Entre novela policial y "pop fiction": *Chamamé* de Leonardo Oyola

Marina Letourneur
Université d'Angers

Oyola (1973) comenzó a escribir ficciones en 2003, después de haber integrado el taller de escritura de Alberto Laiseca. En 2004, su primera novela *Siete y el Tigre Harapiento* fue finalista del Premio *Clarín*. Desde entonces, ha publicado cuentos y ocho novelas, entre ellas *Chamamé*, galardonada en 2008 con el Premio Dashiell Hammet de la mejor novela negra en lengua española en Gijón.

La palabra « chamamé » remite a un género musical y un baile de la provincia de Corrientes; también significa en guaraní "realizar una cosa a la ligera. Algo sin plan, sin método, improvisado" (Oyola 9). La novela se desarrolla en la provincia vecina de Misiones y pone en escena a dos piratas del asfalto: Manuel Ovejero (apodado "Perro") y el Pastor Noé, un evangelista iluminado. Después de que éste último se haya escapado con el botín del último atraco cometido entre los dos, Perro sale a perseguirlo.

Proponemos estudiar cómo Oyola se apoya en los códigos de la novela policial, antes de tomar libertades con este género alimentándolo con referencias a otros componentes de la cultura popular como el *western*, el *road movie*, el universo de Tarantino, las series norteamericanas, el rocanrol o el folclore. Reflexionaremos sobre la función de estas referencias.

1 La novela negra como marco genérico

Oyola empezó leyendo a los autores clásicos de la novela negra norteamericana: Chandler, Hammett, Chase, MacCoy, antes de leer a los argentinos Roberto Arlt y Oliverio Girondo (Pujol 35). Entre los autores que lo influenciaron, menciona a los argentinos Guillermo Orsi y Ernesto Mallo como sus "maestros" (Lalaurette 2008). Suponemos que más allá del juego de palabras, el apodo "Perro" dado a su protagonista Manuel Ovejero es un guiño al comisario Lascano creado por Mallo, también apodado "Perro".

Chamamé es una novela negra con delincuentes, crímenes, representantes de la policía o justicia. José Pablo Feinmann subraya que: "Hay una característica esencial en la novela negra argentina: no tiene policías ni detectives" (Feinmann 143). En esto, las novelas negras argentinas se distinguen del modelo norteamericano[1]. No hay detective en *Chamamé*, tampoco hay pesquisa. En cuanto a la policía, tiene un papel muy secundario. A menudo, los policías son descritos con desprecio, como lo muestra la anécdota con el cantante de rock Charly García (Oyola 47) o la descripción de un joven policía (147). Cuando no son puestos en ridículo, se caracterizan por su corruptibilidad: "Pero la cana es la cana. Y aunque sea por deporte siempre le van a pedir algo por debajo del poncho" (120), explica el delincuente Pombero Vega a una víctima de Perro y Noé.

La imagen de los carceleros no es mejor ya que la cárcel aparece como una zona donde reina la violencia absoluta: en el tercer capítulo, Perro relata un motín descrito con una brutalidad muy realista que recuerda el terrible motín ocurrido en la cárcel de Sierra Chica en la Provincia de Buenos Aires el 30 de marzo de 1996. En la novela, el papel de los carceleros es más que ambiguo ya que cubren a los maleantes:

> Nuestras declaraciones no aparecieron en el informe escrito sobre los incidentes de ese domingo en el pabellón de los evangelistas. Era una fija que las autoridades del penal anhelaban que nos fuéramos de ahí tanto como nosotros mismos.
>
> Nos aislaron para evitar más conflictos. Yo sólo tuve que aguantar veinticuatro horas para acceder a mi libertad. (43-44)

Policías y carceleros parecen gustar de la compañía de los delincuentes. Así, Perro cuenta haber compartido, durante una nochevieja, un asado con otro delincuente y policías en una comisaría de campo (cap. V). Son, a veces, los instigadores de asaltos en los cuales implican a los prisioneros: Perro narra cómo, disfrazados de policías, Noé y él salieron momentáneamente de la cárcel con policías para cortar la ruta y recuperar el botín de ladrones que habían atacado un camión de caudales (cap. IX). Este capítulo hace eco a lo que evoca Carlos Gamerro en un artículo:

> Las bandas mixtas de policías y ladrones, los presos que muchas veces son obligados a salir a robar por el personal penitenciario, no son una excepción o una aberración, sino un modo de funcionamiento rutinario. Esto determina que una ficción policial argentina ajustada a los hechos conocidos encuentre grandes dificultades en permanecer realista, porque la realidad de la policía argentina es básicamente increíble.

Sin embargo, Oyola busca reflejar este realismo "increíble":

> Para que exista ficción, para que el lector la crea, debe haber un asidero de verdad. Algo reconocible. Los mundos que retrato son tristemente célebres:

[1] Sin olvidar de rendirle homenaje a Chandler, Osvaldo Soriano mató metafóricamente a Philip Marlowe en su primera novela *Triste, solitario y final* (Soriano 183).

> se sabe muy bien lo que ahí pasa. Pero nos acostumbraron a mirar para otro lado. En lo mío no hay denuncia social, sólo una realidad haciendo más sólida una ficción (Lalaurette).

En *Chamamé*, nadie parece respetar ninguna ley: los mismos policías están al margen de la ley como los delincuentes, quienes transgreden sus propios códigos o "Diez mandamientos" (cap. IX). En esto, la novela corresponde a la definición del "*polar*", que Frank Evrard distingue de la novela negra: "Ambigu, le polar tend à brouiller de plus en plus l'opposition originelle entre l'Enquêteur et l'Agresseur, ceux-ci possédant le même langage ou présentant la même marginalité dans l'espace social" (Evrard 68).

Oyola elige como narrador a un delincuente: "Perro". El capítulo X es el único narrado por otro personaje, Pombero Vega, ex-compañero de cárcel y cabecilla de los Paraguayos. El hecho de poner en primer plano a los delincuentes es característico del neo-policial iberoamericano según Leonardo Padura:

> [...] en una cantidad notable de las obras del género escritas en la región no [son] los habituales investigadores, sino los delincuentes, las víctimas, los vengadores, los marginales o los asesinos —por su cuenta o empleados por las estructuras del poder— quienes acaparan la atención de los autores en relatos donde con alarmante frecuencia la historia aparece permeada por la furia, la amoralidad y la degradación humana. (Padura, López 18)

El relato de Perro arranca con la traición de su cómplice Noé y la narración se articula alrededor de la persecución para alcanzarlo, y algunas analepsis que aluden al encuentro entre ambos o a su juventud. La acción transcurre en la provincia de Misiones, en el norte de Argentina, aunque sabemos que Noé y Perro son oriundos del Gran Buenos Aires (Oyola 28). Ambos se criaron en un universo de violencia y delincuencia. Noé viene de la villa miseria "Mi sueño dorado", tiene 22 años, tuvo a su primer hijo a los 16 y conoció la cárcel siendo muy joven. El padre de Perro era un ladrón que crió solo a sus hijos a golpe de "*frentokis*" y de "*'tate quiet*". Influenciado por *La naranja mecánica* y el *nadsat*, lengua inventada por Burguess (Friera), Oyola pone en la boca de su personaje un lenguaje de delincuente de barrio pobre que el narrador explicita a veces[2].

La violencia es omnipresente en *Chamamé* y el narrador no suele omitir detalle por más horrible que sea. Sin embargo, eso no impide que el lector sienta cierta simpatía por el personaje de Perro, la cual es posible mediante lo que Jouve llama "el efecto persona". La narración en primera persona le permite al autor favorecer la comunicación entre lector y personaje, volviéndose éste "el soporte privilegiado de la identificación". La relación emocional entre lector y personaje se establece a través de lo que Jouve llama "el código afectivo":

> Le code affectif ne concerne plus le savoir du lecteur sur l'intrigue, mais son savoir sur le personnage. Il joue sur le principe suivant : plus on en

[2] *cf.* Oyola 86-87.

> sait sur un être, plus on se sent concerné par ce qui lui arrive. Dès lors, il suffit au roman de nous faire pénétrer l'intériorité d'un personnage pour nous le rendre sympathique. (Jouve 71)

A modo de transición, citaremos a Raúl Argemí quien observa que, en *Blanco nocturno*, Piglia "parte del género, pero no para cumplir sur reglas, sino para usarlo como trampolín para llegar a la libertad de la literatura" (Schmitz, Thiem, Verdú Schuman 31). Lo mismo ocurre en la novela de Oyola donde la libertad de la literatura se expresa a través de préstamos a otros géneros y numerosas referencias a la cultura popular.

2 Universos de referencias más allá del policial

Además de los primeros papeles protagonizados por delincuentes, la ausencia de detective y el rol menor de la policía, Oyola se distingue de la novela negra "clásica" instalando la intriga lejos de cualquier ciudad, en las rutas de la Provincia de Misiones. Noé y Perro son piratas del asfalto, el primero al volante de su Dodge y el segundo de su Chevrolet. Perro, quien maneja cuando cometen delitos, se define como "El profesional del volante" (Oyola 27), lo que nos permite considerar *Chamamé* como un "*road novel*" tal como lo concibe Sebastien Ruté: "En varios casos se puede hablar [...] de *road novel* en las que la identidad de los personajes se define precisamente por su relación con su vehículo y el viajar [...]"[3] (Schmitz, Thiem, Verdú Schuman 140).

El *western* es otra referencia importante. Novela negra y *western* son géneros populares por haber sido publicados, en su origen, en revistas baratas (*pulps*). Son muy próximos[4], tanto desde un punto de vista temático como estilístico, como lo subraya Giardinelli en su ensayo *El género negro*: el crimen es el elemento narrativo disparador, la acción, la violencia, la puesta de realce del heroísmo individual, la lucha solitaria y desigual para sobrevivir en un universo hóstil son temas comunes. Además, ambos recurren a una lengua popular, un estilo directo. El *western* es un elemento intertextual explícito en *Chamamé* ya que el autor cita, en epígrafe, dos frases de la película *Young Guns II*. Encontramos otra referencia más implícita a esta película cuando Perro dice que "la juega de Emilio Estévez[5]" (Oyola 165). Hay otras referencias onomásticas en relación con el *western* en la novela como la General Lee —auto de la serie *Los Dukes de Hazzard*— o John Wayne (28 y 31). Oyola recurre varias veces al campo léxico del *western*. Cuando el narrador —bandido sentimental como suelen serlo los vaqueros— evoca su encuentro en un bar-saloon con su futura novia Julia, habla de su moto como de su "caballo" (55). Más tarde, cuando sale de cárcel y visita a Julia en su granja-rancho, habla de ella como si fuera una especie de Calamity Jane (97). Encontramos temas recurrentes en el *western*: la venganza y el ajuste de cuentas son los motores que empujan a Perro sobre la pista de Noé y éste, como los vaqueros que intentan cruzar el Río Grande para escapar de la justicia, se dirige con el botín

[3] La relación estrecha entre entre Perro y su auto se observa en los capítulos II, V, VIII (donde dice que su "Chevy" es su "otra novia") y XIX.

[4] Soriano subrayó esta proximidad en *Triste, solitario y final* reuniendo a John Wayne y Philip Marlowe.

[5] Actor principal de la película.

hacia la Triple Frontera y más precisamente Paraguay (cap. XII). Oyola declaró: "Mi ambición [...] es terminar creando una especie de otro *far west*, apostando cada vez más a los duelos finales en sus desenlaces". Antes de añadir que "Una vez dijeron que más que escribir policiales yo hago *westerns* —*locro westerns*—. Esa me cabe mucho [...]" (Carbonell). Esta apropiación del *western* por parte de un argentino se ilustra de manera alegórica en una escena de *Chamamé*:

> El Pastor entró al bar de la terminal. El reloj de pared indicaba que faltaban casi quince minutos para que llegara el servicio de Chevallier a Misiones. A Noé le picaba el bagre, así que se pidió un pebete de jamón y queso, y para el garguero una Paso de los Toros. En la televisión, Chuck Norris con sombrero vaquero y una estrella de *sheriff* en el pecho tiraba patadas en hacha tumbando muñecos a izquierda y derecha de la pantalla de veinte pulgadas. Lo hacía sin sonido. Lo que se escuchaba en el bar era la radio. A todo volumen. Estaba sonando un tango, un tango feroz. Para todos menos para el Pastor que escuchó a Dios declarándole que "el amor es más fuerte". (76)

Notamos que el *sheriff* Chuck Norris está de trasfondo, como el universo del western en la novela y dominan, actualizados, los marcadores de la identidad rioplatense, instalando la novela en cierta contemporaneidad: Noé no espera que llegue el tren o la diligencia sino el autobús de Chevallier, no pide un "locro" (como en el cap. III) sino un sandwich y una lata de Paso de los Toros, mientras retumba un "tango feroz". No se trata de un tango propiamente dicho sino de una canción de rock de Ulises Butrón, "El amor es más fuerte" sacada de la película *Tango feroz*[6].

En la novela, las referencias culturales argentinas aparecen esencialemente a través de la música y de citas de fragmentos de canciones de diferentes grupos o cantantes[7]. También están presentes el folclore y las creencias populares, sobre todo guaraníes con referencias al Pombero y a Solapa (41). Como suele ocurrir en las obras de Oyola, la música ocupa un lugar fundamental; de hecho ya está presente en el título de la novela. La canción "Blaze of Glory" de Bon Jovi sirve de hilo conductor introduciendo cada capítulo (incluso algunos capítulos se resumen a un fragmento de esta canción). Oyola explica que en la elección de esta canción: "Hay algo de burla [...]. Es la típica canción de amor adolescente, "vos me rompiste el corazón", le dice el chico a una minita. Pero si viene de un chorro a otro, que lo afanó, cobra otro sentido" (Bordón). La música es parte del proceso creativo de Oyola antes de integrar sus ficciones: "Yo antes de ponerme a escribir siempre escucho música, me armo banda de sonido para la novela, siempre por cábala. Listas de treinta canciones que escucho durante el día" (Villamil). Las referencias a numerosas canciones transmiten una serie de informaciones y contribuyen a alimentar la intriga. Para el narrador, son un medio de expresión metafórico. Pero tienen otro efecto en Noé, quien escucha la palabra de Dios a través de la letra de las canciones, lo que puede desembocar en

[6] *Tango feroz: la leyenda de Tanguito* es una película de Marcelo Piñeyro (1993).

[7] Los Visitantes, Fabulosos Cadillacs, Los Abuelos de la Nada, Los Pericos, Virus, Turf, Sueter, Cabezones, Airbag, Los Redondos, David Lebón, Miguel Mateos, Andrés Calamaro, Coti. Las referencias a los cantantes y sus canciones aparecen listadas en anexo de la traducción francesa de la novela.

escenas muy divertidas (Oyola 165-166) o al contrario muy violentas: pensamos en el ajuste de cuentas final contra Pombero Vega y sus secuaces, que recuerda una escena de la película *Pulp fiction*. Noé se pone a recitar lo que para él es una oración (es la letra de una canción de Turf en realidad) como Samuel L. Jackson citaba el libro de Ezequiel antes de vaciar su cargador en la película de Tarantino (174). El método de Oyola es similar al de Tarantino: ambos inscriben su obra en un género popular (novela o cine negro, *western*) y la alimentan con diferentes referencias a la cultura popular (sea literaria, cinematográfica o musical). Oyola declara: "Cuando me pongo a escribir necesito plasmar un mundo de imágenes, pienso en una música y eso me da un ritmo narrativo. [...] Así hay un montón de cosas, un policial hoy debe tener ritmo, acción y guiños" (Soto).

Sus guiños a la televión o al cine son numerosos y variados: puede tratarse de publicidades, series norteamericanas, dibujos animados japoneses, películas argentinas o norteamericanas. Cuando son explícitos, el referente, cultural y ficcional, reactiva elementos precisos comunes a todos los lectores. A menudo tienen un efecto paródico y humorístico, como cuando Noé llega a una comisaría para buscar a Perro y pide ver a Sarah Connor (48) o cuando Perro compara al incansable Noé con el conejo de la publicidad para las pilas Duracell (208). Más allá del guiño, la referencia cultural puede ser una manera de representar. Jugando con el principio de la connotación, una palabra o una fórmula bastan para evocar un lugar, un ambiente o personajes. La referencia a la cultura popular cumple la misma función sintética que la imagen y produce un sentido inmediato. Por supuesto, para funcionar, este universo referencial debe ser compartido por el lector. En *Chamamé*, el narrador homodiegético se dirige, a través del tuteo (17), a un receptor desconocido que puede ser el lector y cuenta con la capacidad de éste para comprender la referencia cultural y percibir el efecto humorístico buscado; como en este pasaje donde Perro cuenta cómo se desquitó de Macaya, un cómplice que lo había denunciado:

> Obvio que gatillé trece veces [...].
>
> Le vacié el cargador.
>
> Entre el eco de los disparos y los salpicones de sangre; los pelos... las canas del buchonazo... y una oreja... ¡Boludo! ¡La oreja! Parecía la plumita de *Forrest Gump*.
>
> —¡Tenías que ser como canta la Shakira, Macaya! ¡Ciego sordomudo!— le grité al fiambre, antes de ponerle un gargajo en el pecho. (114)

Aquí Oyola juega con el desfase: asocia una película llena de buenos sentimientos, *Forrest Gump,* a una escena ultra-violenta, y a modo de desenlace de la anécdota, manda al asesino citar a Shakira.

Oyola juega con su propia cultura en una libertad creadora que termina neutralizando la noción misma de código a fuerza de apropiarse de las convenciones, combinarlas y reconfigurarlas. Se termina formando una suerte de calidoscopio impresionante de imágenes, sonidos, parecidos a los sueños de Perro que "nunca empiezan" sino que "explotan. De una" (11). La narración no-lineal refuerza esta impresión y produce el

efecto de un relato polifacético. No obstante, este lenguaje referencial tiene sus límites cuando el lector no conoce la referencia, porque el universo ficcional del autor se inscribe no solamente en una época sino también en una comunidad no forzosamente familiar al lector[8]...

3 Conclusión

Conforme a cierta tradición argentina de la novela de género, *Chamamé* integra otros códigos sacados de otros géneros de la cultura popular[9]. Aunque la novela es negra, extremadamente violenta e inmoral, el juego con los códigos de la cultura popular le proporciona al texto una dimensión a menudo humorística y sobre todo lúdica. El lector está frente a un universo doblemente codificado: porque se inscribe en un género (la novela negra) y también porque las múltiples referencias y los códigos sacados de la cultura popular hacen de la novela una obra para descifrar. La novela puede suscitar cierto júbilo: primero para el autor quien, al explotar todos los recursos posibles de su imaginación nutrida de cultura popular, espera robarle una sonrisa al lector[10], y luego para este último quien experimentará cierto placer al comprender los guiños y las referencias a una cultura que comparte con el escritor.

Referencias documentales

Bordón, Juan Manuel. "En la novela policial no se busca la justicia sino la verdad". *Clarín*, 2 agosto 2008. Web. 28 octubre 2016.

Cabezón Cámara, Gabriela. "El tema es la miseria que en el conurbano está más a flor de piel". *Clarín*. 26 mayo 2012. Web. 28 octubre 2016.

Carbonell, Hernán. "Leonardo Oyola y el locro-western". *La Gaceta*. 24 agosto 2008. Web. 28 oct. 2016.

Evrard, Frank. *Lire le roman policier*. Paris: Dunod, 1996. Impreso.

Feinmann, José Pablo. "Estado policial y novela negra argentina". Petronio, Giuseppe / Rivera, Jorge B. / Volta, Luigi (Hg.). *Los héroes difíciles. Literatura policial en Argentina y en Italia*. Buenos Aires: Corregidor, 1991. Impreso.

Friera, Silvina. "La nueva voz de la novela negra". *Página /12*. 04 noviembre 2008. Web. 28 octubre 2016.

Gamerro, Carlos. "Disparen sobre el policial negro". *Clarín*. 13 agosto 2005. Web. 28 octubre 2016.

Giardinelli, Mempo. *El género negro*. México D.F.: UNAM, 1996. Impreso.

Jouve, Vincent. *La poétique du roman*, Paris: SEDES, 1997. Impreso.

[8] Oyola es consciente de los límites del juego referencial: "yo tengo una [referencia] en *Santería* [...], que sólo entienden los de más de 35: alguien dice "tenía miedo de que le hierva el conejo" y es una referencia clara a la película *Atracción Fatal*" (Cabezón Cámara).

[9] Manuel Puig y Osvaldo Soriano son dos famosos representantes de esta tradición.

[10] Oyola busca, más que nada, "poder robarle sensaciones a los lectores. Una sonrisa. Un suspiro. Que se muerdan el labio inferior. Que larguen una carcajada. No soy pretencioso, ojo. Pero sé muy bien que lo que quiero robar vale mucho" (Yagüe).

Lalaurette, Sebastián. "Oyola: la maldad es algo innato en nosotros". Agosto 2008. Web. 28 octubre 2016.

Oyola, Leonardo. *Chamamé*. Madrid: Salto de Página. 2007. Impreso.

Padura, Leonardo, López, Lucía (comp.). *Variaciones en negro*. Bogotá: Norma, 2003. Impreso.

Pujol, Sebastián. "En el oeste está el agite". *Hamartia*. 2013. Web. 28 octubre 2016.

Schmitz S., Thiem A., Verdú Schuman D.A (éds.). *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile*. Madrid, Frankfurt Am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2013. Impreso.

Soriano, Osvaldo. *Triste, solitario y final*. Buenos Aires: Bruguera, 1983. Impreso.

Soto, Máximo. "Debo tanto a Tarantino como a Leonardo Favio". *Ámbito financiero*. 18 enero 2006. Web. 28 octubre 2016.

Villamil, Lucas. "*Kryptonita* me ha dado muchas alegrías". *ArteZeta*. 02 mayo16. Web. 28 octubre 2016.

Yagüe, David. "Entrevistamos a Leonardo Oyola, autor de *Chamamé*". *Best seller español*. 20 noviembre 2008. Web. 28 octubre 2016.