



CIENCIA FICCIÓN A LA CRIOLLA: DETRÁS DE LAS IMÁGENES DE DANIEL MEDINA[√]

Carlos Hernán SOSA*

RESUMEN

Este artículo analiza la novela del escritor argentino Daniel Medina, **Detrás de las imágenes** (2018), subrayando el modo en que la obra recupera la temática de ciencia ficción, como una de las modalidades del *fantasy* moderno. Esta adscripción permite interpretar varios de los recursos discursivos empleados por la novela -la apelación a la genealogía de la ciencia ficción, el planteo de una distopía, el poder regulador del mundo virtual, la figura del zombi, entre otros-, como una estrategia global para poder ofrecer lecturas “des-ocultadoras” respecto de diversas discursividades sociales del presente. En particular, el artículo focaliza e intenta revisar el modo en que se postulan lecturas, desde las potencialidades del discurso literario, sobre temáticas que se encuentran en debate actualmente, en especial en el contexto de la ciudad de Salta, como el peso político de la Iglesia Católica y las discusiones sobre las diversidades de género y sexuales. Asimismo, esta aproximación no desatiende el planteamiento de una operación concomitante en la novela donde, mediante apelaciones autorreflexivas y metaficcionales, se expresa un alegato sobre el valor de la literatura.

Palabras clave: Literatura argentina. Salta. Ciencia ficción. Realidad virtual. Metaficción.

[√] Artigo recebido em 05 de setembro e aprovado em 29 de novembro de 2018.

* Doutor em Letras pela Universidad La Plata (Argentina). Universidad Nacional de Salta (CONICET/Argentina). E-mail: <chersosa@hotmail.com>

1 INTRODUCCIÓN

“Ignoramos qué nos depara el futuro a la raza humana. Ignoramos si hay futuro. Buenos Aires, el lugar donde crecí y donde me formé, es ya una ciudad destruida, varios países de América han caído y hay rumores sobre posibles casos acá, en España.

Las próximas imágenes están atravesadas de miedo, horror y muerte. Pero eso no debe ser un impedimento para que prime la necesidad de pensarlas”.

Daniel Medina, **Detrás de las imágenes**.

Promediando el año 2018, en Salta, ciudad del noroeste argentino, se publicaron ya tres novelas (**Gen incarri** de Rafael Caro, **Hikaru** de Mario Flores y **Detrás de las imágenes** de Daniel Medina), en un hecho bastante inusual para las tradiciones literarias de este ámbito donde, históricamente, la producción del género ha tenido relativa continuidad y escasa trascendencia regional.¹ La situación se torna aún más significativa por tratarse de tres obras escritas por jóvenes narradores, cuyas trayectorias autorales están asociadas - con diferentes intensidades- a los nuevos modos de producción y circulación -alternativos y autogestionados- de las diversas mutaciones que actualmente están reconfigurando lo literario en el país, desde aquella dinámica polimodal que Elsa Drucaroff (2011) denominó tempranamente nueva narrativa argentina. Aunque con matices particulares para cada caso, la nueva lógica que estos escritores ensayan -al igual que otros coetáneos como Fabio Martínez, Rodrigo España y Alejandro Luna-; tanto en la aproximación a los lectores (con una fuerte presencia en la publicación por la web y en otros ámbitos de socialización de lo literario no habituales, por ejemplo los *slams* de poesía y eventos de performances o de ensambles artísticos); como en las estrategias de inserción en el mercado de bienes culturales (desde las pequeñas editoriales artesanales, cartoneras, o aquellas con relativo posicionamiento en el territorio nacional); sintoniza con modalidades transformadoras para pensar la

¹ En este punto, cabe mencionar que, durante al menos las últimas dos décadas, ha sido la producción de algunas novelas escritas por mujeres las que han sostenido, en buena medida, la continuidad y renovación del género en Salta. Desde aproximaciones discursivas innovadoras, que permitieron superar tratamientos narrativos anteriores, encauzados en la línea de un realismo tradicional a veces costumbrista, esta nueva producción permitió ganar un número significativo de lectores y, además, recibir atención por parte de la crítica especializada, por fuera del ámbito regional. Sin ánimo de ser exhaustivo, me parece importante entonces mencionar algunos textos que estimo relevantes al respecto: **Augustus** (1993) de Liliana Bellone, **Cielo de tambores** (2003) de Ana Gloria Moya y **Viene clareando** (2005) de Gloria Lisé.

literatura en el contexto local, el noroeste argentino, donde se producen y en general son más conocidas estas producciones (SOSA, 2018a y 2018b).

Evaluadas en conjunto, dos novelas -las de Caro y Medina- se asientan claramente en la vertiente de la ciencia ficción, otra novedad en el campo literario salteño donde no existen, o al menos no conozco, tradiciones sostendidas en la materia.² En el caso de la novela que me interesa abordar puntualmente, **Detrás de las imágenes** de Medina, a partir de la mirada posible que la ciencia ficción habilita sobre el presente (MEDVÉDEV, 1994), se exploran las alternativas distópicas de un futuro hipertecnologizado, con especial interés por ahondar los componentes del panóptico audiovisual de la vida moderna, que se registran como instancia omnipresente, asfixiante y deshumanizadora en el relato. Este artículo propone, entonces, analizar la obra a partir de esa hipótesis, presentando un estudio de las numerosas estrategias que la novela, en tanto género polifónico y discursivamente heterogéneo (BAJTÍN 1986, 1991 y 1993), incorpora como matriz apta para absorber discursividades sociales en disputa.

Entre dichas discursividades, merecen destacarse: las fricciones de centros y periferias sociales y culturales, que en el caso de Argentina se traducen, sociohistóricamente, en la tensión Buenos Aires versus el interior provincial; la denuncia de los femicidios, como problema social irrefrenable en el noroeste argentino, y las luchas por la ampliación efectiva de los derechos de las mujeres; el debate promovido por los movimientos inclusivos sobre diversidades sexuales disidentes; el poder legislativo de la Iglesia Católica y sus intervenciones, imaginarias y efectivas, en materia política y estatal. El abordaje de este nutrido horizonte de polémicas ofrece lecturas complejas, ideológicamente activas, y aunque aparece focalizando un tiempo del enunciado futuro -la apocalíptica invasión de zombis-, en realidad, y como todo buen exponente de la ciencia ficción, se encuentra anclado en el propósito de debatir los avatares de la contemporaneidad.

² Existen sí antecedentes de algunas obras, que presentan características cercanas al relato de ciencia ficción; por ejemplo, el poemario posapocalíptico **Jaguares. Los dueños de la medianoche**, del oranense David León (2013); el relato "Game over", del propio Daniel Medina (2014); o el cuento "Guerra Mundial Ye" de Benjamín Liendo (2015), incluido en el volumen **Dodos y Pathos**.

2. MIRAR EL HOY DESDE EL MAÑANA

“–Mañana voy a poner unas cortinas y listo –dice la mujer.
 –Está prohibido, pué –dice Alexia– la ley lo prohíbe... para que las cámaras
 tengan acceso a todas las viviendas...”

La anécdota del relato de Medina parece simple de recomponer. En la ciudad de Salta, se inicia una eclosión de zombis que amenaza con propagarse como una invasión mundial. La acción arranca en un tiempo no especificado, aunque podría anclarse alrededor del año 2025,³ debido a que los acontecimientos han trastocado las convenciones de la cronología y la temporalidad debió refundarse desde un día 0, para marcar el antes y el después del Apocalipsis Zombi (A.A.Z. - D.A.Z). La narración focaliza en dos espacios y momentos puntuales, especificados en sus rasgos acentuadamente idiosincráticos, a menudo estereotipados. Por un lado, la ciudad de Salta, salteñísima hasta la hipérbole, y en particular el edificio donde habitan cinco personajes -Sofía, Alexia, Chicha, Fando y Fausto- que son monitoreados por cámaras; y, por otro, la oficina de la empresa Qué Pasa Argentina,⁴ ubicada en Buenos Aires, tan porteñísima y esnob, desde donde se edita y comercializa, vía la web, las grabaciones recogidas por las cámaras en la ciudad de Salta. El itinerario del tiempo del enunciado abarca sólo poco más de treinta días, entre los cuales se amojona el inicio de la propagación zombi desde la ciudad provinciana y su llegada a la capital del país.

Esta simple reconstrucción del argumento esconde el modo, complejo y denso, con el cual se va armando la enunciación novelesca. Es precisamente en estos recursos donde puede advertirse los hallazgos de las estrategias empleadas y el entramado con fuertes sustratos de cuestionamientos socioculturales, que la novela ensaya al arriesgar -mediante la incorporación de una diversidad de géneros discursivos y registros variados, los usos de vaivenes temporales y la polifonía narrativa- una lectura posible sobre la tecnificación y virtualidad de la vida actual.

³ Hay escasas referencias certeras que permitan datar la cronología de los acontecimientos narrados en la novela. Tal vez el único aporte, en este sentido, es la referencia que, una vez desatado el estallido de la invasión zombi, se desliza en los dichos de un saqueador de supermercado, quien entre lo rapiñado muestra “el FIFA 2025” (MEDINA, 2018, p. 97).

⁴ El nombre de la empresa anticipa el tono paródico, pues se toma de un sitio web existente en la actualidad -<https://www.quepasasalta.com.ar>-, que difunde información local sobre Salta con marcados ribetes amarillistas.

Uno podría empezar caracterizando la factura de **Detrás de las imágenes** a partir de los aspectos más notorios de su aproximación a la literatura de ciencia ficción,⁵ gestionada en el cruce de las narrativas distópicas más canónicas -George Orwell y Ray Bradbury, aparecen claramente referidos en la obra- y los aportes populares de la cultura audiovisual de masas. En este último caso, las referencias intertextuales de la novela se abren hacia un espectro aún más generoso, donde se da cabida tanto al cine clásico de autor (las improntas distintivas y estéticas de grandes maestros del siglo XX aparecen recogidas en la novela: Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock, Brian de Palma, Francis Ford Coppola, Harun Farocki, Quentin Tarantino, Leonardo Favio, entre otros); como a las producciones del cine *mainstream* más obvias (especialmente la tradición que representó al zombi en pantalla, y, también, a las vertientes del terror y el suspenso, las épicas, las de catástrofes, artes marciales y vampiros).

La proximidad de la ciencia ficción y la industria cultural del siglo XX ha permitido la rápida emergencia de numerosos grupos de lectores especializados -los *fans*-, con posteridad también consumidores de cine y TV, que fundaron tempranamente clubes de lectura y asociaciones;⁶ desde donde se fomentó una dinámica de demanda del género que el mercado supo satisfacer, en general, a partir de editoriales temáticas o colecciones especiales de *best-sellers*, que ofrecían sus productos *ad hoc*.⁷ Por ello, no resulta extraño que aparecieran cruces con otras derivas de la industria cultural, en especial con el cine, con el que se establecieron relaciones simbióticas de mutua retroalimentación, en el tratamiento de temas comunes (la presencia de realidades paralelas, la vida hipertecnologizada, la dominación de las máquinas y robots, etc.) y en las contaminaciones o deslizamientos de un ámbito a otro. En este caso, es previsible, tal como señala

⁵ El explícito reconocimiento de esta genealogía literaria aparece ya en uno de los epígrafes que abre la novela, tomado del autor de **A Clockwork Orange** (1962), Anthony Burgess: "Como todos somos solipsistas y todos nos morimos, el mundo muere con nosotros. Solamente la literatura menor se ocupa del Apocalipsis" (MEDINA, 2018, p. 9).

⁶ Asimismo, la interesante dinámica de estos lectores especializados con la industria cultural propició una rápida aparición de discursos reflexivos sobre el género, que circularon particularmente en revistas y fanzines dedicados a la materia, generando hasta el presente sostenidos discursos teóricos y ensayísticos sobre la ciencia ficción.

⁷ Buenas historizaciones de estas producciones pueden encontrarse en los libros de dos grandes lectores y promotores de la ciencia ficción en Argentina; en la serie de artículos que Elvio E. Gandolfo (2007) publicó durante décadas y recogió luego en un volumen, y en el ensayo erudito que Pablo Capanna (1966) le dedico al género.

Elvio Gandolfo (2007), que tendencias del cine como el *wester* o la *space opera* tengan sus correlatos en la narrativa de ciencia ficción norteamericana ya desde 1940. Considerando estas porosidades históricas, me parece plausible pensar que la novela **Detrás de las imágenes** participa de estas solidaridades en la circulación de los productos culturales y, en un nuevo estadio, hoy reactualiza dicha dinámica al nutrirse, principalmente, de la figura del zombi; urdida en una tradición sedimentada por el comic y el cine norteamericanos desde la década de 1930, y que ha sido generosamente recuperada, durante los últimos veinte años, en los numerosos tratamientos que recibió a partir de films y series televisivas. En este punto, es imposible no mencionar la mítica serie **The Walking Dead**, lanzada en el año 2010, que al igual que su precuela, **Fear The Walking Dead**, estrenada en el 2015, sigue en vigencia hasta la actualidad; producciones con las cuales la obra de Medina guarda filiaciones discursivas evidentes.

Como puede advertirse, muchos y sinuosos derroteros de significación podrían ensayarse sobre todo desde una clave de lectura que priorice los vínculos intertextuales y de reescritura que la novela orquesta con ese grupo, potente y variado, de hipotextos discursivos -literarios y audiovisuales- perteneciente a las tradiciones culturales occidentales de la ciencia ficción.⁸ Ahora bien, considerando la lectura que me interesa priorizar, tal vez resulte más productivo optimizar una aproximación al texto desde otras categorías menos constreñidas a la cuestión del género ciencia ficción -si es que este existiera, pues no hay que desatender las activas polémicas en torno a esta cuestión y las acepciones en juego al apelar a dicha tradición discursiva-. En este sentido, me resulta particularmente acertado proponer algunas líneas de interpretación de la novela, a partir de una conceptualización más laxa que aquellas que, adelgazadas en sus posibilidades de significación, se reducen a definiciones taxonómicas y reconocimientos de particularidades genéricas que, al final de cuentas, no redundan en alternativas de acceso más profundas a las discursividades literarias. De modo que, para poder destacar la apuesta del texto de Medina, empeñado en debatir con las

⁸ Utilizo las nociones de intertexto e hipotexto según las acepciones de Gérard Genette (1989), cuyas consideraciones teóricas, encuadradas en la narratología, resultan todavía útiles al momento de analizar diferentes fenómenos de intertextualidad que los procesos de reescritura ponen en juego. A lo largo del artículo, recorro a este bagaje conceptual para redefinir las formas de reescritura que Medina articula en su novela, por ejemplo, al recuperar los entramados de parodia y pastiche que el texto construye.

complejidades imaginarias e ideológicas de la contemporaneidad, considero más oportunos los esclarecimientos teóricos que Rosemary Jackson (1986 y 2001) ofrece en su postulación del *fantasy* moderno.

El planteamiento de Jackson tiene la virtud de englobar en la noción de *fantasy* una serie de manifestaciones verbales orales y escritas, de larga tradición en Occidente, que fueron marginadas al momento de ser pensadas como subespecies o formas apendiculares de los géneros literarios canónicos, al punto que: “[Su expulsión] a los márgenes de la cultura literaria, es en sí mismo un gesto ideológico significativo, no muy distinto del silenciamiento de lo irracional por parte de la cultura” (JACKSON, 2001, p. 143).⁹ Justamente, esta tradición de lecturas cuestionadoras o denigrantes, según la apreciación política que Jackson nos acerca, constituye una reacción frente a las capacidades disruptivas de las convenciones sociohistóricas y de los códigos culturales que las diversas formas del *fantasy* develan y subvierten:

Esta violación [ejercida por el *fantasy*] de los supuestos dominantes amenaza con subvertir (derrocar, trastocar, socavar) las reglas y las convenciones que se consideran normativas. En sí misma, no es una actividad socialmente subversiva: sería ingenuo comparar el *fantasy* con la política anárquica o revolucionaria. Sí perturba, sin embargo, las “leyes” de la representación artística y las reproducciones de lo “real” en la literatura. (JACKSON, 1986, p. 12)

Tal como se desprende de la cita transcrita, la ciencia ficción participa, desde su empeñada convicción en la racionalidad -como vía explicativa señera para formular configuraciones vicarias del mundo-, de estas prerrogativas disonantes del *fantasy* donde se terminan “desocultando” estrategias de solapamiento de las dinámicas culturales.

En la novela de Medina, la opción por la representación distópica de un mundo hipertecnologizado abreva en una temática “clásica”, muy revisitada por las tradiciones de la ciencia ficción. En este sentido, en **Detrás de las imágenes** es indiscutible el explícito homenaje a Orwell, de quien se recupera la idea de un armazón coercitivo de las conductas para imaginar el futuro de la humanidad sujeto

⁹ Dice Jackson al respecto: “Como término crítico, ‘fantasy’ se aplicó en forma más bien indiscriminada a cualquier tipo de literatura que no da prioridad a la representación realista: mitos, leyendas, cuentos de hadas y folklóricos, alegorías utópicas, ensoñaciones, escritos surrealistas, ciencia ficción y cuentos de horror, textos todos que presentan ‘otros’ territorios diferentes del humano” (JACKSON, 1986, p. 11-12).

a controles infernales. El orden, en tanto ideologema cultural, define así el cosmos de **1984** (1949), como amenaza latente que provoca angustia e impotencia permanentes, para magnificar los relieves de la alegoría de los estados totalitarios que el texto, entre otros ingresos posibles de lectura, parece propiciar. Esta recuperación del autor inglés no está exenta de revisiones que, matizadas por el tono paródico, propician sentidos más distendidos y, a menudo, hilarantes en la novela de Medina.¹⁰

A diferencia de **1984**, donde la persecución del estado policíaco se vehiculizaba a partir del estricto control de las telepantallas y la propaganda disciplinadora que, a cada momento, intimidaba recordando que “el gran hermano te vigila”; en **Detrás de las imágenes**, como nueva apuesta, se nos ofrece una narración -fragmentada y editada- que proviene del registro de las propias cámaras controladoras, en todo momento digitada por la impronta adocenadora e inhumana del neoliberalismo.¹¹ De modo que impera una suerte de sustitución total del mundo, o al menos de los referentes narrables, por las grabaciones de las mismas cámaras; es como si nos hubiéramos adentrado en el Ministerio de la Verdad, que en Orwell regulaba despóticamente la circulación de la propaganda, y observáramos los hilos internos del manejo estatal. Entonces, la sensación de orfandad existencial deviene mayor, pues no se nos compensa siquiera con la presencia rectora de un narrador omnisciente, tal como indiscutiblemente ocurría en **1984**, una novela indiscutiblemente monológica (BAJTÍN, 1993). En principio, porque esa voz, en Orwell, se configuraba como una unidad estabilizadora -o al menos, existía la confianza en ello-; ya que podía procesar la versión orgánica, todavía posible, de un relato sobre el mundo. En **Detrás de las imágenes**, en cambio, sólo parece

¹⁰ La primera referencia paródica hacia la ciencia ficción aparece ya en el inicio: “Todos los videos de López tienen como escenario a Salta, una pequeña provincia al norte de Argentina donde se desató el horror. Fue una suerte, porque si bien en Salta aún había parajes donde hablar de agua potable o energía eléctrica parecía algo de ciencia ficción, en la capital el gobierno no había escatimado en gastos para tener lo último en materia de cámaras de seguridad” (MEDINA, 2018, p. 14).

¹¹ En este sentido, y tal como especula Fernando Reati al estudiar la narrativa argentina distópica previa, entre las décadas de 1980 y 1990, la novela de Medina con su planteo posapocalíptico no escapa a modos de metaforización recurrentes sobre circunstancias asfixiante de la vida actual: “Cuando el presente genera incertidumbre, temor y desconcierto, aparece en el arte todo tipo de nostalgias por el pasado y proyecciones hacia el futuro. Las novelas de anticipación que aquí estudio forman parte de esa proyección del deseo y el miedo hacia lo que vendrá, cuando leen el futuro en clave de presente neoliberal. Como todo lector de literatura futurista sabe, al fin de cuentas sólo es posible imaginar aquello que ya existe” (REATI, 2006, p. 33).

sobrevivir un archivo audiovisual astillado, virtual y tecnológicamente procesado, de lo que fue el mundo.

Respecto del tratamiento de la figura del zombi, hay que destacar que su invención en el siglo XX es uno de los mayores hitos de la cultura de masas; donde sorprende por su obsesiva presencia y por la conflictividad que entraña toda aproximación a su construcción imaginaria, debido a su condición oximorónica de muerto vivo: impensable en término científicistas, intolerablemente dislocadora de preceptivas religiosas, exhortación insoluble de órdenes irreconciliables; es decir, como un síntoma siniestro, intimidatorio, de la cultura moderna occidental. Es en este sentido que, a partir del comentario de la película **La noche de los muertos vivos** (1968) del pionero George Romero, Jackson (1986) identifica al zombi como una de las figuras sintomáticas del *fantasy* -junto a los vampiros y las metamorfosis- para ubicarlas como criaturas fundantes de los mitos modernos.¹²

En la novela, el relato se afirma en esta raigambre y no se aparta, demasiado, del modo en que este engendro mediático fue representado en cine y literatura. Innova en cierta relativa humanización que conservan los zombis luego de la transformación, un cambio que a menudo propicia situaciones burlescas que funcionan como anticlímax distensor en la trama del relato. Desfilan, de esta manera, varios sucesos graciosos a lo largo de la historia: una secuencia sobre un grupo de zombis que intenta atrapar, torpemente, un gato; la imagen de la madre de Sofía quien, ya convertida en zombi, no deja de amonestar a la hija adolescente por el uso del celular. También ocurren varias situaciones reveladoras del dilema entitario del muerto vivo, donde la expresión de los sentimientos -todavía presentes en los conversos- sumados a la torpeza para moverse -debido al estado de putrefacción- producen situaciones grotescas, etc. Otra novedosa utilización de la imagen del zombi, como sujeto irracional, sirve para direccionar algunos puntos cuestionadores de la sociedad que el texto gestiona, un aspecto que retomaré más adelante.

¹² Jackson distingue diversos tipos de mitos modernos gestionados por el *fantasy* en función de cómo opera el miedo en los sujetos, en relación con el tipo de mito que propicia la figura del zombi, especifica: "El miedo surge de una fuente exterior al sujeto: el yo sufre un ataque de alguna clase que lo hace formar parte de lo otro. Este es un tipo de apropiación del sujeto que se encuentra en **Drácula** y otros relatos de vampirismo: es una secuencia de invasión, metamorfosis y fusión, en la cual una fuerza externa entra en el sujeto, lo cambia irreversiblemente, y por lo general le da el poder para iniciar transformaciones similares" (JACKSON, 1986, p. 55-56).

En cuanto a la táctica narrativa para la recomposición del mundo, la novela de Medina apuesta por la polifonía enunciativa. Desde la perspectiva bajtiniana, la presencia de varios narradores colabora para poner en relieve las potencialidades dialógicas del relato novelesco, que suele preferir para representar mejor la efervescencia social diferentes enunciadore, en cuyas articulaciones del lenguaje se van incorporando versiones ideológicamente diferenciadas para comprender y contar el mundo (BAJTÍN, 1986 y 1993). En esta novela existe una voz rectora con continuidad, la de un innominado profesor de Historia del Cine y de Estudios Visuales en la Universidad de Barcelona, un argentino radicado en España, que introduce el relato en tono fatalista:

En esta era, denominada la dictadura de los youtubers, me planto por primera vez frente a una cámara, no con el afán de ganar dinero, ni de hacerme famoso, sino para generar un espacio de reflexión sobre las imágenes.

Son momentos aciagos para la humanidad. Las imágenes no solo serán las que nos sobrevivirán como especie, dando cuenta de lo que fuimos, sino que además en ellas residen las claves para entender los acontecimientos que precipitaron nuestro final. (MEDINA, 2018 p. 13. Subrayado en el original.)

Este narrador tiene la responsabilidad de presentar “los artefactos audiovisuales” intervenidos por otro personaje central, el salteño Juan López, a quien se atribuye -sin demasiadas precisiones- alguna responsabilidad en la debacle zombi. López aparece representado luego en el mismo relato, donde su persona genera siempre un incierto malestar. Los compañeros de trabajo de la redacción de Qué Pasa Argentina se burlan por sus todavía excesivamente humanas condiciones de pensamiento sobre el mundo, que vienen acompañadas de una torpeza u obsolescencia ante lo tecnológico y los nuevos códigos de la virtualidad. López, como buen personaje gestado en la tradición de la ciencia ficción, aparece como el sujeto idealizado en quien perdura en germen la rebelión ante el universo opresor de las cámaras y la existencia virtual. Aun así, su configuración no puede transgredir los límites del estereotipo, pues como señala con precisión Elvio Gandolfo (2007):

Lo cierto es que, tomada en su conjunto, la ciencia ficción se caracteriza por centrarse más en la raza humana, su trayectoria y posible destino, que en individuos protagónicos: aunque el relato se concentre en un personaje

determinado, este es antes un representante de la especie que una individualidad psicológica. (GANDOLFO, 2007, p. 34)¹³

Efectivamente, en **Detrás de la imágenes**, López es una entidad de contornos individuales aleatorios; importa menos como sujeto que como responsable de montar su registro, personal, de la invasión zombi. En verdad, conocemos al López individuo más por su obra que por las aproximaciones que los narradores hacen del personaje. Este registro es, en todo caso, el que asume relieves personales y únicos, porque está definido por criterios de representación artísticos - alejados de los leguleyos intereses economicistas del mercado y en lucha contra los estereotipos de la estandarización cultural-; la edición del material audiovisual que se conserva de López atestigua, pienso que alegoriza -sin mucho riesgo a equivocarme-, la esperanza en la redención de la humanidad. El odio y la responsabilidad en la catástrofe que todos le profesan, incluido el profesor universitario, es otro índice de las facetas del héroe (¿artista?) perseguido con que se trama la figura de López, en quien se proyecta, sin embargo, el aura compensatoria de las simpatías del autor.¹⁴

Es decir que, no sólo hay diversidad de matices por la presencia de voces novelescas -aparecen otras más, junto a las que mencioné-, sino además desniveles de responsabilidad narrativa entre ellas; siendo el más evidente este juego articulado de *mise en abyme*, como si fueran verdaderas mamushkas enunciativas (DÄLLENBACH, 1991); entre el profesor de cine de Barcelona, que recopila, procesa y, aparentemente, pone a disposición el archivo de Juan López; y este personaje

¹³ Respecto de este aplanamiento habitual en los personajes de ciencia ficción, quienes raramente se construyen como caracteres con proyección psicológica, dice acertadamente Capanna: "Las novelas del género escasamente tienen uno o varios personajes que adquieran vida propia y se perpetúan con independencia de la obra: no existe una verdadera caracterización ni una descripción de personajes hecha con penetración psicológica: la exigencia con respecto a los personajes es que tengan la conducta y las reacciones esperables en el hombre de la calle; en el estereotipo del científico loco o cualquier otro personaje fijado de modo similar. No hay interés por los problemas humanos, por lo menos en cuanto individuales" (CAPANNA, 1966, p. 208).

¹⁴ La oposición entre López y sus compañeros de trabajo en la redacción de *Qué Pasa Argentina* parece recortarse en términos absolutos, entre quienes se muestran doblegados a las leyes del mercado y quien batalla por sostener un punto de vista personal sobre el mundo. En este sentido, aparece hiperbolizada -a menudo con ribetes ridículos- la dependencia embrutecedora de la tecnología que el resto de la redacción tiene, en especial de los medios de comunicación como el celular. Con esta pequeña escaramuza frente a la técnica, formulada en términos de seducción versus rechazo, la novela reactualiza un discurso crítico de larga data en la ciencia ficción: "Las utopías negativas atacan (...) ciertos supuestos valores de la cultura materialista de Occidente, que coartan de manera sutil la libertad personal y espiritual, en especial modo, Bradbury, (...) ha hecho sentir su protesta contra el mundo imbecilizante de la televisión" (CAPANNA, 1966, p. 178).

quien, a su vez, ya había editado en sus videos la captación “neutra” de las cámaras de seguridad de Salta. Esta puesta en abismo, orquestada con versiones de versiones de versiones, tiene el propósito de incomodar, por supuesto; ya que dramatiza el extremo adelgazamiento de lo real, doblegado al mecenazgo de un imperio virtual incontenible y la proliferación de productos audiovisuales, instaurados casi como los únicos garantes del relato.

El otro elemento conductor de la multiplicidad en esta novela es la inclusión de diferentes géneros discursivos (BAJTÍN, 1982). Se suceden entonces, ocupando buena parte del relato, la transcripción de diálogos y la narración de las acciones de los personajes que son tomados por las filmaciones; las cuales, con frecuencia, van siendo procesadas “en vivo” ante nuestra lectura, por las indicaciones puntuales de interpretación que el profesor va prescribiendo. Por ejemplo: “López optó, deliberadamente, por dejarnos en la ignorancia sobre la frase susurrada: rebobinemos y amplifiquemos el volumen direccionándolo hacia la boca de Fausto para saber si era importante o no” (MEDINA, 2018, p. 74).

Entre los restantes géneros discursivos se destacan: el registro de las reseñas de películas que uno de los personajes, Fando, divulga semanalmente como *youtuber*, en su programa: “Comentando-películas-que-no-vas-a-ver-en-tu-puta-vida”; dos glosarios degradados como pastiches lexicográficos, elaborados para explicar el significado de algunos salteñismos, que aparecen como usos lingüísticos no comprendidos por todo el público masivo; y la transcripción de intercambios por chats, que son incorporados en la página junto a los diálogos de los personajes, intentando reproducir así, en la edición impresa, la sensación de simultaneidad que admite la tecnología virtual desde los diferentes soportes de la hiperconectividad.¹⁵

De este modo, y recapitulando, junto a la elección de una modalidad del *fantasy* -la ciencia ficción- y el andamiaje general que aportan la polifonía y la multiplicidad de géneros discursivos añadidos, la organización discursiva de la novela pone a prueba con éxito su conciencia multilingüe (BAJTÍN, 1986). El cuestionamiento caricaturesco, parodizado, de la omnipresencia de los medios masivos, donde parece ensamblarse una des-realización de la experiencia humana,

¹⁵ En el relato “Game over”, incluido en su volumen de cuentos **Oparricidios** (2014), Medina ya había ensayado formas de representación gráfica de la simultaneidad, propias de la virtualidad de los juegos *online*, para su incorporación al registro escrito (MEDINA, 2014, p. 45-63).

por momentos agota su vena lúdica; en el sentido de que, en **Detrás de las imágenes**, las intervenciones asfixiantes de lo tecnológico reducen todo a una entidad virtual (versionable, editable, archivable), a un juego especular donde fracasaría la posibilidad de reconstrucciones orgánicas; una suerte de archivo temporal de la humanidad que, sospechamos también, tiene como todo soporte una fecha de caducidad o simplemente puede ser descartado.

Así, a medida que el relato echa a andar sobre estos gruesos carriles de enunciación, se va dosificando inteligentemente el tratamiento de problemáticas socioculturales específicas, que se suman y reconfiguran como demandas del presente. A continuación me gustaría tratar en detalle dos de ellas.

2.1 LA BARBARIZACIÓN DE LA IGLESIA

“La toma final muestra que un grupo [de zombis] lleva, en andas, una virgen a la que denominan La Protectora de los Muertos Vivientes. Van cantando, con ferocidad, Manuelita vivía en Pehuajó”.¹⁶

Intentando reponer la dinámica del *rating* del consumo masivo, la novela incorpora dos veces el *Top five* de los videos más vistos de la semana. En este podio de la popularidad, sintonizado con la tónica de los *bloopers* televisivos, se alternan secuencias tomadas por las cámaras que oscilan entre lo risible, lo grotesco y lo patético. El *Top five I* consagra en la cima de visitantes la siguiente escena:

...UNO... Toma general de la Procesión. Hay miles y miles de personas. 700.000 según cálculos oficiales. Es difícil distinguir a los zombis de los peregrinos. Las tomas detalle muestran que los zombis también van rezando o cantando el himno del Señor del Milagro, mientras, al pasar, dan una mordisqueada a algún fiel, que no tarda en seguir, mientras ya casi al final de la procesión se escucha un grito de por qué los ricos pueden estar más cerca de nuestro señor y de nuestra virgencita y se ve a los zombis atacar a la policía que sostiene la sogá que separa a los fieles ricos de los pobres, y el gobernador y un par de ministros no terminan de reaccionar hasta que se lo escucha al hombre implorar “no me muerdan, soy el gobernador”, pero ya es tarde y una zombi le tira un tacle y le muerde la nalga derecha. Luego mastica el pedazo de carne mientras el hombre intenta huir y empuja a los que vienen acarreado sobre sus hombros a la

¹⁶ El epígrafe construye su tono paródico al reunir en la misma escena a los zombis marchando al ritmo de una canción infantil, “La tortuga Manuelita” de la escritora María Elena Walsh, muy afincada en los imaginarios infantiles y escolares de Argentina. Con este montaje se diluye, entonces, la supuesta “ferocidad” de los zombis.

figura del Señor y la estatua cae y se rompe en mil pedazos. La imagen de la Virgen no tarda en precipitarse. (MEDINA, 2018, p. 98)

En la tradición literaria de Salta, donde es posible ubicar al propio “Himno al Señor del Milagro” que se menciona en la cita,¹⁷ nunca se escribió escena más urticante que la anterior. El pasaje, aunque breve, se organiza como ingenioso microcosmos donde es posible deslindar el modo en que la novela recompone discursivamente una práctica social contemporánea -que es, al mismo tiempo, un núcleo duro de la cultura local- para dotarla de sentidos contestatarios específicos.

La ciudad de Salta, conocida también por el lema “la capital de la fe”, detenta entre los estereotipos que la particularizan una imagen de espacio piadoso, al que peregrinan los fieles católicos todos los años para renovar un pacto de fidelidad con los santos patronos, quienes offician, según una tradición religiosa que data del siglo XVII, como protectores ante los frecuentes sismos de la zona. El pasaje de Medina, a todas luces irreverente, recupera esta festividad religiosa, a partir de varios recursos donde se develan las formas de administración del poder de la Iglesia Católica y su exhibición en estos actos multitudinarios. Toda procesión es un acto de fuertes improntas simbólicas, donde los imaginarios sociales (BACZKO, 1991) han ido tramando modos de organización y movilización de las masas para representar - e intentar acentuar o subvertir- los órdenes sociales prescriptos. Pensemos, por ejemplo, en la alteración de estamentos que se invierten con la política de la mezcla, durante las prácticas comunitarias del carnaval medieval; en el desplazamiento barroco ante la multitud de la carroza real, durante el absolutismo monárquico; en las masivas manifestaciones deportivas, gestadas y transmitidas por el nazismo; o, en un ámbito más cercano, en las marchas de los sectores obreros argentinos, durante los gobiernos peronistas. En este caso, con la escenificación de la procesión del Milagro, la operación novelesca ilustra una forma contundente de parodización, entendida como un modo de parasitación de la voz de otro (BAJTÍN, 1993), que aquí

¹⁷ En el año 1942, con motivo de la celebración del 350 aniversario de la llegada estimada de la imagen del Cristo del Milagro a Salta, el obispo de la ciudad, Roberto Tavella, organizó un concurso para seleccionar la letra para el “Himno al Señor del Milagro”. El poema “Fidelis”, escrito por la salteña Emma Solá de Solá, resultó ganador. Hasta la actualidad, el poema se canta en las fiestas patronales de la ciudad, en honor al Señor del Milagro y la Virgen del Milagro, protectores antisísmicos de Salta, cuya festividad conjunta se celebra entre los días 13 y 15 de septiembre. Para mayores datos sobre la construcción de la religiosidad en torno al Milagro, consultar el minucioso análisis histórico cultural que propone Telma Chaile (2011).

se monta como una réplica de la religiosidad pero con fines burlescos y desde el propósito de distanciarse de lo religioso como discursividad social.

La alianza entre el poder político y el de la Iglesia Católica -nutrida serie que en la literatura argentina arranca, al menos, con “El matadero” (circa 1840) de Esteban Echeverría-, es uno de los componentes atacado al cuestionar la ubicación de los privilegiados sociales -el gobernador y su séquito- que pueden estar más cerca de las imágenes de los santos patronos.¹⁸ La presencia de la soga de la discordia -controlada por los depositarios de la fuerza represiva del Estado- ridiculiza, a su vez, el precepto cristiano de igualdad entre prójimos, como hermanos unidos en la fe sin diferencias en el cuerpo de la Iglesia que todos los creyentes conformarían. Evidentemente, no todos son iguales ante el Dios cristiano, basta mirar el orden prescriptivo y esclerosador de prácticas sociales que la procesión reproduce, para comprender sin sobresaltos la fundada reacción del mordisco zombi.

Actualmente, y para acercar sólo algunos datos bastante obvios pero tal vez no demasiado conocidos fuera del ámbito nacional argentino, estos sectores conservadores aliados en la provincia de Salta se han declarado en contra de la implementación de la Educación Sexual Integral en la educación pública; justificando la no intervención del estado -en un tema de orden sanitario- para “amparar” la inculcación de valores como responsabilidad de la familia. A su vez, recientemente se estuvieron adecuando los planes de estudio de las escuelas primarias, donde se venía enseñando educación religiosa (católica) como materia curricular, situación que pudo subsanarse, recién el año pasado, luego de un fallo de la Corte Suprema de la Nación Argentina que determinó la inconstitucionalidad de su dictado.

En este contexto de emergencia reaccionario, la parodia que la novela de Medina ofrece sobre la peregrinación del Milagro, nudo de construcción identitaria local y postal del turismo religioso de la provincia de Salta, trasciende como un claro alegato político que, en clave carnavalesca, finaliza con la imagen del gobernador con el culo comido. En esta misma línea de sentido, la alienación que padecen los zombis, quienes aun en su situación *contra natura* de muertos vivos no pueden dejar de cumplir con la ritualidad religiosa -“Es difícil distinguir a los zombis de los

¹⁸ En una de las revisiones sistemáticas más reciente sobre la ciencia ficción -o “literatura de anticipación”, tal como la denomina el autor- en la Argentina, Reati también establecía lecturas intertextuales con el texto de Echeverría al analizar otra novela posapocalíptica, **No somos una banda** (1991) de Orlando Espósito (REATI, 2006, p. 126).

peregrinos”, ironizaba el texto-, se encuentra a tono con el leve tufillo a medievalismo que aparece por pinceladas a lo largo de la novela y que vuelve a cargar las tintas sobre el embrutecimiento irracional del discurso religioso que, en este caso, sigue funcionando *post mortem*. En este punto, es bueno recordar la advertencia de Jackson en relación con la insistente recurrencia a la barbarización que el *fantasy* moderno suele desplegar como estrategia de desocultamiento social:

En lugar de entender este intento de erosión como un mero afán de abrazar la barbarie o el caos, es posible verlo como el deseo de algo que resulta excluido del orden cultural; más concretamente, el deseo de todo lo que se opone al orden capitalista y patriarcal dominante en la sociedad occidental a lo largo de los dos últimos siglos. (JACKSON, 2001, p. 147)

Siguiendo con este planteo, otra deriva contundente del tratamiento de la barbarización religiosa es la invención de la Virgen Protectora de los Muertos Vivientes, que los zombis veneran. La imagen de la patrona de los muertos vivos se identifica con sus fieles, pues se asemeja a un Frankenstein rearmado con piezas humanas muertas; además, aparece custodiada por los gauchos infernales de Güemes,¹⁹ apelando así a otro juego conceptual -de opuestos carnavalizadores de los sentidos- que sirve para desnudar el costado infernal -no celestial- de la Iglesia Católica. La construcción de este dispositivo crítico, potente en términos visuales, modula otra desacreditación del poder hipnótico de las religiones; en uno de sus sueños, Chicha describe la imagen grotesca de la virgen y sus prácticas de culto, como formas involuntarias de una religiosidad animalizada:

Está amaneciendo y desde una loma veo que se acercan miles de caminantes marchando. Arrastran sus pies. Algunos se van ramiando por el suelo. Tienen uniformes de infernales y unos cascos que les tapan todo el rostro, como un ejército. Y nada los detiene. Se están acercando y no me puedo mover, hay algo que no puedo dejar de mirar: es una virgen que llevan en andas. La virgen tiene los pómulos manchados y los ojos

¹⁹ Este es el nombre que recibió el ejército, integrado en su mayoría por representantes de los sectores populares como los gauchos, que el héroe del panteón histórico local, Martín Miguel de Güemes (1785-1821), comandaba desde Salta, durante las guerras de independencia a comienzos del siglo XIX. La calificación “infernales” intenta subrayar la valentía de este grupo de patriotas durante la contienda frente a los españoles. La figura de Güemes, llevada al rango de héroe nacional hace unos años, es honrada por grupos tradicionalistas de Salta, congregados en asociaciones llamadas fortines. Una serie de actividades conmemorativas del héroe tiene lugar cada año desde estas agrupaciones, acomodada a una suerte de calendario de honras en el que se articulan fechas relevantes en la biografía del caudillo. Una lectura integral sobre la construcción de la figura heroica de Güemes puede encontrarse en el volumen de Andrea Villagrán (2014).

colmados de odio. Está reconstruida con partes rotas, y lleva recortes de piel humana en descomposición. La llaman la protectora de los muertos vivientes, de los lázaros deseantes, y ellos la veneran, les genera temor y respeto. Es una figura ante la que siento que debo postrarme en señal de penitencia y caigo de rodillas, aunque sé que debería huir. (MEDINA, 2018, p. 144)

La bestialización del fanatismo religioso alcanza finalmente otro de sus símbolos más eficaz con la figura del sacerdote Antonio, autoridad de un colegio católico de Salta promovido a rector de zombis, quien comanda la invasión hacia Buenos Aires. Invadir la ciudad capital, el centro por excelencia en la construcción imaginaria de la nación argentina, equivale casi a ocupar el mundo mismo... Es que lo que el texto parece promover aquí es un ajuste de cuentas entre Buenos Aires y el interior del país y, para ello, no puede dejar de proyectar otra escena fundacional de la literatura argentina que Sarmiento diseñó en **Facundo** (1845), mediante la exposición del dilema conceptual civilización y/o barbarie. Con mirada excluyente, Sarmiento denunció en esa obra que fue la mezquindad de la ciudad capital -en su concentración de saberes y valores del mundo “civilizado”- lo que ocasionó la venganza de las provincias, quienes hartas del abandono en el que se encontraban enviaron como represalia el poder incontrolable y “bárbaro” de los caudillos (Quiroga y Rosas ante todo) y sus montoneras a las ciudades. La invasión de zombis, capitaneada por un representante provinciano de la Iglesia Católica -otro ícono sarmientino para simbolizar el atraso cultural-, no deja de encarnar una nueva venganza ficticia -contundente en términos verbales- sobre este desbalance en la repartición de capitales -económicos, culturales y simbólicos-, que a lo largo de la historia argentina han sido asignados -material e imaginariamente- de manera desigual entre las provincias que integran el país:

El sacerdote toma un micrófono y desde una roca gigante le habla a su ejército de zombis. Los cerros, el campo desolado, las armaduras extrañas que tienen los zombis, incluso los caballos, todo remite al Medio Evo. (...)
 El hambre y el odio son fuerzas poderosas, hermanos.
 El hambre y el odio, juntos, son imparables.
 Con hambre y odio derrumbaremos Buenos Aires.
 Con hambre y odio construiremos otra civilización. (MEDINA, 2018, p. 200-201).

Esta escena, una de las que cierra en la novela la línea argumental de la invasión zombi, aparece construida con innegables reminiscencias bíblicas. Desde

allí cincela una imagen apocalíptica paradójica, pues nos interpela con su pronóstico no menos espeluznante, sugiriendo que hasta en las postrimerías de la humanidad la Iglesia Católica no perderá la prerrogativa de comandar masas cautivas por su fanatismo doctrinario; ya sea a partir de la figura del cura Antonio, un nuevo Mesías evangelizador, o la intimidante Virgen Protectora de los Muertos Vivientes, a la que veneran gregariamente los zombis, para prolongar así indefinidamente una auténtica pastoral del infierno.

2.2 MUJERES, PUTOS, TORTILLERAS, TRAVESTIS

“La mujer es como la mula, cuando no patea, recula: Frase de algún misógino, algún puto reprimido que le achaca a la mujer los males. (...)

Porque te quiero te aporrio: Frase de salteño machista pijacorta que justifica así el golpear a una mujer”.

El mundo posapocalíptico de **Detrás de las imágenes** aparece atiborrado de referencias a discursos contemporáneos de/sobre grupos subalternizados por su condición de género, sus identidades y expresiones de género, y sus orientaciones sexuales. El retrato de mujeres, homosexuales, lesbianas y travestis -del que participan democráticamente humanos y zombis- aparece exhibido a lo largo de la novela, recostado sobre un fondo mayor donde se recuperan las actuales intervenciones sociopolíticas sobre géneros, cuerpos y sexualidades. En muchos casos, estas polémicas se introducen tangencialmente, según los formatos predigeridos que el mercado de la industria cultural pone a disposición sobre dichos temas; nos invade así el *merchandising* para el consumo masivo, recalcando productos vendibles: la enmascarada objetivación del cuerpo femenino, la imagen indulgente del gay heteronormativo, la figura “graciosa” de la mujer trans televisiva, entre otros constructos de visibilidad, políticamente correctos o relativamente menos incómodos, con los cuales los medios restringen la representación de lo diverso.

La exposición de lo sexual, los deslizamientos entre identidades de género y objetos sexuales, que la novela representa, parten del presupuesto de la espectacularización de la intimidad y la sexualidad que gobierna algunas franjas de la vida actual y que se viralizan como *hot videos* o *homemade porn movies*. No es, entonces, la exhibición contestataria de los cuerpos desnudos lo que la obra recupera, como estrategia política disonante; sino que opta, en todo caso, por

develar la representación irónica o grotesca de los usos tipificados que el mercado impulsa, amparado en concepciones reaccionarias sobre la diversidad.

Desde la lógica de la captación “oculta” de la *hot spy cam* y la “cómoda” forma de consumo del *pay per view*, propias de los sitios web pornos, la novela hipotetiza a futuro sobre los derroteros de la intimidad y la sexualidad. Una de las tramas donde se evidencia con detalle este modo de disección mediática es la historia de Alexia y Sofía, dos amigas adolescentes que entablan una relación lésbica a lo largo de la novela, potenciada por las circunstancias del aislamiento -o al menos así lo sugiere el relato, en el caso de Alexia-. El registro de las escenas sexuales de los personajes concentra la atención de los trabajadores de *Qué Pasa Argentina*, *voyeurs* rentados que codifican el erotismo y la sexualidad según las posibilidades de edición de las filmaciones. Entonces, desde la perspectiva erotómana de Claudia, una de las empleadas de la redacción, el vínculo entre las adolescentes puede derivar, por ejemplo, en una escena de *soft porn*:

Un culo, dos nalgas separadas por una bombacha.
 –Todo bien, papá –dice la voz de Sofía.
 Una mano rasca la nalga derecha y tira de la bombacha.
 –Sí, papá, te digo que sí.
 El culo se desplaza por una cocina.
 –Por supuesto. ¿Qué tal los shoppings de allá?
 Toma de los pechos, los pezones marcados, sobre la remera blanca.
 Un culo.
 Una lengua se desplaza por un cuchillo con paté.
 Un culo.
 El dedo con paté ingresa a la boca, que se cierra. (MEDINA, 2018, p. 60)

Mientras que, en la edición de López, se amalgama una versión almibarada, ensamblada con fórmulas melodramáticas remanidas sobre la afectividad:

Los dedos se deslizan por la piel. Sofía se estremece.
 Entonces se besan.
Por pudor, o por una decisión estética, López decide hacer una elipsis. Lo que dejó afuera son 25 minutos de besos, manos acariciando con torpeza y cariño, tetas rozándose, lenguas recorriendo pezones y dedos penetrando vaginas. Pero López decide pasar del beso a esta situación:
 Una habitación a oscuras. Un cigarro se enciende.
 –Pará –dice Alexia.
 –¿Por?
 –Nada. Te iba decir porque a mamá le molesta el humo, pero me acabo de dar cuenta de que ya no tengo mamá.
 Se escucha entonces un leve llanto. Dos cuerpos se abrazan en la oscuridad. (MEDINA, 2018, p. 113. Subrayado en el original.)

Lo que la novela discute con el tratamiento (multi)editable de esta relación y, también en otro caso revelador: un altercado en la redacción a raíz de la captación de dos zombis gays que tienen sexo en la vía pública -respecto de si hay una violación o es sexo consentido entre varones-, son los distintos modos de normatización cultural que los medios sobreimprimen sobre el cuerpo femenino y las sexualidades disidentes. Una situación que tiene su contracara ideológica, capitalizando la polifonía narrativa de la novela, en el rechazo explícito que confronta este punto de vista desde la autodenominación “feminazi” de Sofía, uno de los personajes femeninos involucrado en la representación; y, en particular por su contundencia gráfica, desde la parodia presente en una escena costumbrista, donde tres varones cis heterosexuales que toman cerveza en la calle “piropean” a una mujer mientras hace *footing*, exhibiendo toda la típica batería de insultos de orden sexual y misógino, sin sospechar que es una zombi que tomará venganza matándolos, habiendo castrado previamente a uno de ellos con los dientes.²⁰

De este modo, la novela sigue dando pruebas de no desatender los debates contemporáneos sobre los temas que elige incorporar literariamente. Tal como señalé al referir la connivencia de poderes entre la Iglesia Católica y la clase política salteñas, también en materia de reclamos sociales sobre la diversidad esta dirigencia ha urdido, conjuntamente, un profuso muestrario de posicionamientos reaccionarios, algunos de los cuales convendría repasar para perfilar mejor las discursividades sociales incorporadas por esta obra. Por ejemplo, la oposición sistemática que los sectores de la cúpula eclesiástica y el gobierno salteño sostuvieron, a proyectos de clara trascendencia social, como las leyes con perspectiva inclusiva y de ampliación de derechos -la de Matrimonio igualitario (2010) y la de Identidad de género (2011) o el recientemente fallido

²⁰ Otra referencia cercana, en este caso sobre el rechazo de la exhibición autónoma del cuerpo femenino, se recupera a través de la figura de Graciela Quipildor, alias “La Quiipi”, artista salteña cultora del humor y el *stand up*, a quien se atribuye una frase motivada, aparentemente, por la censura que vienen sufriendo las mujeres en Salta desde hace unos años, al ser catalogadas de pecaminosas por asistir a la procesión del Milagro usando calzas: “No quieren calzas en la procesión porque si las miran, al llegar a casa se tienen que clavar el doble de padrenuestros, y ya rezaron demasiado” (MEDINA, 2018, p. 45). Por casos de esta naturaleza, uno siente que la novela de ciencia ficción de Medina se queda, apenas, a mitad de camino al intentar retratar los niveles de conservadurismo de la provincia de Salta, tan inverosímiles como actuales.

intento por sancionar la ley sobre Interrupción voluntaria del embarazo (2018)-, ejemplifica la intolerancia común en materia de aceptación de la diversidad y la efectiva extensión de los derechos hacia las mujeres. Esta tesitura se expuso sin tapujos, mediante declaraciones públicas, la organización de manifestaciones sociales en rechazo de los proyectos y la votación en contra de los mismos a través de los representantes provinciales ante las cámaras legislativas nacionales.²¹

Promediando el relato, durante uno de los tantos diálogos que intercambian los empleados editores de la agencia de noticias que explota las filmaciones de las cámaras, la ambientación de comedia televisiva para adolescentes de la que participan los personajes en el trabajo de pronto se rompe:

- Che... ¿notaste que cada vez hay menos minas?
- ¿Dónde?
- En Salta, hay menos zombis minas.
- Mmm.
- Puede ser che, encontré varias zombis muertas ayer.
- ¿Algún asesino serial de minas zombis?
- Capaz, che.
- ¿Y no revisaste las cámaras para ver si hay algo? La historia de un asesino serial de zombis mujeres se vería una bocha. Rompés el ranking con eso.
- Sí, busqué, no soy pelotudo; pero no, se mueren solas.
- ¿Solo las minas?
- Sip.
- ¿Muchas?
- Creo.
- Mmm.
- Está pasando algo raro, boludo. (MEDINA, 2018, p. 139)

Esta situación y sus referencias imprecisas prácticamente no vuelven a recuperarse en el argumento, en un guiño que obliga al lector a suplir aquello que la trama novelesca insinúa pero no especifica, deslizando sentidos que deben ser repuestos por otra vía diferente. Indiscutiblemente se manifiesta aquí una apelación a la contemporaneidad que la novela elige referir, desde la mirada oblicua que la

²¹ La censura hacia el mundo gay aparece explícitamente encarnada en la figura del padre Antonio, director de un colegio donde se suicidó un alumno debido al rechazo por su orientación sexual. En un pasaje de la novela, mientras Alexia entra a su edificio se topa con una vecina que sale hacia una manifestación de repudio -en la que resuenan también las marchas de sectores conservadores de Salta- programada en el propio velorio del alumno; la mujer porta carteles que rezan: "LOS GAYS DEBEN ARDER EN EL INFIERNO". 'SANTIAGO ALESSANCO, ARDERÁS POR SIEMPRE'" (MEDINA, 2018, p. 28).

opción por el género de ciencia ficción y la tematización del hipercontrol de los medios le habilita.

Siguiendo estas alternativas para poder interpretar mejor aquel diálogo de los editores, cargado de lagunas -o sobreentendidos-, es evidente que al ensayar cruces con variables ideológicas cercanas a la ebullición sociohistórica del contexto de emergencia de la novela, en cuanto a discursividades y prácticas que están aportando hoy al debate sobre la diversidad, la apatía de los personajes sobre temas sensibles como el asesinato de mujeres deja de ser un índice sugestivo para convertirse en un llamado de atención sobre una problemática social puntual. Es bueno recordar aquí que Salta encabeza hoy la lista de mujeres asesinadas en la Argentina, el femicidio es un problema endémico cuyas cifras la dirigencia política y los diferentes órganos de intervención (judiciales, sanitarios, educativos) no pueden disminuir hasta el momento.²² La novela corrobora esta aporía desde su perspectiva, lectura literaria mediante, para señalar la misma inacción: en Salta están matando mujeres -zombis-; se sabe, se ve, se edita, se registra, y a nadie parece importarle.

Como se vio al analizar el tratamiento del discurso religioso, las ortodoxias y sus conceptualizaciones maniqueas son particularmente tentadoras para urdir relecturas paródicas; por ello, la novela no las desaprovecha cuando somete a su discursividad la inscripción social de lo diverso, con el afán de seguir interpelando al lector. Con una versión bizarra, construida en el esquema narrativo del cine clase b más ordinario, la obra vuelve a debatir con estas problemáticas de gravitación sociocultural en la reseña de una de las películas que Fando difunde por el canal YouTube: **Jesucristo Cazador de Vampiros**. Deudora también de la lógica iterativa de los videojuegos de peleas -de vidas ganadas por muertes de contrincantes- y de la narración típica del animé japonés -al estilo de las series de Dragon Ball-, la película narrada es una versión de cine de bajísimo presupuesto, con un héroe cristiano que tiene por fin arrasar con los pecadores sexuales disidentes.

Tras relatar un comienzo burdamente erotizado, donde una enfermera es mordida por un vampiro, que previamente “le apoya el bulto”, en una escena que “sirve de manera rápida para presentarnos a las malas: vampiros tortas”, arranca

²² En relación con este tema, pueden consultarse los datos oficiales reunidos por la Oficina de la Mujer de la Corte Suprema de la Nación Argentina, en el **Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina** (2017).

esta desopilante cruzada de Jesús, secundado por dos curitas, uno de ellos con aires salteños (“medio latino con una especie de poncho”) (MEDINA, 2018, p. 78). Repartiendo patadas y golpes de karate, este nuevo Salvador contra las lesbianas asesina a varias durante la película. A pesar del vértigo de las secuencias, propias de un relato desopilante, Jesús tiene tiempo de beneficiarse con una escena romántica, pedir ayuda al Papa cuando está en peligro, recibir consejos de su madre María²³ -pues, “Jesús tiene un claro complejo de Edipo no resuelto” (MEDINA, 2018, p. 84)-, ser auxiliado por una travesti que pasea su perro e incluso bailar en el momento musical del film,²⁴ antes de llegar a la escena apoteótica en la que está, inverosímilmente, a punto de perecer:

Jesús, a punto de morir, tiene una sola duda: ¿Por qué lesbianas?

–Porque son retorcidas.

Y ahí Jesús dice lo políticamente correcto para dejar en claro que los guionistas no son homofóbicos, sino todo lo contrario, que esta es una peli gay friendly. (MEDINA, 2018, p. 85)

La intervención final del Nazareno trastocado en una suerte de Cordero de Dios invertido, pues lejos de ofrecerse para el sacrificio comunal acaba asesinando a todos, es el corolario excesivo del develamiento de la hipocresía, la incompreensión (ridiculizada en el *cliché* de la pregunta sobre la condición de ser lesbiana) y el rechazo de la Iglesia Católica hacia la diversidad, que la incontenible parodia novelesca regurgita. Resulta innecesario aclarar que Jesús, como hijo del Altísimo, es inmortal; ergo, es auxiliado en el (falso) momento postrero, por -nunca mejor dicho- un *deus ex machina* que lo libera, y puede asesinar entonces a todos sus pecadores antagonistas.

²³ El texto presenta aquí otra imagen irreverente de la virgen, como objeto accesible en la calle y comprable a bajo precio: “En su casa, Jesús habla con la virgen María, es decir, su madre, personificada en este caso por una lamparita que se prende y se apaga y que en Salta se consigue en esos vendedores ambulantes por 20 pesos, como mucho” (MEDINA, 2018, p. 84).

²⁴ Sobre esta escena aclara sarcásticamente el narrador: “Después los guionistas nos regalan una escena de musical barato: Jesús se pone en modo cantando-bajo-la-lluvia y empieza a curar parapléjicos, y hay muchos bailes horribles con muletas y sillas de ruedas, incluso una resurrección berreta, como casi todo en esta peli” (MEDINA, 2018, p. 80).

3. LA APUESTA POR LA LITERATURA

“Hay un zombi tratando de bajar por una escalera de cinco escalones un carrito de supermercado lleno de libros. Cuando baja al segundo escalón algunos libros caen al costado, el zombi se agacha a recogerlos”.

El último aspecto, en el que quiero detenerme en este artículo, es la incursión autorreferencial que emprende la obra de Medina, un evidente propósito que puede recuperarse hilvanando las abundantes ramificaciones acerca de la cultura artística letrada -en especial las referidas al mundo de la literatura y el cine-, que por momentos saturan líneas de sentido del texto.

Tal como anticipé al señalar que, a pesar de los reduccionismos de su subjetividad, el personaje de López se valida ante todo como la alegoría del artista incomprendido, la novela deliberadamente construye una reflexión sobre el artista y su lugar en la sociedad occidental. Los cortocircuitos entre López y sus colegas se sostienen básicamente por la abismal distancia que separa modos de entender y llevar a cabo las ediciones. Frente a la automatización del trabajo (apremiado por la demanda de los visitantes, los intereses económicos del jefe y el ocasional intervencionismo del gobierno), López antepone su condición de artista, instaurando el *labor limae* como único estatuto válido, autonomizado de otras esferas:

Los archivos originales de este día ya no existen. Solo quedan tres versiones de lo que sucedió durante esa jornada. Claudia y Julio, por órdenes del director de Q.P.A., armaron las suyas. El mismo video de López parece haber sido modificado en varias oportunidades, como un pintor insatisfecho, que cada vez que pasa frente al lienzo, nota que necesita dar un par de pinceladas más. (MEDINA, 2018, p. 58. Subrayado en el original.)²⁵

²⁵ Además de la inserción de estas ideas autorreflexivas, recuperadas a partir de elementos de la propia trama novelesca, aparecen otras referencias explícitas que teorizan sobre lo artístico. En este caso se introduce, por ejemplo, las apreciaciones de Hernán Ulm, filósofo salteño, especialista en estética y arte contemporáneos, cuyas consideraciones sobre el tema aparecen recuperadas ficcionalmente en la novela. Dice el profesor de Barcelona: “Este video debería despejar las dudas para los que en distintos foros todavía discuten si los videos de López deben ser considerados arte porque no lo consideran un esteta. Ante la pregunta sobre qué es arte debemos responder con palabras del profesor Hernán Ulm: ‘Arte es la interrupción de los flujos cotidianos de la sensibilidad. El arte es la lucha contra el estereotipo. Hay arte y hay artista cuando alguien lucha contra el estereotipo’. No caben dudas, entonces, que los videos de López son arte, porque hasta el día de hoy nos interpelan” (MEDINA, 2018, p. 114).

El mismo profesor de Barcelona, quien nos orienta con un silabeo apuntado para aprender a leer lo que López quiso decir a través de su obra, anota la necesidad de encuadrar este legado desde una perspectiva estética:

Siempre les decía a mis alumnos que una verdadera obra encierra una visión del mundo. Si un travelling es una cuestión moral, como dijo Godard, ¿qué ética se esconde en una forma de narrar? El propósito de los videos que verán a continuación es descifrar qué dice esta estética de López. (MEDINA, 2018, p. 14. Subrayado en el original.)

Si bien abundan en la novela este tipo de consideraciones sobre el arte y otros aspectos satelitales -sus modos de producción, el lugar social del artista, las formas de consumo-, cobran mayor presencia las referencias específicas sobre el mundo literario. Usufructuado las prerrogativas del género, **Detrás de las imágenes** ensaya diferentes niveles de metadiscursividad para reflexionar sobre la valoración del libro (es decir, de la literatura, metonimia mediante) en la cultura occidental y el quehacer literario, entre otros temas. De hecho, una de las primeras proximidades con este discurso benefactor de lo artístico es la confianza en la existencia de un espacio autogestionado para la literatura; una idea que se infiltra en la recuperación paródica de las polémicas literarias, a través del intercambio de comentarios de usuarios de YouTube sobre un video que fue eliminado de la web. (MEDINA, 2018, p. 163-167). Las figuras retomadas indirectamente y la repartición de -simpatías y burlas- sobre los autores aludidos (Manuel Puig, Edgar Allan Poe; El Santi Silvester, Silvina Ocampo, César Aire, Robert Bolaño),²⁶ en el concierto mayor de otra voces de usuarios con *nicknames* claramente irónicos (Lucifer21, La Jorge Rafael, Benito Camelo, La Espantapajeros, Gargamel), no hacen más que confirmar -en la franqueza del ataque- la validación de un espacio propio para este ámbito de la vida intelectual, cuya existencia nunca aparece descreditada como tal a pesar del registro sarcástico.

En un mundo regido por el dominio de lo audiovisual, el libro compite con las modalidades de lectura que impulsa la hiperconectividad y, muy especialmente, litiga contra un agente deshumanizador, el lector de expresiones faciales *Faces-No-Lies*, que coloca a la máquina como operador sustituto de la lectura. Esta versión

²⁶ Evidentemente, aparecen alusiones a los siguientes escritores: Manuel Puig, Edgar Allan Poe, Santiago Sylvester, Silvina Ocampo, César Aire y Roberto Bolaño.

robotizada del lector realiza un escaneo y arroja porcentajes de las sensaciones verificadas en la expresividad del rostro, es decir que, lee a partir de un soporte audiovisual e interpreta desde un dispositivo técnico artificial. A pesar de estas restricciones de circulación, el libro ocupa todavía un lugar marginal en la novela y resultan interesantes las figuraciones sobre el mismo, en particular, sobre las escenas de lectura y las experiencias concomitantes del lector, que aparecen también asociadas a la figura de López. Entre las conductas que aíslan al personaje se cuenta el hecho de que lee y escribe, lleva siempre una birome y su libretita; cuando un colega le expresa que pensó que ya no existían bibliotecas, López, bien informado, le aclara desde la complicidad del iniciado en los reductos de la resistencia que: “Quedan algunas en los barrios más periféricos (...) No son muchas pero son” (MEDINA, 2018, p. 40).

A tono con esa valoración exótica dentro del universo narrativo, López prioriza en su trabajo de edición situaciones donde pervive un modo de relación íntima con la lectura; y, por estas elecciones alejadas de la política del divertimento, recibe represalias de sus superiores, por ejemplo, cuando decide filmar durante cuarenta minutos a un zombi leyendo **Adán Buenosayres** (1948) de Leopoldo Marechal. También debido a la censura opta por encerrarse en el baño de la oficina para escribir en las paredes o leer; a esta clandestinidad del ocultamiento y un entorno de desechos circundantes parece haberse reducido la práctica de la lectura:

Se escucha el sonido continuo del agua chorreando en los tanques de los inodoros. En un cubículo hay charcos de orina en el piso, trozos de papel higiénico manchados con el marrón de la mierda a los costados del pequeño y atiborrado tacho de basura. En ese cubículo López se encierra, y saca un libro de una mochila, que deja colgando con cuidado del picaporte y sonríe. (...) Los labios se mueven. Justo mira hacia arriba, sus ojos se ven brillosos. (MEDINA, 2018, p. 151-152)

Honrando la memoria de **Fahrenheit 451** (1953), de Bradbury, las referencias al objeto libro aparecen singularizadas como elementos residuales y la lectura como práctica cultural desactualizada; entidades que, en la ambientación futurista del relato, aparecen ya extintas o subsisten como excentricidades en vías de desaparición. La peligrosidad, por la cual Bradbury concebía al libro como agente de movilización individual y social, da paso en Medina a una leve nostalgia sobre funcionamientos socioculturales lejanos o en progresiva decadencia; en un contexto

otro, donde su incidencia ha tomado nuevos rumbos, el libro ya no reviste como única forma privilegiada de sistematización del conocimiento ni como instrumento procurador de las conductas sociales.

Esta valoración del mundo literario se potencia en el final del texto, gracias a la metadiscursividad y su apuesta mayor por la entronización de la literatura, como último reducto de supervivencia. Los condimentos efectistas presentes en el cierre del relato, cuando López huye a Salta, ya convertido en zombi, para buscar refugio en la casa de aquel otro zombi que rescataba libros, se sustenta en el despliegue de un enorme palimpsesto de estrategias intertextuales y metaficcionales:

López traspasó el umbral de manera lenta, con el respeto que los fieles tienen al entrar a un lugar sagrado. Pasó, con cuidado, cerca de montañas de libros, incluso de un carrito de supermercado, también atiborrado de libros. En el living recién lo vio: un hombre leyendo en un sillón de terciopelo verde. El sonido de su garganta estuvo más cerca del gruñido de un animal atávico e inofensivo.

–¿Nos conocemos? –preguntó el que estaba sentado, levantando apenas el rostro para echarle una mirada.

–Podría decirse –dijo López. Se acercó hasta la biblioteca principal. Sonrió y se quedó de pie, pasando las manos putrefactas por los lomos de los libros, como si estuviera acariciando un gato. (MEDINA, 2018, p. 208. Subrayado en el original.)

La narración de Medina elige cerrarse con esta reescritura del relato fantástico “Continuidad de los parques” (1964), de Julio Cortázar,²⁷ una pieza metaficcional modélica -y perfecta en término de operaciones narrativas-; para reforzar con la experimentación de la misma resolución escrituraria el privilegio autoexplicativo que detenta la literatura. La solemnidad de López, conmocionado al entrar en la biblioteca: el lugar sagrado por antonomasia de la literatura, termina por clausurar la alegoría sobre los actos de leer y escribir que el relato venía disseminando. Con el arribo de este devoto fetichista acariciador de libros -aun con una mano putrefacta-, probablemente uno de los últimos lectores sobrevivientes, que habrá de abocarse tal vez a la tarea de vigilar el fuego del templo, se cifraría una esperanza para que las ritualidades hasta aquí veneradas finalmente no mueran.

²⁷ Dice el hipotexto de Cortázar, en el final: “La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela” (CORTÁZAR, 1998, p. 292). La referencia a Cortázar había aparecido anteriormente, durante el encuentro de Chicha con el zombi portalibros, evidentemente un antiguo amor del personaje; en la despedida, con amorosa complicidad, el zombi la llama mi Maga, en obvia alusión a uno de los personajes de **Rayuela** (1963).

Por otra parte, el develamiento final -pleno de contaminaciones- de la autofiguración borgeana del propio Daniel Medina, como el zombi custodio de los libros, aquel que escribió **Oparricidios** -el volumen que López “azarosamente” elige en la biblioteca: he aquí nuevamente otra imagen contundente del universo (el de todos, en principio, y el del autor, ante todo)-, también resulta sorprendente. “Es solo un pecado de juventud” (MEDINA, 2018, p. 209) ironiza el zombi (ironiza Medina), refiriéndose -tal vez con falsa modestia- a ese primer libro; un libro que es uno, irrepetible, y es al mismo tiempo todos, desde el recurso de la *mise en abyme* infinita es también, incluso, el que estamos a punto de terminar de leer:

- (...) Noté que está escribiendo algo, ¿puede ser?
- Estoy comenzando una nueva novela.
- Pero ¿quién la va a leer?
- Tampoco tenía muchos lectores antes...
- ¿De qué trata? ¿Zombis?
- No, siempre me he considerado un escritor realista. (MEDINA, 2018, p. 209. Subrayado en el original.)

Con este retorno conclusivo al magisterio de Cortázar, las últimas líneas reclaman el entramado de la cinta de Moebius, donde los distintos pliegues de representación (el del mundo narrado y el de la enunciación, el de los enunciadores y el del autor) se confunden lúdicamente, porque tal vez no son más que una misma cosa.

La teatralización apabullante de estas complejidades abismales del decir artificial de la literatura, de la mentira artística -que también es literal, en aquella apelación a un improbable texto realista escrito por el zombi rescatista de libros / Medina-, se nutre de la exhibición ostentosa de sus sedimentadas potencialidades enunciativas. Tanto despliegue verbal es, seguramente, la mayor prueba incriminatoria de las certezas que el texto de Medina deposita en el valor de la escritura literaria misma.

4 CONCLUSIONES: TIME OVER

Con su generoso emporio de operaciones discursivas (la recuperación genealógica de la ciencia ficción -como una constante del *fantasy* moderno-, el andamiaje polifónico y la diversidad de géneros discursivos incorporados), la novela

de Medina permite desnudar, sin remilgos, la persistencia incómoda de muchos aspectos convergentes en la gravitación social de una provincia periférica del norte argentino: la negación de la diversidad, los femicidios incontables, la barbarización de la Iglesia Católica, el racismo colonial crónico, la dependencia sociohistórica de Buenos Aires, etc. Un nudo de problemáticas que, insisto, se condensan en la figura revulsiva del sacerdote homófono que capitanea este apocalipsis criollo, llevando el grupo fanatizado de zombis a la capital del país, para saldar cuentas ancestrales.

Así pertrechada, la novela direcciona su discurso futurista, desde una enorme constatación impugnadora de la actual presencia alienante del mundo virtual, para seguir preguntándose sobre menudencias esenciales: la condición humana y sus límites; procura interpelarnos, también, desde su distopía, sobre el atrapado primitivismo, contante y sonante, que todavía en nuestros días pervive bajo diversos ropajes reaccionarios. Y confía, hay que remarcarlo nuevamente, en la potestad decidora y omnipresente de la literatura, para desmontar las aristas espinosas de estas problemáticas, para devolvernos con ojos críticos una mirada posible -una entre tantas- sobre el mundo y sus incertidumbres.

FICÇÃO CIENTÍFICA AO CRIOLLA: DETRÁS DE LAS IMÁGENES DE DANIEL MEDINA

RESUMO

Este artigo analisa o romance do escritor argentino Daniel Medina, **Detrás de las imágenes** (2018), sublinhando a forma como o trabalho recebe o tema de ficção científica, como um dos modos de *fantasy* moderno. Isto permite interpretar vários dos recursos discursivos utilizados por o romance -a genealogia da ficção científica, a proposição de uma distopia, o poder regulador do mundo virtual, a figura do zumbi, entre outros-, como uma estratégia global para oferecer leituras “des-ocultadoras” sobre várias discursividades sociais presentes. Em particular, o artigo centra-se e tenta verificar como leituras são postuladas, desde o potencial do discurso literário, a propósito de questões que são atualmente em discussão, especialmente no contexto da cidade de Salta, como o peso político da Igreja Católica e as discussões sobre gênero e diversidades sexuais. Além disso, esta abordagem considera outra

operação concomitante na novela onde, por apelos reflexivos e metaficcionalis, expressa uma alegação do valor da literatura.

Palavras-chave: Literatura argentina. Salta. Ficção científica. Realidade virtual. Metaficção.

REFERENCIAS

BAJTÍN, Mijaíl Mijáilovich. El problema de los géneros discursivos. En: _____. **Estética de la creación verbal**. México: Siglo XXI, 1982. p. 248-293.

_____. La épica y la novela. (Sobre una metodología de la investigación de la novela). En: _____. **Problemas literarios y estéticos**. La Habana: Arte y Literatura, 1986. p. 513-554.

_____. La palabra en la novela. En: _____. **Teoría y estética de la novela**. Madrid: Taurus, 1991. p. 77-236.

_____. **Problemas de la poética de Dostoievski**. México: FCE, 1993.

BACZKO, Bronislaw. **Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

CAPANNA, Pablo. **El sentido de la ciencia ficción**. Buenos Aires: Columba, 1966.

CHALE, Telma Liliana. **Devociones religiosas, procesos de identidad y relaciones de poder en Salta. Desde la colonia hasta principios del siglo XX**. Salta: Mundo Gráfico, 2011.

CORTÁZAR, Julio. **Cuentos completos 1**. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.

DRUCAROFF, Elsa. **Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura**. Buenos Aires: Emecé, 2011.

OFICINA DE LA MUJER DE LA CORTE SUPREMA DE LA NACIÓN ARGENTINA. **Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina**. Buenos Aires, 2017. En: <https://www.csjn.gov.ar/omrecopilacion/omfemicidio/homefemicidio.html>

DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especular**. Madrid: Visor, 1991.

GANDOLFO Elvio, E. **El libro de los géneros. Ciencia ficción. Policial. Fantasía. Terror**. Buenos Aires: Norma, 2007.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos. La literatura en segundo grado**. Madrid: Taurus, 1989.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: literatura y subversión**. Buenos Aires: Catálogos, 1986.

_____. Lo "oculto" de la cultura. En: Roas, David (Comp.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 141-152.

LEÓN, David, **Jaguars. Los dueños de la medianoche**. Salta: S/E, 2013.

LIENDRO, Benjamín. **Dodos y Pathos**. Salta: Ediciones ¡Ay CARAMBA!, 2015.

MEDINA, Daniel. **Oparricidios**. San Salvador de Jujuy: Intravenosa Ediciones, 2014.

_____. **Detrás de las imágenes**. Córdoba: Nudista, 2018.

MEDVÉDEV, Pável N. Los elementos de la construcción artística. En: _____. **El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica**. Madrid: Alianza, 1994, p. 207-224.

REATI, Fernando. **Postales del porvenir. La literatura argentina de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)**. Buenos Aires: Biblos, 2006.

SOSA, Carlos Hernán. Figuraciones del presente en la narrativa de Fabio Martínez. En: Guzmán, Raquel (Comp.). **Cartografías literarias. De la democracia al bicentenario en el noroeste argentino**. Buenos Aires: Teseo, 2018a. p. 221-242.

_____. Sobre algunas derivas de la narrativa salteña reciente. **Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina**, San Miguel de Tucumán, nº 1, 2018b. (En prensa).

VILLAGRÁN, Andrea. **Un héroe múltiple. Güemes y la apropiación social del pasado en Salta**. Salta: EUNSa, 2014.