como marca idiosincrática que deja a la vista sus competencias audiovisuales. Podemos situar un claro ejemplo de esta maniobra en el personaje de la Ñeri Graciela en *Ultra Tumba*, cuya palabra siempre se presenta cargada de referencias televisivas que utiliza a menudo y hacen a lo peculiar de su forma de hablar. Su permanente inclinación a los apodos y sobrenombres encuentra en las series y programas de televisión un extenso catálogo de posibilidades. Esta suerte de *competencia televisiva* que exhibe la Ñeri habilita un repertorio de alusiones cuya

⁷³ *The Dukes of Hazzard* (también conocidos como *Los Dukes de Hazzard*, Los Dukes de la Suerte o Los Duques del Peligro en Hispanoamérica y El Sheriff Chiflado en España) fue una serie de televisión de Estados Unidos emitida originalmente del 26 de enero de 1979 al 8 de febrero de 1985, por la cadena CBS. Creada por Gy Waldron, consta de 147 capítulos a lo largo de siete temporadas. https://es.wikipedia.org/wiki/The_Dukes_of_Hazzard

⁷⁴ *B. J. and the Bear* es una serie de televisión estadounidense del género comedia, producida por Universal TV entre 1979 y 1981. Se produjeron 46 capítulos de una hora de duración. La serie trata sobre un camionero, B.J. (Billy Joe) McKay (interpretado por el cantante Greg Evigan) y su mascota, un chimpancé llamado Bear, que circulan en un enorme camión marca Kenworth por los caminos de Estados Unidos, donde se enfrentan a una serie de aventuras con camioneros rivales, policías corruptos, bandidos de todos los tipos e injusticias de diversa índole. https://es.wikipedia.org/wiki/B._J._and_the_Bear

⁷⁵ Las negritas son nuestras.

amplitud le facilita recuperar en cada momento la referencia precisa. Lo advertimos en los cruces que mantiene con la Hermana Irma María da Garça: “gracias por venir a saludar **Xuxa**. Está todo más que chévere. Siempre y cuando vos y **la Paquita** vuelvan YA para su yompa cantando bajito luna **de cristal**” (Oyola, 2020, p.48)⁷⁶. Este rasgo de comportamiento de la Ñeri contribuirá a incrementar el extenso inventario de fragmentos mediáticos alusivos a la procedencia que se utilizan como apodo de las reclusas. Con este procedimiento, vemos que la escritura resalta algún tipo de extranjería que, representada a partir de su riqueza mediática, ilumina el paisaje mestizo y pluricultural propio los contextos carcelarios.

Lo cierto es que prácticamente cualquier situación comunicativa propicia en la Ñeri Graciela asociaciones con las series emblemáticas de los 80 y 90. A continuación vemos otro ejemplo:

[LA OREIRO] Soltala Ñeri, esto no ayuda (...).

[ÑERI] ¿Qué? ¿Ahora sos **Petrocelli**?

Córdoba le hizo montoncito a Baldosa preguntando *¿quién?* La anteojudá se encogió de hombros mientras arrugaba la perita para responder que no tenía la más puta idea de lo que la Ñeri Graciela estaba hablando.

[ÑERI] ¿Desde cuándo sos defensora de pobres vos? (Oyola, 2020, p.144)

En este caso, el fragmento citado muestra que la alusión fílmica se presenta acompañada de los comentarios narrativos que justifican el uso de la referencia, a la vez que recupera gestualidades que completan la enunciación. Bajo una forma que hace pensar en los *gags* fílmicos personalizados, que suelen corresponderse con ciertos personajes dotados de una personalidad muy definida (Cf. Cuéllar, 1998, p.12) y, por obra de sucesivas repeticiones, la apelación a referentes televisivos muestra a Ñeri provista de una suerte de *competencia mediática* que se consolida como una marca idiosincrática de su carácter. Encontramos un ejemplo más de este rasgo suyo cuando es confrontada por la Peke, que llega acompañada de sus lugartenientes, las mellizas Molfino:

⁷⁶ Las negritas son nuestras.

[PEKE] Tenés frío? Mirá que ya mismo te pongo el sobretodo de madera eh.

[ÑERI] Boqueá. Boqueá todo lo que quieras. Acá estoy solari. La que vino con **Nu y Eve, las mellizas del nueve**, sos vos.

[PEKE] ¡¿Con quién?!

La Ñeri Graciela no iba a explicarle a la Peke quiénes eran **las hermanas Serantes**. Así se arruinaba el chiste. Y delataba su edad. (Oyola, 2011, 47)⁷⁷

El corpus deja ver claramente que los personajes oyolianos son ávidos consumidores de productos de la cultura de masas, expuestos a las intensidades que se desprenden de ese universo de productos radiales, musicales, televisivos y cinematográficos. Cuando Fátima en *Sacrificio* narra su encuentro con Charly en el mundo de los espíritus recurre a analogías con la filmografía de los años 90 que lleva incorporada a su imaginario: “Cuando me encontré con Charly en el mundo de los espíritus no fue como le pasaba a Demi Moore con Patrick Swayze en el final de *Ghost*⁷⁸” (Oyola, 2010, 59). Nuevamente, en una tensión entre lo global y lo local, los elementos de la cultura de masas se mezclan con referencias populares y así, la visita de Fátima al mundo de los espíritus es vehiculizada por la leyenda guaraní del *Mainumbí* –colibrí–; forma inscripta en la tradición oral que sostiene la creencia de que “[a] través del vuelo del *Mainumbí* podemos entrar en el mundo de los espíritus” (Oyola, 2010, p.51)⁷⁹.

Novela tras novela, Oyola insiste en iluminar ese costado vivencial de sus personajes, intensamente atravesados por los fenómenos culturales masivos. Hallamos otro ejemplo de esta operación en *Chamamé*, cuando el Perro, durante su estadía en prisión recibe las cartas de Julia:

Y todo por mi *sweet child o' mine* que era una dulce (...) Me divertía mucho que me contara lo que hacía, todo lo que le gustaba. Que en el cine se había llorado la vida con **Titanic** pero que más le habían gustado **Godzilla y Loco por Mary**; que por ese entonces escuchaba a la Bersuit y una canción de Céline Dion; que en el cable no se perdía la repetición

⁷⁷ Las negritas son nuestras.

⁷⁸

<https://www.youtube.com/watch?v=8uubih798tg&list=PLhqx0NLVcn8ix3D1pEMh0qQcO4dRLEZF>

⁷⁹ Cursiva del autor.

de **Café con aroma de mujer**, y que todas las noches, antes de apagar el velador, rezaba por mí y después le guiñaba un ojo a su póster de **Leonardo DiCaprio**. (Oyola, 2007, p.66-67)⁸⁰

Sin temor a equivocarnos, podemos constatar que los personajes de Oyola son, ante todo, *oyentes y espectadores*; voces que transportan fragmentos del universo mediático y los sacan a relucir en prácticamente cualquier interacción verbal que, en casos como el siguiente, dejan a la vista los mecanismos de circulación y las formas de accesibilidad que determinados sectores sociales tienen a ciertos productos

[MARABUNTA]: Encontrar un ejemplar de estas características adulto es muy inusual, porque esto habla del fuerte instinto de supervivencia del animal (...) Por eso Fátima Sánchez es la Víbora Blanca: porque sobrevivió a los ataques de los suyos para crecer y matarnos a todos.
[EMOUSHON]: - ¿A que lo **vio en el *Animal Planet***? **Qué bueno que nos lo cuenta porque nosotros, como estamos enganchados del cable, el 53 nos sale lluvioso. No lo podemos sintonizar**⁸¹. (Oyola, 2008b, p.107)

El *estar enganchados al cable* permite ubicar un reparto de lo sensible (Rancière, 2009, p.9) donde se reconocen los modos de acceso a ciertos productos culturales en un momento dado y cómo hacen algunos sectores para tomar parte en esa distribución.

Otro ejemplo palmario del espesor con que la cita fílmica y televisiva toma casi toda la prosa leemos en *Chamamé*, donde repertorio de guiños diseminados en la novela se condensa hacia el final para estallar bajo la forma de delirio. La metáfora televisiva es recuperada por la voz del Perro que, luego de accidentarse, evoca una sucesión de visiones delirantes e inconexas que se le presentan, como en una suerte de aleph borgiano, caprichosamente yuxtapuestas bajo la lógica del *zapping*:

⁸⁰ Las negritas son nuestras.

⁸¹ Las negritas son nuestras.

Después la pantalla se me puso toda blanca

Tipo propaganda de jabón en polvo

De a poco empecé a **sintonizar un canal** donde podían verse todavía los ojos sin rostro del Pastor.

Mejor hacer *zapping* para ver el resto de la programación (...)

Andrea Madariaga Ledesma muerta. Llorando por lo que le hicimos.

El tatuaje en mi antebrazo izquierdo.

El cuervo Shaddock secuestrando a Ellen Aim en *Calles de Fuego* (...)

La vincha negra de mi *sweet child of mine*, de mi Julia (...)

La voz aguardentosa de Joe Cocker y un saxo pidiéndole a Kim Basinger que se quite todo menos el sombrero (...)

***Oh little sister / Pretty, pretty, pretty, pretty girl* (...) y ahí, aletear los brazos como Jagger (...)**

Mi hermano con la viola cantando ***One o Personal Jesus* a lo Johnny Cash (...)**

La Diana de *V Invasión extraterrestre* comiéndose hasta los ratones que ella me hacía

Rick Hunter matando a Zentraedis a troche y moche pero sin poder decidirse entre Lisa Hayes y Lynn Minmay (p.205-206)⁸²

El *zapping*, práctica que articula una sucesión de imágenes interminable y periódica que no presenta subordinación ni orden entre sus bloques de información e intercala de forma fragmentaria programas y espacios publicitarios (Cf. Sarlo, 1991, p.19), sirve de modelo narrativo a los desvaríos del Perro. Este fenómeno cultural, que surge bajo las condiciones de la cultura de masas, propicia la alienación de los televidentes a la lógica del control remoto, dispositivo que Sarlo (2014) describe como “una máquina sintáctica, una moviola hogareña de resultados imprevisibles e instantáneos, una base de poder simbólico que se ejerce según leyes que la televisión enseñó a sus espectadores” (p.61). Así, el estilo fragmentario de la televisión, caracterizado por la reducción de los programas a series de atracciones y la constante interrupción, moldea un espectador que

⁸² Las negritas son nuestras.

demanda una fragmentación que, a su vez, él mismo se ofrece mediante el uso del *zapping* (Cf. Sánchez Biosca, p.131). A partir de operaciones que involucran el recorte y el aislamiento de porciones de productos televisivos, esta práctica propicia una forma fragmentaria de consumo (Cf. Calabrese, p.104) que deja huellas en el discurso del espectador. La ruptura de la continuidad y la integridad se instaura como marca cultural, al tiempo que su valor metafórico es aprovechado por Oyola para alojar la cadena inconexa de imágenes de la cultura de masas que se yuxtaponen de manera caprichosa en la mente del Perro. Esto es consistente con la afirmación de Beatriz Sarlo (2014) acerca de que “[e]l mercado es un lenguaje y todos tratamos de hablar algunas de sus lenguas: nuestros sueños no tienen demasiado juego propio. Soñamos con piezas que se encuentran en el mercado” (p.30-31).

Por otra parte, advertimos en el corpus que las referencias al medio fílmico van asociadas a la memoria emotiva como modelos representativos con los que los personajes literarios, en tanto espectadores, se identifican –cámara, personajes, actores– (Peña Ardid, 1992, p.97). Así vemos aparecer el cine en *Santería*, como señal temporal recuperada por la narradora bajo la forma de rememoración:

A mí me gustaba mucho pasear por Lavalle. Detenerme frente a las puertas vidriadas de las salas para ver los afiches y las fotos de las películas. Las de terror eran mis preferidas (...) El día que vi por primera vez a Aguirre me había quedado hipnotizada frente al póster de *El exorcista*. Ese hombre de espaldas en el medio de la noche, con la cabeza en alto, mirando la luz que salía del cuarto del caserón. (Oyola, 2008b, p.51)

A través del diálogo que, durante el recorrido, mantienen la narradora y su tía, la prosa tiende puentes entre el cine y la religiosidad popular, acentuando la dialéctica entre lo local y lo global:

[FÁTIMA] ¿Por qué tiene el mismo libro que vos, tía?

[TÍA CHIQUI] Porque peleamos contra lo mismo, Fati.

[FÁTIMA] Para pelearse, ¿no es mejor un revólver?

[TÍA CHIQUI] No. La Biblia es nuestra mejor arma. (Oyola, 2008b, p.52)

Fátima advierte que “Aguirre, cuando era joven se parecía mucho al cura de *El exorcista*” (p.53). No obstante, la referencia va más allá de cifrar un parecido físico y, durante una escena de persecución que se desata en ese momento, la pequeña Fátima recupera la gorra que se le cae a Aguirre, en cuyo interior descubre “enganchada una estampita con un tipo de armadura y capa roja, montando sobre un caballo blanco. Combatía contra un dragón al cual estaba estaqueando” (p.52). La sucesión de carteleras que flanquean la zona de los cines porteños intensifica el juego entre lo local y lo global y el semblante de Aguirre deviene espacio que condensa referencias:

Con la tía Chiqui seguimos caminando por Lavalle viendo carteles de otras películas. Cruzamos Nueve de Julio y encaramos por Corrientes donde también había más cines. En el Lorca, la que se quedó dura mirando el póster de una película alemana fue Ña Chiquita. Se llamaba como el policía que habíamos conocido, “Aguirre” y tenía un subtítulo, “La ira de Dios”. Pero creo que eso no era lo más llamativo de la coincidencia. Lo que nos dejó con las bocas abiertas era el hecho de ver en fotos que el protagonista usara una armadura como la de San Jorge (p.54)

En el relato de Fátima, la figura de Aguirre se revela en la confluencia de las intensidades que emiten los referentes fílmicos por un lado y los de la religiosidad popular por otro. De este modo, su semblante se construye en el parecido imaginario que opera en el cruce de referencias que conectan por su parecido físico con *El Exorcista* (Friedkin, 1973) y por su devoción a San Jorge –patrono del arma de la Caballería de la Policía de la provincia de Buenos Aires–, figura que, por su densidad simbólica funciona como agente cultural cohesivo (Néspolo, 2020, p.90) con la imagen del *Aguirre* de Herzog (1972) vestido de armadura que ilustra el póster del film.

Por otra parte, encontramos en el corpus algunas zonas donde los personajes literarios, en tanto espectadores muestran lo que Jacques Aumont (2005) denomina *identificación secundaria* para referirse a una “identificación con el personaje [del film] como figura del semejante en la ficción, como foco de los deseos afectivos del espectador” (p.285). Estos procesos son propios de un tiempo donde imperan las estructuras míticas, cuyos imaginarios son impuestos a las

colectividades por los massmedia, haciendo participar a los espectadores de un modo vívido de la trama heroica en la medida que reconoce sus patrones (Cf. Néspolo, 2020, p.84). Un claro ejemplo de ello se nos presenta en *Ultra Tumba*, donde las referencias mediáticas alimentan el imaginario y las identificaciones de la Ñeri Graciela, dejando al descubierto sus obsesiones televisivas:

Todas conocían a la Mujer Biónica pero no el nombre y el apellido del personaje. La Ñeri Graciela sí. Eso y cada una de sus aventuras y de sus amoríos. Por qué no pudieron seguir con el Coronel Steve Austin, el Hombre Nuclear, y cómo fue que terminó en pareja con el Chris Williams. Todas las tardes no se perdía ningún capítulo en esa tele blanco y negro que había en el correccional de menores. Ella a veces soñaba y muchas más fantaseaba con que también era biónica para poder doblar los barrotes de las rejas y escapar corriendo a máxima velocidad. Pero en cámara lenta. Sabe Dios cuánto amaba ver a *La Mujer Biónica*. (Oyola, 2020, 130)

Las ensoñaciones de la Ñeri recuperan estos recuerdos bajo la forma del metacomentario donde encontramos además la alusión a ciertos procedimientos fílmicos que son una marca registrada de la serie y se han consolidado como clichés —“corriendo a máxima velocidad. Pero en cámara lenta”—. Al respecto cabe recordar a Beatriz Sarlo (2014) cuando reconoce que la televisión tiene fuertes elementos de anclaje mítico que contrarrestan “la ausencia de dioses en este mundo, a través de un Olimpo de pequeños ídolos descartables, efímeros pero fuertes como semihéroes mientras posean la cualidad aurática que la televisión les proporciona” (p.86). También, en la misma novela, advertimos esta configuración en el personaje de Córdoba, otra reclusa con una subjetividad fuertemente marcada por el universo fílmico y cuyas fantasías se presentan articulando elementos temáticos extraídos de la serie *Lost* (Abrams-Lindelof, 2004)⁸³:

⁸³ *Lost* (conocida en España como *Perdidos* y en algunos países de Hispanoamérica como *Desaparecidos*) es una serie de televisión estadounidense emitida originalmente por American Broadcasting Company (ABC) entre 2004 y 2010, hasta completar un total de seis temporadas. La serie narra las vivencias de los pasajeros supervivientes del vuelo 815 de Oceanic Airlines Sídney-Los Ángeles en una isla aparentemente desierta, en la cual ocurren cosas muy extrañas. El episodio piloto fue escrito por Jeffrey Lieber, J. J. Abrams y Damon Lindelof, y, dirigido por Abrams el resto de los capítulos fueron escritos y dirigidos por otros cineastas.

Ella, sabiendo que allí adentro era muy fácil lastimarse, si a una la dominan los malos pensamientos (...) se concentró en otras cosas (...) en la historia que seguían con Puñalada de Tarro. Pensó que así como estaba ella se debía sentir Desmond adentro de la escotilla. Que ¿qué onda la iniciativa Dharma y qué carajos era esa secuencia de números? Córdoba se dormía y se despertaba recitando 4, 8, 15, 18, 23, 42... (Oyola, 2020, p.186)

Constatamos en el corpus que el carácter de los personajes de Oyola se configura en gran medida a partir de ciertas obsesiones fílmicas y televisivas, en sintonía con el planteo de Beatriz Sarlo (2014) cuando afirma que “frente a la aridez de un mundo desencantado, la televisión trae una fantasía a la medida de la vida cotidiana” (p.86). En ocasiones advertimos que esta influencia mediática se intensifica bajo variantes que problematizan los confusos límites entre realidad y ficción (Cf. Peña Ardid, p.99), con consecuencias estructurales observables a nivel de los acontecimientos. Vemos este aspecto claramente plasmado en el personaje de la Hermana Irma, quien se entrega a la Fe como consecuencia del impacto que produjo en ella el film *La hora del Vampiro* (Hopper, 1979) y por su amor al protagonista, David Soul —“lo amaba. Por más que se había hecho famoso interpretando a un policía”⁸⁴ (Oyola, 2020, p.97) —:

La Hermana Irma sólo leía la Biblia y no dejaba de pensar en esas dos escenas de la película con David Soul, enroscándose en las contradicciones de la Fe. Un buen día se le instaló la idea y empezó a creer fervientemente que, así como los vampiros tenían la capacidad de resucitar a sus víctimas y convertirlos en seres de su misma condición, Jesús también había traído a la vida a un hombre que había fallecido previamente. Ella, al igual que Jesús, también era hija de Dios. Estaba en su Fe la capacidad de ostentar el mismo poder. (Cf. Oyola, 2020, p.103)

En el fragmento citado observamos que la relación de Irma con Dios viene mediada por el elemento fílmico, el cual se instala como motivo desencadenante

⁸⁴ El actor David Soul no sólo protagonizó *La Hora del Vampiro*, sino que fue el famoso protagonista de la serie policial norteamericana *Starsky y Hutch*, junto a Paul Michael Glaser, transmitida entre 1975 y 1979.

de los acontecimientos centrales del costado fantástico de *Ultra Tumba* –aspecto que retomaremos más adelante–. Bajo el signo del *kitsch* la religión se hace presente y participa con todo su efectismo de la mezcolanza resultante del productivo contacto con el cine y la literatura. De este modo, el film, elevado –parodia mediante– al estatuto de lo religioso, alcanzará toda su fuerza ilocutiva al propiciar la resurrección de las reclusas fallecidas que conformarán el ejército con el cual la Hermana Irma buscará controlar el penal. Se trata de un acontecimiento que moviliza la trama al tiempo que pone de manifiesto el modo irreverente y sesgado con el que la literatura oyoliana incorpora los motivos religiosos (Cf. Adur, 2018). Valga como ejemplo el siguiente fragmento:

Ella que tanto leía y que ahora condenaba la lectura de cualquier libro que no fuera la Biblia, no se había enterado y jamás iba a saber que A *Mansao Mastern*, *La hora del vampiro*⁸⁵ estaba basada en una novela del satánico doctor Stephen King: *El misterio de Salem's Lot*. Que de las historias y las ideas de estos textos que consideraba blasfemos ella había obtenido su propia fe. Que cuando se le ocurrió la brillante idea de armar su ejército de muertas hubiera sido mejor leer menos evangelios y más Stephen King con su *Cementerio de Animales*. O el cuento de W.W. Jacobs, *La zarpa del mono*. Incluso haber visto la versión de *Los Simpsons* para el especial de Halloween sobre la misma historia. Pero sobre todo el relato de John Connolly: *Lázaro*. (Oyola, 2020, p.104)

Bajo la forma del metacomentario, la voz narrativa se desmarca de los intertextos literarios y fílmicos que moldean la fe de la Hermana Irma para proponer otros itinerarios que considera más productivos y que, sumados a los de aquella, acentúan el modo profano y heterodoxo (Adur, 2018) con que la literatura oyoliana aborda el discurso religioso. Junto a estas referencias aludidas por la voz narrativa, advertimos que la ficción escenifica otras que claramente remiten al sub-género cinematográfico de terror *zombi* en sus distintas vertientes. En este sentido, encontramos en *Ultra Tumba* por un lado resonancias que reenvían a los

⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=EuBFvBMrR0>.

comienzos del género, donde el *zombi* aparece vinculado al culto vudú haitiano, como producto de un ritual ejercido sobre los cuerpos para inducirlos a un trance hipnótico que los somete a las órdenes de su *bokor* (Del Olmo, 2012, p.176), la Hermana Irma. Esta vertiente del género proporciona un modelo narrativo para plasmar el origen mágico-religioso de las resucitadas oyolianas, anclado en la tradición inaugurada por largometrajes como *White Zombie* (Halperin, 1932)⁸⁶ o *La serpiente y el Arco Iris* (Craven, 1988)⁸⁷. Valga el siguiente fragmento como ejemplo de la influencia de aquellas formas tempranas del género que hacen signo en el acto ritual ejecutado por la Hermana Irma y sus subordinadas, para revivir a las fallecidas del penal:

Entre Maracaná y una compañera insertaron un clavo con tres golpes en la cabeza de todos los cuerpos que llegaron a reunir mientras el resto del pabellón se puso a rezar primero bien pausado: *No hay ateos en las trincheras. El señor es mi pastor. Nada me faltará. Me ha puesto... me ha conducido hacia aguas tranquilas (...) Aunque camine por la sombra de la muerte. No temeré. ¡NO TEMERÉ! A ningún mal...* para después ir aumentando la velocidad hasta volverse un murmullo ensordecedor *Nohayateosenlastrincheraselseñoresmipastornadamefaltará...* (Oyola, 2020, p.106).

Las reclusas fallecidas son resucitadas por obra de un ritual que se concreta en la fuerza ilocutiva que desprende el elemento fílmico. Bajo la forma de cita textual —donde la cursiva vuelve perceptible el fragmento— la voz narrativa recupera el salmo que repetía David Soul en *La hora del Vampiro* a partir de una reproducción textual —de la versión doblada al español— que incluye los tropiezos de la oralidad que en el film acompañan la interpretación. —*Nada me faltará. Me ha puesto... me ha conducido*⁸⁸ *hacia aguas tranquilas*—.

Por otra parte, la trama *zombi* de *Ultra Tumba* también abreva en fuentes fílmicas provenientes de etapas posteriores, donde el género muestra una consolidación de la mano del cineasta estadounidense George Romero (1940-2017), con quien el *zombi* pasa de un origen religioso a otro infeccioso, contagioso

⁸⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=BylLKIEpyk>

⁸⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=tr9DH54reEI&list=PLIsV9qVpighbzKaVIVgE45VfIIHeZ2qEx>

⁸⁸ Cursiva del autor. Las negritas son nuestras.

y/o radioactivo. Como consecuencia, lo ritual de las formas primitivas del género se combina con el componente visual propio de las manifestaciones posteriores, marcadas por la desmesura y la excedencia (Cf. Calabrese, 79). De este modo, las resucitadas de *Ultra Tumba* exhiben unos cuerpos putrefactos, con “los ojos y la mirada cubiertos por una capa lechosa, dientes podridos, muy mal aliento, la piel llena de granos con pus y en el cuerpo —a la vista— partes de los huesos de la costilla” (Oyola, 2020, p.83). Oyola aprovecha la potencia visual de la estética romeriana cifrada en unos despojos humanos que actúan una brutalidad y salvajismo que hizo al mismo Romero acuñar la denominación de “*slaptter* movies (películas salpicadoras) para sus shockeantes y dinámicos encuentros con zombies” (Russo, 1998).

La primera en sucumbir fue Pintos. Arrodillada, buena parte de su melena quedó en garras de una de sus atacantes. Otras se llevaron un brazo, un hígado y hasta el corazón. Después de que una resucitada la tacleara, boca arriba, sintió varias dentaduras hincarle el diente, hambrientas, le arrancaron la piel, la carne y mucho más de su ser. Sus alaridos desgarradores retumbarán por los siglos de los siglos. (Oyola, 2020, p.205)

Tanto la naturaleza apocalíptica y violenta, como la estética “estropeada” (Oyola, 2020, p.59) de las resucitadas oyolianas encuentran inspiración en la tradición que Romero inaugura con *The night of the living death* (1968)⁸⁹ y algunas derivas contemporáneas en las cuales “la figura del zombi es inseparable de los temas del capitalismo como sistema de exclusión económica, política y social, como régimen de explotación y deshumanización” (Moraña, 2017, p.240). Desde la distancia estética que promueven las coordenadas del género, en la novela se insinúa un costado crítico que arroja luz sobre ciertos aspectos negativos de la sociedad que a nuestro autor le interesa explorar:

Yo soy un escritor de ficción. Me interesa lo social y muchas veces es el disparador de una historia de ficción (...) Leí un ensayo de Jesús Palacios, *La plaga de los zombis y otros relatos de muertos vivientes*, y

⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=H91BxkBXttE>

encontré una relación con lo evangélico, con los pabellones evangelistas en unidades penitenciarias, pero también con el avance silencioso de la religión en los medios de comunicación y en nuestras vidas. El evangelismo tiene una incidencia política muy importante en la Argentina, aunque no se la reconozca.⁹⁰

Bajo las premisas estéticas de la filmografía *zombi*, Oyola recupera la figura de lo ominoso plasmado en estas criaturas que presentifican una amenaza exógena y sirven como chivo expiatorio de conflictos internos de una comunidad (Cf. Moraña, 2017, p.24). Con esta operación la escritura interpela la expansión de la religión evangélica en las cárceles, desde una *estética negativa, tanática* que deja al descubierto “la precariedad de lo social, su porosidad extrema, su inestable equilibrio epistémico” (Moraña, 2017, p.35).

El corpus revela otros modos de incorporar la cita fílmica como aquellos donde opera una inserción de fragmentos de guión que, con menor o mayor grado de visibilidad, variación y extensión se entretajan en la prosa bajo el régimen paródico donde el pastiche promueve el “remedo de otros estilos y, en particular, de sus manierismos y crispamientos estilísticos” (Jameson, 2002, p.18). En estos casos podemos apreciar que la referencia emerge “provocativamente, pero no es intencionada como citación [sino que] es pasada de contrabando como invención original y, sin embargo, domina sobre el contexto” (Sánchez Biosca, 1995, p.26). En general y de acuerdo al propio autor, se trata de “guiños del narrador que hace del lector un amigo” (Oyola, 2020)⁹¹; esto es, un cómplice en el goce de reconocerse en ese lenguaje compartido que es el de la mercancía cultural (Cf. Sarlo, 2014, p.30-31). Así lo vemos en el siguiente fragmento de *Ultra Tumba*:

Todo arrancó con una de las canciones más hermosas compuestas por Marco Antonio Solís. Con un *cover* que no fue el que popularizara Maná. Empezó con la interpretación que los Ángeles del Rock estaban haciendo de *Si no te hubieras ido*, en el patio de la **Unidad Penitenciaria**

⁹⁰<https://www.infobae.com/cultura/2020/05/24/ultra-tumba-la-novela-de-leo-oyola-que-convierte-un-motin-carcelario-en-una-invasion-zombi><https://www.infobae.com/cultura/2020/05/24/ultra-tumba-la-novela-de-leo-oyola-que-convierte-un-motin-carcelario-en-una-invasion-zombi/>.

⁹¹ Oyola. (17-06-2020) "Literatura es escribir lo que a uno le gustaría leer"/Entrevistado por Soto, M ..*Ámbito* <https://www.ambito.com/espectaculos/novela/oyola-literatura-es-escribir-lo-que-uno-le-gustaria-leer-n5110372>.

Nro.73. La Chanchería. Era domingo. Más o menos a la hora de la merienda. (Oyola, 2020, 19)⁹²

La alusión musical en su forma de objeto consumido a partir de mediaciones; versiones; *covers* que son *covers* de *covers* que reproducen, incansables, los originales señalan el clima inicial festivo de la trama. Luego, en el mismo párrafo, advertimos que Oyola completa las coordenadas espacio-temporales de la escena valiéndose como modelo narrativo de la frase “*Judea, A.D. 33. Saturday afternoon (about tea time)*” con que inicia el film *La vida de Brian* (Jones, 1979, 06:26)⁹³ del grupo británico *Monty Python*. El lectoespectador versado puede experimentar cierto goce al percatarse de este guiño cómplice que recupera un film de culto donde se parodia la vida de Jesucristo y que, además, estéticamente remite a un modo de presentación típico del cine clásico donde la escena ubica espacial y temporalmente la trama en unas coordenadas generales (Cf. Peña Ardid, p.172). No obstante, la significatividad del fragmento no se agota la mera búsqueda de complicidad del guiño, pues, más allá de la erudición de la cita, en la referencia inmediatamente hace signo –una vez más– la impronta heterodoxa, profanatoria y popular que Oyola le imprime al tratamiento de la cuestión religiosa (Adur, 2018) en toda su obra. Este tipo de inserciones de guión aparece también en *Siete y el Tigre Harapiento*, ópera prima de Oyola donde, además de la referencia musical, encontramos otros injertos de naturaleza fílmica que contaminan la prosa, como por ejemplo en el diálogo que mantiene el Tigre Harapiento con Miguelito Dávila antes de ordenar la ejecución de éste:

[TIGRE HARAPIENTO] ¿Usted me vio alguna vez en ese burdel o en algún otro? –Miguel dijo que no con el mismo movimiento,

[TIGRE HARAPIENTO] ¿Está seguro, señor Dávila? – Miguelito asintió bajando y subiendo la barbilla.

[TIGRE HARAPIENTO] ¿Nunca me vio bailando sobre las mesas?

¿Llevando de la mano a clientes hacia la intimidad de un cuarto? ¿o haciendo un strip tease? –Dávila quedó perturbado por estas

⁹² Las negritas son nuestras.

⁹³ <https://www.youtube.com/watch?v=QHjj5S70kBc>

preguntas. Todavía no alcanzaba a razonarlas cuando el Tigre disparó:
[TIGRE HARAPIENTO] ¿Tengo pinta de puto acaso?
[DÁVILA] Noooo –articuló en su defensa Miguel.
[TIGRE HARAPIENTO] ¿Entonces por qué quiso romperme el culo,
señor Dávila? (Oyola, 2007, 27)

En el fragmento citado, la referencia a *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994)⁹⁴ es manifiesta, pues se construye en contacto con las intensidades que se desprenden de la célebre escena de violencia que inaugura el filme con adaptaciones idiomáticas y un sentido similar. El guiño cobra cierto espesor en la medida que el clásico largometraje de Tarantino instaaura las coordenadas estéticas de una sangrienta trama de violencia y muerte. La misma escena de este film emblemático de Tarantino reaparece citado en *Sacrificio* en sustitución del nombre del futuro hijo de Fátima:

Venticinco/Diecisiete: estando embarazada así le decían Aguirre y el Emoushon cuando le hablaban a la panza (...) Ahora lo entiendo. Ellos nunca fueron a misa los domingos, pero cada miércoles religiosamente iban al cine. “Va a ser jodido el *Veinticinco/Diecisiete*. “Va a ser bravo tu hijo Fati”. “Va a ser más malo que el negro ese que lo soldadeaba a Travolta” (...)

Ezequiel 25, 17. Por si no la viste te cuento que es un pasaje del antiguo testamento (...) “*El camino del justo se ve asediado en todas partes por las iniquidades del egoísmo y la tiranía de los hombres malos. Bendito sea aquel que, en nombre de la caridad y de la buena voluntad, pastorea a los débiles a través del valle de la oscuridad, pues él es el verdadero protector de su hermano, el que encuentra a los niños perdidos. Porque yo actuaré con terrible rencor y furiosa ira contra aquellos que intenten envenenar y destruir a mis hermanos. Y sabréis que yo soy El Señor cuando concrete mi venganza*”. (Oyola, 2010, 184-185)

El recorte fílmico cobra valor de anticipación al anunciar los hechos por venir en la próxima entrega de la *Saga de la Víbora Blanca* –aún inédita, pero anticipada

⁹⁴https://www.youtube.com/watch?v=q4PkBCD4mdY&list=PLY5NhES4jV-pg2_uL_VocwEYesJfvA76&index=3.

en el paratexto—. En esta variante, el metacomentario propicia un “efecto de real” (Barthes, 2021, p.211) señalando un confín entre la ficción y cierta extranjería del orden de lo extraliterario que emana del fragmento donde la cursiva desmarca el fragmento fílmico de la totalidad del enunciado. Asimismo, se vuelve a constatar un tratamiento heterodoxo del discurso religioso, en la medida que éste entra en contacto con el cine, pues leemos que las fuentes de Aguirre y Emoushon no son las sagradas escrituras —“ellos nunca fueron a misa”—, sino el cine —“pero cada miércoles religiosamente iban al cine”—. De este modo, queda una vez más fuertemente subrayado el estatuto de espectadores de los personajes a quienes “la cultura pop ofrece versiones —covers— del discurso católico que resultan más cercanas y reconocibles” (Adur, 2018, 53).

También observamos que los largometrajes de acción proveen a Oyola diversos clichés aprovechables como tema y modelo narrativo. Ejemplar en cuanto a ello es la inserción de la emblemática escena del film *Terminator* (Cameron, 1984)⁹⁵ que se reproduce en un diálogo que va de la cita al metacomentario, al tiempo que oficia de modelo narrativo que da forma a la fuga del Perro de la comisaría de un pueblo, tras ser rescatado por el Pastor:

[PASTOR] Soy amigo de Sarah Connor. ¿Podría verla, por favor? —le preguntó Noé cuando entró a la comisaría. El pibe largó la birome y lo miró extrañado—

[POLICÍA RECEPCIÓN] ¿A quién busca, señor?

[PASTOR] Nene: primero, el Señor está en el Cielo; segundo, esta era la parte en la que vos me contestabas: «No, no puede verla. Está declarando». Entonces yo te tenía que preguntar «¿Dónde se encuentra?», y vos ahí me tenías que decir «Va a tardar un rato. Si quiere esperar, siéntese ahí». No me diste el pie.

[POLICÍA RECEPCIÓN] Señor —insistió el pichón de cobani—, no entiendo nada de lo que me está hablando. —El Pastor cerró los ojos haciendo toda una ceremonia. Tomó aire y lo exhaló negando con la cabeza mientras le advirtió en un inglés que el otro no hablaba—:

⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=ftDM2FHOI3g>.

[PASTOR] *I'll be back*. Pobre pendejo. Bien que entendió cuando lo vio a Noé volver con el Hermano Fal. Las balas que le atravesaron el pecho ni siquiera le dieron tiempo de escuchar el tableteo. Enos & Cletus corrieron la misma suerte. (Oyola, 2008, p.48)

Merece detenernos en el modelo narrativo de *Kryptonita*, cuya estructura se origina en dos fuentes. Por un lado, los *elseworlds*, aquellos mundos posibles del universo de los superhéroes que se definen de modo contrafáctico como respuesta al interrogante de *¿qué pasaría si...?* y que proliferan en el ámbito de las historias de superhéroes en todos sus formatos y soportes. Desde esta perspectiva vemos que la historia de Nafta Súper y su banda —Lady Di; Ráfaga; Faisán; el Señor de la Noche; la *Cuñataí Güira* y Juan Raro— emerge como respuesta a la pregunta acerca de qué hubiese pasado si Superman, en vez de crecer en Smallville, Kansas lo hubiese hecho en el conurbano bonaerense. Bajo esta consigna Oyola recrea su propio universo con Hombre de Acero y Liga de la Justicia autóctonos, atravesados por condiciones territoriales que impone el cronotopo del *Salvaje Cercano Oeste* bonaerense.

Ahora bien, junto al procedimiento arriba descrito y como solución que aleja el texto de una narración lineal (Cf. Valenzuela, 2012), el coro de voces de los personajes despliega a modo de *flashback* la historia de Nafta Súper y su banda. Durante la noche que Nafta Súper permanece inconsciente y con el hospital sitiado —“tenemos que atrincherarnos hasta que se levante (...) Aguantar. Otra no queda” (Oyola, 2020, p.49) —. Según el mismo Oyola lo explica en una entrevista para el suplemento *Radar*, descubrió este procedimiento vinculado a las series estadounidenses de las décadas de los `70 y `80:

[En] los 70 y 80, cuando la estrella era el actor protagónico, que cuando quería un aumento de sueldo no se presentaba al set de filmación. Ahí era que aparecían los capítulos de refritos, en los que los personajes secundarios recordaban al protagonista, que lo más común era que hubiera quedado herido o en coma. Y mientras el teniente Harrison entraba al quirófano, los demás repasaban su vida, diciendo cosas como: ‘Va a salir adelante. ¿Se acuerdan aquella vez en que...?’ Ahí nació la estructura final de *Kryptonita*: consistía en repasar la vida del Nafta Súper, y quién mejor para contarla que los superamigos, los

héroes, llevar el universo DC completo para allá. Por ese lado fue.
(Kairuz, 2015)

Así, la estética seriada de los productos televisivos, con sus escasas variantes y faltos de contingencias, proporcionan “una especie de fantasmal guión de hierro sobre el cual la improvisación borda su repetición con variaciones” (Sarlo, 2014, p.89) que la ficción oyoliana capitaliza. Así, esta modalidad narrativa permite albergar los *flashbacks* donde las referencias que reenvían al universo DC se mezclan en la prosa con fragmentos musicales y fílmicos que, desde el espesor del habla cotidiana, moldean las subjetividades de estos superhéroes de cabotaje, en gran medida, a partir de las identificaciones que promueven ciertas zonas del universo televisivo. Ejemplo de ello podemos leer en el siguiente fragmento narrado por “Federico”, El Señor de la Noche:

estábamos matando el tiempo mirando la tele. Yo tenía el control remoto así que decidí dónde dejar de hacer zapping. Cuando vi el Gran Torino rojo con la franja blanca me clavé ahí. Todos los demás protestaron (...) Ellos no se bancaban para nada una serie de policías, mucho menos una vieja. Ráfaga y Faisán querían ver *El bar* porque estaban enganchados con la pendeja rubia, Guillermina creo que se llamaba (...) Pero se iban todos a cagar: a mí me encantaba *Starsky & Hutch*⁹⁶ (Oyola, 2020, p.77).

Sarlo (2014) asevera que, “mimética y ultrarrealista, la televisión construye a su público para poder reflejarlo, y lo refleja para poder construirlo” (p.86). En efecto, podemos leer en el fragmento citado la inclinación del Señor de la Noche hacia las series policiales funciona como indicio que apunta a su condición de policía federal, trazando cierta correspondencia entre sus gustos y su trabajo, a la vez que queda a la vista el displacer que la misma serie genera en Ráfaga y Faisán por ubicarse del lado opuesto de la ley.

⁹⁶ Serie de televisión estadounidense protagonizada por David Soul y Paul Michael Glaser. La serie tuvo 92 capítulos regulares de 48 minutos y un episodio piloto de 90 minutos de duración. Fue creada por el productor de televisión William Blinn y transmitida entre el 30 de abril de 1975 y el 15 de mayo de 1979 a través de la cadena ABC. Fue su director Jack Starrett, quien luego dirigió *Los Dukes de Hazzard* (1979), una serie de alguna forma similar. https://es.wikipedia.org/wiki/Starsky_y_Hutch

La cultura de masas está presente incluso en aquellas novelas que Oyola ubica en un pasado histórico más lejano, como como ocurre con *Siete y el Tigre Harapiento*, ambientada a fines del siglo XIX o *Hacé que la noche venga*, novela ambientada en 1939, donde los “atorrantes” creados por la pluma de Oyola se protegen del frío con tapas de revistas de espectáculos de la época:

[VILLEGAS] ¿Y vos a quién tenés debajo de la camiseta? —por fin me preguntó.

Orgulloso pronuncié el nombre:

[TRES] Al Antuco Telesca.

[VILLEGAS] ¿El de *Creo en ti*?

[TRES] El mismo.

[VILLEGAS] ¿El de la compañía de radioteatro de la Mecha Caus?

[TRES] Exacto (...)

[VILLEGAS] Varón dijo la partera... ¡Pero El Tres era una nena! (...)

[TRES] Burlate todo lo que quieras, borrego, pero el Antuco es uno de los actores más venerados por el público femenino. El amor de sus admiradoras es lo que me está dando calor gracias a esta portada de la revista *Sintonía*. (Oyola, 2008a, p. 15)

Los personajes *Siete*... se presentan como ávidos consumidores de los productos masivos de su tiempo; constatamos cómo éstos penetran sus subjetividades y capturan la atmósfera cultural de la época, al tiempo que estos consumos permiten cartografiar cierto estado del género policial. Como resultado, los encontramos siguiendo religiosamente las entregas radiales de *Peter Fox lo sabía*⁹⁷, detective que en la década del cuarenta mantuvo en vilo a la audiencia de LR1 Radio El Mundo de Buenos Aires, resolviendo casos policiales en los quince minutos que duraba el programa:

Salí a la plaza y encaré hacia el lado de Corrientes hasta llegar a la pizzería de Tuñón. El encargado era piola y, como yo, fanático de *Peter Fox lo sabía*. No sé si les dije que a Villeguitas también le gustaba. ¿Y a quién no? El dial estaba clavado en la sintonía de la LR3; durante el radioteatro no se tomaban ni se efectuaban pedidos. Y más esa noche

⁹⁷ *Peter Fox lo sabía* fue un programa que se transmitió por LR1 Radio el Mundo de Argentina, de lunes a viernes, de 19:45 a 20:00 horas a partir de 1948.

que se develaba la identidad del Hampa. Todos nos quisimos morir cuando nos enteramos de que el Hampa era el jefe de la policía, el mejor amigo de Peter Fox; que encima lo agarró desprevenido a nuestro héroe y lo baleó. Era un viernes, y hasta el lunes había que esperar para enterarse si Peter Fox sobrevivía o no. (Oyola, 2008a, p.57)

Las intensidades del *kitsch* recubren la prosa con su efectismo, situándonos frente a una escena que conlleva sus propios afectos provocados y comentados sin que los lectores debamos hacer el menor esfuerzo (Cf. Sánchez Biosca, 1995, p.26) –“No sé si les dije que a Villeguitas también le gustaba ¿Y a quién no?; “durante el radioteatro no se tomaban ni se efectuaban pedidos”; “Todos nos quisimos morir cuando nos enteramos de que el Hampa era el jefe de la policía”; “Era un viernes, y hasta el lunes había que esperar para enterarse si Peter Fox sobrevivía o no”–. Así, el fragmento –anticipatorio en cuanto al desarrollo de la trama –, recupera la tradición del policial en un claro homenaje al folletín y se sirve de sus intensidades para recortar y parodiar los rasgos más relevantes de la novela negra. A su vez en el fragmento sobresale el estatuto de producto de la cultura de masas del programa radial, su carácter serial, los hábitos de consumo que genera, y las modulaciones de goce que produce en los receptores:

La repetición es una máquina de producir una felicidad apacible, donde el desorden semántico, ideológico o experiencial del mundo encuentra un reordenamiento final y remansos de restauración parcial del orden: los finales del folletín ponen las cosas en su lugar y esto les gusta incluso a los sujetos fractales y descentrados de la posmodernidad. (Sarlo, 2014, p.67)

También en *Siete y el Tigre Harapiento* Oyola cartografía el campo de los medios masivos su alcance en la Buenos Aires de finales del siglo XIX. Para ello, incorpora referencias culturales epocales que iluminan las espurias relaciones entre la ley y el crimen. La mención a la revista *Don Quijote*⁹⁸, creada por el periodista y

⁹⁸ Para ampliar véase Rogers, G. (2005): “Transformaciones y relevos en el campo periodístico argentino del cambio de siglo (XIX - XX): de Don Quijote a Caras y Caretas”, *Orbis Tertius*, 10(11). https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv10n11d03/pdf_165

dibujante español Eduardo Sojo, que circuló entre 1884 y 1895 ingresa a la ficción como señalamiento de las disputas políticas en la Argentina de fines del siglo XIX, tal como lo podemos leer en un pasaje de la novela que se desarrolla en la comisaría:

[TIGRE HARAPIENTO] Usted habla de buenos modales y lee, aunque ocasionalmente la revista *Don Quijote* -Vals hizo una pausa-. Daría el brazo derecho por poder establecer su relación, de existir y yo creo, mire, casi estoy seguro de que sí, con Fabrizio Aldás.

[JUAN SASTRE] Cuidado con lo que desea, señor Inspector (...)

[VALS] No conozco ese nombre.

[TIGRE HARAPIENTO] Fabrizio Aldás trabajaba para la presidencia de Sáenz Peña. Cuando asumió Uriburu, conservó su cargo. Una madrugada lo encontraron en la calle Rivadavia al 1300, en una habitación del Hotel Majestic, con el cuello abierto. Como a Miguelito Dávila. Pero a este no le cortaron la lengua: lo que le llevaron fueron los ojos, y a cambio, le dejaron una caricatura de la revista *Don Quijote*. Estaba acostado en el lado izquierdo de una cama de dos plazas (...) en el espacio vacío de la derecha, con su sangre habían escrito "MÁS RESPETO". (Oyola, 2007, 98)

La referencia a la prensa satírica finisecular condensa un clima de corrupción política que posibilita al autor establecer conexiones con el presente. Con respecto al enclave histórico de *Siete...*, Oyola expresa en una entrevista lo siguiente:

Me gusta situarme en el pasado porque hay cosas que linkean con la actualidad. Tenía el tema de la historia: un policía corrupto y dentro de la banda delictiva, un policía infiltrado. Quería ver en qué momento ubicarlo, y como me interesaba también incorporar las elecciones fraudulentas, sabía que debía ser antes de 1912, en el advenimiento de la segunda presidencia de Roca⁹⁹.

Por otra parte, la mencionada revista que, con sus "mixturas zoológicas" y "sus bestiales simbolismos" sentó las bases de la caricatura política argentina (Cf.

⁹⁹ <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-1698-2006-02-04.html>

Laguna Platero et. al., 2015, p.1)¹⁰⁰ recubre con sus intensidades estéticas la ficción. En consonancia con este espíritu satírico, el universo del folletín recreado en *Siete...* recrea una jungla urbana que alberga un peculiar bestiario en el que podemos encontrar al comisario *Gallo*; a Andrés Sastre que se ríe como *hiena* (Oyola, 2007, 51); en un policial donde “política y suciedad van de la mano y en esa selva es digno *rey el Tigre Harapiento*” (p.65).

Vemos que la inserción de fragmentos fílmicos es una operación constante en la escritura de Leonardo Oyola, con la cual dota de mayor espesor y textura los registros coloquiales de los márgenes. A veces como guiño cómplice, o bien, “como explicitación de un marco de identificación erudito en la obra, pero en absoluto crucial para la intelección” (Cf. Sánchez Biosca, 1995, 26), constatamos que la cita opera como referencia que recubre estéticamente la ficción, desactivando la complejidad de los textos que actualiza (p. 25-26), haciendo posible su legibilidad de acuerdo al nuevo contexto que la alberga. Este modo de operar y de servirse del vasto repertorio de los productos de la cultura de masas abre en la obra oyoliana un espacio de escritura donde una diversidad de formatos es remasterizada “según el prisma de una economía moral de los pobres” (Vanoli, 2015).

Además de las referencias explícitas y los guiños cómplices orientados al lectoespectador competente para reconocer la cita (Cf. Sarlo, 2014, p.95), las ficciones oyolianas incorporan a la narración otras estructuras y modos de decir que se perciben como *típicos* del cine y la televisión, los cuales “comprometen a un tiempo varias categorías del relato” (Peña Ardid, 1992, p.198) abriendo posibilidades narrativas que serán objeto de nuestro siguiente apartado.

Cuando la literatura “hace ver”

¹⁰⁰ **Don Quijote** fue una revista argentina dedicada a la caricatura política argentina fundada por el dibujante y periodista español Eduardo Sojo Sanz -Demócrito-, que comenzó a publicarse el 16 de agosto de 1884 y circuló semanalmente hasta noviembre de 1905. Ver Laguna Platero-Martínez Gallego (2015) “Eduardo Sojo, el Quijote de la caricatura”, en *Revista Científica de Información y Comunicación* N° 12, pp. 111-134. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/33051/EDUARDO%20SOJO%20EL%20QUIJOTE%20DE%20LA%20CARICATURA.pdf;sequence=1>
<https://ravignanidigital.com.ar/libros/quijote/Q10000000.html>

Hay escritores que escriben, diría yo,
directamente en forma cinematográfica.

Sergei Eisesnstein¹⁰¹

También la literatura aspira a hacer ver.
José Carlos Mainer¹⁰²

Hasta aquí hemos intentado dar cuenta del enorme peso que la cultura de masas tiene en la obra oyoliana y, puntualmente en lo que respecta a la influencia del cine, constatamos la afirmación de Peña Ardid (1992) acerca de que el medio fílmico

ha sido un gran creador de estereotipos, comportamientos e incluso modalidades de habla en los que a veces se apoyará el escritor, bien por unos principios de economía semántica, bien para instaurar complicidad con unos lectores dotados también de una ‘competencia espectral’” (Peña Ardid, 1992, p.100).

En efecto, “el cine se ha convertido en un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna” (Lipovetsky-Serroy, 2009, p.25). Su estética esencial es fagocitada por otros ámbitos de la cultura de modo que el espíritu del cine todo lo recubre y “más poderoso y global que su universo nativo y específico, el cine parece hoy la matriz de lo que se expresa fuera de él” (Ibid.). En este sentido, Steinberg y Traversa (en Jost, 2002) consideran que:

no somos externos al cine o a la televisión, somos las formas de la palabra que asumen esos dispositivos, entendemos al mundo con ellos, participamos de sus construcciones tanto como participamos en otras formas de la lengua, y es con todos ellos que somos lo que somos” (p.10).

Coincidimos con enfoques de este orden en tanto que reconocen la existencia de ciertas escrituras contemporáneas que *no son sin el cine*, literaturas

¹⁰¹ Sergei Eisestein citado en Peña Ardid (1992), *Literatura y Cine*, p.73.

¹⁰² José Carlos Mainer (1992), “Prólogo”, en Peña Ardid (1992) *Literatura y Cine*, p.10.

afectadas por el medio fílmico desde su génesis (Hafter, 2012, p.48), que ponen en escena “lo que la novedad del cine suma (o cambia) con respecto a la práctica de la escritura (...) un `decir` de orden distinto del de los trazados que notan la lengua (en lo escrito)” (p.9). En tanto espacio de reciclaje de una serie de fenómenos culturales en este tipo de literaturas, los alcances de la significación podrían verse menguados sin un lector que pueda poner en juego también su competencia como espectador, como consumidor de productos fílmicos (Hafter, p.12; Peña Ardid, 1992, p.98; Sarlo, 2014, pp. 30-31, 95). En efecto, las escrituras que nacen en el encuentro de ambos dominios –literatura y cine– son experimentadas con cierto goce por aquellos receptores que, además de lectores, son espectadores familiarizados con los códigos y tópicos del lenguaje cinematográfico, es decir, de una *competencia intertextual* que “abarca todos los sistemas semióticos con los que el lector está familiarizado” (Eco, 1993, p.116). En este sentido, constatamos que la mirada que prevalece en la mayoría de las aproximaciones de nuestro autor al medio, es *la de quien mira –y narra– la escena como si fuera un espectador*. Como resultado, se despliega ante nosotros una prosa narrativa cuyas estructuras acusan el influjo que ejerce en ella la memoria estética audiovisual de un escritor formado como ferviente consumidor de cine y televisión. Con esto insistimos en subrayar la importancia que tiene para nuestro análisis concebir escritor y lectores en su estatuto de *espectadores* en los términos expresados con anterioridad, pues ello resulta clave para entender desde qué lugar la escritura oyoliana se recubre de las intensidades del medio fílmico.

Nos interesa aquí, por tanto, pensar a Leonardo Oyola dentro de cierta tradición de escritores capaces de decodificar, reelaborar y producir una escritura que visibiliza una experiencia singular vinculada al universo fílmico; experiencia estética que subyace a una competencia intertextual “que hace máquina con su propia máquina de relatos” (Hafter, 2012, p.122) movilizand o su escritura y haciendo que el cine aparezca, vuelva a suceder, en una zona de su literatura (Cf. p.154).

Junto a las referencias explícitas y rebotes temáticos que recuperan retazos del universo del cine y la televisión considerados en apartados anteriores, la narrativa oyoliana muestra además un peculiar tratamiento del referente fílmico

donde la presencia de lo cinematográfico se cifra en una estética fronteriza que, por momentos dota a la palabra de una inusitada fuerza visual anclada en las estructuras perceptivas promovidas por la experiencia con el cine. Con su extenso repertorio de técnicas visuales y narrativas, la gramática cinematográfica encuentra un eco resonante en las ficciones de nuestro corpus, haciendo que la sustancia textual dé lugar a estructuras de sentido equivalentes a las del medio fílmico. En definitiva, similar a lo que sucede con la literatura, “una de las características más evidentes del cine es que se trata de un arte de la combinación y de la disposición” (Aumont, 2008, p.53) que organiza una serie de “sintagmas fílmicos” (p.57); con lo cual:

es en el modo de contar donde aparecen zonas de semejanza y, al mismo tiempo, diferencias que pueden convertirse en ´provocadoras` de la novela, instándola a una búsqueda de nuevas fórmulas discursivas equivalentes a modelos cinematográficos bien codificados (Peña Ardid, 1992, p.16).

En el encuentro incierto entre estos dos dominios, las intensidades del medio fílmico recubren ciertas zonas del corpus “haciéndonos pensar” a los lectores en recursos propios de la composición cinematográfica (Peña Ardid, 1992:97), en la medida que el escritor se sirve de una gran variedad de modelos que ofrece el medio, para luego adaptarlos a sus particulares necesidades significativas (p.123). Como resultado, operaciones como el montaje, los movimientos de la cámara, la secuencia de planos, la utilización de la luz y el sonido se insinúan en el tejido textual como “variables desterritorializantes” (Deleuze-Guattari, 1988, p. 292) que transforman y expanden las posibilidades del lenguaje escrito. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en *Ultra Tumba*, donde la voz narrativa captura una escena que parece estar anclada en la mirada de un espectador:

Córdoba se puso el cinturón en la boca y se lo mordió bien fuerte mientras corría decidida hacia el final del techo.

(...) dio el salto y se lanzó al vacío.

Casi como si se tirara un clavado.

Estirándose todo lo que pudo (...)

Arañando logró alcanzar un cable de alta tensión; se aferró con las dos manos, su alma y la vida. En el bamboleo quedó sostenida solo de una

mano. Aprovechó con la libre para sacarse el cinturón de la boca y hacerlo pasar por encima del cable. Sosteniéndose con ambas manos comenzó a deslizarse hacia afuera del penal. Pedaleó en el aire para ganar velocidad en el trayecto. (Oyola, 2020, p.218)

Con frecuencia advertimos en el corpus que el cine provee paradigmas compositivos que moldean los enunciados como sucedáneos de una toma o un plano, organizando la sucesión de planos/enunciados según la lógica del montaje, tal como si éstos fueran *vistos* por un espectador. Tomamos como ejemplo este fragmento de *Ultra Tumba* citado arriba, donde Oyola recupera la emblemática escena de *Tango y Cash* (Konchalovsky- Magnoli, 1989)¹⁰³, film taquillero de los 90 que da forma a la fuga de Córdoba del penal.

Notamos que la escritura captura en la cadena la secuencia del film con frases organizadas de modo tal que escanden la sucesión –cadena– de planos. La puntuación suscita un ritmo verbal que permite evocar plano a plano la escena tal y como se nos ofrece a los espectadores en la pantalla. A su vez, lo que en el cine puede manifestarse a través de la cámara lenta, la escritura puede expresar mediante repeticiones y paráfrasis (Chatman, 1990, p.76-77) y, en este sentido, las frases “Casi como si se tirara un clavado/Estirándose todo lo que pudo” pueden percibirse como una narración demorada que se extiende más allá del tiempo de la historia, en coincidencia con la toma en cámara lenta utilizada para ese plano en la escena original. Luego de aferrarse, intuimos el cambio del plano general al plano detalle de las manos de Córdoba asegurando el cinturón al cable, para luego volver al plano general donde, tomada por una cámara fija, se desplaza pedaleando frente a los ojos del espectador. Por otra parte, cabe aclarar que, además de activar asociaciones fílmicas en el receptor, estos procedimientos, aunque estén expresamente inspirados en técnicas cinematográficas o quieran sugerir el orbe representacional del cine, producen necesariamente otros efectos puramente literarios (Cf. Peña Ardid, 1992, p.122) que vienen dados por la *intencionalidad* con que el autor se sirve de ellas (p.98). Así, la escena de la fuga de Córdoba conlleva un *plus* de sentido que viene dado por su función en la nueva estructura semántica

¹⁰³ [Tango and Cash and Electricity.](#)

literaria (p.98). En este caso, y como ya hemos comentado, el film contribuye a la construcción subjetiva singular del personaje y forma parte del repertorio cinematográfico que subyace y modela en gran medida su semblante. Constatamos el valor emotivo que el film tiene para Córdoba en tanto se instaure como correlato de su vida sentimental y emocional, recuperada a modo de *flashbacks* donde asoma el indirecto libre dejando al descubierto sus diálogos internos:

Recordó estar abrazada a Puñalada de Tarro y de costado mirar la película. A Stallone y Kurt Russell bajo la lluvia. De noche. También en el techo de una prisión. Hizo memoria. ¿Qué había explicado Cash?

“Si sólo te agarrás de un cable, sin tocar tierra, estás a salvo”

(...)

“¿Estás seguro?”, preguntaba Stallone.

“No”, respondía sincero Kurt Russell

“Si sólo te agarrás de un cable, sin tocar tierra, estás a salvo”.

¿Sería verdad? (Oyola, 2020, p.216)

Advertimos que el referente fílmico excede su estatuto ficcional para recubrirse de una cualidad ejemplar que lo hace trascender los confines de la pantalla y promoviendo la acción en la medida que las especulaciones de Córdoba en torno al film se convierten en acto materializado en su propia fuga.

Ahora bien, la narrativa oyoliana presenta otras organizaciones de lo escrito que se contagian de las intensidades del medio fílmico y que, a pesar de no contar necesariamente con un referente explícito, presentan sin embargo ciertas constantes en cuanto a su utilización (Peña Ardid, 1992, 98). El poder advertir estas constantes en la lectura se hace posible en la medida que escritores y lectores también somos espectadores, portadores de una “memoria estética” en la que cada arte contiene a todas las demás y produce sensaciones concomitantes que no son aprehendidas por los sentidos, sino ofrecidas a la conciencia” (p.115). Como consecuencia, nos topamos en la lectura de las distintas obras del corpus con ciertas tendencias estructurales que, moldeadas por las intensidades del medio fílmico y su impacto en la conciencia del escritor, habilitan en el espacio literario una nueva *significación de la mirada* (Cf. Peña Ardid, p.117-18). Valga como ejemplo el siguiente fragmento de *Siete y el Tigre Harapiento*:

Camuflando su presencia, la luna nueva en lunes de esa madrugada era testigo de cómo desde el cielo caían numerosas gotas multiplicando círculos en los charcos de agua que se habían formado sobre el empedrado de la calle Alsina. En el interior de la Iglesia de San Francisco, el malogrado cuerpo de Sabine Quincompaix permanecía con los ojos abiertos, y paz antes que tristeza u horror era lo que se había esculpido en sus facciones a la hora de abandonarla su alma (Oyola, 2005, p.105).

Tal como lo advierte Carmen Peña Ardid (1992), la presentación progresiva de una escena que combina una sucesión de planos detalle para introducir al espectador un ambiente nuevo y luego dirigir su atención hacia el foco de protagonismo, es uno de los procedimientos retóricos-narrativos –y no sólo técnicos– que emplea con frecuencia el cine clásico –cine narrativo– (Cf.p.172). En este sentido, advertimos que el fragmento citado muestra una temporalización del espacio organizado por una mirada que registra ciertos elementos contextuales –madrugada lluviosa, charcos en el empedrado de la calle Alsina– para luego trasladarse al interior de la iglesia, donde se detiene para fijarse en el siniestro espectáculo y abordarlo en sus detalles. En esta forma de presentación podemos ubicar un *sentido global diferido* que se superpone a la percepción inmediata de los objetos que componen la escena (p.172), sentido que viene dado por el desplazamiento de la mirada al interior de la iglesia para fijarse en el gesto del cadáver, clausurando así el flujo de información contextual. Otro ejemplo de esta operación aparece en esta apertura clásica con que inicia *Siete y el Tigre Harapiento*:

Donde las vías del ferrocarril del Norte se cruzaban con la calle Pampa, bajo un cielo rojo sangre, moribundo y próximo a enlutarse durante las últimas horas de ese último domingo de abril; de regreso del hipódromo nacional, en la jardinera alquilada por el Jockey Club, siendo pretérito ya, el recorrido por Blandengues, metiéndose ambas manos en los bolsillos del pantalón, y al tacto corroborando que solo la tela, las puertas y lo que ya sabía, Miguelito Dávila (...) con los ojos colorados y la amargura como

rostro, descendió del tranway, colmado de una masa de la que resultó ser el último orejón del tarro, y se quedó un largo rato experimentando un ya conocido *deja vu*, ahí, como se dijo anteriormente, en Pampa y la vía. (Oyola, 2005; p.13)

Nuevamente, podemos advertir este modo de presentación gradual utilizado con frecuencia en el cine clásico, donde el avance progresivo y orientado del punto de vista dota de un dinamismo rítmico al trayecto descriptivo (p.172-173) situándonos a los lectores frente a una escritura que articula sus propias formas significantes para dar lugar a estructuras de sentido próximas al cine. La parataxis de sintagmas adverbiales que indican tiempo, modo y lugar alternan en una larga y acompasada sucesión que demora la aparición del sujeto, Miguel Dávila en el más absoluto desamparo, es decir, “en Pampa y la vía”. Así, en esta presentación espacial, el significado global diferido que da sentido al conjunto de elementos precedentes, se actualiza con la aparición de Dávila clausurando la espera informativa. Encontramos otro ejemplo de este modo de presentación progresivo en el siguiente fragmento de *Gólgota*:

Llevaron el cuerpo del Kuryaki al cementerio de Villegas. El cortejo prácticamente fue una peregrinación. Además de los vehículos particulares, colectivos tomados que tenían que salirse de sus recorridos, camiones de corralón a disposición de la villa, remises, autos robados, botelleros con sus carros a caballo, pendejos en bicicletas.
Un mundo. Scasso. (Oyola, 2008, p.79-79)

Este modo de presentación típico del cine clásico impregna la obra oyoliana y en el caso de *Gólgota* se plasma en una yuxtaposición de frases nominales que nos permite hacernos la idea de un montaje de primeros planos alternados que muestran los detalles de un acontecimiento multitudinario. La voz narrativa describe el cortejo que es introducido en un primer término por una serie de sintagmas nominales en relación de contigüidad, separados por comas que pueden homologarse un montaje de planos que muestran vehículos, colectivos, camiones. La sucesión adquiere su sentido global diferido en la cláusula final, “Un Mundo. Scasso”, donde los planos precedentes se integran con un valor descriptivo en una suerte de gran plano general, que indica la presencia simultánea de los elementos

yuxtapuestos en la totalidad de ese *mundo*. No son pocos los lugares del corpus donde la presentación de acontecimientos se apoya en situaciones codificadas propias de la tradición fílmica que remiten tanto a elementos genéricos como a aquellos que son propios de algún film o programa en particular. Valga como ejemplo el siguiente fragmento de *Siete y el Tigre Harapiento*:

Dávila, con las tinieblas ya instaladas tanto dentro como fuera de él, supo que el rescate ya estaba en camino al reconocer el toque de un cornetín. Cascos tamborileando acompasadamente el adoquín de la calle, precedieron a un cuarteador cabalgando un percherón de imponente estampa, que emergieron de la cuesta de Barrancas de Belgrano, a la par del bondi a tracción a sangre que estaban asistiendo. (Oyola, 2005, p.14)

La presentación progresiva, demorada en frases cuya extensión nos permite evocar cierta organización de la mirada similar a la que encontramos en algunos films clásicos, activa en los lectores no sólo partículas genéricas sino también referentes precisos. Así, en el fragmento citado, nos resuenan ecos del film *Young Guns II* (Murphy, 1990, 00:00:25)¹⁰⁴ en cuya apertura, los espectadores vamos descubriendo poco a poco la figura de un jinete que, confundido con la niebla, surge frente al espectador, lentamente tras una loma. Si bien no estamos en condiciones afirmar esta relación de manera fehaciente, la misma merece ser considerada si tenemos en cuenta la cultura cinematográfica del autor (Peña Ardid, 1992, p.110) en la cual la filmografía *western* ocupa un lugar central y da forma a cuadros intertextuales de motivos, situaciones y retórica (Cf. Eco, 1983, p.118) presentes a lo largo de toda su obra –aspecto que retomaremos más adelante–, contagiando a las demás formas genéricas con sus intensidades. Ejemplo de ello podemos apreciar en el siguiente fragmento de *Ultra Tumba*:

La Ñeri llegó hasta Helena y la Uruguaya. Su nieta le tiró los brazos para ir a upa de ella otra vez. Y en eso la nena y la Oreiro observaron con terror a una resucitada a punto de morderle el cuello a la Ñeri Graciela.

¹⁰⁴ [Jóvenes Pistoleros 2 \(Película Completa\).](#)

La cabeza de la muerta viva estalló de repente y el cuerpo se desplomó en el piso. La Ñeri y la Uruguaya buscaron quién había hecho un disparo tan certero. Se encontraron con la Peke mientras revisaba el caño de la tumbera aún humeante.

[PEKE] Justo se cruzó la mortadela, Greis. ¿Podés creer? Esperé demasiado. Mala Mía. Ojalá te emboque la próxima. (Oyola, 2020, p.60).

Ultra Tumba es considerada por el propio autor una de sus novelas más “cinematográficas”¹⁰⁵. Allí las distintas vertientes del cine *zombi* comparecen ofreciendo al relato sus cuadros intertextuales genéricos. De este modo, organizado a partir de algunos elementos de la gramática propia del género (Peña Ardid, 1992, p.), el fragmento citado muestra una forma de interacción típica de las funciones actanciales en el cine *zombi*, donde las diferencias entre las posiciones antagónicas se dejan de lado frente al surgimiento de un real exterior amenazante que se impone. El ajuste de cuentas entre la Peke y la Ñeri se ve postergado ante la urgencia común de luchar por sus vidas y hacer frente al ataque *zombi*. Advertimos en el fragmento citado más arriba que este género deja en la prosa señales de sus formas típicas de *mostrar* el material narrativo que los lectores podemos reconocer desde cierta competencia espectral que activa en nuestra memoria algunos intertextos.

Vemos en el fragmento arriba citado que la organización de la secuencia muestra una situación de elevada tensión plasmada en una escritura que escande la escena a partir de lo que podemos reconocer como un montaje de planos cortos marcados por las formas adverbiales *en eso, de repente, justo*, que marcan el ritmo vertiginoso de la escena. Por su parte, la construcción “observar con terror” insinúa un plano detalle, bastante típico del género que, seguido de la frase adverbial “de repente” que antecede al disparo que evita el ataque, da paso a un desenlace sorpresivo y radical que forma parte de “dialéctica de sorpresas esperadas” (Aumont, 2005, p.127) para este repertorio fílmico. El detalle de la cabeza explotando y luego el desplome de la resucitada sugiere el cambio de un plano cercano a otro general que abarca el cuerpo entero. Hacia el final de la secuencia,

¹⁰⁵ Soto, M. (17/06/2020) Oyola: “Literatura es escribir lo que a uno le gustaría leer”. Entrevista para *Ámbito*: <https://www.ambito.com/espectaculos/novela/oyola-literatura-es-escribir-lo-que-uno-le-gustaria-leer-n5110372>.

la mirada de la Ñeri y la Oreiro buscando al perpetrador del disparo suponen un nuevo cambio de plano cercano que toma las miradas de las mujeres que encuentran correspondencia en el contraplano con la imagen final de la Peke con el arma humeante. Esta última toma pone a las organizaciones propias de la estética *zombi* en contacto con intensidades que se perciben como guiño a la filmografía *western* –marca indiscutible del estilo oyoliano–, tal como lo manifiesta el mismo Leonardo Oyola:

Parto de las reglas del policial, a ese relato de ficción trato de meterle todo lo real de la vida, de la que lo fantástico forma parte. “Ultra/Tumba” parte de un subgénero tradicional en el cine como es el de las cárceles, encima de mujeres, y arriba el género zombi, un virus que no se nombra. Yo juego dentro de esas reglas para contar algo nuestro (...) A veces en lo que escribo se me cuela el western de mi infancia y lo dejo porque habla de un momento feliz. (Soto, 2020)¹⁰⁶

El fragmento de *Ultra Tumba* citado más arriba muestra una típica organización cinematográfica de la secuencia narrativa estructurada en base a emparejamientos –*raccords*– de las líneas de visión (Bordwell, 1996, p.164). Este recurso aparece con frecuencia en las obras del corpus y podemos reconocer estas construcciones por la predominancia de verbos del orbe paradigmático de lo visual –*observaron, buscaron, se encontraron*—. Así, las zonas donde la narración hace oscilar la focalización *entre quien mira y lo visto* nos hace pensar en ciertas figuras de montaje cinematográfico como el *campo/contracampo* –o *plano/contraplano*– y el *raccord de miradas* como operaciones que regulan estas alternancias (Aumont, p.294). Este modo de organización del punto de vista constituye, según Bordwell (2002) una de las alternativas convencionales que establece el cine narrativo clásico para la representación espacial, con lo cual es frecuente que los cortes dentro de una localización se basen en modelos de plano/contraplano, motivados

¹⁰⁶ Soto, M. (17/06/2020) Oyola: "Literatura es escribir lo que a uno le gustaría leer". Entrevista para *Ámbito*: <https://www.ambito.com/espectaculos/novela/oyola-literatura-es-escribir-lo-que-uno-le-gustaria-leer-n5110372>.

por las líneas de visión (Cf. p.112). Valga como ejemplo el siguiente fragmento de *Ultra Tumba*:

Se escuchó una explosión al norte de la cárcel. Las mujeres se agacharon y cubrieron por reflejo. Cuando dejó de retumbar el estallido, una nube de polvo ascendió hasta el cielo. Todas miraron asombradas en esa dirección.

Desde la percepción auditiva y luego visual de las internas, los lectores asistimos a una escena que parece estructurarse en una sucesión de planos organizados como *campo/contracampo* que captan en forma alternada a los focalizadores y a los objetos percibidos. Así la frase “una nube de polvo ascendió hasta el cielo” nos permite a los lectores imaginar en pantalla un plano general con cierta profundidad que tiene como correlato un plano conjunto de los sujetos que perciben: “todas miraron asombradas...”. Este pasaje de un plano general a una toma próxima que empareja una mirada con su objeto constituye una organización cinematográfica típica para dar cuenta del proceso normal de contemplar un detalle (Bordwell, 2002; 9). A continuación, la escena continúa *auricularizada* (Jost, 2002, p.144) por las internas:

De pronto, desde la T se escuchó un grito. Amortiguado. Aún lejano. La Ñeri Graciela miró primero.

– ¿Y ahora qué?

La Peke lo sintió la segunda vez y también pispeó.

Definitivamente, alguien estaba gritando. No se llegaba a entender lo que decía. Era una sola palabra, repitiéndose en un eco que la distorsionaba.

De a poco, todas empezaron a cogotear para la T. Y en eso apareció Córdoba corriendo desesperada hacia ellas.

¡Rajen!

¡Rajen!

¡Rajen!

Iba a todo lo que da. Quedándose casi sin aire. (Oyola, 2020, p.48-51)

Es interesante observar aquí cómo el cine influye en el tratamiento que le da la escritura a la percepción auditiva de los personajes para recuperar ese *espacio implícito* que para los espectadores “queda fuera de la pantalla pero que es visible

para los personajes, o está al alcance de sus oídos, o es algo a lo que la acción se refiere” (Chatman, 1990, p.103), en la medida que, claramente, la escena se organiza en función de este aspecto. Así, la atención de las internas se dirige a un *fuera de campo* (Burch, 1995, p.26) percibido desde lo auditivo: “desde la T se escucha un grito amortiguado”, “la Peke lo sintió”, “la Ñeri fue la primera que miró” y luego que la Peke “también pispeó”, “todas empezaron a cogotear”. La sucesión nos permite imaginar un montaje de planos detalle de los rostros interpelados por aquel sonido ininteligible mientras buscan su fuente. El deíctico temporal *en eso* introduce el corte y el cambio al plano largo de Córdoba, en contra-campo profundo; corriendo hacia el punto de percepción óptico y auditivo. Conforme se acerca, cobran nitidez tanto su imagen como su voz, antes amortiguada por la distancia, aunque suficientemente perceptible como para orientar la mirada en el espacio en dirección al sonido. Tanto la explosión como el efecto amortiguado e ininteligible de la voz de Córdoba se ubican como objetos *fuera de campo* percibidos por el oído antes que por la mirada que aparece en un segundo momento como respuesta al estímulo sonoro –“Todas miraron asombradas”; “*apareció* Córdoba corriendo desesperada...”–. Estas digresiones perceptivas en que se demora la escritura nos parecen indicios notables de una influencia del cine clásico y sus sub-productos, marcados por una tendencia a espacializar los elementos sonoros (Aumont, 2005, p.48), de modo que

la «figura» y el «terreno» existen también en el sonido, como cuando un tono alto tiende a emerger de una mezcla de otros tonos más bajos (...) como cuando en *El sueño eterno* el sonido amortiguado del interior de la oficina de Walgreen se hace más claro al aproximarse Marlowe. (Bordwell, 1996:119)

Oyola apuesta con frecuencia a estas organizaciones narrativo-descriptivas que evocan el *campo/contra-campo* como índice de la complementariedad observante-observado, donde “primero se nos muestra a alguien que observa, y luego lo que ve” (Deleuze, 1984, p.110). Otro ejemplo de esta tendencia recurrente en lo que respecta a la organización los puntos de vista y la espacialidad en los relatos, podemos leer en el siguiente fragmento de *Ultra Tumba*:

A todas se les heló la sangre cuando por fin se encontraron cara a cara con las infante. Mejor dicho, cara a pies. Las mujeres miraron estremecidas hacia arriba (...) Colgadas del techo, a ojo de buen cubero, había por lo menos una veintena de internas ahorcadas. (Oyola, 2020:128)

Claramente, advertimos que la organización narrativa focaliza primero a las internas mirando estremecidas hacia arriba como en un plano conjunto, para luego mostrar el objeto percibido; primero a partir de un plano cercano con valor dramático que empareja las miradas a la altura de los pies que cuelgan; para luego focalizar el macabro espectáculo en un plano general conjunto. De este modo, encontramos sugerido el emparejamiento de la mirada que, mediante el adverbio en “miraron *hacia arriba*” y la localización “colgadas del techo” marcan una suerte de continuidad entre planos que empareja *–raccord–* al observador y a lo observado.

A menudo la selección léxica hace consistir en la prosa la mirada espectadora que recupera los emplazamientos fijos o móviles que muestra la cámara, tal como lo podemos apreciar en los siguientes fragmentos de *Siete...* y *Gólgota* respectivamente:

El subcomisario Gallo, harto, se dirigió hacia su oficina, subiendo por la escalera caracol hasta el primer piso. A la derecha de su escritorio, en un armario con puertas de vidrio, reposaban a la vista un sable de magnífica empuñadura, dos fusiles Mauser de fabricación alemana, de gran alcance y precisión de tiro y una escopeta doble caño, calibre 12. Eligió esta última, para dotarla de dos cartuchos que esperaban ansiosos ser usados juntando telarañas escondidos en un cajón (Oyola, 2005, p.95).

En la ruta se solidarizaban de otros lugares emblemáticos. En el cruce con la avenida Carlos Casares, la entrada a Rafael Castillo, los vagos de los Eucaliptos dijeron presente también baleando al cielo cuando pasó la carroza con el ataúd, las otras con las coronas y todo LaFerrere detrás. (Oyola, 2008, p.79-79)

En el primer fragmento, el verbo “reposaban” indica la fijeza del objeto focalizado, a la vez que sugiere una mirada que se desplaza como en un paneo horizontal. La secuencia se combina con *zoom* que recupera la sucesión de elementos con énfasis en sus detalles –“un sable de magnífica empuñadura, dos fusiles Mauser de fabricación alemana, de gran alcance y precisión de tiro y una escopeta doble caño, calibre 12”–.

En el fragmento de *Gólgota* en cambio, la construcción acumulativa “cuando pasó la carroza con el ataúd, las otras con las coronas y todo Laferrere detrás” evoca un plano donde los objetos se desplazan; *pasan* frente a la mirada del espectador como si ésta fuera una cámara fija.

Por otra parte, es frecuente encontrar en el corpus marcas textuales que recrean el uso de la *cámara subjetiva*, introduciendo una mirada interna a la diégesis que recorta los objetos que contempla. Se trata de un procedimiento convencional del cine clásico utilizado con frecuencia para señalar procesos introspectivos, inconscientes, oníricos o alucinatorios (Peña Ardid, 1992; 176) donde la visión del espectador queda emparejada a la del personaje (Cf. Chatman, 172). Jost y Gaudreault (1995) denominan a este procedimiento *ocularización interna* y para estos autores designa un plano anclado en la mirada de una instancia interna a la diégesis que deja marcas de su acto de observar. Advertimos con claridad este tipo operación en el siguiente fragmento de *Santería* donde Fátima narra la visión que tuvo de su propia ejecución:

Ya tengo idea de cómo viene la mano. Algunas cosas reconocí cuando las palomas lloraron. Va a ser en Navidad (...) en el patio de los Saladino (...) Pareciera que va a ser cuando recién amanezca (...) va a pasar de madrugada o durante las primeras horas de la mañana. No hay nadie más salvo ella y yo y los vasos vacíos y las botellas de cerveza caliente. Restos también calientes de sidra La Capilla en copas de plástico. Los envases de vidrio verde con sus etiquetas despegadas. Olor a pólvora quemada en todas partes. Vainas servidas de veintidós y nueve milímetros. Morteros y tres tiros usados acumulándose por los pasillos. Pan dulce. Muchas rodajas de pan dulce servido en platos con garrapiñadas perdidas y turrone derretidos. Pan dulce embebido en

vino tinto que se volcó encima de él. Pan dulce atacado por hormigas que han logrado trepar al tablón que sirve de mesa. Hormigas escalando por los caballetes que todavía permanecen de pie. No como la otra mesa. La que rompí yo cuando el impacto de la bala me hizo caer sobre ella. Y mi sangre volviéndose una con el vino derramado sobre el contrapiso de cemento (Oyola, 2010, p. 26-27)

Por obra de una *dispositio* particular, el discurso propicia el desplazamiento del interés en los objetos descritos en sí mismos hacia el orden de la sucesión. Este discursar descriptivo organizado como una “sucesión de elementos se interponen en la trayectoria de una mirada o de un saber del narrador convertido en mirada” (Peña Ardid, 1992, p.174) nos “hace pensar” en un montaje de planos detalle sucesivos que dan forma y fuerza visual a la descripción de la *visión* que tiene Fátima de su propia muerte. El verbo en primera persona “reconocí” cifra el acto de observar...como *espectadora*. Las extensas frases nominales con que la escritura cartografía la dimensión espacial marcan un ritmo lento que sugiere una transición paulatina de las imágenes, evocando efectos fílmicos como el *fundido encadenado*, en consonancia con el clima onírico del relato. La cláusula “No como la otra mesa” detiene el flujo descriptivo y la siguiente construcción es una prolongación narrativa de mayor duración que la del acontecimiento narrado –el disparo– y evoca, como en *cámara lenta* (Chatman, 1990, p.76), a Fátima rompiendo la mesa por el impacto. El cierre de la secuencia viene dado por una imagen que remite al típico plano detalle de la sangre en el piso, cuadro intertextual utilizado con frecuencia en el cine clásico al cierre de las secuencias donde se producen disparos.

Con idéntica función de indicar algo del orden de lo inconsciente, Oyola utiliza en *Chamamé* una operación similar para dar forma a las pesadillas del narrador:

Nunca empiezan.
Explotan.
De una.
Así son mis sueños.
No sé lo que es dormir tranquilo
(...)

Y desde la mejicaneada del Pastor Noé, cada vez que cierro los ojos, se repite el mismo.

(...)

Primero las palmas de las manos pegadas.

Como si estuviera rezando.

Después las separo para abrir una cortina de abalorios que tintinean al moverlos.

Entro al Mogambo.

Al último cabaret de Misiones.

(...)

Nunca empiezan.

Explotan.

De una.

Mi ira.

Mi furia.

Cuando descubro que en la barra está tomando una ginebra el Pastor Noé.

A veces le hago mierda la sabiola desde donde estoy.

Otras me acerco hasta apoyarle el caño en la nuca, que sus ojos y los míos se encuentren en el espejo y ahí recién gatillo.

(...)

Nunca empiezan.

Explotan.

De una.

Cuando todo es al revés,

Cuando el que termina con una bala en la cabeza... soy yo.

(...)

A veces llego a escuchar el ruido del disparo... y veo los vidrios del espejo caer en cascada sin alcanzar a reflejarme mientras yo también me voy para abajo. (Oyola, 2007, p.13-14)

Podemos notar en el ejemplo que las sucesivas repeticiones de las frases “Nunca empiezan/Explotan/De una” intercalan las imágenes oníricas en una narración cuya morosidad puede asimilarse al efecto de una cámara lenta, a la vez que promueven una especie de transición por fundido encadenado como marcas de algo del orden de lo inconsciente que acentúa la discontinuidad. Sumado a ello, la representación de las palmas del narrador vistas por éste en primer plano, primero como rezando y luego abriendo la cortina de abalorios es, de acuerdo con François Jost (2002), un recurso típico del cine para indicar presencia de la cámara subjetiva (Cf. p.39) en la medida que inscribe en el nivel del significante la materialidad del cuerpo del que mira (Cf. p.42). Nótese además que, tanto en este último fragmento de *Chamamé*, como en el anterior de *Santería*, la narración entra en contacto con las intensidades de la filmografía *western*, a partir de un horizonte arquetípico reconocible para los lecto-espectadores competentes en el género. Así, la pesadilla del Perro y la visión de Fátima se recubren de un clima que se arma a partir de elementos genéricos hipercodificados como los motivos del duelo a cielo abierto y las peleas en la cantina que, con sus respectivas organizaciones actanciales y espaciales (Eco, 1993:118) se ofrecen como resolución a las posiciones antagónicas del relato. A continuación, ejemplificamos esta operación con otros pasajes de *Chamamé* y *Ultra Tumba* donde es posible advertir una organización del espacio a partir de la mirada subjetiva (Peña Ardid, 1992, p. 124-126).

incliné la cabeza hacia atrás y me entretuve observando a las palomas. Después me llamó la atención ver vinchucas caminando por las paredes a esa hora del día. Seguí el recorrido de uno de los bichos que se había animado a jugarla de equilibrista por la cuerda de colgar la ropa. Mientras un viento leve movía las sábanas, remeras y pantalones, por entre las prendas, fantasmalmente, vi llegar a los Paraguas Asesinos del Pombero Vega. Le pegué el grito a Noé, que de una paró de cantar. (Oyola, 2007. p.37)

Baldosa se quedó mirando fijamente cómo actuaban las muertas vivas. Cómo se movían de a tres repitiendo la misma formación e igual ataque.

Una más entera, dos bien hechas mierda. La primera hiriendo, las otras dos consumando el asesinato y llevándose los cuerpos. Las estudió como si estuviera viendo un partido de fútbol, al próximo equipo que les tocara de rival. Estaba muy concentrada. En otra. Rosana prácticamente la sacó a empujón de ese estado cuando aparecieron más muertas vivas desde otro sector de la cárcel. (Oyola, 2020, p.59)

En ambos fragmentos observamos que la voz narrativa introduce la subjetividad del observador a partir de cláusulas que indican la acción de *mirar*. En *Chamamé*, las marcas gramaticales de la primera persona que anclan el punto de vista y la elección léxica de verbos como *ver*, *observar*, *llamar la atención*, intensifican el peso visual del pasaje que sigue el recorrido de la mirada del Perro. Por otra parte “el viento leve” que mueve las ropas, junto con el modalizador “fantasmalmente” dotan al cuadro de una cadencia y lentitud que nos hace pensar en un *ralentí o cámara lenta*. En *Ultra Tumba* en cambio, nos encontramos con un agente externo que narra la escena focalizada por un personaje: “Baldosa se quedó mirando fijamente...” y deja que su voz se filtre a través del indirecto libre.

En cuanto a la captura del contra-campo, vemos que en *Chamamé* el emparejamiento –*raccord*– que recupera el contra-campo donde se despliega la trayectoria del insecto que sigue el Perro con su mirada. El significante “recorrido” nos permite evocar un movimiento panorámico que relaciona distintos elementos del campo valiéndose del desplazamiento del insecto como hilo conductor –pared, cuerda de la ropa, sábanas moviéndose por el viento–. En *Ultra Tumba* la escena que captura en el contra-campo la mirada de Baldosa adopta la forma del indirecto libre. Aquí, la yuxtaposición separada por comas indica una discontinuidad que ubica una serie de planos sucesivos – “la primera hiriendo”– y conjuntos – “las otras consumando el asesinato y llevándose los cuerpos”–.

En ambos casos, un elemento físico disruptivo interrumpe la mirada que alimenta la actividad introspectiva; en *Chamamé* la cláusula “vi llegar a los Paraguas Asesinos...” funciona como elemento de transición. El adverbio de la frase “Le pegué un grito a Noé, que *de una* paró de cantar” sugiere un barrido en que la mirada se sitúa frente a otra escena. En el caso de *Ultra Tumba*, el narrador

externo interviene abruptamente desde fuera de la diégesis: “Rossana prácticamente la sacó de un empujón de ese estado...” – así el “empujón” provoca el paso de la focalización intradiegética a la focalización extradiegética.

Otra modalidad narrativa que utiliza Oyola para articular espacio y tiempo en sus ficciones, tiene que ver con una organización que podemos asimilar al *montaje alternado* en tanto “vehículo estilístico de manipulación temporal” (Bordwell, p.80) que permite establecer entre secuencias relaciones espaciales y temporales y que nuestro autor utiliza para instaurar un efecto de *simultaneidad* entre las series de acciones (Cf. Aumont, p.214), tal como lo podemos apreciar en el siguiente fragmento de Kryptonita:

Por ejemplo, nosotros nos acordamos bien de qué fue lo que hicimos ese viernes 13 de noviembre de 1992, de tardecita, y de lo que también estaba pasando en ese mismo momento en Los Eucaliptus.

Viernes 13 de noviembre de 1992. De tardecita. El Federico, antes de entrar a laburar en el turno noche, había ido a ver Los Imperdonables. Solo. El día estaba luminoso. Soleado. Pero él prefirió la oscuridad de una sala de cine en la calle Lavalle, una pizza personal y una Quilmes.

Viernes 13 de noviembre de 1992. De tardecita. Ráfaga, cagándose en la calcomanía advirtiendo “Tengo estéreo y soy ingeniero”, era perseguido de forma implacable por un carnicero del barrio El Arco; fuertemente armado y dueño del pasacassette de un X R -4 al que le rompió la ventanilla para birlarlo.

Viernes 13 de noviembre de 1992. De tardecita. El Faisán, con las sedas preparadas y con más chala que un tamal para empezar, se estaba guardando en un aguantadero que él se ocupó muy bien de que nosotros no lo conociéramos para pasar tres días y tres noches de caravana inmaculadamente fumado.

Viernes 13 de noviembre de 1992. De tardecita. Juan Raro estaba esperando que fueran las seis de la tarde y cerraran las puertas del cementerio de Morón para despedirse de su mujer y de su hijo hasta el próximo viernes...

Viernes 13 de noviembre de 1992. De tardecita. La Cuñataí Güira, recién llegada del jardín, tomaba la merienda frente al televisor viendo el programa para chicos de Manuel Wirtz. La hacía reír. Y le gustaban los jardineros de jean que él usaba y su pelo largo y lacio. Ella tenía una remerita gris con la cara de Bugs Bunny ese día.

Viernes 13 de noviembre de 1992. De tardecita. Yo estaba en la peluquería haciéndome el service completo; preparándome también física y psicológicamente para romperla esa noche y todo el fin de semana... Mientras me hacían las uñas tarareaba Canción de amor para un vampiro, de Annie Lennox. La tarareaba y la silbaba.

Viernes 13 de noviembre de 1992. De tardecita. Estábamos tan ensimismados en nuestras cosas que cuando nos enteramos de lo que estaba pasando en casa había sido tarde. Demasiado tarde cuando llegamos. ¿Sabe lo que nos pesa eso? Aunque no nos resignáramos a que terminara así. Y por suerte no nos equivocamos. Pero ¿puede creerlo, doctor? La única vez que le fallamos... y el Pini se nos muere. (171-172)¹⁰⁷

De acuerdo con Jacques Aumont (2008) “el montaje alternado se inventó para hacer inteligible que dos episodios que en el filme se suceden (no se les puede hacer aparecer al mismo tiempo en el cuadro) son contemporáneos en la historia” (p.97). Observamos en el ejemplo arriba citado una yuxtaposición de secuencias, cada una de las cuales involucra a uno de los personajes, marcadas todas por un señalamiento temporal, “viernes 13 de noviembre de 1992. De tardecita” que indica que todas suceden al mismo tiempo, aunque en nuestro caso, en distintas localizaciones.

El recorrido por las distintas ficciones del corpus nos sitúa frente a una escritura en fuga, que se desterritorializa para establecer con el cine esa “relación no localizable que arrastra a los dos puntos distantes o contiguos, que lleva uno al entorno del otro” (Deleuze-Guattari, 1988: 293). En tal sentido, en tanto

¹⁰⁷ Cursiva del autor.

espectadores resultantes de una exposición intensa al medio, los lectores somos capaces de identificar esas zonas de contagio, donde la lengua literaria se muestra afectada por el código fílmico, suscitando a partir de la lectura, el placer de reconocer la referencia. Así, la versatilidad con que Oyola aplica técnicas narrativas, donde las intensidades que emanan del universo cinematográfico comparecen como tema y como forma, promueven en la obra de Leonardo Oyola un vínculo singular entre la literatura y el cine; vínculo que se constituye como un rasgo de estilo.

El Salvaje Cercano Oeste, un paisaje estético híbrido

Hasta aquí, nuestro recorrido nos ha permitido ver cómo, desde el sesgo genérico de la novela negra, Leonardo Oyola localiza, recorta y cartografía en sus ficciones un territorio particular, el *Salvaje Cercano Oeste*, cronotopo literario que asimila el cronotopo histórico real del conurbano bonaerense para darle a ese material estatuto artístico al interior de su obra. En tal sentido, constatamos que el trabajo de estilización de las voces para lograr un efecto de oralidad es uno de los recursos privilegiados por el autor para situar tanto a narradores como a personajes en un enclave fuertemente territorial que se concreta en la palabra. Su escritura celebra la diversidad y las especificidades locales, llevando consigo la impronta de su lugar de origen y reafirmando la conexión entre lenguaje y territorio en la medida que produce agenciamientos de enunciación colectivos que “representan posiciones éticas e ideológicas diferenciadas en una conjunción e intercambio continuo con las demás voces” (Bubnova, 2006, p. 100).

Sumado a ello, pudimos notar que la prosa Oyoliana revela el uso frecuente citas mediáticas fragmentarias entramadas “en la diversidad viva de los lenguajes” (Bajtín, 1989, p.419) que se encarna en la palabra novelesca. De este modo, los personajes oyolianos se erigen en el intertexto con expresiones de la cultura de masas, resaltando su faceta de oyentes y espectadores, influenciados por la intensa experiencia del cine, la televisión, la música y la radio. Estos fenómenos culturales que se incorporan a las ficciones llevan consigo las marcas de la época, el lugar y el modo en el que fueron asimilados por el imaginario del autor, de modo que actualizan una suerte de estética del homenaje y de la nostalgia donde los textos del pasado (cine, radio, tv, música) remiten a momentos generacionales

específicos (Cf. Jameson, 1991, 22). Como resultado, los lectores percibimos cierta atmósfera en la que resuenan peculiaridades estilísticas de las décadas de los 80 y 90, cifradas en una escritura que torna perceptible la tensión en la que “la cultura alta (de arriba, del Hemisferio Norte) [es] llevada al barro espeso e intoxicante de la transculturación en la cultura baja (del Hemisferio Sur) del conurbano bonaerense” (Soifer, 2001)¹⁰⁸. Es pues desde este marco que recuperamos el entramado local-global que se sustenta la reelaboración artística que hace Oyola de ese material vivencial pre estético; de ese corpus (auto) referencial que cifra un modo propio de experimentar la cultura de masas, imbricada en vivencias de su pasado. Creemos que por eso en su obra, si bien siempre subyace algo del presente que está ahí problematizado, también opera un distanciamiento artístico que se recubre de una estética un poco *retro*, *ochentosa*, nostálgica y cargada de homenajes, que recorta unas coordenadas epocales precisas, coincidentes con la infancia y juventud del autor en el conurbano bonaerense. Como resultado de estas operaciones, los lectores nos hallamos frente a obras marcadas por la coexistencia de impulsos culturales diversos (Jameson, 1991, p.20-21) organizados artísticamente y cuya función y grado de visibilidad varía de novela en novela. En cualquier caso, estas operaciones parecen satisfacer cierto anhelo de volver a vivenciar esos fenómenos y, reelaboración artística mediante, de despojarlos de su serialidad y repetición para darles un nuevo estatuto y tornarlos singulares.

¹⁰⁸ Soifer, A. (2011) “Superman por coleccionista” en *Suplemento Radar Libros*, Página 12; 18/11/2011. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4411-2011-09-18.html>.

LADO B: Lo fantástico del Policial

La novela fantástica es la tentación de todo autor policiaco. Pues, en cuanto se quiere extraviar al lector, dentro de un género que se apoya por entero en la explicación, se es proclive a enredar la explicación, a hacerla inextricable y a introducir en el relato algo que la rebase. Por querer explicarlo todo se llega a lo irracional. Lo fantástico aparece no solo cuando el hecho no se puede explicar plenamente, sino también cuando se trata de justificarlo a cualquier precio»

(Narcejac,: 122)

Quizá suene contradictorio, pero el oxímoron es legítimo si se considera la hibridez como condición constitutiva de la narrativa contemporánea en general y del género policial en particular. Sin abandonar el aspecto que concierne a su uso para introducir problemáticas actuales, –anclaje que persiste y es resignificado de manera constante a través del tiempo–, creemos que la novela negra argentina ha sido protagonista de sucesivas reconfiguraciones y ha adquirido en las últimas décadas una vitalidad sin precedentes en la medida en que supo transformarse. En efecto, y como ya lo hemos puntualizado, las obras reunidas bajo estas coordenadas genéricas muestran con notable insistencia el gesto transgresor característico de las narrativas actuales, donde podemos advertir la confluencia de tonos y acentos provenientes de múltiples fuentes que dejan su huella en la estructura misma de los textos. De hecho, podemos constatar que, para muchos narradores, la novela negra funciona como *espacio de experimentación*, un laboratorio donde se ponen a prueba diversas estrategias que combinan formas y recursos hasta entonces ajenos a su lógica narrativa.

Ahora bien, retomando el epígrafe que inaugura este apartado, vemos que una de las formas en que ciertas búsquedas experimentales inscriben las torsiones que hoy exhibe la novela negra tienen que ver con una escritura que contradice las certezas del realismo (Drucaroff, 2006, p.2). Para desmarcarse de esa tendencia, estas escrituras se desplazan al terreno de lo *fantástico*, modalidad narrativa cuya dimensión metafórica se ofrece como alternativa para nombrar lo innombrable; para mirar y describir “esos agujeros en nuestra percepción causal de la realidad”

(Alazraqui, en Roas, 2001, p.278). Es preciso señalar que la cercanía entre ambas modalidades narrativas –policial y fantástico-, no es fruto de la casualidad, ya que ambas pivotean en torno al enigma (Todorov, 1981, p.36). En efecto, en la literatura policial de los últimos años los asesinatos hallan su resolución en una lengua fantástica (Cf. Drucaroff, 2006, pp.2-3), con lo cual se genera un “plus expresivo” que desautomatiza la percepción y conduce al extrañamiento (Cf. Guzmán, 2021).

Con un pie en el terreno de la novela negra, la obra de Leonardo Oyola muestra con insistencia estos cruces en los que el policial se ve interferido por ciertos elementos que pueden asumirse como característicos del *modo fantástico*. Con su potencia subversiva (Jackson, 1996) los recursos ficcionales de esta modalidad narrativa promueven en las obras del corpus un ejercicio menor de la lengua (Deleuze-Guattari, 1978) al sustraerse de ciertas constantes representativas vinculadas al realismo para arribar a soluciones estéticas singulares, problematizadoras de las tensiones y los sentidos que se ponen en juego en la intersección genérica.

En efecto, en las ficciones oyolianas *lo siniestro*, es decir, a aquello que “estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz.” (Freud, 1992, p.225) con su presencia interroga artísticamente un real extraliterario situado en los márgenes de lo social. Como resultado, en algunas ficciones del corpus, el *Salvaje Cercano Oeste* se muestra tomado por un orden simbólico ajeno que opera como elemento *desestabilizador* de *lo real*, entendido como categoría monolítica y cerrada (Cf. Roas, 2008, p.94). En estas obras la pesquisa policial que bordea el enigma da vueltas en torno a una realidad que se presenta como *fisurada*, *agrietada*, *agujereada*, para explorar las tensiones y los sentidos en juego. A la novela negra se impone así un nuevo pliegue en el que *lo imposible* se cuela en los vericuetos del *suspense* propio de la intriga criminal, de lo cual resulta un híbrido narrativo urdido en un espeso tejido textual que, sin dejar de reenviar al policial, alberga otras formas extrañas a su lógica.

Hacé que la noche venga, *Santería*, *Sacrificio*, *Kryptonita* y *Ultra Tumba*, son ficciones en las cuales *lo imposible* se hace presente instalando la ambigüedad y abriendo interrogantes. En estas obras, la prosa acusa con insistencia las hibridaciones que resultan del diálogo productivo entre los elementos del policial y

aquellos que pueden asumirse como característicos del modo fantástico. La lectura nos permite advertir de inmediato los contrastes que se producen por la coexistencia de órdenes inconciliables; copresencia siempre transgresora con respecto a la noción de realidad que opera como horizonte de la ficción policial y promotora de acontecimientos inquietantes que amplían el espectro de posibilidades “reales” (Cf. Reisz, 1985, p.3). En las mencionadas ficciones, Oyola demuestra un modo de hacer particular con los géneros que en la prosa instauran una dialéctica propia, cifrada en combinaciones delirantes que intensifican la ruptura en la medida en que potencian los sentidos y resaltan los contrastes (Cf. Barrenechea, 1972, p.397).

Exploramos en los siguientes apartados distintas vías por medio de las cuales la anécdota policial entra en contacto con los recursos propios del fantástico, como una forma ambigua y sesgada de aproximarse a ciertos referentes, revelando su extrañeza e incompletud.

Morir en el Oeste

Uno de los motivos que habilita la confluencia del fantástico y el policial en las ficciones oyolianas es el de *la muerte*; tópico universal, intemporal, inherente a la condición humana y de cuya simbolización se han ocupado todas las culturas. El hombre se ha mostrado siempre perplejo, perturbado, abrumado, pero también atraído y seducido por su presencia más o menos cercana y de todas formas ha intentado conjurarla través del arte. Como asunto que ofrece múltiples posibilidades narrativas, la representación de la muerte es uno de los grandes temas-problemas de la literatura, frecuentado por innumerables escritores en todas las épocas:

La consciencia de la muerte y la emoción insondable que proporciona la reflexión sobre el más allá son, desde tiempos inmemoriales, la raíz de un misterio que el hombre no ha terminado de descifrar. Y ello se refleja también en el arte, siendo fuente de inspiración de los más diversos creadores (Mariño Espuelas, 2008, p.40).

Anudada casi de manera indisoluble al régimen narrativo del policial y a las relaciones que dentro del género se establecen entre ley, delito, justicia y verdad, la muerte se hace presente en cronotopo del *Salvaje Cercano Oeste* como

acontecimiento que moviliza la trama. Así, *Hacé que la noche venga* comienza con la misteriosa muerte de un vagabundo; *Santería* con la visión que tiene Fátima de su propia muerte; una extensa digresión del narrador en torno al signifiante “obitó” inaugura *Kryptonita* y en *Sacrificio* y *Ultra Tumba* la presencia de la muerte se inscribe ya desde el título. Por otra parte, este tópico es una pieza central del engranaje narrativo del modo fantástico y se instaura como uno de los cauces de representación más interesantes para recrear ciertos simbolismos. De hecho, en sus elaboraciones sobre el *fantasy* basadas en la teoría freudiana, Rosemary Jackson (1986) postula que, debido a que nuestro inconsciente no tiene lugar para su representación, nuestra relación con “esa cosa llamada muerte” (Cf. p. 68-69) se presenta mediada *simbólicamente* por *figuras de lo extraño* que permiten, de algún modo, ficcionalizar algo de eso desconocido y poder darle algún estatuto dentro de la existencia. Es así que, en sintonía con la estética de su tiempo, Leonardo Oyola pone constantemente en tensión las coordenadas de verosimilitud del policial en la medida en que encuentra en la potencia contracultural del *fantasy* nuevas vías para representar lo relativo a la muerte. Con esta operación, Oyola desmonta discursivamente las estructuras y significaciones del orden cultural dominante para “hacer visible lo que es culturalmente invisible” (Cf. p.69). En tal sentido, *morir en el Oeste* oyoliano supone desarmar imperativos y apelar a otras lógicas representativas donde lo cotidiano abre paso a lo inusual, al acontecimiento puro que emerge del contacto con lo *siniestro*, multiplicando las posibilidades de representación artística de la relación problemática que mantiene el ser humano con su propia finitud.

Hacé que la noche venga es una novela policial ambientada en 1939 en la cual la parodia envuelve la estructura de una ficción que se trama en los terrenos del policial, con texturas y guiños intertextuales que acercan la obra al *western* y a la novela histórica, con un hilo narrativo que muestra un insistente y expreso homenaje a Edgar Allan Poe y su clásico *Los crímenes de la Calle Morgue*¹⁰⁹. La novela se inicia con una escena donde dos vagabundos, Tres –el narrador–, y su compañero de desgracias, Villegas, se refugian del frío en los túneles, aún en

¹⁰⁹ Poe, E. (2009) *Cuentos completos*. Barcelona, Edhasa. [341-382]

construcción, de la línea D del subterráneo. En un misterioso episodio, Villegas es brutalmente asesinado por “una oscuridad capaz de adoptar una forma definida” (Oyola 2008a, p.11) y lo único que logra articular antes de morir es “fue la noche... la noche me respiró en la cara” (p.23). *Ab initio*, por la vía del fantástico, una alteridad desconocida y terriblemente amenazante irrumpe en la escena cotidiana bajo la forma de un acontecimiento desestabilizador de la normalidad y la cotidianeidad del mundo ordinario que prefigura el texto; suceso ante el cual el narrador manifiesta su perplejidad:

Yo me puse de pie, pero quedé petrificado. Mi parálisis involuntaria sirvió para que olfateara y escuchara a esa oscuridad; mientras el pobre pibe la saboreaba y la tocaba. Esa oscuridad, que salía a pasear por las calles de Palermo, por arriba y por debajo de la avenida Santa Fe, olía, se oía, sabía y se palpaba como la mismísima muerte. (p.21-22)

Al tiempo que se desenvuelve la trama detectivesca que involucra las espurias maniobras de la empresa constructora de la línea D de subtes, la CHADOPYF, y a miembros de la fuerza policial como autores y encubridores de varias muertes –“lo mataron para que no hubiera testigos, simulando un accidente” (p. 156) –, acontecen en simultáneo otras muertes, violentas, inexplicables y misteriosas que, tanto para el lector como para los personajes, se presentan como inasimilables por las vías de la razón y del lenguaje. La muerte queda así tomada en esta novela por ambos órdenes simbólicos, el del policial y el del fantástico. El primero moviliza la pesquisa donde el narrador, Tres, deviene detective involuntario –“Dupin era analista, yo no” (p.186)- en su búsqueda de resolver la muerte de Villegas y otras que se irán sucediendo. Sin embargo, desde el principio algo imposible de nombrar irrumpe en la trama instalando la incertidumbre en el narrador que intuye que “a Villegas no lo mataron ellos. En esa no tienen nada que ver. Fue otra cosa. No me preguntes qué” (p.61)–. El suceso, inaccesible a la razón por su extrañeza, enrarece el clima detectivesco y el escenario, hasta entonces conocido, se desfamiliariza mostrando “una realidad diferente e incomprensible y, por lo tanto, ajena a esa lógica racional que garantiza nuestra seguridad y nuestra tranquilidad” (Roas, 2001, p.9). Valga como ejemplo el siguiente fragmento donde el narrador describe el inquietante paisaje que tiene ante sus ojos:

Una fantasmal niebla dificultaba nuestro campo visual. Cuando vimos lo

que había ocurrido intentamos mentirnos un espejismo en aquella helada calle desierta. Lo que salió de las escaleras de Canning fue algo que ninguno de los tres habíamos visto en nuestra vida (...) La primera parte del cuerpo de Pedraza, la correspondiente a la cintura para arriba dio un giro completo antes de quedar colgada sobre el arco del cartel de acceso a la estación (...) Creo que ahí fue donde se desmayó el taxista. El chofer no llegó a ver cómo, en un eterno minuto más tarde, salían catapultadas las piernas del sereno que aterrizaron casi encima de nosotros (Oyola, 2008a, p. 62-64).

De la mano de *lo siniestro* freudiano la muerte irrumpe en *Hacé...* creando una discontinuidad en el plano de lo real que subyace al horizonte ficcional. Advertimos la perplejidad del narrador que no encuentra palabras para nombrar “lo que salió de las escaleras de Canning”; estupefactos, los testigos sólo atinan a decir que es algo nunca visto, pues, “no hay inferencia posible para el personaje que enfrenta esta situación, por la primera vez y desconoce sus reglas” (Campra, 2008, p.195).

Ante esta imposibilidad del lenguaje para aprehender ciertos eventos que se presentan como imposibles, el fantástico moderno introduce zonas definidas *por la negativa* que cuestionan la categoría burguesa de lo real, con lo cual, las posibles modulaciones se sitúan en el polo negativo, es decir, el dominio de lo *im-posible*, *in-forme*, *in-visible*, *in-decible*, *des-conocido*, *i-real*. (Cf. Jackson, 1986, p.23). Esto es observable cuando los personajes de *Hacé...* muestran su desasosiego frente a la extrañeza de los acontecimientos:

[MANZOTTI]– Entonces ¿no lo soñé? ¿No? De la boca del subte tiraron la mitad de un tipo achurado en la cintura...

[TRES]– ¡Che! -se quejó- podrían haberme mentido, hecho el esfuerzo, aunque sea...

[MANZOTTI]– Lo intenté –le confesó Manzotti-. Pero si no puedo engañarme yo, si no soy capaz de creer lo que mi cordura me miente, con usted mucho menos lo voy a poder hacer. (Oyola, 2008a:67)

El fragmento citado deja ver el desconcierto de los personajes testigos de

una muerte brutal que se presenta inasible por medio del lenguaje. Observamos una ruptura de la presuposición cuando cae la regularidad de los fenómenos que permiten la inferencia (Cf. Campra, 2008, p.195) y descubre esas inquietantes zonas donde la razón está condenada al fracaso (Cf. Roas, 2001, p.9).

En *Santería*, el trastocamiento de las convenciones del policial aparece desde el comienzo al plantear estructuralmente la confluencia en el personaje de Fátima Sánchez, *La Víbora Blanca*, de los roles de narrador, víctima y detective. Portadora del don de la clarividencia Fátima tiene la visión de su propia muerte:

me van a disparar, sé cómo voy a morir. Me lo contaron las palomas. Ahora tengo que averiguar, más bien asegurar, es dónde y cuándo me va a pasar. Y sobre todo ¿por qué? ¿Por qué la Marabunta me va a matar? (Oyola, 2008b, p.26).

Vemos que no hay enigma en cuanto a la identidad del asesino, Fátima sabe que será víctima de un crimen, también sabe quién será su perpetradora, con lo cual, los interrogantes que movilizan la trama giran en torno al *dónde*, al *cuándo* y al *porqué*. A esta transgresión estructural de la sintaxis narrativa del policial, se le yuxtapone no obstante otro pliegue cuando la muerte, motivo clásico que moviliza el relato detectivesco, no acontece, sino que se *anuncia* cifrada en un material paranormal que conecta los sucesos de la trama con el mundo de lo sobrenatural:

La visión es tan vívida. Porque es algo que va a pasar.

Veo lo que se nos viene.

Lo puedo tocar.

Lo puedo contar.

Pero no lo puedo evitar (...)

Y lo que yo vi esta vez es mi propia muerte

Y era una muerte cruel, violenta.

Y no sé cuándo va a ser, dónde ni por qué. (Oyola, 2008b, p.14)

La visión que anuncia el funesto destino hacia el cual se encaminan Fátima y sus aliados cobra mayor espesor simbólico al ser corroborado, además, por el mensaje que revelan, implacables, las cartas del tarot:

[LORELEI] ¿Y vos te pensás que sí? ¿Creés que vas a volver a zafar?

Mirá la cuarta hilera, prima. ¿Qué vas a hacer con un ocho de copas, un

seis de oro al revés, la sota de bastos al revés, el siete del mismo palo o el ancho de espadas al revés? Lo mismo que un tres de bastos, un nueve de copas y un tres de espadas. ¿De qué te sirve un cinco de bastos? ¿Y el macho invertido? (...) Es imposible que puedas salir de ésta. Estás muerta. Y también los mataste a ellos y a todo el Puerto Apache (Oyola, 2008b, p.36).

La prolepsis ubica en *Santería* una serie de interrogantes acerca de la muerte –cómo, cuándo, dónde y porqué– que operan como disparadores de la trama. El despejar estos enigmas y sortear los obstáculos que le muestran las cartas es crucial para Fátima y todas las vidas en juego que se ciernen, incesantes, sobre su conciencia, pues, para todos los que, como ella, “nacieron marcados” (Cf. Oyola, 2008, p.14) con el don de la magia y la clarividencia, “la vida y la muerte eran cara y seca de una misma moneda” (p.13):

Mal que nos pese, convivimos con la cercanía de la Vieja Cosechera. Siempre. Será por el lugar donde tuvimos que parar. Gran parte será por lo que hacemos. Por la gente que nos frecuenta. Pero sobre todo será porque ya nacimos marcadas” (2010:14)

La carga simbólica-alegórica de las cartas “refuerza el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo [mostrando que] el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal” (Barrenechea, 1972, p.295). El registro detectivesco pierde fuerza en la medida que el simbolismo de las cartas deviene estructural, pues tanto *Santería* como su continuación, *Sacrificio* se organizan en doce capítulos cuyos títulos aluden a cada carta de la tirada “El juego de los cuatro reinos”. Como resultado, todo el espesor simbólico del mensaje del tarot deviene vector profético que marca, capítulo a capítulo, el ritmo y la dirección de los sucesos de la trama, al tiempo que propicia “un desplazamiento de la responsabilidad humana hacia el nivel del destino [donde] la acción humana se considera controlada por la influencia determinante de la Providencia, ya sea para bien o para mal” (Cf. Jackson, 1986, p.51).

A diferencia de *Santería*, en *Kryptonita*, la muerte se inscribe inicialmente en el registro de lo cotidiano. Así vemos que, en el primer capítulo, titulado “Obitó”, la voz narrativa se explaya *in extenso* acerca de los protocolos bajo los cuales se trata con la muerte en un hospital público o en uno privado, tal como observamos en el siguiente fragmento:

Cuando pronunciamos la palabra obitó lo que les intentamos decir es que su ser querido, esa persona por la que ustedes lamentablemente nos conocieron bajo esta circunstancia particular, falleció.

Está muerta.

Obitó.

Obitó es una palabra, un verbo, que jamás se pronuncia en una clínica privada. Porque donde hay dinero de por medio es otro el procedimiento. Porque si se paga es para recibir algo diferente. Algo mejor. (Oyola, 2011, p.12)

El registro “realista” intensifica, por un lado, la vertiente crítica propia del género policial y prefigura, desde el inicio, la crudeza de las experiencias cotidianas marginales en relación con la muerte. Por otra parte, el efecto fantástico sólo puede ser percibido en la medida en que se encuentre inscrito en una cotidianeidad construida con técnicas realistas que recreen un mundo semejante al del lector (Cf. Roas, 2001, pp.26-27), estos *realia* de lo cotidiano funcionan a modo de unidad de medida, como contraste necesario para captar lo sobrenatural y mostrar cómo las leyes del realismo “se transforman en las de un irrealismo cuando la actualidad se vuelve totalmente problemática” (Bèssiere, 1974, p.3). Por ende, la cotidianeidad se verá abruptamente interrumpida con la llegada de la banda de Nafta Súper herido de muerte, escoltado por su banda. Esta irrupción altera el clima realista para introducir las lógicas propias del universo de los superhéroes, ámbito ficcional donde, por cierto, la muerte no tiene lugar tan fácilmente. Por tanto, la posibilidad de esquivar la muerte se instaura como el atravesamiento de una frontera, como transgresión de ese límite insuperable de las fuerzas humanas (Cf. Campra, 2008, p.28). Veamos un fragmento donde el Ráfaga, uno de los integrantes de la banda criminal de Nafta Súper –Pinino-- interpela al narrador con las siguientes palabras:

¿Me dijo que lo que le sacó del costado fue un pedazo de vidrio verde?
Qué loco, Tordo. Que loco. Desde que estoy con Pinino perdí la cuenta

de la cantidad de veces que lo tajearon con facas o tramontinas delante mío. Hasta le vi aguantarse un hachazo que le dieron en el pecho con un machete. Nunca sangró. El Federico presenció (...) cómo le llenaban la espalda de plomo a traición. Dice que Pinino solo pegó la media vuelta y les dio para que tengan. Lady Di estuvo cuando un patrullero se lo llevó puesto antes de terminar chocando de frente contra un semáforo. Los dos rati que iban adentro murieron por el impacto. Pinino, después de rodar sobre el capot, el techo del coche y en buena parte de la calle, se levantó lo más campante. El Faisán jura por Dios y todos los santos que vio cómo le pegaban un tiro en la cabeza y no le pasaba nada. Hasta Juan Raro cuenta de una vez que mientras Pinino hacía un cobro explotó una estación de servicio en Pontevedra con los ocho tipos que estaban adentro. ¿El saldo? Siete muertos. Siete cuerpos carbonizados. Un único sobreviviente. Ileso. Pinino. ¿Y así que un pedazo de vidrio de color verde casi lo mata? Me cuesta creerlo... (Oyola: 2011, pp.57-58)

En *Kryptonita*, el *Salvaje Cercano Oeste* oyoliano hace signo en el hospital *Paroissien*, un cronotopo que emerge en la palabra del narrador como espacio liminal que alberga tanto el horror de morir en el conurbano, donde “a un pibe chorro es difícil que en una guardia lo salven” (p:32); como así también el desconcierto frente a la condición inmortal de Nafta Súper que queda expuesta al ser sometido a operaciones de resucitación:

Lo puse a 360. Le apoyé las paletas en el pecho y, cuando le di la descarga, la electricidad me hizo vibrar los brazos. El cuerpo del paciente se arqueó por primera vez (...) Los tubos fluorescentes se apagaron y se volvieron a prender. La máquina no resistió tanto voltaje y explotó. Saltaron varios chispazos y después salió humo. Menos mal que no corrió la misma suerte el aparato de monitoreo cardíaco; que empezó a captar actividad dejando de emitir la línea mortal (...) No lo podía creer: el paciente había resistido casi 400 joules de descarga. Hipotéticamente, nadie en este mundo está preparado para algo así. (Cf. p.41)

El fragmento citado nos muestra que la imposibilidad de enmarcar el suceso

en las coordenadas de lo real desestabiliza la escena que viene desplegándose en los terrenos del policial para hacer surgir contenidos carentes de representación, dentro de un horizonte de realidad determinado, de modo que su inscripción sólo puede pensarse en el ámbito de lo *imposible*. Advertimos que el discurso científico del narrador, “profundamente realista en la evocación del mundo en el que se desarrolla su historia se hace vago e impreciso cuando se enfrenta a la descripción de los horrores que asaltan dicho mundo” (Roas, 2001, p.28). Ante la imposibilidad de tratar racionalmente la naturaleza extraña del fenómeno: “había resistido casi 400 joules de descarga. Hipotéticamente, nadie en este mundo está preparado para algo así” (Oyola, 2011 pp. 41), su perspectiva permite “dramatiza[r] la constante distancia que existe entre el sujeto y lo real (p.21).

La irrupción de lo sobrenatural, cifrada condición inmortal de Nafta Súper, confronta con el dramatismo de morir en un hospital del conurbano, especialmente si se trata de un delincuente, aunque aún sea un niño, pues, “con un pibe chorro, de puertas para adentro no se utiliza el cardiorresucitador. Mucho menos se le pone un respirador. (...) entra vivo y sale muerto”; en esas circunstancias “desaparecen (...) casi todos los enfermeros y los policías de guardia. No se registra al paciente. Nadie quiere hacerse cargo de lo que va a pasar después” (Oyola, 2011, p.31). El contraste que introduce lo imposible en esta novela revela un impulso crítico que hace visible cierto revés sospechoso de las políticas estatales que condicionan en gran medida la vida de los sujetos y de las sociedades. Por eso la relación, siempre incierta y siempre politizada, que mantienen los sectores estatales con esas vidas relegadas al margen, cuya muerte no es considerada delito, abre en *Kryptonita* espacio de interrogación, ético y estético, que explora “las distinciones entre el hacer vivir y el dejar morir, entre la persona, la casi-persona y la no-persona” (Cf. Giorgi, 2014, p.26). De este modo se intensifica aquí el gesto crítico y profundamente subversivo del fantástico que “dibuja la senda de lo no dicho y de lo no visto de la cultura (Cf. Jackson en Roas, 2001, p.28).

En *Ultra Tumba*, las intensidades del fantástico se plasman en una estética deudora de la filmografía *zombi* que recubre el cronotopo carcelario de la Unidad Penitenciaria Femenina N°73, conocida como “La Chanchería”. La novela se inicia con un motín en el que dos facciones se disputan el control del penal. El

levantamiento, activado por la Peke, para asesinar la Ñeri Graciela, se transforma en una guerra contra un ejército de *zombis* cuando, de manera inesperada, entra en la escena la Hermana Irma María Da Garça, a reclamar también su liderazgo y perpetra un poderoso ritual para resucitar a las reclusas fallecidas y armar su ejército. En este escenario de matices apocalípticos, la muerte, que ya se insinúa desde el título, cobra mayor espesor simbólico anticipando los sentidos puestos allí en juego. La *tumba* es el lugar donde se sepulta un cadáver pero también la *tumba* es una metáfora utilizada para referirse a la cárcel en tanto espacio que contiene cuerpos privados de su libertad, condenados al encierro y expuestos a condiciones *inhumanas*, experiencia que bien podría entenderse como *estar muertas en vida* y que la Hermana Irma pretende subsanar:

En las cárceles argentinas muere una persona cada 38 horas. En un año estamos hablando de trescientos fallecidos. La iglesia que represento, la del *Jesucristo del Alto Refugio*, sabe perfectamente lo que es el hacinamiento y las condiciones inhumanas a las que no someten (Oyola, 2020, p. 49)

En el fragmento citado advertimos la potencia crítica del policial que se insinúa para denunciar un trasfondo complejo y silenciado donde la muerte acontece ajena a la mirada de la ley, la justicia y la sociedad. Por eso, la Hermana Irma, “transó con las autoridades de la 73 para probar algo que, si salía, le iba a convenir a ambas partes” (p.106):

Le pidió a las autoridades muchos clavos. Y acceso al pabellón D para despedir a las moribundas y darles mejor vida y utilidad en lo inmediato (...) de sus resucitadas, esas serían las Madres. Las que ejecutaban y dejaban un tendal de muertas a su paso. También solicitó que le dejaran exhumar los restos del osario común en donde yacían los cuerpos más descompuestos. He ahí las Hijas y Espíritu Santo. Las que se llevaban los cadáveres al pabellón de las evangelistas para seguir sumando soldados a su ejército. (p. 106).

Motorizado por el delirio de la Hermana Irma, tiene lugar el ritual de zombificación de las reclusas fallecidas que capitaliza los restos mortales a los fines

prácticos de resolver el problema de las condiciones infrahumanas a las que se encuentra sometida la población carcelaria argentina. En este sentido, la trama *zombi* de *Ultra Tumba* cifra la paradoja de “escaparse de la muerte para volver a estar en la tumba” (p.205), haciendo que la Peke se pregunte “¿Cómo se mata lo que ya está muerto?” (p. 111). La ficción interroga lo viviente a través de estas resucitadas que se instauran como una forma de existencia liminal que interpela y redefine la idea de lo que es la vida, al tiempo que relativiza el carácter definitivo de la desaparición física (Cf. Moraña, 2017, p.143).

[HERMANA IRMA] Les dije que éramos más. Y ustedes se rieron de las hermanas fallecidas y enterradas en el osario común. Bien que se burlaron de nosotras. ¿Ahora? Les conviene rendirse ante mi armada. ¡Ya mismo! Y no dilatar el sufrimiento. Que les va a llegar. A todas. Arrepiéntanse, de corazón de cada uno de los pecados que hayan cometido hasta este momento. Porque más temprano que tarde van a terminar siendo soldados de nuestra Iglesia. (Oyola, 2020, p.57)

Afectada por las intensidades de lo fantástico, la muerte que se configura en el cronotopo de *Ultra Tumba* es generadora de estas formas de existencias alternativas, como ecos deformados de lo humano que se instauran como rearticulación material y simbólica del concepto de vida y de sus relaciones con el entorno (Cf. Moraña, 2017, p.188). Así, las resucitadas son percibidas como “algo que ya no era humano (...) [con] los ojos y la mirada cubiertos por una capa lechosa, dientes podridos, muy mal aliento, y en el cuerpo –a la vista – parte de los huesos de la costilla (Oyola, 2020, p.83). Estas corporeidades donde hace signo el exceso, representan lo que Julia Kristeva (2004) describe como “el colmo de la abyección, la muerte infestando la vida como extrañeza imaginaria y como amenaza real (Cf. p.11). Las costillas expuestas señalan la “disolución de fronteras entre exterioridad e interioridad” (Moraña, 2017, p.) que deja a las testigos sumidas “en un mundo desrealizado, irreconocible, condenado a una vida agónica. De este modo, el zombi, con su atributo de inmortalidad, plantea la pregunta sobre qué tipo de vida espera a un mundo deshumanizado” (p.150), la apuesta por lo sobrenatural de *Ultra Tumba* se revela en una escritura donde el estar *muerto-vivo* funciona como metáfora de la cruda realidad de quienes están privados de su libertad, cumpliendo

condena bajo condiciones inhumanas y “ven lo que va a ser lo que les quede a ellos de vida” (Oyola, 2020, p. 230).

Estas son algunas de las formas y soluciones artísticas que conforman en la obra oyoliana una suerte de *microscopía* de la muerte (Giorgi, 2008, p.165). Este tópico permite a su vez el despliegue de una serie de lugares donde se conjugan de manera novedosa los registros del policial y del fantástico que profundizaremos en los apartados que siguen.

Tener fe es tener poder¹¹⁰

Entendió que, ante las
adversidades, si uno cree, vive.
Y que con Dios de su lado sería
capaz de vencer cualquier cosa
Leonardo Oyola¹¹¹

Al postular para lo fantástico la coexistencia de dos órdenes inconciliables –natural/sobrenatural, posible/imposible, vivo/muerto–, la vertiente *religiosa* es otra fuente de *figuras de lo extraño* (Jackson, 1986, p. 69) que se presenta como uno de los cauces preferidos por Leonardo Oyola para combinar en sus ficciones los recursos propios de esta modalidad narrativa con los del policial que le sirve de punto de partida. Estrechamente ligado al motivo de la muerte en su costado metafísico por un lado y, por otro, al registro del policial en tanto vector cultural sobresaliente del costado social que se recorta en las ficciones, notamos que el *componente religioso* define en gran medida a los personajes oyolianos, moldeados en una escritura que enfatiza sus inclinaciones devocionales. El denso sincretismo religioso que se configura en este cronotopo cobra forma en una mescolanza delirante de prácticas, cultos, rituales y textos provenientes de las distintas esferas

¹¹⁰ Oyola, L. (2008). *Santería* Bs. As. Aquilina. [17]

¹¹¹ Oyola, L. (2020). *Ultra Tumba*. Bs. As. Random House. [102]

de la cultura local –creencias, leyendas, tradiciones, santos locales- y global –cine, música, televisión–. Como resultado, podemos advertir que, por la vía del fantástico, en novelas como *Hacé que la noche venga*, *Santería*, *Sacrificio* y *Ultra Tumba* la Fe cobra valor estructural al entrelazarse con los sucesos de la trama detectivesca, en una productiva dialéctica.

En *Hacé que la noche venga* la Fe toma forma en la subjetividad delirante del padre Manolo Montoya. Tramada en el intertexto con los sonetos de Shakespeare, el curita proclama con convicción la creencia de que los túneles en construcción del subterráneo son un pasaje al infierno:

Todos los días se presentaba en la obra el padre Manolito Montoya, un mexicano delgado y alto, trajeado, con los Sonetos de Shakespeare en la mano. Él decía que el libro era la Biblia. Pelado, aunque de la nuca le brotara una melena gris hasta los hombros, según sus palabras y desvaríos, nos hacía responsables del *advenimiento de la oscuridad y del Príncipe de las Tinieblas a la faz de la Tierra*. «¿No se dan cuenta de que le están construyendo un boquete a su prisión?», nos advertía, siempre con la púa en el mismo surco. Algunos de los muchachos se impresionaban con sus declaraciones (Oyola, 2008a, p.25)

Una extensa digresión introduce la historia del padre Montoya, el cura exorcista que, en el pasado, en su México natal, se las tuvo que ver con el mismísimo Diablo. Según su relato, el cuerpo de su amigo, el Gringo Mitchell, había sido poseído por un espíritu maligno que, “aunque estuviera en su cuerpo, no era el Gringo Mitchell, no señor” (Oyola, 2008a, p.77). Lo *siniestro* entra en escena y torna extraño y amenazante lo que era familiar:

Le ordené a mi comunidad que se fuera esa noche a Bufas de Zacatecas en Morelia, que yo con mi Biblia, un crucifijo y mi fe me iba a enfrentar a esa aberración” (...). La fe, no sabía dónde, la había perdido hace rato. Le disparé todas las balas que tenía al cuerpo del Gringo Mitchell para poder liberarlo de aquel monstruo. Y lo logré, sacrificándolo como un animal. (pp.80-81)

La religión, cifrada en la figura del curita exorcista vehiculiza el ambiente fantástico en el cual se recrea el clásico motivo de la lucha entre las fuerzas del Bien y del Mal, pues, con su fiel compañera, su escopeta a la que bautizara *La Rosa*

Amarilla “Manolito era capaz de enfrentarse tanto a dioses y monstruos como a héroes y demonios” (p.196). Tan es así que, luego de su primer enfrentamiento con el diablo, “la gente del pueblo [lo] convirtió en un héroe” (p.81).

Sin embargo, el extenso monólogo de Montoya sobre su legendario pasado va más allá de una digresión con resonancias fílmicas que se ofrecen como guiños cómplices al lector. La anécdota cobra relevancia estructural en la medida que promete una revancha que parece conectar aquel legendario suceso con las misteriosas muertes misteriosas ocurridas en los túneles en construcción de la línea D. Señal de ello son algunas líneas anticipatorias donde el Diablo promete venganza:

Sepa muy bien que la virtud esencial de la maldad es la de saber esperar. Nos vamos a volver a ver. Le recomiendo que para ese entonces averigüe muy bien con quién se metió. Le advierto: yo no soy un demonio cualquiera, yo no soy un diablo más... Don Javier Tabany Nasdre es mi nombre. (p. 81)¹¹²

La promesa de venganza conduce a la posibilidad de que “*Satanás* en persona, and[e] suelto por allá abajo” (p.141). Esta la anticipación se intensifica cuando el narrador también sospecha que “la oscuridad que deambulaba por el túnel del Subte D era algo mucho más grande, fuerte y temible que un orangután capturado en las selvas de Borneo, luego fugitivo tras su desembarco a las luces de la gran ciudad” (Oyola, 2008b, p.185). No obstante, lo siniestro también irrumpe frente al inquietante descubrimiento de unos cadáveres tras las paredes de los túneles revestidas con un mural de la Virgen María:

Ahí, donde los azulejos hechos en la fábrica de los Cattaneo formaban la aparición de la virgencita dibujada por Rodolfo Franco, el chino dio cinco golpes, descubriendo que la pared estaba hueca (...) Conocedor del oficio, el obrero oriental ni siquiera transpiró para tirar abajo ese muro convirtiendo en escombros el aura amarilla de la Virgen María. Algo alcancé a ver a través de la improvisada abertura que nos sirvió de ventana hacia el horror, antes de que se cortara la luz en el momento en

¹¹² Cursiva del autor.

que comenzaba un nuevo día. El padre Montoya, dejando la Rosa Amarilla en el suelo encendió el sol de noche e iluminó hacia donde supo estar el rostro de la madre de Dios. Lo que encontró en su lugar hizo que se persignara dolido, confuso. Seguramente, Manolito en ese instante también habrá elevado una plegaria ante el macabro hallazgo (...) Una mujer enamorada (...) un laburante, honesto, que creyó estar haciendo unos pesitos extras y que jamás volvió a casa. La gitana Abigail Veizaga. El hijo que llevaba en su vientre. El pobre ceramista Leopoldo Arenas. Asesinados en esta puta estación. (Oyola, 2008b, p.)

Estas muertes, que nada tienen que ver con aquella oscuridad que se resiste a ser nombrada, arrojan luz sobre la intriga criminal paralela, vinculada a las espurias maniobras de los dueños de la constructora, “los reyes magos de la CHADOPYF (...). «Melchor» Ortiz Basualdo, «Gaspar» Villamil y el negro «Baltazar» Leloir (p.188); gente poderosa con muchos apellidos y responsables de las muertes de:

Una mujer enamorada (...) un laburante, honesto, que creyó estar haciendo unos pesitos extras y que jamás volvió a casa. La gitana Abigail Veizaga. El hijo que llevaba en su vientre. El pobre ceramista Leopoldo Arenas. Asesinados en esta puta estación. (Oyola, 2008b, p.)

Con todo su sincretismo y densidad signica, la *Fe* contamina el registro policial de *Hacé...* y se instaura como *leitmotiv* que favorece la “apertura a lo sobrenatural” (Ameigeiras, 2008a, p.21) donde un amplio y heterodoxo repertorio de creencias cobra relevancia y abre un espacio discursivo en el que otra realidad latente tiene lugar. Impregnados de las intensidades del fantástico y revestidos del aura religiosa que irradia la imagen de la virgen –silenciosa testigo que las atrocidades allí acontecidas–, los túneles del subterráneo porteño donde habita la muerte, devienen espacios extraños, que se sitúan “detrás de lo visible, detrás de la imagen, presentando áreas oscuras de las que puede surgir cualquier cosa” (Jackson, 1996), desde una alteridad insondable, hasta los saldos humanos que unos intereses mezquinos intentaron esconder/silenciar tras sus paredes.

En *Santería*, una densa red de creencias mueve la intriga y pone en circulación una diversidad de prácticas devocionales donde confluyen religiosidad,

magia negra, tarot, poderes sobrenaturales, sucesos paranormales, etc. Fátima, la narradora, se muestra sensible y receptiva a este complejo universo simbólico que aporta textura a su vida desde su más temprana infancia, cuando Ña Chiquita la rescató del basural del cinturón ecológico donde fue abandonada:

De la tía Chiqui aprendí todo lo que soy. Lo mejor de lo que soy. Pero la fe, mi fe, vino conmigo. Esa es mi arma. Ese es mi poder. Eso fue lo que me protegió y me va a seguir protegiendo. Eso fue lo que me salvó y me salvará. Siempre... (Oyola, 2008c, p.19)

Portadora del don de la clarividencia, Fátima tiene la visión de su propia muerte, que luego es corroborada por las cartas del tarot. Bajo estas coordenadas, la trama de *Santería* se precipita el campo de lo fantástico que se instala en contigüidad con lo cotidiano vehiculado por un sincrético conjunto de creencias, es decir, un sistema de “convicciones individuales y colectivas” que otorgan sentido a las experiencias de los creyentes y constituyen un recurso clave en el despliegue de sus relaciones sociales (Cf. Ameigeiras, 2008, p.91-92). Como resultado, distintas prácticas devocionales arrastran los sucesos policiales al territorio de lo fantástico, donde encontramos el mundo de la ley y el del crimen furiosamente escindido por el estatuto de los santos protectores invocados en cada uno (Cf. Néspolo, 2020, p. 91). Así delincuentes devotos de San la Muerte son fácilmente reconocibles porque llevan *payé*:

[DANIELÍN] Es la imagen del santito tallada en el hueso de la falange de alguien que murió en un tiroteo. La talla la bendice y te la coloca en una operación también un devoto del Señor de la Muerte. Lo usamos los que andamos enfierrados porque tenemos laburos de riesgo. Parar tortugones, hacer un express en un banco. (Cf. Oyola, 2008c, p.48)

Lo sobrenatural hace signo en la poderosa figura del santo cuya intercesión condiciona fuertemente los acontecimientos por venir, por eso Danielín advierte al Emoushon y a su tía Fátima que con el santito no se jode y la cosa se va a poner fea porque los que usan *payé* son *pesuti-pesuti* y que no se los puede boletear así nomás (Cf. p.48-49) en una clara muestra de que, en el universo oyoliano la Fe es sinónimo un poder superior que permite revertir lo terrenal y sobreponerse a la

miseria del espacio (Cf. Valenzuela, 2020).

Por otra parte, las fuerzas policiales manifiestan su devoción hacia San Jorge, patrono de la policía bonaerense y “santo de los caballeros o caballero de los santos” (Oyola, 2008c, p.52), cuya protección está asegurada por el anclaje simbólico-objetual que supone la estampita (Cf. Néspolo, 2020, p.96). Bajo esta premisa, la muerte de Charly, policía y padre del hijo que lleva Fátima en su vientre, tiene lugar debido a que, en el momento de ser emboscado por el secuaz de la Marabunta, éste no llevaba consigo su amuleto protector, tal como lo leemos en el siguiente fragmento:

Charly (...) sentado en una silla con el respaldo para adelante. Charly sin el uniforme. Charly sin la estampita de San Jorge que le bendije, trabajé y regalé cuidándolo (...) Charly sin el santo que lo protegía de espaldas al dragón entrando a mi casa sin que él lo viera (...) Charly un soldado... sin fe. Se perdió en el reflejo de los Ray Ban del monstruo. Y el bicho cuando lo hipnotizó sólo tuvo que dispararle en el cuello (Oyola, 2008c, p. 113)

Mediado por las intensidades de lo fantástico, el pensamiento mágico-religioso oficia como repositorio de creencias y procesos de simbolización (Cf. Moraña, 2017, p.161) que, como vemos en el ejemplo citado, cifra la contienda entre la ley y el crimen en el intertexto con la leyenda de San Jorge y el Dragón, dotando a la disputa de matices sobrenaturales. Colocadas en un lugar problemático frente a la religión institucionalizada, estas devociones recubren el *Salvaje Cercano Oeste* con la trascendencia de lo sagrado (Néspolo, 2020, p.101) de modo que, en este cronotopo tener fe es, en palabras de la narradora “algo que uno sabe y no lo puede explicar con palabras. Porque tener fe se siente de una manera tan especial. Tener fe es tener poder. Es hacerte poseedor de una fuerza inigualable” (Oyola, 2008c, p.17).

Con su coherencia y sus complementariedades propias, la Fe es asimilada de manera productiva por la lógica narrativa fantástica (Cf. Bessiére, 1974, p.2) que en *Sacrificio*, adquiere matices diferentes a los de *Santería*. Aquí la trama se articula en torno al hechizo devastador que perpetra Lorelei con ayuda de Emoushon para destruir a la Marabunta. Al perder Fátima sus poderes a causa de su embarazo – porque en el universo de *Sacrificio* “no hay poder más grande para una mujer que

el poder de dar vida” (Oyola, 2010, p.55)– interviene Lorelei quien, como portadora de universo simbólico de la cultura afrobrasileña, *se sabía un arma* (Cf. p.73). En efecto, Fátima, reconoce que su prima “[c]omo bruja estaba evolucionando. Se estaba haciendo más poderosa” (Ibid.). Para urdir su plan recupera la leyenda de los orígenes infernales de la Marabunta, la *Leyenda de la Niña Hormiga*, donde se cuenta que “lo que se abrió para dejar entrar a nuestro mundo a un diablo como la Marabunta fue la tierra. No el cielo” (Cf. pp.75-78) en un pueblo perdido de Tucumán, cerca de la frontera con Catamarca, un pueblo fantasma que luego se transformó en un gran hormiguero (Cf. p.75). Así, el poderoso universo religioso de *Sacrificio* se urde en el contacto productivo que entablan las intensidades de las leyendas locales del norte argentino con las prácticas, rituales y creencias de la cultura afrobrasileña:

[LORELEI] Fátima, te darás cuenta que para este trabajo me vengo preparando. Llevo cinco días despierta. Cinco días sin dormir. Me falta solamente uno más. Un día más completo. Por eso tiene que ser mañana sí o sí. –¡Dios mío! Cuando confesó supe que Lorelei quería invocar un hechizo devastador-.

[FÁTIMA] *Seis días de día...* ¿Segura que vas a poder hacer? ¿Estás segura de que lo vas a poder dominar? (Oyola, 2010, p.73)

Oyola se zambulle íntegramente en la atmósfera esotérica de los ritos paganos, exacerbando todos estos recursos para generar un clima intenso y enrarecido; un universo donde la magia se infiltra en las realidades del conurbano; donde la lógica deductiva del policial cede terreno a lo fantástico, porque, en definitiva, en los universos que orchestra Oyola “todo pasa por creer” (p.77).

En *Sacrificio* lo religioso se nutre de un amplio repertorio de fuentes populares entre las cuales podemos mencionar la leyenda del *Mainumbí* –colibrí– que hunde sus raíces en la cosmogonía guaraní y permite a la ficción policial tender un puente con lo sobrenatural, pues, “el Mainumbí puede trasladarse entre dos mundos. Entre el nuestro y el de los espíritus (...) las alas del picaflor están tanto acá como en el más allá” (Oyola, 2010, p.50); un más allá accesible para, los que, como Fátima, tienen Fe:

Y Jesucristo Nuestro Señor y el Gaucho Antonio Gil bien sabían que eso era algo que a mí me sobraba (...) Por eso fue que me animé a ver en las alas del Mainumbí el mundo de los espíritus.

Porque me tuve fe para encontrar al papá de mi hijo. Me tuve fe para hablar con Charly. Pero sobre todo: tuve fe en que él se iba a dejar ver (...) Hablé con Antonio y le pedí que me ayudara con el Mainumbí. Le rogué al *Curuzú* que me permitiera tener un minuto con Charly. Y el Gauchito Gil, como siempre, me cumplió (...) Abrí los ojos y ahí estaba frente a mí el picaflor, desafiándome. (...) me concentré en sus alas (...) Dejé de escuchar los ruidos de la casa. Dejé de escuchar mi respiración. Dejé de escuchar... todo. Y un segundo después lo que oí fueron las alas del Mainumbí como si fueran las palas de un ventilador de techo viejo girando a mediana velocidad. Ese sonido se fue estirando, haciéndose más lento; hasta que las plumas del Mainumbí, de tornasoladas pasaron a ser negras y todo el baño quedó a oscuras (p.56)

En el fragmento notamos que la fuerza simbólica del universo religioso provee un marco a la ficción para pensar la muerte y el vínculo con el más allá; el fantástico recubre esta relación con intensidades que enrarecen el clima y modifican la percepción del entorno. Así, el aleteo del Mainumbí funciona de portal, “como elemento de comunicación con lo otro siniestro” (Gasparini, 2020, p.97) que Fátima describe a continuación de la siguiente forma:

Escuché murmullos y me acerqué a ellos a ciegas, tanteando tinieblas que de a poco fueron cediendo sin dejar en ningún momento que se hiciera la luz por completo. Fue entonces que me di cuenta de que con mi bebé estábamos entrando en el mundo de los espíritus. Vi almas alejándose. Dejando en su huida una estela entre amarilla y anaranjada. Escuché rezos. Escuché puteadas. Escuché llantos. Y todo volvió a oscurecerse. Ahí fue cuando me encontré con Charly (Oyola, 2010, p.58)

Vemos en el fragmento citado que Oyola resignifica motivos fantásticos típicos y orchestra un mundo fantasmagórico situando la acción en un espacio distorsionado, dislocado, trabajado por el tiempo y la subjetividad del personaje (Cf. Gasparini, 2020, p.99), donde la muerte cobra forma en la presencia ominosa de

Charly:

Cuando me encontré con Charly en el mundo de los espíritus (...) tenía puesto su uniforme de policía. Pero físicamente era otro (...) Yo sabía que era Charly aunque su rostro fuera sólo una calavera (...) aunque fuera sólo un esqueleto vestido de azul. (Oyola, 2010, p.59)

En la descripción de Fátima se percibe el efecto de extrañamiento, de desfamiliarización de lo conocido cifrado en desajuste visual que le causa el aspecto de Charly. En su calidad de fantasma, éste se presenta como el rastro de una ausencia, como una figura huidiza pero de presencia ominosa que remite a una materialidad ausente (Gasparini, 2020, p.). En el siguiente fragmento podemos leer cómo Charly expresa la imposibilidad que atraviesa su condición inmaterial:

[CHARLY] Ojalá pudiera tocarte –deseó y después bajó la quijada apuntando hacia abajo los huecos de la calavera–. Cómo quisiera poder acariciarte la panza... Tocarte una vez más... Tocar, aunque sea una vez, a nuestro hijo...

[FATIMA] Lo siento mucho Charly. Yo... Lo siento mucho... Todo lo que pasó es culpa mía.

Me interrumpió llevándose una falange a la boca. La caricatura de terror de la foto de la enfermera pidiendo silencio. (p.60)

La imagen de Charly emerge en una escritura que recupera, ensambla y parodia mediante residuos visuales reconocibles¹¹³, así la Fe como *leitmotiv* que atraviesa la saga de la Víbora Blanca se trama en el contacto productivo con los fenómenos de la cultura de masas a partir de la apropiación delirante que el autor hace de estas discursividades.

Cabe notar que, hacia los capítulos finales, *Sacrificio* muestra un giro argumentativo que promueve cierto retorno de la trama al verosímil, cuando, luego del fracaso del plan de Lorelei, Fátima es alcanzada por la Marabunta y sus secuaces y, luego de un violento tiroteo donde asesinan a Aguirre, ella despierta

¹¹³ Nos referimos a la icónica foto tomada en 1953 para la revista *Paralelo*, titulada “El rostro que habla” y que muestra una enfermera pidiendo silencio. Esta imagen se volvió una marca registrada presente en los centros de salud de todo el mundo. <https://www.perfil.com/noticias/sociedad/la-historia-de-la-iconica-foto-de-la-enfermera-argentina-que-pide-silencio.phtml>.

confinada en una institución psiquiátrica. Aquí, el sueño, el delirio y la locura brindan al lector la posibilidad de reintroducir un orden a lo incomprensible del mundo (Cf. Campa, 2008:121).

Y dormí. Dormí mucho. Me dormí la vida (...) Cuando desperté me di cuenta que me encontraba dentro de una pieza inmaculadamente blanca (...) Y no sé cómo pero un día se me apareció una puerta. O la encontré. No estoy muy segura (...) Me encontré con un escritorio que anteriormente no estaba ahí. Detrás de él había una mujer rubia, más o menos de mi edad, con el pelo recogido, unos lentes que no le quedaban nada mal y un guardapolvo desabrochado en el frente (...)

[DRA BARILARO] Fátima. Soy la doctora Natalia Barilaro. Médica psiquiatra de esta institución.

Entré en pánico.

[FÁTIMA] Esperá, esperá, esperá. ¿Psiquiatra? ¿Institución? ¿Qué mierda está pasando? ¿Qué estoy haciendo acá? ¿Y vos de dónde mierda me conocés? (Oyola, 2010, p.168)

Esta discontinuidad producto de un estado de inconsciencia de duración desconocida, instala la confusión, al tiempo que visibiliza con claridad la escisión entre los órdenes de lo posible y lo imposible, convirtiendo lo narrado por Fátima en un cúmulo de desvaríos causados por su supuesto desorden mental. En el fragmento citado vemos que la psiquiatra se esfuerza en explicar que tanto la Marabunta, como lo acontecido en El Sacrificio son delirios y que hace trece años se encuentra confinada en esa institución mental, más precisamente desde el 25 de diciembre de 1996 (Cf. pp. 168 y ss.), momento que corresponde la noche del tiroteo en Puerto Apache que se narra en la primera entrega de la saga (Cf. Oyola, 2008b, p.159):

[DRA BARILARO] Para las fiestas se van a cumplir trece años que estás con nosotros

(...)

[DRA BARILARO] La madrugada de la Navidad de 1996 estuviste presente en un tiroteo. Te alcanzó en el cuello una bala calibre nueve milímetros. (Oyola, 2010, p.170)

La indeterminación que introduce este giro argumental produce vacilación en el lector pues las intensidades del fantástico son contrastadas con un real que instala una pregunta acerca de si los sucesos sobrenaturales comportan un verdadero trastocamiento del orden natural o si se trata más bien de la percepción distorsionada de quien es protagonista o testigo (Cf. Campra, 2008, p.85), en este caso, la narradora.

[DRA BARILARO] Fátima, Fátima, Fátima... Escuchate un poco, hacé el esfuerzo ¿querés? ¿Tiene sentido algo de lo que estás diciendo? (...) Una lástima que empecemos otra vez con la santería, los diablos y todas tus obsesiones (...) Está todo en tu cabeza, Fátima (...)

[FÁTIMA] Doctora, tiene que entender, tiene que creerme. Es una trampa. Que yo esté acá encerrada es una trampa de la Marabunta (...) nada de esto es real.

[DRA BARILARO] Lo lamento mucho, Fátima. Esto no pasa por creerte o no.

[FÁTIMA] ¡Todo en esta vida pasa por creer o no! ¡Por tener fe! Yo creo en Dios. Creo en el Gaucho. Tengo fe (...)

[DRA BARILARO] Entonces, como vos decís, tengamos fe en que alguna vez va a desaparecer de tu cabeza la Marabunta (Oyola, 2009:170-175)

La versión de la psiquiatra se instala en contigüidad con los sucesos sobrenaturales amparados en las intensidades religiosas. Se abre allí un espacio de vacilación, de incertidumbre, de duda, lugar preciso donde Todorov ubica la posibilidad de lo fantástico. Por fuerza de las indeterminaciones que se esparcen en el texto el lector puede verse tentado a mantener su posición vacilante. No obstante, en el universo ficcional de Sacrificio, la Fe se infiltra detrás de lo posible y lo conocido para introducir verdades múltiples y contradictorias que instalan la polisemia (Cf. Jackson, 1986, p.21). Fuertemente anclada en su devoción, Fátima cree; tiene Fe, en Dios y en el Gaucho; sabe que está ahí por obra de la Marabunta y no duda de todo lo vivido; de su don de ver el futuro y de lo que allí vió, a pesar de haber sido recluida en una institución de salud mental, porque, como ella

sostiene, *todo en esta vida pasa por creer o no; por tener fe.*

En *Ultra Tumba* la devoción religiosa que profesa la Hermana Irma María Da Garça, líder del pabellón de las evangelistas, quien “descubrió la Fe y el Poder de Dios de grande, durante su primera juventud” (Oyola, 2020, p.97), se cifra en la reinterpretación delirante que hace de las sagradas escrituras en diálogo con el film *La hora del vampiro* (Hopper, 1979)¹¹⁴ que había visto cuando era joven en su Río de Janeiro natal, en la *Rede Globo* (p.97):

Y llegó el día en que por primera vez sostuvo entre sus manos una Biblia. Fue la lectura de ese otoño. Décadas después de haber visto *La hora del vampiro*, descubrió que lo que David Soul recitaba era el Salmo Nro. 23 (...)

En aquel invierno se concentró en la frase que no estaba citada en el Libro de Libros, una que decía David Soul durante su rezo:

Não há ateus nas trincheiras. “No hay ateos en las trincheras” (...) Tampoco en las cárceles. Entendió que ante las adversidades, si uno cree vive. Y que con Dios de su lado podía vencer cualquier cosa (p. 101-102)

El ensamblaje mediático-religioso orienta la trama hacia el terreno de lo fantástico donde la vida y la muerte en tanto categorías o estados –material y anímico– se resignifican bajo las coordenadas de la estética *zombi*:

La hermana Irma sólo leía la biblia y no dejaba de pensar en esas dos escenas de la película con David Soul, enroscándose en las contradicciones de la Fe. Un buen día se le instaló la idea y empezó a creer fervientemente que: así como los vampiros tenían la capacidad de resucitar a sus víctimas y convertirlas en seres de su misma condición, Jesús también había traído a la vida a un hombre que había fallecido previamente. Ella, al igual que Jesús, también era hija de Dios. Estaba en su Fe la capacidad de ostentar ese mismo poder. (p.103)

El film, resignificado más adelante a partir de su encuentro con el Libro de los Libros, provee los insumos que luego Irma pondrá en juego en su desquiciado

¹¹⁴ Película del género *zombi*, basada en la novela de Stephen King *El Misterio de Salem's Lot* (1975).

plan para resucitar a las reclusas muertas y conformar su armada de *zombis* precipitando la trama al terreno de lo sobrenatural: “y entró en ellas por virtud de Dios el espíritu de la vida, y se alzaron sobre sus pies, con lo que un terror grande sobrecogió a las que las vieron” (52); “y yo... yo... yo las traje otra vez... No fue fácil... Tampoco fue al tercer día de sus respectivos fallecimientos. Pero sí fue un domingo (...) un domingo de resurrección (57). Delirio místico mediante, la Fe de Hermana Irma se concreta en una escritura que pone en contacto elementos de la religión cristiana con prácticas profanatorias, con lo cual se ubica en un lugar problemático frente a la religión institucionalizada (Néspolo, 2013b, p.7) y hace de este corrimiento una indiscutible marca de estilo.

Ultra Tumba es quizás la novela que más se aleja de un encauce racional y unívoco que explique los acontecimientos, pues no hay sueño o delirio que permita explicar lo acontecido en el penal, con lo cual “el hecho mismo de quedar sin explicación, no racionalizado, nos sugiere la existencia de lo sobrenatural” (Todorov en Roas, 2001, p.75). Luego de haber sobrevivido al motín, la Oreiro y la Turca Medina son sentenciadas por La Ñeri Graciela, porque “se le da un mimo a una compañera. Nunca a una borrego. Nunca a una empleada. Jamás a la ley” (Oyola, 2020, p.220). Hasta el final, Oyola continúa apostando a la estética *zombi* para narrar de manera elíptica la ejecución de la Turca Medina:

La Turca abanicó en sus brazos a la Oreiro.
Sollozando su desgarró interior.
De repente, Medina abrió sus ojos y estaban blancos.
Blancos como huevos de araña.
Ciegos.
Muertos. (p.231)

De la ejecución de Medina solo tenemos como indicio previo a Rosana detrás de ellas con la faca en la mano esperando la señal de la Ñeri (Cf. Oyola, 2020, p.230). La elipsis en torno a la ejecución de Medina se actualiza, no sin ambigüedad, en la narración que repite la fórmula de las resucitadas: *ojos blancos como huevos de araña/muertos/ciegos*, llevando hasta las últimas consecuencias la pulsión fantástica y el clima sobrenatural desencadenado por la intercesión

religiosa de la Hermana Irma. No obstante, el profundo significado biopolítico que lo muerto-vivo entraña no deja de retornar evocando ese real incómodo y silenciado que sólo el gesto artístico puede inscribir “en el registro impuro de lo sobrenatural, lo excéntrico, lo excesivo y lo monstruoso” (Moraña, 2017, p.103)

Vemos pues que al interior de las ficciones oyolianas, los componentes de las más diversas prácticas devocionales que proliferan en los márgenes se combinan con otras formas discursivas y se adhieren a lo fantástico de modo tal que desgarran y exceden los contornos de lo real (Cf. Campa, 2008, p.25-26). En los universos que se recortan en estas obras muestran que, en la actualidad, la religión habilita la incorporación de aquello que antes le era ajeno, con lo cual se presenta recargada de un cruce desbordado de creencias (Cf. Valenzuela-Escobar, 2018). Por la vía del fantástico el policial se desmarca de las lógicas narrativas realistas para apelar a *lo sagrado* que, cifrado en una poética de la mezcla, del exceso, de la irreverencia, opera como marco de sucesos extraños, indicativos de algún tipo de transgresión y de cuestionamiento de cierto orden racional.

A su vez, este “sincretismo religioso que exuda la Argentina pluricultural” (Néspolo, 2013b, p.2-3) cuyos fragmentos Oyola recupera y ensambla de un modo delirante, favorece la incorporación a las ficciones de un extenso repertorio de figuras extrañas. Con sus monstruosas corporeidades estas presencias, plasmadas en una poética de la mezcla, penetran las coordenadas del Salvaje Cercano Oeste provocando efectos en la trama policial al tiempo que interrogan imaginarios y códigos culturales, tal como veremos en los próximos apartados.

Más allá de lo humano: Aproximaciones al bestiario oyoliano

La máquina antropológica del humanismo es un dispositivo irónico que verifica la ausencia para *Homo* de una naturaleza propia, manteniéndolo suspendido entre una naturaleza celeste y una terrena, entre lo animal y lo humano; y por ello siendo siempre menos y más que sí mismo.

Giorgio Agamben¹¹⁵

Según afirma Omar Calabrese (1999), “en los últimos años hemos asistido y seguimos asistiendo a la creación de universos fantásticos pululantes de monstruos. Cine, televisión, literatura, publicidad, música nos están proporcionando una impresionante galería de ejemplares” (p.106). Creemos que la obra oyoliana puede ubicarse dentro de dicha serie debido a que el espacio literario, híbrido y múltiple, que se configura en el cronotopo del *Salvaje Cercano Oeste* por la vía de los recursos de lo fantástico, se muestra poblado de un nutrido catálogo de personajes que se configuran como entidades abiertas y se desterritorializan en lo múltiple al establecer contacto de diversa naturaleza con *lo animal lo diabólico y/o lo monstruoso*. Estas presencias irrumpen en las ficciones como alteridades radicales; como relatos que interrogan los bordes de lo humano mediante “retóricas de lo corporal y lo viviente más amplias que, a su vez, refractan una imaginación biopolítica de los cuerpos” (Giorgi, 2014, p.34). En ellas hace signo lo espectacular, lo irregular y lo excesivo, como operación de tensión al límite que inscribe un más allá de la norma. Su naturaleza inherentemente intersticial vuelve a estas figuras un territorio sumamente fértil para la representación de lo enigmático, lo siniestro y de todo aquello que se sitúa

entre la vida y la muerte, entre lo humano y lo no-humano, entre culturas, razas y especies, entre sueño y vigilia, en las grietas que dividen y unen realidad y fantasía, entre tiempo y espacio, entre razón y creencia, entre hegemonía y subalternidad, entre formas escriturarias y regímenes orales y visuales, entre identidad y alteridad, entre silencio y discurso, entre jerarquías, registros estéticos, taxonomías y sistemas sociales y

¹¹⁵ Agamben, G. (2006) *Lo abierto. El Hombre y El Animal*. Bs. As., Adriana Hidalgo.

políticos (Moraña, 2017, p.33);

En efecto, podemos advertir que la cotidianeidad del *Salvaje Cercano Oeste*, construido en gran medida a partir de la densidad simbólica que porta el sincretismo religioso en contacto con otras formas culturales, se puebla de un extenso repertorio de entidades *imposibles*, impulsando el tráfico de significados que oscilan entre lo natural y lo sobrenatural, entre lo humano y lo viviente y lo que no lo es. Bajo las más diversas formas y denominaciones, estos “diablos”, “demonios”, “fantasmas”, “zombis”, “muertos vivos”, “monstruos”, “bestias”, “aberraciones”, “criaturas”, “cosas”, perturban el *statu quo* de los universos ficcionales en la medida que introducen lo *sublime*, esa “línea que separa y que une lo humano y lo sobrehumano, lo natural y lo sobrenatural, es decir, la dualidad que nos constituye cultural y psicológicamente” (Cf. Moraña, 2017, p.35).

Como evidencia de que el cuerpo es uno de los espacios privilegiados para el despliegue de lo siniestro, estos fenómenos se dan cita en las novelas bajo la forma de seres física o psíquicamente desviados de la norma, ubicados en situaciones extremas que remiten a realidades extrasensoriales y generalmente dotados de poderes y percepciones que exceden la experiencia común (Cf. p.62). Estrechamente vinculados a tópicos como la *muerte* y la *Fe*, este tipo de figuras comportan variaciones temáticas alternativas y novedosas para “la representación de lo humano y de los espacios misteriosos e irracionales que rodean y acechan la cotidianeidad” (Ibid.) que permiten a la escritura incursionar en lo sobrenatural, lo paranormal, lo fantástico como modos de resignificación de la experiencia social (Cf. p.105).

De la mano de poderosos personajes femeninos como Fátima Sánchez “La Víbora Blanca”, Lorelei Alagoas Guedes, Lucía Fernández “La Marabunta” y la Hermana Irma María Da Garça y, en contacto con una diversidad de impulsos culturales tanto locales como globales, se cuele en los textos un copioso bestiario que incluye ejércitos de hormigas, zombis, *supays* y otros seres diabólicos que huelen a azufre y cobran forma al establecer contacto con un campo de intensidades heterogéneo que los ubica en un horizonte de anomalía, cristalizados en una escritura que suspende “lo propio del hombre” (Giorgi, 2008, p.166). En tal sentido, la *animalización y/o monstrificación* como procedimiento ofrece infinitas posibilidades combinatorias para imaginar y dar forma a entidades abiertas que

merodean el fértil territorio de la polivalencia (Cf. Moraña, 2017 p.10). De este modo, los personajes oyolianos son empujados por la fuerza del *devenir-animal* hacia la *captura*, hacia el *contagio* de códigos diversos provenientes de zonas vecinas de copresencia donde establecen alianzas y reinscriben sentidos “en el vasto dominio de las simbiosis que ponen en juego seres de escalas y reinos completamente diferentes, sin ninguna filiación posible.” (Deleuze Guattari, 2006, p. 245).

En *Santería y Sacrificio*, Fátima Sánchez *deviene-Víbora-Blanca* a partir de la captura y asimilación de códigos vecinos provenientes de un saber popular que alberga el relato de sus orígenes y del cual se desprenden las partículas que la ponen en contacto con lo animal: “Dicen que en el momento que ellos me arrojaron en la mugre, yo emergí al instante, salvada por millares de lombrices blancas” (Oyola, 2008, p.81). Su devenir deja ver los cruces y las zonas de vecindad que la configuran como un agenciamiento de partículas e intensidades de diferente naturaleza. Fátima es, por lo tanto, resultado de la convergencia de series heterogéneas -mujer-víbora-lombriz-color blanco– que se ensamblan en una entidad nueva de modo que “ya no quepa distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula” (Deleuze-Guattari, 1996, p.12-13). No obstante, un nuevo régimen de signos se superpone dotando de mayor textura al personaje cuando la ficción incorpora otra versión de su blancura que también abreva en el rumor popular: “la tía Chiqui me dijo que por el frío que chupé la piel se me puso más blanca” (Oyola, 2008:20). Así, Fátima va cobrando cada vez mayor densidad en la saturación simbólica que elabora más narrativas en torno a su figura.

Cercano a la estética del *comic* y en contacto con las intensidades del reino animal se trama el origen mítico de Fátima, donde reside su poder, su fortaleza y el fuerte instinto de supervivencia que le permite adaptarse con eficacia a su entorno y responder con ese cuerpo a las marcas que le imponen un lugar en la cartografía biopolítica (Cf. Giorgi, 2014, p.19-20).

sobrevivió cumpliendo el axioma de los reptiles albinos (...) muy de vez en cuando (...) los reptiles tienen una cría albina. La madre, en general al identificarla como una criatura diferente la mata. Y si no la mata la hembra lo hacen el macho o las otras crías. Un reptil albino, además de

ser una rareza para la especie, algo contra natura, es símbolo de debilidad. Encontrar un ejemplar de estas características adulto es muy inusual porque eso habla del fuerte instinto de supervivencia del animal... y de lo reverendamente jodido que es el bicho para haber logrado zafar de la madre, el padre y los hermanos. Por eso Fátima es la Víbora Blanca: porque sobrevivió a los ataques de los suyos para crecer y matarnos a todos. (Oyola, 2008:106-107)

Al capturar los códigos vecinos que se desprenden del axioma que explica la supervivencia del reptil albino, Fátima *deviene-Víbora-Blanca* fortalecida por su cualidad diferencial –el color blanco– que cifra su poder y su capacidad de supervivencia, a la vez que “exhibe las contradicciones del mundo en el que ocasionalmente se inserta, desafiando a partir de su extremada contingencia el régimen y proyección de lo social” (Moraña, 2017, p.27). Es así que el *devenir-Víbora Blanca* concede a Fátima un excedente que la vuelve apta para desenvolverse en un entorno hostil en los límites de la sociedad. Sin embargo, podemos notar que Fátima no sólo trasciende las fronteras de lo humano, sino también las de las especies vecinas con cuyas intensidades entra en contacto. En tanto excedente de lo animal y de lo humano, va más allá de los límites, pues, un reptil albino, es “una rareza para la especie, algo contra natura” (Oyola, 2008, p.107). Esto nos permite pensar su devenir como potencia, con atributos que la vuelven una entidad abierta e ilimitada.

En contraste con la blancura de Fátima, los contornos de Lucía Fernández, *La Marabunta*¹¹⁶, cobran forma en una isotopía donde predomina el color rojo. Desde su alias, queda establecida su alianza con lo animal en contacto con las *hormigas*. De esta hibridación surge una corporalidad monstruosa y excesiva que, bajo una inédita síntesis, articula impulsos culturales diversos, tal como lo leemos el siguiente pasaje:

La enrulada melena pelirroja de la Marabunta cobró vida, convirtiéndose en un ejército de hormigas coloradas que abandonaron esos pelos para bajar por el rostro de la yegua hasta cubrirlo por completo. De la cara

¹¹⁶ *Marabunta*: Población masiva de ciertas hormigas migratorias, que devoran a su paso todo lo comestible que encuentran. (Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Real Academia Española* - XXII edición, Madrid: RAE [1449]

de la Marabunta las hormigas bajaban a los hombros devorándose el saco ejecutivo, su camisa, las joyas, el corpiño; y más abajo durante su avance hacia el sur también la minifalda, la bombacha, el portaligas y las ligas, las medias, los zapatos de taco aguja. Todo. Las hormigas iban y venían por sus interminables piernas. La mayoría se concentraba en el pubis, donde volvían a formar el hormiguero. Ella se acariciaba las tetas paradas hasta excitarse los pezones. Mientras, los cabellos se elevaban bien arriba comenzando a prenderse fuego mientras apuntaban al cielo. La mina no tenía pelos. Porque en la cabeza llevaba una hoguera encendida. (...) sus ojos eran rojos, rojo sangre. Ella sonreía y de la boca le salían muchas más hormigas para terminar de darle forma a los labios (...) era algo definitivamente maligno, mal parido, una aberración. (Oyola, 2008, pp.109-110)

También las coordenadas del *comic*, modelan *lo monstruoso* en la Marabunta que “se construye como un collage en el que se dan cita procedencias dispares y cualidades extremas cuya fuerza disruptiva interviene hondamente los imaginarios de la modernidad” (Moraña, 2017, p.26). Este espacio ficcional donde “monstruo y héroe, unidos por la excepcionalidad, guardan entre sí una relación necesaria” (p.161) nos permiten leer su función en la trama como elemento antagonista al que la poderosa *Víbora Blanca* deberá hacer frente y Fátima queda advertida de ello:

[MARABUNTA] Vos sabés que si pudiera martarte, lo haría sin ningún remordimiento. Que no lo pensaría dos veces (...) pero como no puedo (...)

[MARABUNTA] Te dije nena, te lo advertí, no te conviene tenerme de enemiga. Todo esto podríamos haberlo evitado. Pero no. Tuviste que jugarla de santa. Mirá adonde terminaste por no hacerme un laburo.(Oyola, 2010, p. 180-182)

La figura de la Marabunta se trama en “el despliegue incesante de una carne irreconocible, que emerge en una contigüidad inquietante con lo animal, y cuyo estatus humano queda tachado” (Giorgi, 2008, p.162). Formada por restos

desquiciados y apenas reconocibles de lo humano, su figura adquiere proporciones grotescas e ilumina lo reprimido que la escritura representa por medio de lo carnal y lo inferior (Cf. Moraña, 2017, p.35). Su materialidad es puro ejercicio de la corporeidad y sólo puede ser entendido como *surplus*, como exceso (p.190) que desmiente sus cualidades humanas y las sustituye por rasgos espurios fuera de lugar.

En *Ultra Tumba*, las torsiones de la ficción promueven una alianza entre las reclusas del pabellón evangelista y las abejas por el zumbido ensordecedor que producen al repetir al unísono la oración que mantiene en pie a las resucitadas del ejército de la Hermana Irma:

cuando la Turca llegó a la T, al final del pasillo escuchó el rezo proveniente del pabellón de evangelistas. Era ensordecedor. Similar al zumbido que hacen las abejas al proteger su panal; al de las abejas al advertir de su poderío. Lo había escuchado, lo había sentido otras veces. Pero en ese momento le pareció distinto, muy diferente, hasta desconocido.” (Oyola, 2020, p.26).

El valor performativo que adquiere el *rezo-zumbido*, que emerge del contacto de lo humano con intensidades del reino animal –abejas– promueve el efecto de desfamiliarización propio de lo ominoso que torna extraño lo conocido. A su vez, este ensamblaje se instaura como potencia transformadora y generadora de “vida” pues, “sin el alma, lo que nos mantenía en pie era el rezo” (p.106).

[Irma] siguió rezando la oración como si fuera un mantra. Y el cadáver se puso de pie, exhibiendo la palidez de su cuerpo desnudo recientemente fallecido. Intentó hablar. La muerta. La Hermana Irma dejó de orar para escucharla. Y fue como si la desconectarán. Se desplomó. La Hermana Irma sonreía. Sonreía y lloraba de felicidad. Sabía cómo mantenerlas con vida. (p.106)

Por la vía del fantástico, las intensidades que entran en contacto para regresar a la vida a las fallecidas –reclusas, religión, rezo, zumbido, abejas– muestran un reordenamiento del mapa de lo vivo y lo muerto, una redistribución del *bios* “que no coincide con las distribuciones previas, que ya no se acomoda a la

distinción entre la vida digna, cualificada, política y socialmente como "persona", como individuo, y lo biológico, o viviente (Giorgi, 2014, p.21).

Por otra parte, en el movimiento que pone en contacto lo humano con lo animal, la escritura oyoliana introduce hibridaciones dan lugar a un nuevo pliegue *de lo monstruoso a lo diabólico*, donde los ensamblajes monstruosos se recubren de matices infernales y se instalan como “paradigma de alteridades amenazantes y recónditas” (Moraña, 2017, p.26), permitiéndonos corroborar, una vez más, la preferencia del autor por las posibilidades narrativas que ofrecen estos agenciamientos propios del lenguaje fantástico.

Diablos, demonios y otras criaturas malignas y mortíferas merodean el *Salvaje Cercano Oeste* y vehiculizan con su potencia crítica contenidos doctrinarios en torno al Bien y al Mal, organizados en distribuciones de sentido que instalan la ambigüedad, la incertidumbre, la polisemia, la duda, la mutación, la resignificación (Cf. Moraña, 2017, p.24-25). Por la vía del fantástico, lo infernal y lo diabólico dialogan con la muerte en la lengua delirante de la religiosidad oyoliana, siempre en “relación tangencial con lo sublime, esfera ésta a la que se accede a través del terror, que conecta con lo trascendente” (p.28).

En efecto, Mabel Moraña (2017) apunta que lo monstruoso y lo abyecto aparecen estrechamente vinculados a lo religioso como contracara de la virtud (Cf. p.163) y las novelas de Oyola son ejemplares en cuanto a esto. Así, en *Hacé que la noche venga*, nos encontramos con Don Javier Tabany Nasdre, que no es un demonio cualquiera (Cf. Oyola, 2007, p.38), sino el mismísimo *Satanás* (pp. 39; 65) según lo advierte el padre Montoya:

Seis letras en el nombre y otras seis en cada apellido... El triple seis mis estimados, no sé si estarán enterados, pero esa es una de las marcas del Diablo (...) descubrí que Javier, en un principio se escribía con X, pronunciándose el nombre como si fuera con una ese, Xavier. Si tomamos la primera sílaba de cada una de las palabras, obtenemos el nombre de mi verdadero oponente, que ahora parece ser nuestro: Xavier Tabany Nasdre: Sa-Ta-Nás (Oyola, 2008a, p. 82-83)

Don Javier se presenta por primera vez ante el padre Manolo Montoya, allá en su México natal, bajo una forma humana reconocible –la del Gringo Cameron

Mitchell—:

Fui a charlar con el [Gringo] para ver si sabía algo y para que no se metiera en problemas; fue entonces cuando conocí a Don Javier Tabany Nasdre. Tomaba tequila en el rancho de Mitchell. Hacía frío pese a que estábamos a mitad de la primavera. Ese monstruo, con la apariencia humana de Cameron, se había resguardado de las inclemencias del tiempo con el lomo todavía ensangrentado del Sheriff, el perro de mi amigo el Gringo (Oyola, 2008a, p.77-78).

Vemos que su presencia materializa lo abyecto, “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden (...) que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (Kristeva, 2004, p.11. Dentro de los dominios del *fantasy* las múltiples intensidades de lo diabólico propician la metamorfosis donde acontece su *devenir-carnero*:

Le disparé todas las balas que tenía al cuerpo del Gringo Mitchell para poder liberarlo de aquel monstruo. Y lo logré, sacrificándolo como un animal (...) En el camino ya me estaba esperando, furioso, un carnero de gran porte erguido en sus dos patas traseras. El aire caliente que emanaba de sus fosas nasales, su respiración de azufre asaba mi rostro. (Oyola, 2008a, p.81)

El cuerpo de Don Javier es un *cuerpo sin órganos* que, abierto a la multiplicidad, puede adoptar cualquier forma; un flujo constante “que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras, de atribuirse los sujetos a los que tan sólo deja un nombre como huella de una intensidad”(Deleuze-Guattari, 2006 p.10). El clima infernal que domina la escena impacta directamente en los sentidos. Los aromas, la temperatura y las formas de la iconografía religiosa occidental trazan los contornos de este diablo, dejando a la vista que “[l]a monstruosidad se construye sobre la base irrefutable de la corporeidad: la primacía de lo material, la exacerbación de ciertos rasgos” (Moraña, 2017, p.29).

Del mismo modo, en *En Santería y Sacrificio* Lucía Fernández, la Marabunta, entra en contacto con lo diabólico a partir de un origen mítico-religioso que se remonta a sus orígenes inscriptos en leyenda de la “Niña Hormiga” que fuera rescatada por una vieja en Las Salinas, en Santiago del Estero:

Lo que sí parece es que durante ese momento algo se abrió, unos dicen que fue en la tierra otros dicen que fue en el cielo, permitiendo la entrada a nuestro mundo de algo que no debía andar con nosotros (...) Que del lado de Loreto y Atamisqui vio cómo aparecían dos figuras a lo lejos. Que eran dos hombres completamente desnudos. Sin pelo alguno (...) que sus ojos eran completamente blancos porque eran ciegos. Que traían la boca cosida por los labios con un hilo grueso chanchero. Que uno, en brazos llevaba algo envuelto. Que eso era un bebé (...) Que sus pelos eran de un rojo único. (Oyola, 2008b, p.76)

La descripción que hace Fátima de su némesis articula una serie de significantes en torno a lo diabólico, según lo podemos advertir en el siguiente fragmento:

Lo que sí puedo afirmar es que por lo menos un diablo – no El Diablo – es mujer. Porque la Marabunta era eso, un demonio. La mina cuando entraba a un lugar parecía que todo iba más despacio (...) como si los relojes y las demás personas fueran en cámara lenta. La pieza donde entraba la Marabunta era una pieza donde subía la temperatura hasta volverse sofocante (...) La Marabunta con su presencia traía el infierno (...) Con ella cerca los sonidos del lugar se amplificaban... (Oyola, 2008b, p.37)

Las hibridaciones radicales resultantes de su devenir hormiga habilitan la confluencia de lo múltiple, allí donde “ya no hay animal ni hombre, ya que cada uno desterritorializa al otro, en una conjunción de flujos, en un continuo de intensidades reversible” (Deleuze-Guattari, 1989, p.37). Con este nuevo pliegue del animal al monstruo, la Marabunta con su presencia afecta el sentido común y desfamiliariza la experiencia cotidiana (Cf. Moraña, 2017, p.26). Vemos que la descripción soslaya toda referencia a lo que de humano hay en ese monstruo, acumulando en cambio significantes próximos al paradigma de lo infernal, haciendo hincapié en las consecuencias sobrenaturales que se desprenden de su presencia –la percepción del tiempo, del sonido, de la temperatura–. Advertimos “el desafío visual y

epistémico que se deriva de su apariencia insólita, viola las leyes de la naturaleza” (Moraña, 2017, p.26). Valga como ejemplo el siguiente fragmento:

Así fue como se me apareció una vez más ese diablo. Primero como la Señora Lucía Fernández. Siempre ella tan elegante con sus minifaldas al tono con sus saquitos ajustados. El pelo recogido y bien tirante. Los labios pintados de rojo carmesí (...) Sonrió, se quitó los anteojos negros y le vi los ojos de sangre justo antes de que la melena colorada se le prendiera fuego. Entonces se mostró como el diablo con piernas de mujer, dejándose invadir en todo su cuerpo de hormigas que le salían de la boca, las orejas y la entrepierna. (Oyola, 2010, p.154)

En el fragmento podemos observar que el devenir-*hormiga-diablo* de la Marabunta se configura en un flujo de intensidades donde cobra relevancia una sensualidad que, por su prominente y monstruosa corporalidad, adquiere de connotaciones alegóricas (Moraña, 2017, p.200) plasmadas en un barroquismo hiperbólico, espectacular y de fuerte impacto visual. Su presencia instala interrogantes en torno al estatuto de lo humano, a su origen animal, a su localización intermedia entre lo divino y lo diabólico, entre particularismo y universalidad, entre lo contingente y lo trascendente (Cf. p.31). La idea de especie humana como forma invariante colapsa, arrastrada por la pulsión transformadora que emana del fantástico y su corporeidad se disuelve en el hilo de un discurso que la acerca al terreno de lo diabólico, como encarnación de fuerzas oscuras a las que Fátima no es ajena:

Yo he visto lo que mora en cada uno de nosotros. Conozco muy bien las reglas de la noche, totalmente diferentes a las que rigen las horas de la luz. Yo sé con qué no hay que meterse. Con qué no tenemos que ponernos a joder. Bueno, con la Marabunta no se jode. Con la Marabunta no hay que meterse. Conoce la noche y en cierta medida ella es la noche. (Oyola, 2008b, p.82)

No obstante, la fuerte impronta fantástica la *Santería* no se desmarca completamente del policial que se insinúa de manera perspicaz al mostrarse Fátima temerosa ante una amenaza que es de otro orden, tal como lo leemos en el siguiente pasaje:

Yo rezo. Creo en Dios y en el Gaucho. Yo tengo fe. Pero si a la Marabunta le tengo miedo no es porque crea que de verdad ella es la niña hormiga (...) La Marabunta me da miedo más por con quién anda que por quién es. Un demonio es un diablo, sólo eso. Y la Marabunta, ante todo es una reverenda hija de puta. Y eso es lo que la hace peligrosa (...) más respeto le tengo, con o sin llanto de palomas, a un arma que me está apuntando. Eso es algo mucho más concreto y directo que la posibilidad de enfrentarte a la furia de un hormiguero. Cuando un gatillo se aprieta, al segundo siguiente la cosa ya está definida. Un balazo bien que te pone los puntos. (Oyola, 2010, p.83)

Entonces queda a la vista el sentido biopolítico adherido a lo monstruoso de la Marabunta, en tanto se instaura como metáfora de un real amenazante, cercano y concreto, con ecos resonantes de un mundo donde hacen signo la corrupción y la violencia. Podemos asumir que el fragmento se muestra cómo síntesis de la semántica global del texto, donde ambas vertientes genéricas logran establecer un productivo diálogo. Así podemos constatar que en *Santería* la existencia de otros mundos paralelos no hace dudar de la real existencia del nuestro. No obstante, aquella intrusión resulta inquietante en el horizonte ficcional de unos personajes que no dudan de su condición de vivientes de carne y hueso, aunque reconocen la existencia de fuerzas extrañas que se ciernen amenazantes (Cf. Barrenechea, 1972, p.401).

En *Sacrificio*, la segunda entrega de la *Saga de la Víbora Blanca*, las coordenadas de lo sobrenatural intensifican el clima infernal al tiempo que la acción se desplaza de Puerto Apache a El Sacrificio, un pueblo fantasma perdido en Tucumán cerca del límite con Catamarca. Cuenta la leyenda que en aquel sitio “lo que se abrió para dejar entrar a nuestro mundo un diablo como la Marabunta fue la tierra. No el cielo (...) ese lugar es una de las siete puertas de entrada al infierno” (Oyola, 2010, pp.76-77). Hacia allá emprenden viaje Lorelei y Emoushon para perpetrar un hechizo devastador contra la Marabunta:

[LORELEI]: Si es una puerta del infierno, mínimo vamos a encontrarnos con un diablo (...)

[EMOUSHON]: ¡¿Un diablo?! ¡¿Qué?! ¡¿No me digas que puede haber muchos?!

[LORELEI]: Lamento informarte que diablos hay muchos. Pero no andan juntos porque compiten entre ellos. Adonde vamos les dicen *supays*. Aparecen para transar tu alma con vos a cambio de lo que más quieras en la vida (Oyola, 2010, p.119)

La fuerza desterritorializadora del fantástico se impone como clave de lectura que diluye por completo el registro del policial para someter la ficción a las intensidades de lo sobrenatural. Al llegar El Sacrificio y, en flagrante intertexto con el periplo dantesco, Lorelei y Emoushon se encuentran con un “ciruja y un perro merodeándolo” (p.123). En efecto, don Emilio Granero se muestra a los recién llegados custodiado por una versión vernácula de Cancerbero, pues, como ya lo había notado Borges (1966) en su *Manual de Zoología Fantástica*, “si el Infierno es una casa, la casa de Hades, es natural que un perro la guarde; también es natural que a ese perro lo imaginen atroz” (p.15). Sin embargo, el giro paródico desmiente la máxima borgiana y el guardián de este infierno oyoliano, “contrario a su apariencia brava, se mostró manso y juguetón” (Oyola, 2010, p.123). Nuestros héroes comienzan a acusar el efecto de la cercanía de lo siniestro cuando, finalmente, quedan frente a frente con el viejo:

Cruzaron la ruta para encontrarse con él notaron que tenía la ropa muy sucia y harapienta (...) y, lo que era más inquietante que, por lo blanco de sus ojos, el tipo estaba ciego.

[EMILIO GRANERO] Buenos días, los estaba esperando.

El Emoushon miró desesperado a Lorelei, que llevándose un dedo a los labios le hizo señas para que se quedase callado. Al oído Lorelei le dijo:

[LORELEI] Está muerto. Este tipo está muerto y por ahí no lo sabe (Oyola, 2010, p.127)

En efecto, como afirmaba Freud (1992) “una condición particularmente favorable para que se produzca el sentimiento ominoso es que surja una incertidumbre intelectual acerca de si algo es inanimado o inerte, y que la semejanza de lo inerte con lo vivo llegue demasiado lejos” (p.233). Guiados por estos personajes que los reciben en la antesala del infierno, Lorelei y Emoushon

continúan el camino a su destino siguiendo las vías del tren que, como transportados a través del Aqueronte, los conducirán hasta la vieja estación abandonada.

En la confluencia de una multiplicidad de registros culturales, gradualmente va cobrando forma el Sacrificio, “un pueblo que ni siquiera figura en los mapas (...) un pueblo fantasma que se deja ver sólo de día. Y de noche sólo se siente” (p.77); un cronotopo literario de reminiscencias infernales que promete que allí “va haber algo que no es humano” (Oyola, 2010, p.119).

Los rieles y los durmientes estaban tapados por yuyos y tierra. A medida que se acercaban más a su destino, las vías desaparecían completamente debajo de hormigas. Hormigas vivas. Hormigas vivas y coloradas. Miles. Millones de hormigas vivas y coloradas (...) cuando menos lo esperaban, quedaron dentro de una nube. Toda la región quedó cubierta por niebla (...) Sintieron mucho frío (...) Miraban para arriba y el sol parecía una luna llena. No se podía ver más allá de unos pocos metros hacia delante. No se podía distinguir el cielo de la tierra. (Ibid.133-134).

Oyola no cesa en la construcción de un universo desopilante donde conviven elementos provenientes del cine, la televisión, la literatura, como así también de las leyendas y tradiciones populares. En esta productiva mixtura toman forma los seres diabólicos que habitan El Sacrificio:

Un nene de no más de tres añitos caminaba descalzo. Tenía puesto sólo una remerita de los Caballeros del Zodíaco manchada con barro seco. El pitito al aire. Los ojos sanos. Ojos verdes.

–Pobrecito– dijo el Emoushon y avanzó con intenciones de buscarlo. Lorelei frenó agarrándolo de un codo.

[LORELEI] Eso no es un nene.

[EMOUSHON] ¿Y entonces qué es?

[LORELEI] Eso ya caminaba sobre la tierra cuando todavía no existía el hombre. ¿Sentís? ¿Sentís ese olor? Olor a azufre. Eso que está ahí huele a azufre. Porque los ángeles que son desterrados de la derecha del Padre no tienen otro destino que convertirse en diablos. Emoushon: eso

que estamos viendo es el *supay* de El Sacrificio-. El borrego no podía salir de su asombro.

[EMOUSHON] ¡No te lo puedo creer! ¿No era que iba a estar vestido de Gaucho?-. Lorelei movía la cabeza negando.

[LORELEI] Esto está muy mal. Esto se va a poner muy fulero. (pp.135-136)

El mal huele a azufre, señal de que los recursos de los vivos no son suficientes para enfrentarlo y esta escisión entre ambos mundos se vuelve explícita en la advertencia que Lorelei dirige al Emoushon:

[EMOUSHON] ¿Y cuando le saquemos la careta [al diablo] ahí lo cagamos bien a tiros?

[LORELEI] ¡Ni se te ocurra, Emoushon!

[EMOUSHON] ¿Y entonces? ¿Qué onda?

[LORELEI] Escuchame bien, pendejo: vivo o muerto, a cualquier hombre o a lo que haya sido humano, sólo a eso te vas a poder enfrentar de igual a igual. (Oyola, 2010, p.119)

La irrupción del *supay* de El Sacrificio se urde en una estética que recupera coordenadas de los mitos y creencias del norte argentino donde estas criaturas son consideradas

[e]l demonio, causante de todos los males y adversidades que sufre el ser humano. El mito tiene una doble influencia: es, por un lado, herencia de la tradición occidental con la figura del Diablo o Lucifer y es, por otro, de tradición incaica, en la que Zupay era la encarnación de los misterios de la selva y el causante de todas las desgracias que acechaban a hombres y mujeres (...) Puede adoptar la forma de un gaucho rico que monta en un caballo de crines largas y negras, o puede también adoptar la forma de un experimentado payador que desafía a cualquier gaucho cantor. Otras veces, puede aparecerse envuelto en pieles de oveja, vestido con una túnica morada y un sombrero negro de alas anchas. (Olivera, 2023)¹¹⁷

¹¹⁷ Olivera, F. (2023) *Bestiario nacional : criaturas del imaginario argentino* / contribuciones de Martina Kaplan ; Mariano Buscaglia. Buenos Aires, Biblioteca Nacional. Recuperado de:

En línea con esta vertiente popular y contaminado de referencias televisivas, el escenario infernal de El Sacrificio se completa cuando hacen su aparición los hermanos Julio y Antonio Tapia, quienes hace mucho habían pactado con el diablo “por eso Julito cantaba como cantaba (...) [y] Antonio era un inútil [con la criolla] hasta que de chango enterró las dos manos en el primer hormiguero gigante que apareció en la estación”(Oyola, 2010, p.125).

Ellos sí que estaban vestidos de gaucho. De riguroso negro en sus prendas. De pies a cabeza. Incluidos los pañuelos con los que llevaban vendados sus ojos. Detrás de los Tapia, se sumaron dos hombres completamente desnudos. Sin pelos en ninguna parte de sus cuerpos. Absolutamente lampiños. Ni siquiera cejas o pestañas. Los globos oculares completamente blancos porque eran ciegos como casi todos en El Sacrificio. Las bocas cosidas con un hilo grueso chanchero. Armados cada uno con una lanza larga y afilada (...)

[JULIO TAPIA] Arde el baile en El Sacrificio cuando puntea la guitarra mi hermano Antonio. Arde como arderán ustedes, María de color Èbano y el pobre Cristo Roto. vuelvan por donde vinieron, amigos, así van a evitar conocer el fuego. (Oyola, 2009, p.137).

El Sacrificio deviene epicentro de un terror ejercido por estos mensajeros infernales. Plasmadas en un poderoso mensaje visual, estas alteridades radicales con sus corporeidades monstruosas se instauran en ese espacio liminar situado en los confines entre la tierra y el infierno y operan “como límite y nexos, como el dispositivo o artefacto cultural que impulsa una reflexión sobre la vida más allá de las jerarquizaciones y deslindes entre lo humano y lo animal, lo material, lo natural, lo cultural y lo biológico” (Cf. Moraña, 2017, p.12).

En *Ultra Tumba* vemos reaparecer el clima de reminiscencias dantescas. Al tiempo que escapa del asedio de la horda de resucitadas de la Hermana Irma, la *ranchada* de la Ñeri Graciela cartografía el espacio carcelario en una prosa que escenifica una serie de avatares propios del motivo del *descenso infernal*. El periplo

de las reclusas comienza en *La leonera*, “esas paredes y frentes de rejas que oficiara de sala de espera antes de que pudieran pasar a la peluquería de Andy” que hacen las veces de *antesala infernal* y primer obstáculo a sortear para llegar a las escaleras y continuar su carrera (Cf. p.180-182). La siguiente escala es el pabellón psiquiátrico y el clima infernal va cobrando cada vez más densidad:

¡Mierda que se notaba el frío en sus rostros! ¿Y cómo? ¡Igualito a cuando se abre la puerta del congelador, esa sensación instantánea de estiramiento de la piel!. La Ñeri Graciela, Helena, la Oreiro, Córdoba, Rosana y Baldosa, La Oreiro llegaron a la entrada del pabellón psiquiátrico. Dentro de la Chanchería, parecía un lugar distinto. Otra cárcel. Más bien un hospital. Y ni siquiera público. Estaba todo inmaculadamente blanco. La limpieza con la que ahí se encontraron, además de parecerle extraña, las incomodó. Incluso les dió un poquito de miedo. Caminaron con cautela. Todas juntas. Sin separarse demasiado. Adelante, bien al fondo, los tubos fluorescentes no se decidían entre apagarse o encenderse de una buena vez, titilando como un flash en la pista de un boliche (Oyola, 2020, p.123)

Podemos leer este tránsito como el *atravesamiento de un umbral* donde esos laberintos que ellas “conocían de memoria” (Cf. p. 109) se tornan ajenos haciendo visible el efecto de desfamiliarización propio de lo siniestro. La prosa acusa el extrañamiento y la reacción ante ese cambio de escenario que la escritura introduce de manera abrupta por medio de una exclamación. Fuera de sus coordenadas cotidianas, la temperatura, la limpieza, la iluminación hacían que pareciera “un lugar distinto”, “otra cárcel” donde todo, “además de parecerle extraño las incomodó, incluso les dio un poquito de miedo”.

Conforme se van acercando a duras penas al sector más siniestro, oscuro y marginal de la semiósfera carcelaria, el extrañamiento se intensifica conforme aumenta de la intensidad de los estímulos ambientales:

El frío se sintió aún más cuando llegaron al Refugio. Todo ahí era mucho peor. La oscuridad, los aromas fétidos y la mugre acumulada. El aire viciado y la sensación nauseabunda de lo que se respiraba. Lejos era el pabellón más sucio de la Chanchería (...) Silbó el viento y se sintió pasar muy cerca a la Muerte. (Oyola, 2020, p. 127)

En el pasaje leemos que el cuerpo acusa –tacto, vista, olfato y oído mediante–, la inminente presencia de la Muerte que se anuncia para luego, al llegar a El Refugio, manifestarse en el macabro espectáculo de las *infanto* –es decir, las que cumplen condena por matar a sus hijos–, colgadas del techo (Cf. p.128). A pesar de no estar inscriptas en el registro fantástico, estas muertas producen un efecto siniestro y sobrecogedor en la medida que en vida mostraron un comportamiento limítrofe, irracional e *inhumano*.

[BALDOSA] Fue cualquiera que no haya rancheado acá. Mirá lo que te digo: hasta el servicio capaz. Y de ser así ¿te parece cobrársela a las empleadas? Una vez que hacen una buena (...)

[LA OREIRO] Todas se la queremos dar a la que mató a una piba o a un pibe.

[ÑERI GRACIELA] Y más si fue a un hijo. (Oyola, 2020, p.128)

A diferencia de las resucitadas de la Hermana Irma, las almas de estos pabellones son de este mundo, fenómenos extremos, figuras radicales dentro de lo humano que prueban que “lo extraño está a la vuelta de la esquina, no necesariamente en la ruina alejada, en el cementerio”. (Gasparini, 2020, p.105). Aquí, la locura, “que siempre reaparece como línea de fuga de una realidad inaprehensible y perturbadora” (Moraña, 2017, p.315) y la muerte, como lugar de interrogación ético y político de lo viviente, se insinúan como el inquietante revés de la trama *zombi* –aspecto que retomaremos–. Aquí lo siniestro forma parte de un horizonte de realidad muy próximo, el de *los propios demonios*, “ese doble oscuro que está a la vuelta de la esquina” (Gasparini, 2020, p.132) y dentro de cada uno; dando muestras de que el infierno también está en la tierra. Por eso creemos que, en ciertos tramos narrativos que siguen la huída de la Ñeri y su ranchada, el registro zombi se ve contagiado por las intensidades del intertexto con el descenso infernal pues en este trayecto no hay resucitadas con su alteridad amenazante. Se trata más bien de un descenso a las profundidades de la propia condición humana, a sus miserias más radicales; desdoblamiento donde lo siniestro se adhiere al peligro, al miedo y al dolor –con relación a la locura propia, a la muerte propia y al propio mundo–, como instancias extremas de enajenación y fragmentación del sujeto,

pues, como sostiene Mabel Moraña (2017) recordamos el dolor y la amenaza de muerte más vívidamente que el placer (Cf. p.176).

Otra de las puntas de desterritorialización en lo que respecta a la representación de lo humano y lo viviente que encontramos en las ficciones del corpus tiene que ver con la figura del *zombi*. El *Undead*, es decir, “no muerto”, que no significa estrictamente vivo ni muerto, sino un estado fronterizo, difícil de concebir (Cf. Sánchez Biosca, 1995, p.198), se constituye en nuestra cultura como un tropo biopolítico con extraordinario potencial semiótico para ilustrar una amplia gama de posiciones subjetivas que se sitúan en los bordes de los sistemas productivos y/o legales –refugiados, prisioneros, desposeídos, marginales, desplazados, ilegales, indigentes etc. – (Cf. Moraña, 2017, p.150). Su monstruosidad consiste en visibilizar su anomalía como cualidad irreductible y amenazante que desafía la estabilidad y legitimidad de los sistemas que lo originan, “mostrando” sus perversiones y contradicciones internas (Cf. Moraña, 2017, p.149-150)

En tanto fenómeno estético el motivo *zombi* cobra relevancia en contacto con la industria cultural donde “cine, televisión, literatura, publicidad, música nos están proporcionando una impresionante galería de ejemplares en una suerte de relación con el barroco y con otras épocas “similares” productoras de monstruos (Calabrese, 1999, p.106). De hecho, la industria del espectáculo se ha configurado como un “espacio de producción simbólica donde la indeterminación epistémica y la radicalidad semiótica del *zombi* han llegado a constituir un subgénero dentro del amplio campo de las narrativas de terror y de la cultura de monstruos (Cf. Moraña, 2017, p.142).

En efecto, el *zombi, muerto viviente* es el monstruo por excelencia de nuestro tiempo que se renueva y se revitaliza en cierta zona de nuestra literatura¹¹⁸ y adquiere en las páginas de la obra oyoliana matices singulares. En *Sacrificio* y *Ultra Tumba* Oyola apuesta al registro cinematográfico para construir universos desopilantes en *clave Z*, pero con sello propio. Bajo distintas denominaciones: “muertas vivas”, “fallecidos”, “criaturas”, “resucitadas”, “patas con hipo”, “mortadelas”, “Madres e Hijas del Espíritu Santo”, estas entidades se traman en una

¹¹⁸ Véanse en esta línea las propuestas literarias de autores contemporáneos a Leonardo Oyola como Leandro Ávalos Blacha, Luciano Lamberti, Mariana Enríquez, Pablo Martínez Burket, Juan Carrá entre muchos otros.

densa red intertextual que abreva tanto en fuentes populares como las leyendas, los cultos paganos, las mancias, como en fragmentos de la cultura de masas – cine, la tv, cómics etc–.

En *Sacrificio* la poderosa Víbora Blanca, desprovista de sus poderes a raíz de su embarazo, recibe la ayuda de Emoushon y Lorelei para deshacerse de la Marabunta que continúa al acecho. Portadora del universo simbólico que acarrea la tradición afro-brasilera, Lorelei establece con Fátima una alianza que, a pesar de sus diferencias, beneficia a ambas: “digamos que para que pase lo que a mí me importa, primero tengo que ayudarte con este problemita que tenés encima. Con lo de este Diablo que se quiere llevar a tu hijo”– (Oyola, 2010, p. 71). Los sucesos de la trama se desplazan a El Sacrificio, un pueblo fantasma perdido en Tucumán donde se sitúa la puerta del infierno que se abrió para dejar entrar a la Marabunta al mundo de los hombres, “un hormiguero gigante [cuya boca] tiene casi cien metros cuadrados [que] ocupa todo lo que era la estación (Oyola, 2010, p.77-78). La fuerza desterritorializadora que emana del fantástico se impone como clave de lectura que subordina casi por completo el registro detectivesco y habilita el pasaje a otro universo con leyes propias, donde la Fe cobra relevancia:

[LORELEI] Todo pasa por creer. Yo creo y sé que esto, lo de Tucumán es verdad. Que es muy fácil entrar y muy difícil salir. Que la puerta está en una estación de trenes abandonada en el sur de la provincia. Muy cerca del límite con Catamarca. Que es un pueblo que ni siquiera figura en los mapas. Que sus pobladores sabían trabajar en el tabaco. Que ahora es un pueblo fantasma que se deja ver solo de día, y de noche sólo se siente. (Oyola, 2009:77)

El clima sobrenatural del Sacrificio se insinúa poco a poco y, conforme nuestros héroes se aproximan, el policial se suspende arrancando al lector de la comodidad de lo conocido para introducirlo en el terreno de lo extraño (Cf. Jackson, 1986: 32).

Antes de llegar al Sacrificio se encontraron con un cementerio reciente, improvisado. No había más de cuarenta tumbas (...) Cerca de ellas aparecieron los primeros vecinos fallecidos de la localidad con los que

se encontraron: una mujer sentada amamantando a una beba y otra que no dejaba de frotarse la entrepierna contra el mármol. Las tres estaban desnudas. Y sus ojos blancos, tan muertos como ellas (...) Habían llegado a El Sacrificio (...) Los ciegos muertos deambulaban sin entablar contacto (...) Parecían mendigos. La piel se les había puesto gris (...) y tenían en la boca lo negro de la muerte. (Oyola, 2010:135)

Como bien lo expresa Mabel Moraña (2017): “cuando el infierno es rebasado en su capacidad para contener a los muertos, estos caminan sobre la tierra” (p.239). Así, El Sacrificio se presenta como un mundo donde las coordenadas de espacio y tiempo han dejado de regir y en el cual la figura tambaleante del *zombi* con su comportamiento automático, sus movimientos rutinarios, inconscientes y su sonambulismo incesante, señala el borramiento de los límites entre la vida y la muerte. La fuerza alegórica del fantástico cifra la eterna condena de estar fuera de todo tiempo y lugar, en estos modos de existencia donde se materializa la descomposición, lo excesivo, lo inferior. Las almas en pena de El Sacrificio, se ven condenadas a deambular eternamente, tal como lo vemos en el siguiente pasaje donde don Emilio Granero se lamenta de su incesante ir y venir:

No quiero volver. No voy a volver. No pienso hacerlo. Aunque siempre pase lo mismo. Vaya al norte. Vaya al sur. Al este o al oeste. Amanece y ya estoy en la ruta. Cae el sol y todavía sigo en ella. Caminándola. Alejándome. Todo lo que puedo. Entonces llega la noche ¿ha visto? Y siempre termino en El Sacrificio. (Oyola, 2010, p. 126)

En *Ultra Tumba*, última novela publicada por Leonardo Oyola, nuestro autor vuelve a apostar por una estética *zombi* “recargada” donde se conjugan cristalizaciones cinematográficas y literarias de orígenes diversos. Algo que comenzó a insinuarse en *Sacrificio*, cobra aquí una forma más definida concebida en estrecho diálogo con los territorios de la industria cultural, especialmente el cine y la televisión. En esta oportunidad, La Unidad Penitenciaria Femenina N°73, conocida como “La Chanchería”, es el escenario donde, una vez más, Oyola sitúa en un mismo plano de acción a vivos y muertos.

Si bien es cierto que el motivo *zombi* “ha dejado de ser feudo exclusivo del celuloide” (Del Olmo, 2012, p.10) la operación de apropiación que efectúa Oyola en

Ultra Tumba recupera los temas del género *zombi* en sus distintas vertientes cinematográficas más clásicas y los ensambla en un marco narrativo pleno de guiños y homenajes a los clásicos del género de los muertos vivientes. Bajo estas coordenadas estéticas que ofrecen su potencia metafórica y densidad sígnica y que “parecen hoy indispensables para entender los miedos y ansiedades que han marcado el siglo XX” (Del Olmo, 2012, p.6), *Ultra Tumba*, desde el título, abre un espacio narrativo fértil para interpelar y redefinir sentidos en torno a lo viviente y cuestionar, desde una estética radical, la huella que dejan la violencia sistémica y el exclusionismo (Moraña, 2017, p.142) en la experiencia de aquellas mujeres que están privadas de su libertad, debido a las condiciones inhumanas a las que se ven expuestas; algo que el mismo autor se ocupa de iluminar al ser entrevistado por Walter Lezcano para el suplemento Cultura de Clarín¹¹⁹:

Primero y principal que está muy invisibilizado el tema de la humanidad y los derechos de las personas privadas de su libertad. Siempre se muestra la visión punitiva. Y más que referirse a una persona la sociedad sabe referirse a la carátula del expediente. La persona no es lo que hizo para estar cumpliendo condena. Lo que yo creo que se vivió acá con lo que pasó en Devoto demuestra lo que es el axioma de la literatura zombie: los sobrevivientes se vuelven inhumanos para salir adelante (Lezcano, 2020).

Necesitamos considerar la ambigüedad constitutiva, de la figura del *zombi* para poder comprender el campo de connotaciones que abre y moviliza en torno a lo viviente, pues la figura intersticial y ambigua del *zombi* se instaura en *Ultra Tumba* para interrogar lo viviente. El *muerto vivo* se instaura como metáfora del encierro allí donde la cárcel deviene *tumba*, pues, estar privado/a de la libertad puede, con frecuencia, parecerse mucho a *estar muerto/a en vida*. De hecho, el mismo Oyola deja rastros en el texto en línea con esta interpretación al entretejer en la prosa narrativa su homenaje explícito a la antología *Muertas Vivas*¹²⁰, que recoge poemas realizados en el taller de escritura organizado por la ONG *Mujeres tras las rejas* en

¹¹⁹ https://www.clarin.com/cultura/leo-oyola_0_oK6TFyW-D.html?srsId=AfmBOoocDRKF0Gd-AiZEBQrTAQiBq6aKQvR35h5y7Mu-GMFchcdMYbyu.

¹²⁰ <https://la-periferica.com.ar/libro/muertas-vivas-noisbn00001emr/>.

el Instituto de recuperación de Mujeres Unidad N° 5 de Rosario (Cf. Oyola, 2020, p.155).

Estas paradojas en torno a la vida y la muerte se materializan estéticamente en una trama donde, por la vía del fantástico, se articulan una serie de temas y recursos propios del género de los muertos vivientes. Así, los delirantes rituales de “zombificación” que lleva adelante la Hermana Irma con ayuda de sus aliadas para resucitar a las reclusas muertas del penal y “darles una mejor vida y utilidad en lo inmediato” (Cf. Oyola, 2011, p.106) ponen en marcha la trama de *Ultra Tumba*:

Maracaná le consiguió clavo. Oxidado. E Irma María da Garça se convenció de que ese clavo era uno de los tres que usaron para crucificar a Cristo. Y que ese clavo, así como era capaz de quitar una vida, también era capaz de darla otra vez. Era la cruz de palitos de David Soul (...) En una morgue muy diferente a la de la película, la Hermana Irma le pidió a Maracaná que ella incrustara el clavo en la cabeza del cuerpo con una maza. Con tres golpes. En el nombre del Padre, del Hijo, del Espíritu Santo. Mientras ella rezaba (...) La occisa abrió los ojos de golpe. Estaban completamente blancos. Blancos como huevos de araña. Ciegos. Muertos. (Oyola, 2020, p. 104-105)

Podemos advertir que el rito profano de zombificación es recreado en *Ultra Tumba* “desde una lógica contra espectacular que implica el cruce, despliegue y desborde de cuerpos, lenguaje, marginalidad e imágenes” (Valenzuela-Escobar, 2020) que recupera viejos motivos del género. En el productivo ensamblaje que moldea la Fe de la Hermana Irma, tramada entre retazos bíblicos y fragmentos del film *La Hora del Vampiro* (Hopper, 1978), cobran forma las “mortadelas” (p.193) oyolianas. Producto de la reelaboración paródica de modulaciones estéticas reconocibles como propias del género *zombi* –cercanas principalmente a la filmografía de George Romero–, estas figuras “presuponen una curiosa reversión de la muerte, a saber: un vivo que lleva inscritas en su carne las huellas de su muerte anterior” (Sánchez Biosca, 1995, p.199).

Las mujeres tenían los ojos blancos, acuosos. La que pisaba fuerte, al no llevar la camisa completamente abrochada, dejaba ver una cicatriz que le atravesaba el pecho en forma de Y. Se lo habían abierto y vuelto a coser. La marca inconfundible de una autopsia. (Oyola, 2020, p.55)

El cuerpo de la resucitada lleva inscripta la marca de la muerte y la resurrección no borra los rastros del deterioro de su cuerpo en estado de descomposición latente, pues, como *zombi* “el regreso a la vida jamás es el regreso de lo exactamente igual, sino precisamente el universo de lo inquietante, el trastorno de lo familiar” (Gasparini, 2020, p.124). Así lo demuestra la perplejidad de Córdoba y la Ñeri Graciela ante la presencia de un rostro familiar:

Tal era el grado de putrefacción de su piel, plagada de granos y de pus, que moscas quereseras venían siguiéndolas. Desde lejos las internas no podían ver estos detalles y no entendían nada de lo que pasaba. Pero las que estaban cerca fueron las primeras en sufrirlas. Las Culisueñas pusieron cara de asco. La Turca empezó a mover nerviosa la mordaza, respirando agitada. Se asustaron todas por igual. No tuvieron ningún problema en dejar de hacer lo que era habitual ahí adentro: ocultar el miedo. Lo hicieron visible. La Ñeri Graciela, haciendo un gran esfuerzo, no entró en pánico cuando reconoció a la que venía adelante. Córdoba también al encontrarse con ese rostro familiar no pudo evitar callarse el lamento

[CÓRDOBA] ¿Qué te hicieron, loca? (...)

La resucitada del arpón mandibuleó algo. Hasta que reparó en la Ñeri Graciela y en Córdoba. Pareció reconocerlas. Pareció emocionarse. Pareció enfurecerse. Nada que esos ojos blancos pudieran cerciorar. (Oyola, 2020, pp. 56-57)

En esta escena vemos que la desorientación cognitiva que se apodera de las reclusas, aterrorizadas frente a aquella presencia disonante, aunque no completamente ajena a ellas, que deja ver que “hasta lo más extraño está compuesto por partes y conductas reconocibles, que se articulan de modo incongruente” (Moraña, 2017, p.162).

La corporeidad monstruosa, de las resucitadas oyolianas recrea un imaginario genérico donde resalta su deshumanizada forma de moverse y actuar: mecánica, automática, ritual, tal como podemos ver en el siguiente fragmento donde la percepción visual de una reclusa nos devuelve la siguiente imagen:

Baldosa se quedó fijamente mirando cómo actuaban las muertas vivas. Cómo se movían de a tres, repitiendo la misma formación e igual ataque. Una más entera, dos bien hechas mierda. La primera hiriendo, las otras dos consumando el asesinato y llevándose los cuerpos. (Oyola, 2020, p.59)

La perspicacia del personaje permite captar los movimientos con una precisión quirúrgica que lleva al extremo la mecanicidad de las resucitadas, en un estado de concentración que la induce a una suerte de trance, donde “las estudiaba como si estuviese viendo un partido de fútbol” (p.59). Por medio de un conjunto de imágenes de fuerte impacto visual los simbolismos típicos del género se suceden en *Ultra Tumba* hasta llegar al momento del clímax donde Oyola recrea la “horda de zombis como mancha de amenazante irracionalidad” (Moraña, 2017, p.143) que, con su pulsión exterminadora, avanza destruyendo todo a su paso:

Como hormigas coloradas después de que les han pateado el hormiguero; las resucitadas de la Hermana Irma desbordaron pasillos, pabellones y patios persiguiendo a las últimas sobrevivientes de la unidad penitenciaria. La Peke, Foco&Foquito treparon como pudieron por una pared, mientras debajo de ellas una horda bien numerosa de mortadelas alzaban las manos para agarrar la nada con una fuerza que, si les llegaran a manotear apenas un pie a cualquiera de las tres, las derribarían de un solo tirón. Era el turno de la Oreiro de llevar en brazos a Helena. Junto con la Ñeri Graciela, Córdoba y Rosana subieron, notando las sombras que las iban persiguiendo. Parecía que cargaban con la oscuridad detrás de ellas. (Oyola, 2020, p.193)

Por otra parte, la figura del zombi produce en *Ultra Tumba* redistribuciones del espacio social en la medida que se instaura como una amenaza externa que se ubica en un más allá de las contiendas internas que mantienen en extrema tensión los intereses y vínculos entre la ranchada de la Peke y la de la Ñeri; entre las amantes, la interna Marcela Saborido y la Turca Medina, representante de la ley y entre las reclusas y las “empleadas” en general. La amenaza de exterminio que supone el ataque *zombi* obliga a toda la comunidad carcelaria a enfocarse en una disputa cuyo sentido alegórico evoca la clásica lucha entre el Bien y el Mal donde

“monstruosidad y heroicidad funcionan, en efecto, como cara y contracara de un mismo fenómeno: el enfrentamiento de comunidad y catástrofe. (...) Uno implica condena y el otro, redención. (Moraña, 2017, p.161). Valga como ejemplo el siguiente fragmento donde estas categorías se ponen en juego:

Con el arpón en la derecha y el martillo en la izquierda más toda la sangre derramada ajena sobre su humanidad, Abdala parecía una sanguinaria estampita comunista. Aunque de revolucionaria nada. Mucho menos patriota cuando empezó a troche y moche a asesinar a las evangelistas que estaban rezando. El trance de esas mujeres y el zumbido de sus rezos/voces empezó a mermar, a tener interferencias con cada una de sus estocadas, con cada uno de sus mazazos (...) Las muertas vivas después temblaron como en convulsiones. Algunas lloraron sangre y otras vomitaron negro y no de Fernet. Y de repente, como si las hubieran desenchufado se desplomaron al piso (Oyola, 2020, p.211).

Abdala desempeña el rol heroico para la comunidad carcelaria en tanto deviene dispositivo que restablece el “equilibrio entre naturaleza y cultura, entre órdenes sociales, géneros, especies y dominios socio-culturales, en los que rigen formas antagónicas de conocimiento y conducta” (Moraña, 2017p. 161). Su intervención tramada en una estética del exceso, pone fin a la catastrófica escalada de violencia, al desorden, a la anomalía, al caos, a la insurrección, la incoherencia y al desasosiego (Cf. Moraña, 2017, p.161) provocados por el ataque zombi.

Con su potencia alegórica las zombis oyolianas escenifican los conflictos que desgarran el tejido social y provocan el efecto siniestro, no por su radical otredad, sino por su inquietante parecido con nosotros mismos (Cf. Neewiz en Del Olmo, 2012, p.6)". En este sentido, las resucitadas oyolianas no hacen más que oficiar de espejo de la condición humana, como metáfora de esos cuerpos privados de su libertad, que no pueden inscribirse en la gramática social, *muertas en vida* condenadas a *la tumba*. como metáfora de

una sociedad en que el significado de la palabra “libertad” es cada vez más escurridizo, no es difícil ver a los muertos vivientes como la

reencarnación de aquellos bufones cortesanos, eso sí, en un extraño estado de descomposición y sujetando un espejo que refleja nuestro sentir cívico y humano. (Jaio-Van Gorkum en Del Olmo, 2012, p. 13)

Este real político y social, en gran medida silenciado, por tanto, desconocido, retorna en la ficción “monstrificado en vampiros, zombis, (...) espectros y ejercicios de hechicería, cuyas imágenes materializan un régimen biopolítico tan aterrador e inapresable como una pesadilla (Moraña, 2017, p.21). De este modo, por la vía del fantástico el motivo *zombi* se configura en la literatura oyoliana “como revés negativo de una trama social sospechosa” (Gasparini, 2020, p.121), inasimilable, que tensa las coordenadas del policial para interpelar la arbitrariedad de ciertas concepciones sobre la vida y la muerte y su relación con la libertad, a partir de insólitos ángulos de visión (Cf. Roas, 2008, p.155).

Vemos pues, que los seres híbridos, polimórficos, polisémicos, polifónicos (Cf. Moraña, 2017 que conforman el bestiario oyoliano se constituyen como artefactos culturales, que funcionan como síntoma y diagnóstico de su tiempo. En tanto forma artística de conceptualizar lo social como totalidad heterogénea, conflictiva e inestable, estas criaturas cobran forma en una operación de escritura que ensambla restos, fragmentos de diversa procedencia para procesar estéticamente un presente complejo y pluridimensional.

Fuertemente ligadas a su territorio y a sus circunstancias, estas “entidades que rebasan por el borde” (Deleuze, 2006, p.150), encuentran en la fuga a diversos registros estéticos -terror, cine, series de tv, cómic– y expresiones populares –leyendas, creencias, mancias, rituales– las zonas de copresencia de las cuales se desprenden las partículas vecinas de las distintas especies y reinos que, de un modo delirante, la escritura oyoliana pone en relación.

Tramados en diversas operaciones textuales que desmienten cualquier concepción totalizante y promueven en cambio la circulación de lo múltiple, estas *biologías anómalas*, flujos en permanente devenir cifrados en una estética de la diferencia se forjan en el espacio *entre* que propicia la escritura oyoliana, donde la lengua literaria suspende la legibilidad de los cuerpos (Giorgi, 2008, p.167). Así el cronotopo del *Salvaje Cercano Oeste* se configura como un mundo ficcional donde lo animal no es *lo otro* del humano, sino un territorio liminal que pone continuamente

en suspenso, o al menos, bajo sospecha, las creencias y presupuestos que proclaman una escisión entre ambas naturalezas.

El Salvaje Cercano Oeste, un territorio agujereado

Hemos visto que los espacios literarios que se configuran tanto en la *Saga de la Víbora Blanca* como en *Hacé que la noche venga*, *Kryptonita* y *Ultratumba* se construyen sobre la base de los grandes tópicos del fantástico. Bajo estas coordenadas surge el *Lado B* del *Salvaje Cercano Oeste*, es decir, ese lado oscuro de donde emerge lo extraño, lo que habita entre los pliegues y las sombras, lo no se puede ver a simple vista y lo que el lenguaje de la razón no puede inscribir. Aquí, los grandes lugares asociados al *fantasy* tales como la existencia de mundos infernales y la amenaza que suponen; la oposición entre las fuerzas del bien y del mal; la muerte y los muertos (Cf. Barrenechea, 1991, p.401) se entretajan con los elementos de la novela negra en un productivo diálogo que tensiona los horizontes de expectativas de ambos territorios ficcionales (Cf. Aritza, 2020, pp.12-13). De acuerdo con esto, anotamos que en ciertas ficciones del corpus advertimos que la pesquisa está motivada por la búsqueda de respuestas en torno a acontecimientos que perturban el orden de la realidad representada –la muerte extraña de Villegas en *Hacé...*, la visión de Fátima en *Santería*, la presencia sobrenatural de Nafta Súper en *Kryptonita*, la irrupción de las resucitadas en *Ultra Tumba*–. La inexplicabilidad del fenómeno oficia como detonador de interrogantes con posibilidades representativas que se ubican más allá de los territorios del policial. La ambigüedad y la incertidumbre demoran e impiden una explicación unívoca al tiempo que promueven interrogantes inabarcables para la razón que, en gran medida, orientan a las ficciones a un “desenlace incompleto o incierto, que suscita una insatisfacción racional porque el acontecimiento insólito no se explica con una lógica causativa, según las leyes de este mundo” (Campra 172).

Precisamente esta desorientación cognitiva, esta perplejidad, es el terreno fértil en el que se instala la escritura oyoliana para urdir esta intrusión amenazante que produce una fisura en lo real y que hasta el final de los relatos permanecerá sin sutura. Ejemplar en cuanto a esto son las marcas diseminadas en el corpus que señalan la irrupción de lo fantástico desgarrando la escena cotidiana “Lo que

salió de las escaleras de Canning fue algo que ninguno de los tres habíamos visto en nuestra vida” (Oyola, 2008a p.61-62); “Se dieron cuenta que lo que se les venía encima no era para subestimar, que lo que estaban viendo no era posible” (Oyola, 2020:55), “No lo podía creer (...) nadie en este mundo está preparado para algo así” (Oyola, 2011:41). El efecto siniestro insiste a través de inflexiones que escenifican el inquietante encuentro con lo ominoso, “Yo me puse de pie, pero quedé petrificado” (p.21-22) contagiando al lector la incertidumbre (Cfr. Jackson, 1986:27) y enfrentándolo a aquello que no se ve o no se conoce o se resiste a ser nombrado.

En los universos oyolianos, lo innombrable encuentra un cauce representativo por la vía de una estética de la mezcla, de lo impuro, de la diferencia. Más allá de los confines de un universo conocido, emerge el *Salvaje Cercano Oeste* como solución artística que “problematiza el punto de vista antropocéntrico que todo relato supone” (Campra, 2008, pp.56-57) permitiendo inscribir otros sentidos posibles. Allí, lo fantástico se instala como “el reverso de los discursos de una época y sólo existe por ese discurso que desarma desde adentro” (Cf. p.4), como una forma más de la lengua de ejercer su potencia minoritaria (Deleuze-Guattari, Kafka).

Libre de entonaciones trágicas, solemnes (Cf. Drucaroff, 2006, p.) o aterradoras, el fantástico muestra en la obra oyoliana su potencia crítica para, desde los dominios de lo estético, debatir con la realidad, para reflexionar sobre ésta, para interrogar sus límites como así también poner en cuestión la validez de los instrumentos contruidos para comprenderla y representarla. (Cf. Roas, 2008, p.103). Asimismo, las claves diseminadas en los textos, las constantes exageraciones estilísticas y formales, las flagrantes operaciones intertextuales y paródicas muestran por parte del autor una apropiación experimental y lúdica de los elementos convencionales del fantástico, como así también una marcada voluntad de homenaje, como lector y como espectador, a un conjunto de textos que calaron hondo en la vida del autor según lo confirman las numerosas entrevistas consultadas, al punto de convertirse en aliados por excelencia de su escritura. Esta operación restituye vitalidad de las obras del pasado en el presente, con lo cual, estas no se reducen a su propia época, sino que, insertas en el nuevo contexto literario se “re-acentúan sus tesoros de sentido” (Cf. Zavala, 29-33).

Del fértil trabajo con estos materiales emergen las insólitas criaturas

oyolianas, como montaje de restos culturales de diversa procedencia, como organizaciones de discurso que impugnan la experiencia de lo cerrado e inmutable para dar paso a una diversidad de modos vitales que desbordan lo estrictamente humano. Aquí, lo animal, lo monstruoso, en tanto excedente de lo humano “relegado a una zona de liminaridad epistémica, ya que la racionalidad dominante no puede contenerlo” (Cf. Moraña, 2017, p.166) se instala fuera de los límites del policial sumergido en las intensidades de las devociones delirantes de los universos oyolianos y propone nuevos modos de contigüidad que trastocan los regímenes de visibilización y de imaginación (Cf. Giorgi, 2014, p.17).

En resumidas cuentas, vemos que lo que articula el lenguaje fantástico en el corpus oyoliano más que el carácter aterrador de ciertos sucesos irreductibles a la razón, es un modo singular de representar estéticamente esta irreductibilidad, de articular sus significantes para, de alguna manera, lograr aludir a una realidad que se resiste a ser nombrada (Cf. Alazraqui, p.29) dentro de los horizontes genéricos del policial.

BONUS TRACK: Forajidos y matanceros: las huellas de Sam Peckinpah en el cronotopo del Salvaje Cercano Oeste

cuando el género degenera revela su verdadera
naturaleza encubridora y libera hijos no deseados.
Yo conocí a uno. Se llamaba Sam Peckinpah.
Gonzalo Suárez¹²¹

Conforme lo desarrollado hasta aquí, estamos en condiciones de afirmar que el proyecto autoral de Leonardo Oyola se forja en una estética de la mezcla que recupera, asimila y transforma una serie de manifestaciones culturales de diversa procedencia. En esta operación podemos leer una suerte de *estética del homenaje*, en la medida que su obra acusa la influencia, más o menos directa, más o menos explícita, de ciertos referentes literarios, televisivos, cinematográficos reconocibles, que, como vimos en apartados anteriores, son testimonio de las inclinaciones estéticas y las particulares experiencias de consumo que forman la competencia cultural del autor.

Como también vimos anteriormente, de la diversidad de impulsos culturales con los cuales la escritura oyoliana entra en contacto, el cine tiene particular relevancia por su ubicua presencia e insoslayable influencia visibles en una prosa que acusa un palmario tributo al género *western*. De hecho, nuestro autor no duda en expresar abiertamente su predilección por este género cinematográfico que, al igual que la novela negra, se encuentra fuertemente influenciado por las grandes epopeyas de la conquista del Oeste, como bien lo nota Mempo Giardinelli (2013):

Casi no hay elemento de la novela negra que no sea espejo (...) de situaciones ya tratadas por la literatura de la conquista del Oeste. Incluso el hecho de que los personajes del género negro —de cualquier lado de

¹²¹ Suárez, G. (2007) "Sam Peckinpah, el hombre que mató a John Ford". *Minerva* N°5. [Publicado originalmente en J.L. Garci [Ed.], Juan Cobos [Dir.] (1996) NICKEL ODEON. *Revista Trimestral de Cine*. N° 4 otoño 1996 EL WESTERN. Ed. Notorious].
<https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=165>.

la justicia que estén— luchan siempre en desventaja (...) deben sobreponerse al desaliento, la incomprensión y cuantas adversidades les plantean sus miserables vidas. (p.37-38)

Bajtín (1986) nos recuerda que los géneros viven en el presente y recuerdan su pasado y por eso son capaces de asegurar la unidad y continuidad de su desarrollo (Cf. p.156) y, en efecto, considerado el género cinematográfico por excelencia (Cf. Bazin, 2008, p.243) el *western* se caracteriza por contar con unas estructuras básicas cuya fuerza arquetípica garantiza su difusión y pervivencia a través del tiempo (Cf. González Sánchez, 2006, Bazin, 2008, p.243). En la medida que permite cristalizar ciertas mitologías donde se materializan los anhelos más comunes de la humanidad, las estructuras arquetípicas del *western* operan como una máquina de lectura que ayuda a los espectadores a interpretar su mundo y la historia. En palabras de André Bazin (2008) “estos atributos, en los que se reconoce de ordinario el *western*, no son más que los signos o los símbolos de su realidad profunda, que es el mito. El *western* ha nacido del encuentro de una mitología con un medio de expresión” (pp.243-245). En esta confluencia y gracias al impulso de la industria cultural se consolidan los cánones mítico-estructurales que subyacen a los grandes temas de la epopeya de todos los tiempos: la lucha contra el medio hostil, los enfrentamientos de los hombres, el problema del bien y el mal y sus fronteras, etc. (Cf. González Sánchez, 2006, p.147); tópicos que a su vez, permiten encauzar el tratamiento de una diversidad de temas conceptuales, éticos, morales, etc. Es así que, fuertemente arraigado en las estructuras narrativas del cine, el carácter arquetípico del *western* es internalizado por la memoria colectiva bajo la forma de imaginarios que perviven a través del tiempo, inscriptos en diversos ámbitos de la cultura.

En efecto, podemos identificar elementos del repertorio iconográfico y arquetípico del *western* proyectando sus mitos y estructuras en la obra oyoliana, donde la palabra se puebla de referencias que contribuyen a generar el clima del Oeste. Bajo una diversidad de formas y estrategias que van desde la cita-guiño, los epígrafes y otros paratextos, hasta configuraciones estructurales más complejas como lo son la construcción de la subjetividad de los personajes y sus economías

pulsionales ambiguas y contradictorias, las intensidades temáticas y formales de la filmografía *western* invaden el cronotopo del *Salvaje Cercano Oeste* y se instauran como clave de lectura.

Como resultado de esta contaminación simbólica, en novelas como *Gólgota* leemos que el narrador, Lagarto Farías, se compara él mismo con un *cow boy* “desensillando de un caballo negro para entrar a la cantina ‘Teneme al chico’; casi casi una cantina del *far west*”; cuyo espejo detrás de la barra “era lo primero en romperse cuando volaban botellas y vasos. Cuando revoleaba a uno por encima del mostrador” (2008, p.18-20). Asimismo, en *Chamamé* el clima de *western*, se anuncia desde el paratexto, donde se incluyen citas fílmicas que luego resuenan en la prosa proyectando sus estilemas. Así los lectores nos encontramos con pasajes donde el narrador, Manuel Ovejero “el Perro”, se refiere a su motocicleta *Honda Shadow* como su “caballo” (Cf. 2007, p. 55; 205) en alusión a uno de los elementos iconográficos típicos del género.

En confluencia con estos guiños temáticos esparcidos a lo largo de toda la obra oyoliana, la huella ineludible y ubicua de este *western* se intensifica al articularse en operaciones que intervienen en la configuración de los personajes y sus subjetividades. En este sentido, el propio autor declara en una entrevista que los *westerns* “si bien son reiterativos en cuanto al argumento general, cuando tocan la humanidad de los personajes, son increíbles” (Giordana, s/f)¹²². En contacto con estas intensidades que promueven una serie recurrente de temas y comportamientos fuertemente codificados, los héroes oyolianos se muestran notoriamente afectados por las partículas genéricas que se desprenden de la filmografía *western*, especialmente aquellas manifestaciones tardías, de tintes crepusculares que en su momento tensionaron los cánones de la industria cinematográfica, poniendo en entredicho el modelo de héroe de la tradición épica (González Sánchez, 2006, p.171).

Con el propósito de ubicar los rastros de estas influencias en las configuraciones heroicas que predominan en nuestro corpus, merece la pena detenernos y formular algunas precisiones acerca de las variaciones estéticas asociadas al *western crepuscular*, estilo cinematográfico que prolifera a partir de la

¹²² Giordana, P. (s/f) “Escribir es como seducir a una persona”/Entrevista a Leonardo Oyola para *Revista Alfilo* N°62. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/escribir-es-como-seducir-a-una-persona/>.

década del ´60, etapa donde el género va perdiendo el aura mítica que lo caracterizaba, para mostrarse sensible a su presente histórico: “un mundo inhóspito, desgarrado, desmoralizado, sin estado ni ley” (De Francisco, 2011, p.12). Por obra de una serie de reinversiones de sus características formales y semánticas, en esta época las categorías del *western* clásico sufren notables desplazamientos; el género madura, se complejiza y asume una postura crítica; la mitificación de la historia se perfila menos esquemática, plena de opacidades y sus héroes más contradictorios y verosímiles (Cf. González Sánchez, 2006, p.163). Tal como ocurre con la novela negra, los cambios sociales son absorbidos y elaborados por el *western* cinematográfico, en un contexto signado por la corrupción, la violencia y los conflictos bélicos.

Como todo género cinematográfico [el *western*] fue evolucionando, a medida que la sociedad y su cultura cambiaban, el *western* también fue permeable al entorno lo que provocó que tuviera un giro hacía un mundo de sombras y violencia en la década de los 60´. Atrás habían quedado décadas en las cuales los vaqueros eran idealizados y no existían contradicciones en su modo de actuar. (Catenacci-Gutiérrez, 2022, p.35).

Estas coordenadas, bajo las cuales el género se muestra sensible a unos escenarios socialmente convulsionados, se trama el universo fílmico de Sam Peckinpah (California, EE.UU., 1927-1984), cineasta por quien Oyola no duda en expresar una profunda admiración que se plasma en un sinfín de referencias distribuidas a lo largo de toda su obra. Pionero del *western* crepuscular, los largometrajes de Peckinpah resignifican los precedentes genéricos al poner de manera constante en entredicho su sentido épico. A través de su dirección, el cine *western* se reviste de un tono crítico, producto de la deconstrucción de las estructuras cinematográficas clásicas mediante un uso renovado de sus estilemas. En este sentido, el propio Peckinpah reconoce que “[se ha] servido de ciertos clichés en los que cree, porque algunos de ellos se superan a sí mismos y se convierten en realidad. Lo que cuenta es la manera de abordar estos temas y, sobre todo, de desarrollarlos” (Cf. González Sánchez, 2006 p.429-430). De este modo,

más que un recorte temporal, lo *crepuscular* aparece en estas expresiones tardías del género como un rango de estilo que provoca torsiones en el modelo clásico. Así, los films de Peckinpah discurren con cierto aire de leyenda señalando una posición ética y estética que, deformada gracias a operaciones subversivas y deconstructivas busca hacerse cargo de los conflictos propios de su tiempo. Su amigo, el cineasta y escritor español Gonzalo Suárez se refería a su trabajo de la siguiente manera:

Sam Peckinpah, al decir de Hawks, «tergiversaba». Carecía de las virtudes inherentes al western clásico. En realidad, carecía de toda virtud. Ésa era su postura ética. Traicionar los presupuestos morales — y los otros—, desvelando la ambigüedad de la condición humana de la que él se erigía en representante. «Yo soy un hombre malo», me dijo un día, con inefable inocencia en un alarde de provocación. No lo era, pero se obstinaba en parecerlo, tratando de ocultar la exacerbada sensibilidad que le hacía vulnerable. Tampoco era precisamente un hombre bueno, porque la bondad resultaba siempre meliflua cualidad. (Suárez, 2007)

Dentro esta vertiente transgresora del *western* que surge de la mano de Peckinpah, y junto a las innovaciones técnicas que exhibe la sintaxis cinematográfica, el espectador puede advertir el desplazamiento del protagonismo del héroe clásico hacia otra figura arquetípica: la del *antihéroe*. Se trata de un tipo de héroe marginal “que tal vez pudiera ser considerado un villano por encontrarse *fuera de la ley*, según la percepción de la sociedad, pero hacia quien el público siente especial simpatía y cuyas pulsiones están motivadas por la inadaptación a este mundo y a esta sociedad” (González Sánchez, 2006, p. 158). Aquí, la figura del *forajido*, también referido como *outlaw*, *bandido* o *fuera de la ley*, cobra valor por “una ambigüedad moral que atenta contra las convenciones del género y despoja al héroe de todo valor mítico ejemplar” (p.165). Podemos reconocer claramente esta impronta en los personajes que surcan el *Salvaje Cercano Oeste*, corroborada además por el propio Oyola en una entrevista para el periódico *La Nación*:

Lo que pasa con mis policiales es que son personajes que no cumplen con la ley. Uno en la vida real jamás se animaría a desafiar la ley. El enganche mío viene por ese lado: todo lo que vos harías con total

impunidad. Eso, a la hora de escribir, te abre muchísimo el abanico. Me paro del lado del que está fuera de la ley. Eso es lo que tiene cierto halo romántico. (Lezcano, 2017)

En la declaración de Oyola reconocemos configuraciones heroicas claramente deudoras del *western* crepuscular que, despojadas de su referente de origen, se insertan como “un relato, un itinerario, pero extrañamente reducido a su esqueleto, depurado al máximo” (Sánchez Biosca, 1990, p.174) para entrar en contacto con los sentidos que se juegan en las ficciones del corpus. En efecto, habida cuenta del modo disruptivo en que nuestro autor transita la novela negra, a partir de una escritura moldeada en gran medida por sus obsesiones fílmicas, no es casual encontrar en su obra paralelismos con la estética de un cineasta transgresor, subversivo y provocador como Peckinpah, cuyos antihéroes son fuente de inspiración para construir

retratos sinceros, ajustados o maniqueos, pero siempre a partir de las pulsiones, sentimientos y comportamientos más viscerales y poderosos que anidan en el hombre: la amistad, la traición, el amor, la venganza, la soledad, la ambición, la nobleza, la pasión, la sabiduría, el odio. (Lardín, 1998, p.5)

En efecto, en films como *La Pandilla Salvaje* (1969) *Pat Garret and Billy the Kid* (1973) o *Duelo en Alta Sierra* (1962) Peckinpah insiste en mostrar estos arcos de transformación radicales que buscan visibilizar la complejidad de la condición humana a través de la representación de los contradictorios vínculos entre unos personajes que, antes unidos por un estrecho lazo de confianza, amistad, lealtad y/o complicidad, terminan enfrentados bajo el signo de la traición. Ejemplar en cuanto a esto son las relaciones que se traman entre los personajes de *Duelo en Alta Sierra*, donde Gil Westrum traiciona a su viejo amigo Steve Judd al pretender hacerse del oro que debían transportar como parte del trabajo para el cual habían sido contratados. De modo similar, Billy the Kid es perseguido y asesinado por quien antes había sido su amigo y compañero de fechorías, el forajido luego devenido *sheriff*, Pat Garret y de igual modo, en *La Pandilla Salvaje*, Deke Thornton, que había formado parte del grupo de forajidos, acepta colaborar en la caza de Pike

Bishop y sus hombres, para no regresar a la cárcel de Yuma.

Volviendo a nuestro corpus, podemos reconocer en los personajes que campean el *Salvaje Cercano Oeste* el eco de aquellos códigos y valores moralmente ambiguos propios de la estética crepuscular de Peckinpah (Cfr. González Sánchez, p.434). Bajo la forma de epígrafes, dedicatorias, títulos de capítulos, etc., la dimensión paratextual de las ficciones oyolianas se puebla de referencias al *western* que se instalan como clave de lectura y proyectan sus paralelismos en la prosa. Sirva como ejemplo de esta operación la referencia al film *Young Guns II* (Murphy, 1990), una de las tantas versiones que recrea el tono crepuscular inaugurado por cineastas como Peckinpah, donde los espectadores nos reencontramos con la figura del forajido Billy the Kid y su banda. El epígrafe en cuestión, alojado en el paratexto de *Chamamé*, recupera un fragmento del diálogo que sostienen Billy the Kid y Doc Skurlock, donde halla su clímax la tensión entre dos amigos que eligen vivir en lados opuestos de la ley. Al respecto, González Sánchez (2006) señala que, en estas manifestaciones crepusculares del *western*, son frecuentes las “historias violentas [que] a menudo tratan de amistades veteranas, marcadas siempre por un impulso de autodestrucción que acelera la figura de un traidor” (p.194). Estos vínculos, ambiguos y contradictorios, resuenan en la sintaxis genérica de *Chamamé* cuando leemos que Noé, preso de su delirio místico, traiciona a su socio y amigo, el Perro, al quedarse con su parte del botín de un robo. Como ocurre con Pat Garret y Billy the Kid; Noé y el Perro no tienen nada en contra uno del otro, de hecho, se admiran y se respetan. En diferentes zonas de la prosa se evidencia este aprecio recíproco que luego, por circunstancias de la vida, se verá malogrado al intervenir el componente de la traición dejando a la vista “la debilidad interna del grupo de hombres (...) la escisión está en el interior del propio colectivo, donde se muestra la caída de los antiguos códigos morales de lo legendario” (p.194).

Por otra parte, una de las constantes más vistosas de la filmografía de Peckinpah es la *violencia*, que –como en la novela negra–, se instaura como protagonista. y motor de la acción (p.192). Esta influencia aparece claramente *Gólgota*, donde el personaje principal, Lagarto Farías, un policía a punto de retirarse, cruza los límites de la ley para ajustar cuentas con Los Pibes de Scasso por haber ejecutado a su compañero, el oficial Román “Calavera” Centurión. A

pesar de pertenecer a las fuerzas policiales, Lagarto Farías actúa conforme a la ley del ojo por ojo y ejecuta a Darío, el hijo del líder de Los Pibes, para perpetrar su venganza, “por haber sido camarada y compañero (...), por haber sido padre y hermano mayor de Román (...) no lo iba a olvidar y no iba a dejar que las cosas se quedaran así” (Oyola, 2008a, p. 129). El *Salvaje Cercano Oeste* cobra forma en Villa Scasso, un cronotopo donde reina la violencia; donde “[l]a sangre derramada pide más sangre” (p.96). Esto queda plasmado de manera expresa en las palabras del narrador cuando afirma convencido que:

La reina de reinas acá y en todas partes es y será la violencia (...) Es la que nos moviliza (...) Porque la tenemos en nuestro interior como motor primario (...) Algunos la tendrán en reposo y es bueno que no despierten lo que está dormido. Otros la tenemos a flor de piel. Y en eso influye mucho el lugar donde vivimos. (p.114)

Conforme lo expresa el protagonista, la violencia impregna la trama de *Gólgota* y se instaura “como la única manera posible de supervivencia, ya sea por formación (...) o por necesidad” (Cf. González Sánchez, 2006, p.192). Por eso leemos que, luego de descubrir al asesino de Calavera y saldada la deuda con su sacrificio, “ya sea para bien o para mal, mejor era reinstaurar el viejo orden” (Oyola, 2008a 97), policías y criminales arriban a una suerte de tregua donde hacen cada uno lo suyo sin meterse en los asuntos del otro, porque, en definitiva, en el *Salvaje Cercano Oeste* no se trata de que eso era lo correcto, “sino que era lo que se tenía que hacer” (p.96).

El clima violento que recubre con sus intensidades la trama de *Gólgota* se anuncia desde el epígrafe donde encontramos una referencia a *Cabalgata Infernal* (Hill, 1980), un *western* crepuscular tardío cuya estética es notablemente deudora de Peckinpah y en el cual la pandilla de Jesse James es perseguida por los hombres de la Agencia Pinkerton. La cita corresponde a la escena del entierro del joven Archie Payton Samuel, el miembro más joven de la banda de Jesse James, muerto en una emboscada; “un asesinato cometido en nombre de la justicia” (Oyola, 2008a, p.9) que resuena en la ejecución de Darío, el pibe de doce años que mató al oficial Román “Calavera” Centurión.

El Cat Power me contó que a Román lo ataron de manos a un scooter. Que en donde lo mataron a m'hijo, lo tenían esperando al hijo del Kuryaki. Que le comieron el coco al borrego toda esa madrugada. Que lo hicieron fumar mucho paco y bajarse casi media botella de whisky. Que le festejaron cuando lanzó porque demostraba que se estaba haciendo hombre, que el cuerpo le respondía. Que le prometieron hacerlo uno de Los Pibes (...) Que él tenía que hacerse cargo de lo que le correspondía y eso era vengar al padre. (p.115)

Darío me miró y me reconoció. Supo de qué iba el asunto mucho antes de que empuñara el arma, apuntándole (...) Darío se puso a llorar. En cada sollozo pude notar el vapor de su respiración. Lloró. Lloró mucho, pero igual, lo crucifiqué. (2008a, p. 117)

El film marca unas coordenadas de lectura en las cuales el enfrentamiento entre los patas negras y Los Pibes de Scasso adquiere connotaciones míticas, en clara correspondencia con el título con que el largometraje de Hill es conocido España: *Forajidos de Leyenda*. En efecto, tal y como se ocupó originalmente de las grandes gestas de los héroes clásicos, las estructuras arquetípicas del *western* también cifraron de modo espectacular las hazañas más espurias de bandidos consagrados como *Butch Cassidy*; *Billy the Kid*; *Jesse James* o *Buffalo Bill*. Así, el mito degradado –desmitificado– abandona el campo de las idealizaciones maniqueas y se acerca a la serie socio histórica poniendo sus estructuras al servicio de la violencia circundante.

En el *western* crepuscular, el mito como tal no interesa más que para mantener las formas (Cfr. González Sánchez, p.432) y es ese trasfondo opaco lo que encontramos proyectado en la obra oyoliana. La sintaxis narrativa conjuga una serie de restos míticos para inmortalizar escenas de violencia callejera, dotándolas de un estatuto legendario. Valga como ejemplo la leyenda urbana de Pol, recuperada en *Kryptonita* por Señor de la Noche:

una de las grandes celebridades del barrio (...) la fama le viene de haberse enfrentado con un oficial de la Bonaerense a plena luz del día en un terreno baldío (...) donde se juega a la pelota los fines de semana. Parece que se la había jurado porque alguien que él quería mucho había

perdido con ese rati. Y que lo encaró ahí, a lo pistolero (Oyola, 2011, p.129).

Reconocemos el canon iconográfico del *western* marcando las coordenadas genéricas que alojan el mito de Pol, con lo cual, la ficción se ubica en una posición crítica que posibilita, por medio de la distancia estética reflexionar en torno a una cuestión social:

Pol juró que se batió a duelo con el pata negra. Que supo conservar la calma, tener la sangre fría y apuntarle bien para darle el tiro en medio de la frente (...) Toda una hazaña para cualquiera y más para un chico de diecisiete años; que se empezó a difundir de boca en boca, agrandándose cada vez más, según quien la contara. Con detalles que lejos estaban de lo que había pasado en realidad (...) desapareció del barrio mientras se convertía en leyenda. Pibes chiquititos en la calle jugaban a Ben 10 y a cuando Pol mató al rati (...) Es lo que pasa por acá. Todo al revés. Equivocado. (p.131)

Profundamente arraigada en imaginario del *Salvaje Cercano Oeste*, la leyenda de Pol se monta en estructuras míticas que la hacen circular de boca en boca y la engrandecen hasta en algún punto escindirse de lo que realmente ocurrió para pervivir como relato que va de boca en boca. En clave de *western*, este relato, que arroja luz sobre aspectos de la realidad de conurbano, recrea las coordenadas heroicas del oeste crepuscular que ubican con claridad las palabras de Vicente Sánchez Biosca (1990):

Cuando el astuto Buffalo Bill escenificaba en clave mítica y con buen espíritu comercial sus propias hazañas reales, no estaba sólo falsificando unos hechos sucedidos apenas unos años antes. Aun si esto fuera cierto, lo verdaderamente relevante de su actitud es que se proponía intervenir en la frontera de dos lógicas esencialmente distintas: aquélla que rige el edificio de la historia y la que sustenta al mito. (p.173)

Valiéndose de uno de los clichés más consolidados del género: *el duelo*, “un enfrentamiento que opone al héroe y al villano en una lucha definitiva con la máxima

apuesta posible: a vida o muerte” (González Sánchez, p.263), la leyenda de Pol se inscribe en las coordenadas del *western* que con su impulso mítico transforma sus espurias acciones en hazañas heroicas que se perpetúan por la vía de la identificación de los niños que quieren parecerse a él. (Cf. p. 146). En este sentido, es preciso tener en cuenta la importancia que los niños tienen en la filmografía de Peckinpah que generalmente aparecen recreando lúdicamente escenas de violencia como en un siniestro *mise en abyme* de la realidad que los circunda. En efecto, cuando el Señor de la Noche se refiere a aquellos niños que imitan a Pol, resuena la escena del film *Young Guns II*, donde Doc Skurlock se proclama en relación a su amigo Billy the Kid y el carácter legendario que estaban cobrando sus espurias hazañas:

[DOC SKURLOCK] Chávez ya no puedo cabalgar con él [Billy]... pasé todo este tiempo tratando de olvidarlo. Leí sobre él en los periódicos y en gacetillas de aventuras. ¡Santo cielo!, ¡en Nueva York los niños lo imitan por las calles!... ¡lo sueñan!... ¿comprendes a qué me refiero? (Murphy, 1990)

Esta escena es un guiño flagrante del director Geoff Murphy a la filmografía de Peckinpah y a su peculiar forma de trabajar la figura de los niños en relación con la violencia. En el fragmento, vemos que Billy the Kid presenta no pocas similitudes con la figura de Pol, ya que en ambas narrativas se muestra su carácter ejemplar que provoca en los niños admiración identificación e imitación. En efecto, no es difícil encontrar en esas criaturas que escenifican la violencia perpetuando en sus juegos la leyenda de Pol, ecos de aquellos que transitan la filmografía de Peckinpah –y que claramente Geoff Murphy recupera en *Young Guns II*—. Basta recordar aquella escena al comienzo de *La Pandilla Salvaje* (Peckinpah, 1969), donde aparecen niños absortos en el espectáculo de ver a unos escorpiones ser devorados por hormigas o; cuando en *Duelo en Alta Sierra* (1962) los vemos hamacándose en la horca donde se ejecuta públicamente a los criminales. En sus films la violencia corrompe a los sujetos y los niños son, en el mejor de los casos, espectadores y receptores, expuestos a su influencia y propensos a escenificarse de alguna manera en sus vidas. Sus miradas de asombro recaen sobre aquellos personajes adultos, con cuyo ejemplo se identifican para luego proyectarlo en lo lúdico. Tal como lo observa Rubén Lardín (2008):

En las películas de Sam Peckinpah los niños están presentes en todo momento atendiendo, entre temerosos y fascinados, a los comportamientos adultos. En *Grupo Salvaje* son aplicados espectadores ante las descriptivas muertes de sus mayores (durante el atraco) y sus risas (momentos después, cuando el grupo supera la tensión que provoca el descubrimiento del botín de arandelas. (p.24)

Ya desde el epígrafe “todos queremos volver a ser chicos” (Peckinpah, 1969) el anhelo nostálgico de la infancia se instala en *Kryptonita* como evocación de un tiempo irrecuperable en la vida de los héroes, donde la violencia todavía era un juego. El aura mítica de la leyenda de Pol suscita en los niños una fuerte identificación que se manifiesta en lo lúdico y que no es sin consecuencias, pues, la potencia didáctica del discurso épico que emana del *western*, convierte un hecho criminal en un fenómeno noble y admirable, que reafirma el valor del héroe como patrón de conducta para un público que goza al recrear y hacer propias sus hazañas. Al respecto, el Señor de la Noche advierte que “cosas así son peligrosas porque generan identificación. Todos querían ser él como alguna vez quisieron ser como nosotros. Así es como se reproduce todo. La violencia, principalmente” (Oyola, 2020, p.131). Valgan en este sentido las observaciones de Jaques Aumont (2005) en cuanto a la eficacia de la cualidad arquetípica del *western* para cristalizar imaginarios producto de las identificaciones con sus estructuras básicas:

la identificación con el personaje procede de una identificación del (y al) personaje como tipo. La eficacia de esta forma de identificación es indudable, su perennidad y su casi universalidad son la prueba: esta tipología tiene por efecto reactivar de manera absolutamente comprobada, en un nivel a la vez frustrado y profundo, los afectos surgidos directamente de las identificaciones con los papeles de la situación edípica: identificación con el personaje portador del deseo contrariado, admiración por el héroe que figura el ideal del yo, temor ante una figura paternal, etcétera (p.286).

Como todos los personajes oyolianos, la figura de Pol se construye en la ambivalencia que caracteriza el modelo arquetípico del *outlaw hero*, que actúa con

la convicción de hacerlo en beneficio de la comunidad, impulsado por una suerte de responsabilidad social (Castro De Paz, 1995, p.53). En clave de leyenda, el Señor de la Noche completa el relato de Pol y agrega que éste continúa alimentando el mito que sostiene su fama bajo un nuevo alias:

El Corintio. Así se hace llamar por estos días. Porque, según él, además de ser un mara de la M-18, es un apóstol de la voluntad de Dios que viene a advertirle a los injustos que no van a entrar en el Reino de los Cielos. Mató a una puta, a un dealer de Paco, a un cocinero, a una madre e hija que hacían abortos clandestinos, a una piba que se había hecho un aborto, a un violeta. (Oyola, 2020, p.132)

La convicción de Pol encuentra su fundamento no sólo en su fanatismo religioso, sino también en la ley del *Salvaje Cercano Oeste*, donde *se hace lo que se tiene que hacer*, con lo cual, su figura se constituye como un espacio de tergiversación de los valores míticos.

En *Chamamé*, nos encontramos con una prosa donde “el edificio mítico subyacente al *western* crepuscular se encuentra poéticamente aludido” (Cf. Sánchez Biosca, 1990, p.178). Allí, el prontuario del Perro adquiere contornos legendarios, en la medida que su fama produjo una serie de cristalizaciones en los imaginarios:

La leyenda siempre es más atractiva que lo que pasó realmente, ¿no? Bueno, ahí va la mentira: en el litoral cuentan la historia de un tipo que se escapó de un hospital en silla de ruedas. Que los canas no lo pudieron detener y eso que lo corrieron primero a pie y después con el patrullero. Dicen que no lo agarraron porque el quetejedi era más rápido que la velocidad del sonido. Vos sabés que para que alguien crea en boludeces como estas, por lo menos tiene que haber algo de verdad en una parte del relato. Algo donde te pique la duda de si es mentira o no (...) En el ambiente siempre se supo que Manuel Ovejero alias El Perro era un as en cualquier vehículo. Con una silla de ruedas seguro que me podía lucir. Todos le ponían una ficha a eso. (Oyola, 2007, p.210-211)

El relato de las hazañas del Perro cobra matices legendarios y, alojado en la memoria colectiva, circula de boca en boca por los pagos del litoral. De modo

similar, en *Gólgota* “los parroquianos de ‘Teneme al chico’ hablan de ‘cuando el Lagarto boxea’. A veces lo cuentan y se cagan de risa. Otras se acuerdan y se cagan de miedo”. (Oyola, 2008a, p. 15).

Por otra parte, vemos en el *western* crepuscular un héroe individual que necesita reafirmarse de alguna manera, y lo hace uniéndose a otros personajes que se encuentran en circunstancias similares a las suyas. En Peckinpah, esto se materializa en la insistente apuesta a escenificar grupos de forajidos que trascienden las configuraciones pasivas de los clásicos jinetes solitarios (Cf. González Sánchez, p.191). Recordamos en este sentido la célebre frase de Pike Bishop cuando en *La Pandilla Salvaje* asevera: “seguiremos todos juntos como siempre lo hemos hecho” cuando en *Kryptonita* Ráfaga narra los orígenes de la banda de Nafta Súper:

Desde que tengo memoria siempre estuve con ellos. Con Pinino, el Federico, Juan Raro, Lady Di y el Faisán. La última que se nos sumó fue la Cuñataí Güira. Pero con los otros cinco rancheamos prácticamente desde que nos parieron. Primero fuimos amigos. Después una banda. Ahora somos familia. Y vamos a morir así: como una familia (Oyola, 2011, p.149).

Del mismo modo, en *Chamamé*, el Perro y Noé son acogidos por la banda de Yáñez, con la cual no sólo comparten prontuario y condena —como señalará el autor en la dedicatoria de la novela—, pues, además del oficio, comparten un sentido grupal construido sobre valores como la amistad, la solidaridad y la idea de familia:

Yáñez, el Toro, Tutuca, Orti, Ponch, el Pastor y yo. Yáñez era *old fashion*. Creía en los mandamientos del buen chorro. Creía en sus hombres. Y nos cuidaba y cuidaba de nuestras familias. Claro, ¿no? El Pastor y yo en ese aspecto le salíamos barato. Porque la banda de Yáñez era lo único que nosotros podíamos considerar como familia. (Oyola, 2007, p.153-154)

Atravesado por una ambivalencia que torna ardua la distinción entre buenos y malos, la figura del *forajido* condensa las contradicciones de un trasfondo social

complejo, pues “los cambios históricos suelen arrojar a los márgenes a aquellos individuos mejor compenetrados con su época, ya sea porque se identifican con sus valores o porque se han acostumbrado a violarlos con cierto éxito” (Narbona, 2017). En relación con esto Peckinpah refiriéndose a sus personajes manifiesta lo siguiente:

Mis héroes son "losers" porque están derrotados por anticipado. No tienen ninguna fachada, no les queda ilusión, representan la aventura desinteresada, aquella de la que no se obtiene más provecho que la pura satisfacción de vivir todavía" (Peckinpah Citado por Astre y Horau, 1975; 381 en González Sánchez, 2006, p.159).

En los largometrajes de Peckinpah los espectadores nos hallamos frente a antihéroes sobrepasados por un mundo que ya no es el de ellos, convertidos en seres prehistóricos dentro de un mundo convulsionado de cambios que lentamente los va dejando fuera de escena. Este tono crepuscular y dramático se hace presente en los héroes oyolianos que se muestran sumidos en el “desencanto de [ser] eternos errantes [que] abandonan toda esperanza de fundar un hogar” (Cf. p.163). El siguiente pasaje de *Chamamé* ilustra claramente esta ausencia de esperanza:

[NOÉ] Y vos, Manuel, ¿no te cansaste ya de tener sangre en las manos? Yo no dejo de pensar en Alex, ¿y vos?

[PERRO] Lo de Alex es otro cantar. Y lo de la sangre que derramamos, Noé, es como los escrachos que llevamos en la piel. Nos lo había dicho el Chapu, ¿te acordás? ¡Putá madre! También somos responsables por la sangre del Chapu.

[NOÉ] Tenés razón en todo esto que dijiste. Por culpa nuestra el Chapu está muerto. Y los tatuajes y esa sangre son cosas que vamos a llevar para toda la vida. (...) Una vida normal es lo que yo quería. Una vida para servir a nuestro Señor. Si la guita no va a ir a parar a la iglesia que pensaba construir, comprate eso, Manuel. Una vida normal.

[PERRO] Sí, puedo comprarme algo así. ¿Y cuánto me duraría? No sé hacer otra cosa, Noé. ¿Y vos? ¿De qué pensás vivir si no salís de caño? (Oyola, 2007, p.2)

En consonancia con los héroes de Peckinpah, Noé y el Perro se revelan en la prosa como “hombres llenos de angustia, cuyas palabras y actos revelan un desengaño” (González Sánchez, 2006 p.165). Esta misma impronta de desencanto aparece en *Gólgota* donde leemos que Lagarto Farías, a poco de retirarse de la policía, se muestra avasallado por una vida que se le vino encima sin darse cuenta:

me fui a dormir después de haber visto *El hombre del rifle* como todas las noches y cuando los abrí... tenía cincuenta. ¿En qué momento el Toddy se convirtió en la amarga sangre de Cristo? No puedo calcular cuánto tiempo estuve muerto. Tampoco puedo decir que ahora estoy vivo. Porque esto no es vida. Soy un zombi. (Oyola, 2008, p.14)

El fragmento insinúa el inexorable paso del tiempo que se materializa en una “visión desencantada, ácida, con brotes de ironía y corrosivo cinismo” (Cf. González Sánchez, p.203), típico de los héroes crepusculares que con los años van adquiriendo la rugosidad de su universo (p.195). Su semblante melancólico lleva las huellas de sus fracasos y desengaños:

Es irónico que un espejo hecho mierda te muestre en verdad quién sos. Eso me pasa a mí cada vez que veo mi reflejo (...) Lo que veo es a un viejo quebrado, de rostro arrugado, tan arrugado como astillado está el espejo. Soy algo destruido. Algo feo. Soy lo que está roto y lo que todavía se puede romper más. (Oyola, 2008, p. 19)

Este tránsito de los héroes hacia lo que se prefigura como un ocaso inevitable está presente en *Kryptonita* mostrando que la banda de Nafta Súper ya es historia. Para las nuevas generaciones de criminales, son como dinosaurios que ya no tiene cabida en los planes de la mara M-18, organización criminal en expansión que reclutó a Pol antes de cumplir 18 “porque vieron en él cualidades. Ansia de poder. Que podía moldearse” (2011, p.132).

[POL] Dejamos la lucha por el barrio porque la idea, el objetivo a concretar, es mucho más grande. Borrar fronteras. Expandirnos. Pero ustedes no lo entenderían (...)

[SEÑOR DE LA NOCHE] ¿Por qué no hacés la prueba?

[POL] No los estoy tratando de cabezas de tacho. Simplemente digo que

son de otra época, Federico. Dinosaurios. Vos ya estás demasiado viejo como para ser una promesa. Sos como Orteguita o Palermo. ¿Y me va a decir que Nafta Súper representa al hombre del mañana? Ustedes no tienen cabida en el Plan. No nos sirven. (Oyola, 2011, p.133)

Estos antihéroes desencantados se presentan como residuos arquetípicos de un pasado ya olvidado, “monstruos antediluvianos cuyos días están contados” (González Sánchez, p.201) y que, afectados por un sentimiento de no plenitud, “saben que la felicidad es un bien escaso, y que ésta sólo se encuentra en el nomadismo, en la huida sin fin” (González Sánchez, 2010, p.336). Por eso, en *Kryptonita* la banda exhorta a Pini a que huya, “grandote, si no te tomás el palo de acá YA, te la van a dar” lo exhorta el Faisán; “te tenés que ir bombón [agrega Lady Di], Es ahora o nunca. Andate y no vuelvas más” (Oyola, 2011, p.205). También el Perro en *Chamamé*, cuando sus “días de fercho han terminado” huye para recluirse en el Mogambo, “el último quilombo de Misiones” donde pasa sus días “aburrido por lo que no pasa nunca”, ofreciendo sus servicios como gatillo en alquiler y gastando lo que gana en alcohol, faso, putas y forros; “si llego a morir de un tiro, cirrosis, cáncer, sífilis, sida o aburrimiento, cuando me hagan la autopsia, los forenses van a encontrar que en mi interior estoy lleno de nada”, asegura con pesimismo (Cf. 2007, p.212). En línea con la estética del héroe crepuscular, podemos notar que el único propósito del Perro es “vivir todavía, aunque es consciente de que acabará muerto en breve. Sin la menor esperanza de conservar la vida, la aventura de estos protagonistas evoluciona indiferente a cualquier proyecto de futuro” (González Sánchez, p.195).

Transitar como lectores las distintas variaciones del *Salvaje Cercano Oeste*, que se configuran en nuestro corpus supone adentrarnos en configuraciones cronotópicas que de forma recurrente reenvían al universo fílmico del *western*. Allí “imperla la ley del revolver. *Wild, wild, west... wild, wild, life!*” (Oyola, 2007, p. 238) y la lectura nos invita a los lectores-espectadores al goce de reconocer el cliché, de percibir la variedad de paralelismos y resonancias que se ponen en juego en la prosa.

En manifiesta afinidad con la estética de la filmografía de Sam Peckinpah, Leonardo Oyola construye su *Salvaje Cercano Oeste*, cronotopo literario donde los personajes están condenados a vérselas con la brutalidad del mundo que los rodea,

mientras intentan mantener ciertos códigos y valores en un paisaje moralmente ambiguo. Inspirados en aquellos outlaws de Peckinpah, los forajidos oyolianos son seres sometidos por las pasiones más bajas y sin un atisbo de redención. Y como los de Peckinpah, son relatos que se montan en las coordenadas de lo mítico y lo tergiversan “con mimética inocencia y simulada ferocidad” para desvelar las ambigüedades de la condición humana (Cf. Suárez, s/f). En sintonía con la estética crepuscular, los forajidos oyolianos son seres agujereados que dejan a la vista su costado vulnerable, su desarraigo y su marginación. Como los héroes de Peckinpah, siempre cercanos a la muerte, la violencia es, en la mayoría de los casos, único medio de expresión y protesta que conocen (Cf. González Sánchez, p.429).

A MODO DE CONCLUSIÓN: *Vivir y morir en el Oeste...*

La máquina literaria oyoliana se instaura en la escena de las letras argentinas como dispositivo narrativo que captura la experiencia humana de los márgenes urbanos para luego someterla a elaboración artística. Con más de quince años de circulación en el campo literario, la obra de Leonardo Oyola puede considerarse representativa de un estado de la narrativa argentina actual donde se visualiza una tendencia innovadora en las formas de servirse de las convenciones del policial como también en los modos de aproximarse estéticamente a lo real.

Como ya hemos mencionado, las coordenadas del género en los albores del nuevo milenio, marcadas por la crisis social, la ruina de la economía, la corrupción política, la desocupación, el progresivo deterioro de la clase media y el desborde de la violencia urbana, trazan los contornos del campo. Precisamente en este contexto se inscribe el proyecto autoral de Leonardo Oyola, en cuya narrativa podemos advertir una deconstrucción de los imaginarios neoliberales de los años noventa para proponer distribuciones estéticas alternativas. Su escritura hace *zoom* en el conurbano bonaerense para someterlo a un nuevo régimen de visibilidad. Como resultado, bajo las coordenadas de la novela negra, género siempre interesado por las problemáticas de su tiempo, se configura el *Salvaje Cercano Oeste* oyoliano, cronotopo literario de contornos inciertos, tramado en la hibridez genérica, donde la violencia, la exclusión, la traición, el deseo de justicia y/o de venganza, la locura, el amor, los códigos y la fe son protagonistas a la vez que motivos para experimentar con modos singulares de narrar.

En nuestro recorrido a través del corpus pudimos observar que, en consonancia con las tendencias estéticas de su tiempo, Leonardo Oyola se desmarca de las modalidades de representación asociadas a las corrientes realistas y pone en juego su propia paleta de colores para ensayar otras aproximaciones. El *Salvaje Cercano Oeste* oyoliano emerge de una singular mezcolanza en la que una multiplicidad de impulsos estéticos se conjugan para hacer resonar los conflictos de una sociedad fragmentada, sincrética, plural y llena de contradicciones. Su geografía y sus lógicas se recortan en el habla de los personajes y sus respectivos modos de habitar aquellos territorios. Sus subjetividades toman forma en la palabra novelesca, plurilingüe y dialógica, que cartografía un espacio donde rigen códigos y reglas que no son las estipuladas por

el orden estatal, sino por la *Ley del Oeste*, porque allí “imperla la ley del revólver. *Wild, wild, west... wild, wild, life!*” (Oyola, 2007, p. 238); la ley del ojo por ojo; de la justicia por mano propia; la misma que empuja en su momento a la Peke y a Lagarto a decir que *hicieron lo que se tenía que hacer* (Cf. Oyola 2008a, p.114; 2020, p.34).

A partir de una operación de *oralización del territorio* la escritura oyoliana captura las lógicas de visibilización y distribución de los cuerpos en este cronotopo, perceptibles en las voces de los distintos personajes que transitan sus *huecos, ranchos, pasillos, con paredes de revoque grueso, ladrillos huecos anaranjados y alambrados con forma de rombo*. En el murmullo incesante de esas geografías, reconocemos devotos y devotas de la virgen, del Gauchito, de San Jorge y/o de San la Muerte que practican distintos –y a veces insólitos- cultos y rituales mágico-religiosos; que son empáticos, solidarios y protectores con los suyos y comparten, “sea poco o mucho, todo lo que tienen” (Oyola, 2008c, p.128); que mantienen vínculos inciertos con los *patas negras* de la bonaerense. A través del murmullo de sus voces descubrimos que en el Oeste se respetan los *diez mandamientos del buen chorro* (Cf. 2007, p.105), que todos saben con quién se jode y con quién no; que la lealtad y el silencio se pagan muy bien (p.70); que cuando pasa algo *grosso* en la villa, es mejor mirar para otro lado y no meterse y, sobre todo, saben que cuando mueran, probablemente no figuren en la carátula de ningún expediente (Cf. 2008a, p.23; 2008c, p.118).

Como reservorio de imaginarios, de vivencias y de símbolos que actúan como la señal distintiva de ese territorio, notamos que las intensidades de este cronotopo se extienden a otros escenarios que, en una suerte de contigüidad semiótica con el espacio de la villa, recrean sus sentidos en torno a la violencia, la exclusión, la desigualdad, la corrupción, la venganza etc. De la mano de la escritura oyoliana nos adentramos en cárceles (2020), hospitales de la periferia urbana (2011), pueblos fantasmas (2010) y hasta nos transportamos a los suburbios y arrabales porteños de fines del siglo XIX y principios del XX (2005; 2007b), para corroborar una y otra vez que en los universos oyolianos *la reina de reinas es la violencia, madre de todos los males* (2008a, 114).

Los personajes adquieren mayor textura aún al entrar en contacto con la cultura global y los fenómenos de masas cuando descubrimos que son, ante todo,

ávidos consumidores, oyentes y espectadores de los fenómenos de la cultura de masas. Por lo tanto, si hay algo que no falta en *Salvaje Cercano Oeste* es *ritmo*; el ritmo del rock y el pop de los 80 y 90 y el de las frenéticas y violentas series y películas americanas de acción, del Oeste y de *zombis*; aunque también la lectura nos dejó ver ciertos deslices románticos como *Calles de Fuego* (2007, p.31) y algunos *latinos pecaminosos* (2011, p.; 2020, p.147) que no hacen más que iluminar, el costado tierno y sensible de los curtidos personajes oyolianos. En estrecha interrelación con el artificio que busca generar un efecto de oralidad, el estilo narrativo de Leonardo Oyola se ve enriquecido por una absorción voraz de los productos de la industria cultural. En este diálogo multifacético, se delinean y adquieren textura los contornos de este territorio que se teje en un lenguaje híbrido donde las expresiones locales se funden con los íconos globales.

Con estas consideraciones, pudimos identificar en el corpus ciertas áreas donde la prosa adquiere las tonalidades *neobarrocas* propias de las estéticas de nuestra época. Siguiendo a Omar Calabrese (1999) en esta lectura pudimos reconocer en los textos una suerte de "poética del fragmento" por medio de la cual Oyola saca a relucir su *prontuario* musical y fílmico. Con la mediación de las operaciones propias de las estéticas posmodernas como el pastiche, la parodia, la cita guiño, la prosa incorpora lo que con llamamos poblaciones inespecíficas, desjerarquizadas de cine, música, radio, tv, literatura, publicidad (Cf. Deleuze-Parnet, 1980, p.33), que se incorporan a la ficción con todo su efectismo, como reflejo de la diversidad viva de los lenguajes. Así los personajes oyolianos son caracterizados en gran medida por sus gustos y consumos musicales y fílmicos. En la lectura nos enteramos que Fátima desde chiquita iba a los cines de Lavalle (2008c, p. 51) y que el cine también estaba en la agenda de los miércoles de Aguirre y Emoushon (2010, p.180). Sabemos que Tres no se perdía las entregas radiales de *Peter Fox lo Sabía* (2005, p.57); que Córdoba era fan de *Lost* y coleccionaba VHS de películas de acción (2020, p.186; 218) y que al Señor de la Noche le gustaba *Starsky y Hutch* (2011, p.77). También descubrimos que el Perro tenía una secuencia de temas musicales para conquistar al ritmo de la rocola (2007, p.62); que de chico miraba *Trasnoche Aurora Grundig* (p.95) los sábados por Canal 7 y que le hubiera gustado ser el Cuervo Shaddock de *Calles de Fuego* (p.31); mientras que a la Ñeri Graciela le hubiese encantado ser como La Mujer Biónica

(2020, p.130).

Profundizar en el espesor del diálogo que la obra Leonardo Oyola mantiene con otros discursos y formatos de la literatura y la cultura en general, nos permitió descubrir que el peso que ciertas referencias musicales y fílmicas llegan a adquirir en la arquitectura de las ficciones va más allá del guiño cómplice dirigido al lector avezado. Ubicamos zonas de su narrativa en las que la estructura de una canción le sirve para organizar los capítulos de una novela; como también advertimos la genialidad con que resuenan las tonalidades épicas de los *westerns* crepusculares de Sam Peckinpah y sus sucesores, encarnadas en los *forajidos* del *Salvaje Cercano Oeste*. Sin lugar a dudas, se trata de una escritura notablemente afectada por las intensidades del medio fílmico, atravesada por la *experiencia intensa del cine como vivencia* (Cf. Peña Ardid) de la cual el autor extrae modelos narrativos y compositivos reconocibles que resignifican notablemente la forma de articular el punto de vista y los modos de presentación y tratamiento del espacio en los relatos. Como resultado, las estructuras narrativas reflejan la influencia de la memoria estética audiovisual de un escritor formado como un ávido consumidor de cine y televisión.

Esta es quizá una de las operaciones más interesantes que encontramos en la obra oyoliana los que nos deleitamos con el guiño cómplice que la escritura dirige al lector; ciertamente, pasa algo allí donde la música, el cine y la tv impactan y promueven una identificación entre autor, personajes y lector. El extenso repertorio de referencias presentes en las obras, que son las de sus gustos y preferencias, de sus formas de consumo y de exposición a estos fenómenos masivos, nos lleva a percibir un cierto tono de homenaje que las numerosas entrevistas al autor corroboran. Obediente a las enseñanzas de su maestro Alberto Laiseca, quien siempre le aconsejó que escribiera sobre aquello que alguna vez lo conmovió (Giordana, s/f), estas operaciones intertextuales y paródicas parecen responder a un deseo de experimentar nuevamente con estos fenómenos y de, a través de la re-elaboración artística, rendirles tributo arrojando sobre ellos una nueva luminosidad. Estas premisas escriturales se plasman en una prosa contaminada por restos nostálgicos de una cultura audiovisual, donde claramente se recorta el imaginario de los '80, presente en toda la obra oyoliana como sustrato

privilegiado y marca distintiva. Como una suerte de última frontera antes de la consolidación de la cultura digital, la escritura de Oyola *remasteriza* estos fragmentos liberándolos de su repetitividad al tiempo que los convierte en acontecimientos singulares dentro de las obras y aliados indiscutibles de su estilo narrativo.

En su incesante impulso a trasgredir las convenciones genéricas, vimos que la escritura oyoliana se desterritorializa y establece alianzas con formas ajenas a la lógica del policial y, en esta incesante fuga, vemos en acción la potencia subversiva del *fantasy* que con sus intensidades hace dar vueltas las tramas criminales de las ficciones en torno a una realidad que se presenta como *fisurada, agrietada, agujereada*. De allí que Elsa Drucaroff (2006) afirme que en la novela policial actual muchas veces los crímenes se resuelven en lengua fantástica (p.3) y constatamos que la narrativa de Oyola es ejemplar en cuanto a ello.

El corpus revela que, el tópico de la *muerte* como pivote entre ambos géneros interroga lo viviente expandiendo sus posibilidades de representación artística. En contacto con las intensidades simbólico-alegóricas que introduce el *leitmotiv* de la Fe, la muerte recorre el *Salvaje Cercano Oeste* en alianza con un diverso conjunto de fuerzas sobrenaturales que se presentan bajo la forma de diablos, zombis, monstruos, etc. Estas figuras, montadas en una prosa de connotaciones alegóricas y fuerte impacto visual, donde lo espectacular, lo irregular y lo excesivo se erigen como metáforas de una realidad amenazante, cercana y concreta; como ecos de un mundo marcado por la corrupción, la violencia y la exclusión. Con estas operaciones que explotan la potencia subversiva del régimen narrativo fantástico Oyola desmonta discursivamente las estructuras y significaciones del orden cultural dominante para “hacer visible lo que es culturalmente invisible” (Cf. Jackson, 1986, p.69).

Modulada por las intensidades de la novela negra y siempre intervenida y contaminada por múltiples registros estéticos y culturales que la escritura recupera, parodia, interroga, reifica, la *Ley del Oeste* regula dentro del cronotopo oyoliano no sólo las maneras de vivir, sino también las de morir, lo que nos permite corroborar que la *vulnerabilidad de lo viviente*, junto con su capacidad de resistencia y de transformación (Cf. Rodríguez, 2017) son la materia prima de ficciones que conforman nuestro corpus, dotándolo de un profundo sentido biopolítico.

En cuanto a esto último, creemos que en la escritura oyoliana opera un *ejercicio minoritario de la lengua* que instaura su obra dentro del campo de las *literaturas menores*, sujeto a las tres condiciones que estipulan Deleuze y Guattari para este estatuto de lo literario (). *Menor* porque con su escritura, Leonardo Oyola crea su propia lengua dentro de una lengua mayor, produciendo flexiones idiomáticas y explotando las posibilidades estéticas de la incorrección lingüística, es decir, de lo *impropio* del lenguaje literario (Cf. Rancière, 2011, p.21.). Podemos corroborar que la escritura de Oyola es, parafraseando a Deleuze y Guattari (2006), la de quien conquista su propia lengua; la de quien “alcanza esa sobriedad en el uso de la lengua mayor que le permite ponerla en estado de variación continua (...) para trazar en ella lenguas menores” (107).

Tanto las marcas territoriales que hacen semblante en los personajes, con su variante idiomática inventada que recrea la excitada, fluidez de los enunciados orales; como la incorporación de otros discursos y lenguajes, como la religión –en sentido amplio- y las distintas expresiones de la industria cultural junto a un modo muy personal de vivenciarlas, son operaciones que someten la lengua a un *fuerte coeficiente de desterritorialización* (p.28) y socavan las bases representativas de los discursos que atraviesa. Creemos que en esta mescolanza que reorganiza signos y redistribuye sentidos, se funda la extranjería, a la vez que la singular impronta de la escritura oyoliana.

En segunda instancia, lo *menor* apunta a lo *político* de la literatura que interviene en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes (Rancière, 2011, p.17). En efecto, el cronotopo oyoliano recorta los sujetos que lo habitan como así también los poderes que estos tienen de ver nombrar y actuar sobre él (Cf. p.21) con resonancias en lo inmediato político. Desde las consecuencias devastadoras de las políticas neoliberales de los 90, donde hacen signo la corrupción estatal, la ruina de la economía y el consecuente aumento de la pobreza y la delincuencia; hasta la expansión de las religiones en las cárceles que se instauran con sus dispositivos de control ofreciendo recursos para soportar las condiciones de precariedad y deshumanización de esos contextos; las ficciones de Leonardo Oyola se muestran en contacto con un abanico de problemáticas que pueden leerse en la agenda

biopolítica de su tiempo.

En tercera y última instancia, *menor* porque, en estas coordenadas podemos leer en los personajes oyolianos no sujetos individuales, sino *dispositivos colectivos de enunciación* (Deleuze-Guattari, 1978, p.31) donde cobra forma ese *otro social*, vulnerable, expuesto a la violencia, a la corrupción y a la exclusión ejercida por un *otro dominante*. El extenso repertorio de chorros, piratas del asfalto, brujas payeseras, presas y presos, patas negras, borcegos, empleadas penitenciarias, atorrantes, crotos, canas corruptos, travestis, prostitutas, asesinos a sueldo que transitan el *Salvaje Cercano Oeste* devienen *dispositivos colectivos de enunciación* cuyas voces deconstruyen las representaciones estigmatizantes, tipificantes o, en el mejor de los casos, que romantizan la experiencia del conurbano. Marcados por la impronta simbólica de los forajidos crepusculares, los personajes oyolianos se presentan como seres contradictorios que no son ningunos santos ni mártires; mitos degradados para nada ejemplares, que cobran forma en tramas que iluminan además de sus miserias y contradicciones, su costado humano.

Hemos intentado hasta aquí deslindar algunas singularidades de la narrativa de Leonardo Oyola que creemos hacen de su intervención en el campo de las letras argentinas un acontecimiento que marca una discontinuidad en la serie. Con las lecturas hasta aquí desplegadas, esperamos hacer un aporte que contribuya a empezar a iluminar un estado de la literatura argentina actual, visto desde la singularidad de una estética y su particular modo de aproximarse a ciertas zonas de su presente. En su obra nos resuenan los problemas de la sociedad y la cultura contemporánea y condensa una profunda reflexión sobre la condición humana en los tiempos que corren. Esperamos que este recorrido también sea de utilidad para mostrar la operatividad y las posibilidades articuladoras de algunos insumos teórico-críticos que creemos pueden contribuir a una lectura productiva de la narrativa argentina actual.

Al arribar a este punto consideramos importante señalar que estas conclusiones tienen un carácter provisorio y que, menos por voluntad de hacerlo, que por cuestiones de extensión y tiempo, este trabajo supone un recorte que no pretende agotar otras lecturas posibles, pues la máquina literaria oyoliana se instaura como un dispositivo rizomático de múltiples entradas con múltiples aristas que se ofrecen para ser interrogadas.

BIBLIOGRAFÍA

General

- Adur Nobile, L. (2018) "Vírgenes cabeza y cristos villeros. Reescrituras marginales del discurso católico en las obras de Leonardo Oyola y Gabriela Cabezón Cámara". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 3, Universidad de Zaragoza. Recuperado de: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/2626>.
- Aldana, N. – Escalada, A. (2015) "En las orillas genéricas. Bolaño y Oyola". *Actas IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas. Rosario 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015*. Rosario, CELARG-FHyA-UNR. Recuperado de: <http://www.celarg.org/trabajos/aldanaescaladacc2015.pdf>.
- Arán, P.; Barei S. (2009) *Género Texto Discurso. Encrucijadas y caminos*. Córdoba, Comunicarte.
- Arán, P. (2000) "Perspectivas para el estudio de los géneros literarios en el fin de siglo" en *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Chile*. [14]. Recuperado de: <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/14/index.html>.
- Bazin, A. (2008) *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México:Fondo de Cultura Económica.
- (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- (1999) *Estética de la creación verbal*. Bs. As., Siglo XXI.
- (2003) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Alianza.
- Berg, E. (2008) "La escuela del crimen", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/escrimen.html>.
- Bruno, M. (2021) "Literatura Rioplatense. Lenguaje y poder: Un campo en tensión 1 junio, 2021. Bordes XX. Febrero – Abril 2021. Recuperado de: <http://revistabordes.unpaz.edu.ar/lenguaje-y-poder-un-campo-en-tension/>.
- Bubnova, T. "Voz, Sentido Y diálogo En Bajtín". *Acta Poética*, vol. 27, n.º 1, enero de 2006. Recuperado de: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/191>.
- Calabrese, O. (1999) *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra.
- Contreras, S. (2002) *Las vueltas de César Aira*. Bs.As., Beatriz Viterbo.

- (2006, (2006) “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”. *Orbis Tertius* año XI, no. 12. ISSN 1851-7811. Recuperado de: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.216/pr.216.pdf.
- (2018) *En torno al realismo y otros ensayos*. Nube Negra. Recuperado de: https://www.academia.edu/57170431/En_torno_al_realismo_y_otros_ensayos.
- Cuéllar, C. (1998) “Definición y descripción del `gag` cinematográfico”. *Semiosfera* N°8. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/18119>.
- Cuesta Abad, J. y Jiménez Hejfeman, J. [eds.] (2005) *Teorías literarias del Siglo XX. Una antología*. Madrid, Akal.
- Dalmaroni M (2009). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Editorial Universitaria del Litoral.
- (2017). “El excedente infinito”, *Bazar Americano*, noviembre-diciembre. Recuperado de: <http://www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=172&pdf=si>.
- (2018). “Discontinuidad. Notas introductorias”. Material para el curso de posgrado “Teorías de la literatura: discontinuidad, interrupción y resto”. UNNE. Resistencia.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978) *Kafka, por una literatura menor*. México, Ed. Era.
- (2006) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre Textos.
- Deleuze, G.; Parnet, C. (1980) *Diálogos*. Valencia, Pre Textos.
- Deleuze, G. (2009) “La literatura y la vida”. *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama.
- Derrida, J. (1980) *La ley del género* (trad Jorge Panessi) en *Glyph*, 7.
- Drucaroff, E. (2006) “Fantasmas en carne viva” *Boletín de reseñas* N°9/10, 2006. Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: <http://ilh.institutos.filo.uba.ar/publicacion/bolet%C3%ADn-de-rese%C3%B1as-bibliogr%C3%A1ficas-910>.
- (2011). *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.
- (2016) ¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde Los prisioneros de la torre? en *El Matadero* N°10, 2016. Recuperado de: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4969/4484>.
- Eco, U. (1984) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen.
- Ferro R. (2006) “Las reescrituras del género policial. Un modelo dislocado”. En: *América: Cahiers du CRICCAL*, n°34. *Les modèles et leur circulation en*

- Amérique latine*, v2. pp. 101-110. Recuperado de:
https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2006_num_34_1_1750.
- Figueredo, M. (2017) *Políticas culturales realistas: Fogwill, Casas, Oyola* (tesis de maestría) Universidad Nacional de Misiones. Dirigida por el Dr. Marcelino García. Recuperado de:
<https://rid.unam.edu.ar/handle/20.500.12219/1156?show=full>.
- Garramuño, F. (2009) *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Fondo de Cultura Económica.
- Giardinelli, M. (2013) *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en latinoamérica*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- (2012) “Novela policial y cine negro. Vasos comunicantes de la narrativa del crimen”, en Brigitte Adriaensen, Valeria Grinberg Pla (2012) *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Berlín, LIT VERLAG.
- González Sánchez, J. (2006) “*El héroe del western: análisis narrativo de los héroes crepusculares de Sam Peckinpah*”. [Tesis doctoral]. Universidad Pontificia de Salamanca. Recuperado de: <https://summa.upsa.es/viewer.vm?id=30286>;
<https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/5d399a562999520684465912>
- González Sánchez, J. F. (2010). “La ‘Trama Maestra’ en la narrativa audiovisual. El caso del cine del oeste”. *Fonseca, Journal of Communication*, (1), 317–319. Recuperado de: <https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/2172-9077/article/view/12873>.
- González, P. (24/07/2020) “Notas sobre Ultratumba de Leonardo Oyola”. *Desclusión*. Recuperado de: <https://desclusion.wordpress.com/2020/07/24/notas-sobre-ultratumba-de-leonardo-oyola/>.
- Horne, L. (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Beatriz Viterbo.
- Hutcheon, L. (1993) “La política de la parodia posmoderna”. *Criterios*, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín, julio 1993, pp. 187-203. Recuperado de: https://culturapopular.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/83/2011/06/hutcheon_parodia_posmoderna.pdf.
- Jameson, F. (1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Paidós.
- Jameson, F. (2002) *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Manantial.
- Kohan, M. (2005) “Significación actual del realismo críptico”. *BOLETIN/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (diciembre, 2005). Recuperado de: https://www.cetycli.org/cboletines/kohan_b_12.pdf

- Jostic, S. (2012). "Cuando la ficción del margen no es una ficción al margen". *Gramma* XXV, 49. Recuperado de: <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/1923/2390>.
- _____ (2014). "Nuevamente, la ficción del margen no es una ficción al margen. Apuntes para una versión recargada". *Gramma* XXV, 52. Recuperado de: <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/3035/3658>.
- _____ (2015) "En busca del verosímil ¿perdido? Notas para pensar un realismo en las villas literarias de este milenio". González, A. [et al.] (2015) *Nuevas lecturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario* / Dirigido por Marcela Crespo Buiturón; Oscar Conde; Antonio Roberto Esteves. - 1º ed. Universidad del Salvador. [105-131]
- Lardín, R. (1998) *Sam Peckinpah. Hermano perro*. Midons.
- Lemo, M. (2022) "El policial (especulativo) actual" en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (38), [319–337]. Universidad de Zaragoza. Recuperado de: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/6919>.
- López Cano, R. (2013) "Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana" en *Artcultura: Revista de Historia, Cultura e Arte*. Año 2012, Vol. 14, Número 24. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/599797>.
- Link, D. (2003) *El juego de los cautos*. Buenos Aires, La Marca Ed. Recuperado de: https://vdocuments.mx/link-daniel-el-juego-de-los-cautos.html?page=3#google_vignette.
- Mattalia, S. (2008) *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- Molina, A. (2021) *De la transgresión genérica. Policial subvertido en Leonardo Oyola*. (tesis de grado) Universidad Nacional de Misiones. Dirigida por la Lic. Aurelia Escalada y la Mgter. Karina Lemes.
- Mossello, F.- Melana, M.[comp.] (2018) *El Policial como Transgénero. Procesos polifónicos y transpositivos en prácticas policiales contemporáneas*. Eduvim.
- Narcejac, Th. (1986): *Una máquina de leer: la novela policiaca*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Néspolo y Jimena (2013a). "Santos de Novela: densidad estética y proliferación socio-histórica de la religiosidad popular argentina en la última década". XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/000-010/647> .
- _____ (2013b) "Representaciones de la Religiosidad Popular en la Novela Argentina Reciente". *Gramma*; XXIV; 50; 12-2013; Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Historia y Letras. Escuela de Letras. [35-49].

- Recuperado de:
<https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/2192/2738>.
- Ludmer, J. (1999) *El cuerpo del delito*. Buenos Aires, Perfil Libros.
- Padura Fuentes (1999) "Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica" Leonardo Padura en *Hispanamérica*, Año 28, No. 84 (Dec., 1999), [37-50]. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/20540154>.
- Padura, L. (2003) "Miedo y violencia: la literatura policial en Hispanoamérica" / Prólogo a *Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos*. Selección y notas de Lucía López Coll. Editorial Plaza Mayor.
- Panaia, L. (2020) "Villa querida: el éxtasis marginalista en la televisión y en la narrativa de la argentina en los años cero" *RECIAL* Vol. XI Nº17 – Enero-Junio 2020. Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/29426/30223>.
- Peña Ardid, C. (1992) *Literatura y cine*. Madrid, Cátedra (colección Signo e Imagen)
- Piglia, R. (1979) Introducción. *Cuentos de la serie negra*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Ramírez, J.C.; Rodríguez-Sifontes, V (1992) "Paco Ignacio Taibo II: La lógica de la terquedad o la variante mexicana" en *Revista Mester* Vol. xxi. No. I. Los Ángeles: University of California. Recuperado de: https://escholarship.org/content/qt4gj1c432/qt4gj1c432_noSplash_898aa28f3eabe7d42fb8c7cee1e1d6db.pdf?t=meta8j.
- Rodríguez, F. (2017) Señales de vida: ficciones y territorios en crisis. *452ºF* Nº16. [43-61].
- Piglia, R.-Saer, J. (1995) *Diálogos*. Rosario, Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral.
- Ponce, N. (2013) *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. San Luis de Potosí, Ed. El Colegio de San Luis.
- (2017) "Lo trans en la narrativa policial argentina" en *Revell - Revista de Estudos Literários da UEMS de Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul* Vol.3-Nº17. Recuperado de: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/2063/pdf>.
- Rancière, J. (2009) *El reparto de lo sensible*. Chile, LOM Ed.
- (2011) *La política de la Literatura*. Bs. As., Libros del Zorzal.
- Remedi, Gustavo (2004) "Representaciones de la ciudad: apuntes para una crítica cultural". *Henciclopedia*. Recuperado de: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/Ciudad1.htm>.

- Russo, E. (1998) *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Bs.As., Paidós.
- Saítta, S. (2006). "La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte". *Nuestra América. Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana*, n° 2, Centro de Estudios Latino-Americanos, Universidade Fernando Pessoa, agosto-diciembre de 2006. [89-102]. Recuperado de: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/29514/CONICET_Digital_Nro.24412_X.pdf?sequence=2.
- Sánchez Biosca, V. (1995) *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, Relato y Cuerpo en el cine y la televisión*. 1ª ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana (Conselleria de Cultura).
- Sarlo, B. (2014) *Escenas de la vida posmoderna*. Bs. As., Siglo XXI.
- Sklodowska, E. (1991) *La parodia en la nueva novela latinoamericana*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Tinianov, I. (1924) "El hecho literario" en Volek E. (1992) *Antología del formalismo ruso y el grupo Bajtin*. Fundamentos.
- Todorov, T. (1978) *Teoría de la literatura de los Formalistas Rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Todorov, T. (1988) "El origen de los géneros" en Garrido Gallardo (comp.) (1988) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arcos.
- Uxó, C. 2021 *El género policial en Cuba. Novela revolucionaria, neopolicial y teleseries*. New York, Peter Lang.
- Valenzuela, L., Escobar, B. (2020) "Ritos Profanos. Literatura Argentina Contemporánea" 1 *Revista De Humanidades* N° 41 (enero-junio 2020), pp. 75-104. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/journal/3212/321262129003/html/>.
- Vanoli, H. (01/12/2015). "Leo Oyola y sus rebeldes primitivos". *Crisis* N°8. Recuperado de: <https://revistacrisis.com.ar/notas/leo-oyola-y-sus-rebeldes-primitivos>.

Lado A:

- Amícola, J. (1996) "Parodización, pesquisa y simulacro". *Orbis Tertius*, 1 (1), 13-30. *Memoria Académica*. Recuperado de: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2450/pr.2450.pdf
- Aumont, J. (2005) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Bs. As., Paidós.
- Barthes, R. (2021) *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós.
- Baudrillard, J. (2009) *La sociedad de consumo*. Bs. As., Siglo XXI

- Berg, W. (1999) Apuntes para el estudio de la oralidad en la literatura argentina. En: Berg, y SCHÄFFAUER M. K. (eds.) Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX. Gunter Narr Verlag Tübingen. Recuperado de: <https://romanistik.uni-freiburg.de/berg/Info/Oralidad%20en%20la%20literatura%20argentina.pdf>.
- Bordwell, D. (1996) *Narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.
- Burch, N. (1985) *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos.
- Bubnova, T.(2006) “Voz, Sentido Y Diálogo En Bajtín”. *Acta Poética*, vol. 27, n.º 1, enero de 2006. Recuperado de: <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/191>.
- Calinescu, M. (2003) *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos (Grupo Anaya).
- Castro De Paz, J.L. (1995). “Man of the West: El héroe 'novelesco' y el crepúsculo del western clásico”. *Vértigo. Revista de cine*. (12), pp. 52-55. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/43042>.
- Catenacci, J. & R. Gutiérrez (2022). “Análisis del western: evolución, arquetipos e importancia del héroe en el género”. *Revista Chilena de Semiótica*, 17, [34-49].
- Chatman, S. (1990) *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid, Taurus.
- Cuéllar, C. (1998) “El mecanismo mágico. Definición y descripción del ‘gag’ cinematográfico” en *Semiósfera* N°8. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/18119>.
- Deleuze, G. (1984) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona, Paidós.
- Deleuze, G. (1985) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona, Paidós.
- Del Olmo, A. (2012) *El eterno retorno del no-muerto como arquetipo fílmico: Una aproximación a la figura del zombi en la cultura popular contemporánea*. Tesis Doctoral Dpto. de Comunicación Facultad de Comunicación Blanquerna Universitat Ramon Llull (Barcelona). Recuperado de: <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/116217/Tesis%20doctoral%20Alex%20del%20Olmo%20Ramon.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Eco, U. (1984) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Anagrama.
- Eco, U. (1993) *Lector in fábula*. Barcelona, Anagrama.
- Garramuño, F. (2009) *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Bs. As., Fondo de Cultura Económica.
- Haftner, L. (2012) *La presencia del cine en las literaturas hispánicas de comienzos del siglo XX. Tres escritores pioneros: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga* (tesis doctoral dirigida por Raquel Macchiuci). Facultad de

Humanidades y Cs. de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
Recuperado de: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/30877>.

Jameson, F. (1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona, Paidós.

Jost, F.-Gaudreault, A. (1995) *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós.

Jost, F. (2002) *El ojo cámara. Entre film y novela*. Buenos Aires, Catálogos

Lipovetsky, G. Serroy, (2009) *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona:Anagrama.

Monsiváis, C. (2000) *Aires de familia*. Barcelona, Anagrama.

Peña Ardid, C. (1992) *Literatura y cine*. Madrid, Cátedra (colección Signo e Imagen).

Rancière, J. (2012) *El destino de las imágenes*. Prometeo.

_____ (2012) *Las distancias del cine*. Manantial.

Sarlo, B. (1991) "El audiovisual político". *Punto de Vista* N°41.
<https://ahira.com.ar/ejemplares/41-4/>.

Zavala, I. (1996) *Escuchar a Bajtín*. Bs. As., Montesinos.

Lado B:

Agamben, G. (2006) *Lo abierto. El Hombre y El Animal*. Bs. As., Adriana Hidalgo.

Alazraki, J. (1990) "Lo neofantástico", en *Mester* vol. XIX, N°2 (otoño de 1990)

Ariza Trinidad, E. (2021) "Afinidades ficcionales: lo fantástico policiaco y lo policiaco fantástico", en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 35 (2021) [135-163]. Recuperado de:
<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/issue/view/340>.

Barrenechea, A (1972) "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", en *Revista Iberoamericana* Vol. 38 N°80, pp 391-403. Recuperado de:
<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/2727/2911>.

_____ (1991) "Lo fantástico. Entre códigos y contextos", en Enriqueta Morillas Ventura (comp.) (1991) *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, Siruela.

Baudrillard, J. (2009) *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Plaza Janés.

Béssiere, I. (1974) *El relato fantástico, la poética de lo incierto* (Trad. de Añóna, Consigli, E., Santoro Q. en el marco del Convenio U.B.A. - IES en Lenguas Vivas "J.R. Fernández).

- Borges, J.- Guerrero, M. (1966) *Manual de Zoología Fantástica*. México, FCE.
Recuperado de: <https://apuntesliterarios.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/09/borges-jorge-luis-manual-de-zoologia-fantastica.pdf>.
- Campra, R. (2008) *Territorios de la Ficción. Lo Fantástico*. Madrid, Ed. del Renacimiento.
- Del Olmo, A. (2012) *El eterno retorno del no-muerto como arquetipo fílmico: Una aproximación a la figura del zombi en la cultura popular contemporánea*, [tesis doctoral]. Dpto. de Comunicación Facultad de Comunicación Blanquerna Universitat Ramon Llull (Barcelona). Recuperado de: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/116217/Tesis%20doctoral%20Alejandro%20del%20Olmo%20Ramon.pdf>.
- Domínguez, N. et al. [comp.] (2016) *Figuras y saberes de lo monstruoso*; compilado por Marcela Alejandra Suárez; Alicia Schniebs. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Freud, S. (1992) "Lo ominoso" (1919) en *Obras Completas 1971-1919, Tomo XVII*. [215-251]. Bs. As., Amorrortu.
- Gasparini, S. (2020) *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia ficción*. Bs. As., Argus-a.
- Giorgi, G.; Rodríguez, F. [comp.] (2009) *Ensayos sobre biopolítica. Michel Foucault; Gilles Deleuze ; Slavoj Zizek* ; Buenos Aires, Paidós.
- Giorgi, G. (2014) *Formas Comunes*; Buenos Aires, Paidós.
- . (2008). *El umbral animal. Apuntes sobre algunas ficciones del presente*. Nombres, [22]. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2460>.
- Guzmán Conejeros, R. (2021) "Ciencia ficción y realismo en Kryptonita de Leonardo Oyola", en Maristany, J.; Oliveto, M.; Pellegrino, D.; Redondo, N. (ed) (2020) *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias*, Buenos Aires. Recuperado de: <https://www.teseopress.com/literaturasdelaargentina>.
- Jackson, R. (1986) *Fantasy, literatura y subversión*. Bs. As., Catálogos.
- Kristeva, J. (2004) *Poderes de la perversión*. Bs.As., Siglo XXI.
- Mariño Espuelas, A. "Entre lo posible y lo imposible: el relato fantástico", en López Pellisa, T. - Ángel Moreno, F. [Ed] (2008) *Teorías de lo fantástico y de la ciencia ficción*. Madrid, Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid.
- Moraña, M. (2017) *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid, Iberoamericana, Veuvert.

- Olivera, F. (2023) *Bestiario nacional: criaturas del imaginario argentino* / contribuciones de Martina Kaplan; Mariano Buscaglia. Buenos Aires, Biblioteca Nacional. Recuperado de: https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/54f81c4025bc28d9762027c4b704cdb7.pdf.
- Reisz, S. (Otoño-Primavera 1985) "Política y ficción fantástica," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 22, Article 20. Recuperado de: : <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss22/20>.
- Roas, D. (2001) *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arcos.
- (2008) "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición", en *Conferencias y Comunicaciones del primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción, celebrado del 6 al 9 de mayo de 2008 en la Universidad Carlos III de Madrid*. [95-116]. Recuperado de: <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/32377/1/EnsayosCFyLF.pdf>.
- (2011) *Tras los límites de lo real*. Una definición de lo fantástico. Madrid, Páginas de Espuma.
- Todorov, T. (1981) *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Ed.

Bonus Track:

- Aumont, J. (2005) *Estética del cine Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Bs. As., Paidós.
- Castro De Paz, J.L. (1995). Man of the West: El héroe 'novelesco' y el crepúsculo del western clásico. *Vértigo. Revista de cine*. (12):52-55. Recuperado de: https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/43042/VERTIGO_012_008.pdf.
- Catenacci, J. & R. Gutiérrez (2022). Análisis del western: evolución, arquetipos e importancia del héroe en el género. *Revista Chilena de Semiótica*, 17 [34-49].
- De Francisco (2011) "Violencia, ley y modernidad: el western como cine político y moral". *Docta complutense*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/3e701a39-928f-4cd3-8f17-333b6a962e33/content>.
- Fernández -Santos, A. (1988) *Más allá del Oeste*. Madrid, Ediciones El País.
- González Sánchez, J. (2006) "*El héroe del western: análisis narrativo de los héroes crepusculares de Sam Peckinpah*". [Tesis doctoral]. España, Universidad Pontificia de Salamanca. Recuperado de: <https://summa.upsa.es/viewer.vm?id=30286>; <https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/5d399a562999520684465912>
- González Sánchez, J. F. (2010). "La 'Trama Maestra' en la narrativa audiovisual. El caso del cine del oeste". *Fonseca, Journal of Communication*, (1), [317–319].

Recuperado de: <https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/2172-9077/article/view/12873>.

Lardín, R. (1998) *Sam Peckinpah. Hermano perro*. Valencia, Midons. Recuperado de: <https://www.scribd.com/doc/47300280/Sam-Peckinpah-hermano-perro>.

Narbona, R. (2017) Grupo salvaje: Sam Peckinpah y la ética de la violencia. *Revista de Libros*. Recuperado de: <https://www.revistadelibros.com/grupo-salvaje-sam-peckinpah-y-la-etica-de-la-violencia/>.

Sánchez Biosca, V. (1990) "La muerte del mito". AA.VV.(1990) *Al oeste*. Oviedo, Fundación municipal de Cultura, [173-182]. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/673609089/La-Muerte-Del-Mito-SBiosca>.

Suárez, G. (2007) "Sam Peckinpah, el hombre que mató a John Ford". *Minerva* N°5. [Publicado originalmente en J.L. Garci [Ed.], Juan Cobos [Dir.] (1996) *NICKEL ODEON. Revista Trimestral de Cine*. N° 4 otoño 1996 *EL WESTERN*. Ed. Notorious. Recuperado de: <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=165>.

Corpus Literario:

Oyola L. (2005) *Siete y el Tigre Harapiento*. Bs. As., Gárgola.

——— (2007) *Chamamé*. Barcelona, Salto de Página.

——— (2008a) *Gólgota*. Barcelona, Salto de Página.

——— (2008b) *Hacé que la noche venga*. Bs. As., Mondadori.

——— (2008c) *Santería*. Bs. As., Negro Absoluto.

——— (2010) *Sacrificio*. Bs. As., Aquilina.

——— (2011) *Kryptonita*. Bs. As., Mondadori.

——— (2020) *Ultra Tumba*. Bs. As., Mondadori.

Entrevistas y blogs:

Aletto, C. (2020) Leonardo Oyola: "El lenguaje es sumamente territorial y eso es algo que me fascina" en *Telam Digital, sección Cultura*. Recuperado de: <https://www.telam.com.ar/notas/202005/465273-leandro-oyola-nueva-novela.html>.

Amaya, S. (24/10/2012) "Entrevista a Leonardo Oyola" para *La Nación*. Recuperado de: <https://tigreharapiento.blogspot.com/2012/10/en-cronicas-del-crimen.html>.

Argüelles, Juan Domingo (1990). "Entrevista con Paco Ignacio Taibo II. El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad". *Tierra adentro* N°49.

- Pp.13-15. Recuperado de: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/pdf/047-060/049.pdf>.
- Friera, S. (2006) "Tigre Harapiento: Un policial de la era Pop". Entrevista a Leonardo Oyola para el diario *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-1698-2006-02-04.html>.
- Ferraro, N. (3/8/16) Impunes & Asfixiados. Entrevista a Juan Carrá. *Evaristo Cultural*. Recuperado de: <http://evaristocultural.com.ar/2016/08/03/impunes-asfixiados-entrevista-a-juan-carra/>.
- Guerrero Ruiz A. (17/12/2012): "Kike Ferrari: un escritor próximo a la incertidumbre". *Letralia* Año XVII N°275. Recuperado de: <https://letralia.com/275/entrevistas01.htm>.
- Garfias, M. (22/01/2020) "La narrativa actual se escribe desde el cine, la televisión y los medios masivos: Juan Sasturain" Entrevista a Juan Sasturain para *Periódico La Jornada*. [3] Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/2020/01/22/cultura/a03n1cul>.
- Giordana, P. (s/f) "Escribir es como seducir a una persona". Entrevista a Leonardo Oyola para *Revista Alfilo* N°62. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. <https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/escribir-es-como-seducir-a-una-persona/>.
- _____ (2020) Leo Oyola: En la dificultad aparece la creación. Entrevista a Leonardo Oyola para *La tinta*, Recuperado de: <https://latinta.com.ar/2020/07/24/leo-oyola-dificultad-aparece-creacion/>.
- Kairuz, M. (2015) "Kryptonita. Gracias mi Matanza", entrevista a Leonardo Oyola para el *Suplemento Radar* de *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11083-2015-11-29.html>.
- Kossman, T. (11/04/16) "Juan Carrá. En el nombre del policial". *Revista Leemos*. Recuperado de: <https://www.revistaleemos.com/juan-carra-en-el-nombre-del-policial/>.
- Lezcano, W (23 de julio de 2017) Leonardo Oyola y Mariana Enriquez. Obsesiones literarias de una generación/Entrevistados para *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/opinion/leonardo-oyola-y-mariana-enriquez-obsesiones-literarias-de-una-generacion-nid2045612/>.
- _____ (03/06/2020) Leonardo Oyola: "Lo que pasó en la cárcel de Devoto es como literatura zombie: los sobrevivientes se vuelven inhumanos para salir adelante", Entrevista para *Suplemento Cultura* de *Clarín*. Recuperado de: https://www.clarin.com/cultura/leo-oyola_0_oK6TFyW-D.html?srsId=AfmBOoocDRKF0Gd-AiZEBQrTAQiBq6aKQvR35h5y7Mu-GMFchcdMYbyu.
- Marcos, J.M. (2008) "El mundo de Leonardo Oyola. El escritor de policiales que no le tiene miedo al género fantástico". *INSOMNIA*, N° 131, noviembre de 2008.

<http://josemariamarcos.blogspot.com/2008/11/el-mundo-de-leonardo-oyola.html>.

Montaño Garfias, E. (2020) "La narrativa actual se escribe desde el cine, la televisión y los medios masivos: Juan Sasturain" Entrevista a Juan Sasturain para Periódico La Jornada Miércoles 22 de enero de 2020, [3] <https://www.jornada.com.mx/2020/01/22/cultura/a03n1cul>.

Mora, Rosa (2002) "Ricardo Piglia, escritor: La literatura se opone a la realidad". Entrevista a Ricardo Piglia en *El País, Cultura*, Madrid, 1 de marzo de 2002.

Oyola, L. (20/05/2020) Leonardo Oyola: "El lenguaje es sumamente territorial y eso es algo que me fascina". *El ciudadano* <https://www.elciudadanoweb.com/leonardo-oyola-el-lenguaje-es-sumamente-territorial-y-eso-es-algo-que-me-fascina/>.

Oyola, L. (2012) Entrevista publicada originalmente en la página de "Buenos Aires Capital Mundial del Libro" -caducada- en ocasión de ser considerado el escritor destacado. Actualmente disponible en el blog del autor: <https://tigreharapiendo.blogspot.com/2012/01/buenos-aires-capital-mundial-del-libro.html>.

Oyola, L. (27/05/2012) "El tema es la miseria, que en el conurbano está más a flor de piel" / Entrevista a Leonardo Oyola. *Revista Ñ*. https://www.clarin.com/literatura/leonardo-oyola-kriptonita-entrevista_0_rypqsmnPQe.html.

Oyola, L. (11/10/2019) "Uno necesita del asidero de verdad para crear ficción". Entrevista para *Chelsea Hotel Digital Magazine*. <https://chelseahotelmag.com/leonardo-oyola-uno-necesita-del-asidero-de-verdad-para-crear-ficcion/>.

Tudera, N. (s/f) "Escribo como se habla, con la voz de la calle"/Entrevista a Leonardo Oyola para *Continuidad de los libros*. Recuperado de: <http://continuidaddeloslibros.com/leonardo-oyola-escribo-se-habla-la-voz-la-calle/>.

Oyola, L. (20/05/2020) Leonardo Oyola: "El lenguaje es sumamente territorial y eso es algo que me fascina". *El ciudadano* <https://www.elciudadanoweb.com/leonardo-oyola-el-lenguaje-es-sumamente-territorial-y-eso-es-algo-que-me-fascina/>.

Sáiz, E. (2012) "Novela negra (iberoamericana) sin prejuicios" (Entrevista a Leonardo Padura), *El País* (Madrid), 13-iv-2012. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2012/04/13/actualidad/1334348305_227756.html.

Secretaría de Cultura (2 de enero 2020) *Me interesa la escritura híbrida, porque las categorías ya quedaron viejas*. Entrevista a Selva Almada. Recuperado de: <https://www.cultura.gob.ar/selva-almada-9695/>.

- Soifer, A. (18/11/2011) "Superman por colectora" en *Suplemento Radar Libros*,
Página 12. Recuperado de:
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4411-2011-09-18.html>.
- Soto, M. (17/06/2020) Oyola: "Literatura es escribir lo que a uno le gustaría leer".
Entrevista para *Ámbito*. Recuperado de:
<https://www.ambito.com/espectaculos/novela/oyola-literatura-es-escribir-lo-que-uno-le-gustaria-leer-n5110372>.
- Soto, M. (20/03/22). "Mariano Quirós: Pensar la novela policial dura en términos de cine".
Ámbito. Recuperado de:
<https://www.ambito.com/espectaculos/novela/mariano-quiros-pensar-la-policial-dura-terminos-cine-n5165242>.
- Tabarovski, D., Cabezón Cámara, G., Vanoli, H. (10/05/13) "Tendencias en la literatura argentina de hoy". *Eterna Cadencia*. Recuperado de:
<https://eternacadencia.com.ar/nota/tendencias-en-la-literatura-argentina-de-hoy/8394>.
- Valenzuela, A. (2012) «Los personajes hacen lo que deben dentro de sus códigos», entrevista a Leonardo Oyola para *Cuadritos Periodismo de Historieta*. Recuperado de: <https://avcomics.wordpress.com/2012/01/22/10877/>
- Yakimiuk, M. (18/09/16) "Juan Carrá: Entre la primera y la última novela siento que hay un proceso de maduración en la prosa". *Blog Entre Vidas*. Recuperado de:
<http://entrevidasmm.blogspot.com/2016/09/juan-carra-entre-la-primer-a-y-la-ultima.html>.
- Yuste, Gustavo. (12/12/2016) "Entrevista a Selva Almada: Lo peor que nos puede pasar es que todo se convierta en una cuestión de corrección política". En *La Primera Piedra*. Recuperado de:
<https://www.laprimerapiedra.com.ar/2016/12/entrevista-selva-almada/>.
- Yuste, G. (6/12/17) "Entrevista a Kike Ferrari: A los de mi generación les va a tocar ver la muerte del rock". *La Primera Piedra*. Recuperado de:
<https://www.laprimerapiedra.com.ar/2017/12/entrevista-kike-ferrari/>.
- Zunini, P. (2020) "Ultratumba", la novela de Leo Oyola que convierte un motín carcelario en una invasión zombi. Entrevista a Leonardo Oyola para *Infobae*,
24 May, 2020. Recuperado de:
<https://www.infobae.com/cultura/2020/05/24/ultra-tumba-la-novela-de-leo-oyola-que-convierte-un-motin-carcelario-en-una-invasion-zombi/>.

Filmografía:

- Cameron, G. (1984) *Terminator*. Fragmento recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=ftDM2FHOI3g>.

- Craven, W. (1988) *La serpiente y el Arco Iris*. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=tr9DH54reEI&list=PLIsV9qVpighbzKaVIVgE45VfIlHeZ2qEx>.
- Halperin, (1932) *White Zombie*. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=BylLKIEypk>.
- Hill, W. (1980) *Cabalgata Infernal*
- Hooper, T. (1979) *La hora del vampiro*. Fragmento recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=EuBFvBMrR0>.
- Jackson, M. (1992) *El guardaespaldas*.
- Jones, T. (1979) *La vida de Brian*. Recuperado de
<https://www.youtube.com/watch?v=QHij5S70kBc> [06:26]
- Konchalovsky, A. (1989) *Tango & Cash*. Fragmento recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=h3n9AWJ092I&t=29s>.
- Lucas, G. (1977) *Star Wars*. Fragmento recuperado de
<https://www.youtube.com/watch?v=0cw0jTmeOg0>.
- Murphy, G. (1990) *Young Guns II*. [00:00:25]] Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=U5R_1lI5IHQ&t=53s.
- Peckinpah, S. (1969) *La pandilla salvaje*.
- (1962) *Duelo en Alta Sierra*.
- (1973) *Pat Garret y Billy The Kid*.
- Romero, G. (1968) *The night of the living death*. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=H91BxkBXttE>.
- Tarantino, Q. (1994) *Pulp Fiction*. Fragmento recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=q4PkBCD4mdY&list=PLY5NhES4jV-pg2_uL_VocwEYesJfvA76&index=3.
- Zucker, J. (1990) *Ghost*. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=8uubih798tg&list=PLhqux0NLVcn8ix3D1pEMh0qQcO4dRLEZF>.