

Más allá de las controversias teóricas que Regazzoni presenta con nitidez, importa señalar cómo argumenta con justeza y hace funcionar el mito generado por los medios masivos de comunicación en la literatura de Soriano. Se trata de cómo Soriano elige espacios que le permiten resolver a nivel simbólico conflictos políticos, ideológicos, reales en Argentina. Cómo el humor se transforma en grotesco, con matices posmodernos, y cómo en los últimos textos su narrativa se vuelca sobre sí dando pistas como para sospechar que es en la literatura donde los escritores encuentran su identidad.

Si Soriano desarma una maquinaria que después no recompone, Regazzoni desarticula con minuciosidad las partes de su ficción y encuentra la función de cada una de ellas en la totalidad de la obra para que el lector pueda recomponer, en su lectura, los textos. La breve síntesis argumental de las novelas y relatos en los que focaliza su análisis, las citas textuales que atestiguan el humor y la maestría del escritor con su pluma y la contextualización de los avatares de la historia argentina que dan origen a los argumentos de cada ficción hacen de este ensayo una pieza valiosa que contribuirá a que los lectores argentinos diriman antinomias; contribuirá a atraer nuevos lectores o los incitará a la relectura de la obra de Soriano.

Adriana Mancini



KATATAY.
EDICIONES

Susanna Regazzoni

Oswaldo Soriano La añoranza de la aventura Una perspectiva exterior



KATATAY.
EDICIONES

Susanna Regazzoni

Osvaldo Soriano

La añoranza de la aventura

Una perspectiva exterior

KATATAY.
EDICIONES

Regazzoni, Susanna

Osvaldo Soriano, la añoranza de la aventura : una perspectiva exterior / Susanna Regazzoni. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Katatay, 2017.

112 p. ; 20 x 14 cm.

ISBN 978-987-29565-7-8

1. Crítica Literaria. 2. Narrativa Argentina. I. Título.

CDD 807

Primera edición: agosto 2017

© De la autora, Susanna Regazzoni

© Ediciones Katatay

© Julio Bariani

© María Eugenia Dalla Lasta

ASOCIACIÓN DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS KATATAY

(C.U.I.T. N°: 30-70990915-7)

Email: contacto@edicioneskatatay.com.ar

<http://www.edicioneskatatay.com.ar>

Diseño Logo Editorial: Julio Bariani

Diseño de Tapa e Interior: María Eugenia Dalla Lasta

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723

Índice

Introducción

Los contextos	9
Osvaldo Soriano (1943-1997)	11

Capítulo 1

El adiós a la escritura: *Triste, solitario y final*

Textos y pretextos	15
<i>Triste, solitario y final</i>	19
El cine, el género policial y la parodia	24
La superación del mito y la metáfora del fracaso	36

Capítulo 2

Los textos

La tragedia argentina a través del tango:	
<i>No habrá más penas ni olvido</i>	45
La violencia institucionalizada: <i>Cuarteles de invierno</i>	54
La guerra de las Malvinas/Falkland:	
<i>A sus plantas rendido un león</i>	60
La vuelta al país: <i>Una sombra ya pronto serás</i>	66
El espía sin rostro: <i>El ojo de la patria</i>	71

Capítulo 3

Del relato de aventuras a la narración de una vida:

<i>La hora sin sombra</i>	77
El largo viaje en busca del padre	78
El nombre y la sombra: de lo exterior a lo interior	88
La escritura o la nostalgia de la aventura	91

Posfacio, por Adriana Mancini	95
-------------------------------------	----

Bibliografía	105
--------------------	-----

En recuerdo del pibe Berto Regazzoni

Introducción

Los contextos

Para recuperar y repensar la obra de Osvaldo Soriano (1943-1997) desde una perspectiva que permita abordarla en su totalidad, y a su vez en cada una de sus partes, habría que establecer previamente una serie de circunstancias que la determinan. El escritor pertenece a una generación que inclina su quehacer literario hacia la reflexión sobre los aspectos formales de la escritura y, simultáneamente, atiende los efectos de la realidad nacional en la literatura. En esta tradición que incluye la ensayística, el paradigma sería Ezequiel Martínez Estrada con su transitado ensayo *Radiografía de la Pampa* y sus no tan difundidos relatos de ficción. Pero además, Soriano y un grupo de escritores contemporáneos incorporan otros temas, reiterados en la historia literaria e ideológica argentina a partir de los años 50 del siglo pasado, como la búsqueda de la identidad y las múltiples metáforas del fracaso.

La experiencia de estos escritores se ubica en el corazón del fenómeno urbano o, mejor, metropolitano: Buenos Aires es la capital que recoge una tercera parte de la población de la nación. Por lo que se refiere a la producción literaria, esto provoca una fuerte corriente migratoria hacia la capital, donde se concentra la mayor cantidad de actividad editorial y periodística. Entre 1941 y 1953, Argentina es el país con la mayor producción editorial de toda Latinoamérica. En estos años se crean editoriales de importancia como Losada, Sudamericana, Emecé y Paidós.

La generación del 55, es decir, aquella cuyos integrantes nacieron entre 1920 y 1939 y comenzaron a publicar en 1955, está marcada por el peronismo. Se la define como una generación "parricida", compuesta por artistas que nunca escribieron en los diarios conservadores como *La Nación* o *La Prensa* y que retomaron la experiencia de Roberto Arlt, distante de aquella de Jorge Luis Borges o de Julio Cortázar. Su postura, además, representa la reacción en contra de los citados escritores, quienes, con razón o sin ella, representan la ideología del sistema.

Desde 1973, con la segunda presidencia de Juan Domingo

Perón, y sobre todo entre 1976 y 1983, Argentina vive el período tal vez más traumático de su historia, mientras que en lo que respecta a la narrativa argentina, como señala Jaime Alazraqui, las décadas del 70 y del 80 constituyen “uno de los períodos más fecundos de su literatura” (1993: 217). Se trata de una escritura producida por una generación castigada por exilios, migraciones, represiones y violencia.

La obra de Oswaldo Soriano, en este contexto, abordará el origen y el desarrollo del movimiento justicialista, el gobierno de Isabel Perón, la instauración de la posterior dictadura militar y sus consecuencias. Su novela más famosa, *Triste, solitario y final* (1973), marcará un cambio de paradigma y será representativa del momento histórico y el devenir cultural de la época, atravesado por la incertidumbre que representa un relato expresado sin intención totalizadora.

La muerte de Perón y los años de inestabilidad política, seguidos por la época de la dictadura militar, provocan sentimientos de temor al presente y pérdida de confianza en el futuro, que se reflejan en una literatura que vuelve al pasado. La cuestión es cómo escribir una historia si no se confía en la Historia. La solución se funda en la apuesta por escribir historias ya narradas con otros recursos y estrategias derivadas de otras manifestaciones artísticas: el cine, la radio, el tango.

*

La novela contemporánea parece no tener temas, acontecimientos, acciones con las cuales construirse: se nutre de elementos heterogéneos que se expresan como textos, los cuales representan discursos distintos escritos anteriormente (Mizzau 1984). La novela tradicional, la del siglo XIX, tenía como uno de sus ejes la aventura. Sin embargo, la aceleración de los tiempos que, según Walter Benjamin, sucede después de la segunda guerra mundial, provoca el debilitamiento de la experiencia como instancia nutricia para la escritura. Como consecuencia de este fenómeno, se resquebraja la relación entre escritura y aventura, materia privilegiada del relato tradicional en particular. Con el predominio de teorías como el deconstruccionismo historiográfico, filosófico y literario, tal como se lo considera a

partir del siglo XX, la escritura de la aventura se remplaza por la aventura de la escritura, y la lógica de la acción se sustituye por un discurso fragmentado y aparentemente incoherente. Las novelas ya no relatan historias, sino que reflexionan sobre el acto de escritura. De allí la gran cantidad de obras experimentales que sorprenden y distancian a los lectores desprevenidos.

Solo a través de la intertextualidad e interdiscursividad es posible escribir, aunque indirectamente, sobre aspectos de la realidad del presente. “Nostalgia de la aventura” pues, como deseo de un retorno imposible a épocas pasadas, regidas por tiempos que ya no existen.

La obra de Oswaldo Soriano, en este sentido, puede considerarse uno de los ejemplos más manifiestos de una narrativa posmoderna que implica un doble orden de preguntas. Por un lado, sobre la historia que cuenta, y por otro, sobre las modalidades empleadas para contarla. Su narrativa se arma a través de fragmentos de la existencia y es el testimonio de una realidad periférica en la cual actúa un yo autobiográfico, un “pícaro” que recorre, desde su colocación marginal, la sociedad contemporánea. A este propósito es evidente que su ficción se relaciona con la historia del país y afecta la escritura de sus novelas, donde se retratan hitos importantes de la trágica historia argentina de la segunda mitad del siglo XX.

El autor aborda la problemática relación entre historia, política y ficción, la cual cuenta con una larga e importante tradición empezando por el texto que inaugura la narrativa argentina, *El Matadero* de Esteban Echeverría. Según destaca Beatriz Sarlo, Soriano despliega “un discurso literario formal e ideológicamente opuesto a los discursos del autoritarismo y que, quizás precisamente por esto, encontró una recepción social en momentos políticos difíciles y de disidencia intelectual” (1987: 32).

Oswaldo Soriano (1943-1997)

La trayectoria literaria de Oswaldo Soriano es algo original sin ser única: es uno de los escritores argentinos reconocidos primero en el extranjero, en particular: en Francia e Italia, y luego

en su patria. Su fama empieza con la publicación de su primera novela, *Triste, solitario y final* (1973), se extiende a Europa donde el autor se exilia –Bélgica y Francia– con la publicación de *No habrá más penas ni olvido* (1978) y *Cuarteles de invierno*, esta última publicada primero en francés (1980) e italiano (1981) y luego en español (1982) y considerada la mejor novela extranjera del año 1981 en Italia. Junto con *A sus plantas rendido un león* (1986), estos libros se traducen a varios idiomas.

Soriano pertenece a la generación de escritores periodistas como Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez, Paco Ignacio Taibo II, Juan Villoro y la pionera del género, Elena Poniatowska. El cruce de géneros a través de la reelaboración de los discursos del periodismo, de los medios de comunicación de masas y de la cultura popular, como señala Sarlo, “plantea una relación intertextual que supera los límites de la literatura ‘cult’, como sucede ejemplarmente en la obra de Manuel Puig” (1987: 42). Sus novelas muestran un compromiso con la realidad inmediata que se expresa a través del uso de un humor que roza lo grotesco y que le permite enfrentarse con la tragedia de la violencia y, además, desmitificar la verosimilitud engañosa de la ficción en su referencia a la realidad cotidiana que lo asecha.

La obra de Soriano desafía el discurso hegemónico del poder, sea este el peronismo o la dictadura militar, desde la ficción misma; en el caso de *No habrá más penas ni olvido*, como apunta Noé Jitrik (1986), no se trata de una novela histórica sino de una novela de denuncia política. Los textos de Soriano representan, en efecto, una forma de resistencia intelectual, desde el margen logran relatar, en la definición de Adorno, “aquello que la ideología oculta” (Sarlo 1987: 58).

Los títulos de las novelas de Soriano son tomados de diferentes textos –*Triste, solitario y final* de una novela de Chandler, *A sus plantas rendido un león* son los versos que componen el himno nacional argentino, *No habrá más penas ni olvido* y *Una sombra ya pronto serás* remiten a letras de tango– y muestran un pensamiento “típicamente” argentino, construido con expresiones cristalizadas, recuerdos de un pasado inmóvil que rodea el fracaso y la pérdida: “[los argentinos] –escribe Graciela Scheines– estamos compuestos de retazos literarios, de interrela-

ciones textuales. El pensamiento argentino está hecho de restos de fragmentos, de bloques astillados” (1998: 280).

El exilio incide en muchos de los escritores de la generación de Soriano, nacida en los años 40; los acompaña con un sentimiento de no pertenencia y de malestar que los mancomuna en distintos sentidos con aquellos que se quedaron. Los libros de Soriano están poblados por vagabundos del mundo, quienes arrastran su nostalgia hacia la tierra natal en una actitud marcada por la parálisis. Son marginados, caricaturas de caricaturas, obligados a volver a empezar continuamente. La soledad, además, condición constante de todos los protagonistas, siempre lleva al mismo sentimiento de nostalgia y de ‘fracaso’. Es un dolor incurable, porque supone la predisposición a mirar hacia el pasado, conscientes de no poder volver. Se genera una narrativa que se funda no en un hecho, sino en su transformación. El pasado –relevante en la perspectiva nostálgica– existe en el recuerdo y se intensifica en sus juicios y conjeturas. En este contexto, la risa es más subversiva que el lamento; ella restablece el presente y construye esperanza para el futuro.

Los textos de Soriano se componen también de otros discursos y otros escritos, están signados por desplazamientos y viajes, estructurados sobre fragmentos de múltiples experiencias. Los protagonistas de los relatos son individuos aislados, solitarios; como los desclasados personajes de Roberto Arlt, han elegido no formar parte de una clase social difusa. En una entrevista hecha para la revista *Quimera* por Marta Giacomino, el propio autor declara: “La soledad es una constante de mi obra y supongo que de mi vida. Los personajes solos son los más trágicos [...]. Esto aumenta el dramatismo” (1982: 49).

En efecto, a través de un ligero recorrido por la obra del escritor, se comprueba esta característica: desde Marlowe, hasta el innombrable informático, pasando por Galván, el espía Julio Carré, Rocha y Bertoldi, el fenómeno se repite. Ellos forman un conjunto de hombres desesperados y miserables, a la deriva, fracasados de tipos varios. El personaje más extravagante entre ellos es, sin duda, el padre protagonista de la novela *La hora sin sombra*, personaje que Soriano retoma en los relatos agrupados en la sección “En nombre del padre” del libro *Cuentos de los*

años felices (1993). Angela Bianchini lo describe:

Eterno perdedor, apasionado por desarmar máquinas que después no sabe reconstruir, aquí es protagonista de muchos relatos que comienzan de manera vehemente y rabiosa, el modelo de los héroes de las novelas de Soriano: grandiosos en su soledad, por ser desquiciados y por una innata sabiduría que parece proceder de la misma historia de su país.¹

La observación de Bianchini, “desarmar máquinas que después no sabe reconstruir”, podría conformar una metáfora de las estrategias escriturarias de Soriano. En tanto símbolo del perdedor nato, el personaje del “padre” es descripto con ternura y cariño, como se lee en el pasaje siguiente de “Petróleo”, otro de los *Cuentos de los años felices*:

Nunca ganó un peso sin trabajar. No sé si está conforme con su vida. Igual, no puede hacerla de nuevo. Ha vivido frente a los palos, mirando venir una pelota que nunca aterriza. Intentó zafar de la marca, correrse, poner la cabeza, pero no supo usar los codos. Caminó siempre por los peldaños de una escalera acostada. Tarzán en monopatín, Batman esperando el colectivo, San Martín soñando con las chicas de Divito. Y sin embargo, cuando fuma en silencio, parece a punto de encontrar la solución (Soriano 1993: 34).

Como bien sostiene Giuseppe Bellini, la narrativa de Soriano se caracteriza por la reflexión sobre las experiencias y los sucesos ordinarios: “su mundo no está hecho de grandes personajes, sino de gente común, que en las páginas de sus libros adquiere valor no por acontecimientos sobresalientes, sino por la cotidianidad transparente, por las acciones y los sentimientos, buenos y malos, que forman parte, en suma, de la vida” (1997: 7).

La realidad de los recuerdos, entonces, junto con la fantasía de la ficción –cada texto lo comprueba– teje la trama básica de la obra de Soriano. En la narrativa contemporánea, el yo se construye cada vez más a través de variaciones ilimitadas. La identidad parece inasible y por ello se presenta en su fragmentación y heterogeneidad. Solo en la obra completa de quien escribe esta se deja alcanzar, y permite por lo tanto una visión unitaria.

¹ (Mimeo en italiano). En todos los casos las traducciones al español me pertenecen.

Capítulo 1

El adiós a la escritura: *Triste, solitario y final*

–¿Dónde reunió los datos?– le pregunta Marlowe a Soriano. –En las bibliotecas, en los archivos. –¿Usted cree en lo que dicen los libros? –Antes creía.

Ahora no sé. Es fácil escribir.

Oswaldo Soriano, *Triste, solitario y final*, 1973.

Textos y pretextos

El escritor y periodista Oswaldo Soriano publica su primera novela *Triste, solitario y final* en 1973. El texto deviene –junto con otros libros contemporáneos como, por ejemplo, *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig–, especialmente significativo respecto del marco socio-político de la época. Esto se traduce en una serie de estrategias narrativas relevantes, donde destacan, para citar algunas, las técnicas cinematográficas del montaje ideológico y metafórico, los movimientos de cámaras, la parodia del *road movie*, del relato policial y del cine *western*, los *gags* cómicos, la perfecta combinación de épica y sentido del humor, resultando de esta manera una obra anti-autoritaria y subversiva.

Triste, solitario y final retoma el personaje del investigador Philip Marlowe en el punto exacto donde lo había dejado su creador, Raymond Chandler, en *Playback*, su última novela publicada en 1958. En esta, Marlowe se casa con Linda Loring, rica heredera que el protagonista había conocido en la historia anterior, *The Long Good Bye* (1953), de donde Soriano extrae el título, como se colige del epígrafe del texto: “Hasta la vista, amigo. No le digo adiós. Se lo dije cuando tenía algún significado. Se lo dije cuando era triste, solitario y final”, Philip Marlowe en *El largo adiós*.” La cita que introduce la novela es explícita; se evidencia el significado posmoderno de la novela a través de la muerte del lenguaje literario como se lo considera tradicionalmente. El lenguaje ya no tiene relación con la experiencia. Se narra sobre personajes cuya existencia proviene de su acción en

la pantalla cinematográfica. En este universo narrativo, la realidad se transforma en imágenes y representaciones.

Raymond Chandler muere en marzo de 1959, después de haber escrito solo el principio de una nueva aventura del famoso detective, *The Poodle Spring Story*; aquí terminan sus historias. Según lo poco que se sabe de esta novela inconclusa, Chandler relataría las dificultades de Marlowe para adaptarse a su nueva existencia de hombre casado con Linda Loring, una mujer adinerada, mimada y caprichosa, situación y características a las que alude Soriano en su novela.

El personaje de Marlowe, en esta novela de Soriano, es coherente con el personaje creado por Chandler. El texto argentino, así, se inserta plenamente en el tiempo y el espacio dejados en suspenso entre la última novela publicada por el escritor norteamericano y los fragmentos iniciales de *The Poodle Spring Story*, proponiendo una versión irreverente del original. Esto aparece desde el principio en *Triste, solitario y final*, en las palabras con que el narrador comenta la vida de Marlowe después de su divorcio, relacionándola con algunos aspectos presentes en la obra de Chandler y agregándole otros: "Después de separarse de su mujer, anduvo varios meses vagabundeando, borracho, por los suburbios de la ciudad [...] y recordó su casamiento con Linda Loring, una millonaria posesiva que lo rodeó de lujo y lo colmó de aburrimiento durante seis meses" (1973: 18).

Según Juan José Saer, Chandler era lectura frecuente en su generación; en "*El largo adiós*", un ensayo publicado en *El concepto de ficción*, señala que el valor de la novela del escritor de policiales se funda "en la tendencia más singular y riesgosa de toda obra de arte creada con el concurso de la reflexión: la tendencia a convertirse en el paradigma de su género, paradigma que no rechaza, en su estructura sintética, la posibilidad de la crítica, la parodia y la sátira del género que la engendró" (2014 [1997]: 246). Son precisamente estos elementos los que Soriano retoma y sobre los que funda su estética. Él mismo declara: "[...] a partir de Chandler, y luego de Dashiell Hammett, fui encontrando un estilo. Durante años yo había juntado todo aquello que se conocía sobre la vida del Gordo y el Flaco. Ellos eran mi hobby, mi objetivo. Llegué a ser el tipo que más sabía de Laurel y Hardy en

Argentina" (Soriano, en Mucci 1997).

En 1983 Oswaldo Soriano publica *Artistas, locos y criminales*, una colección de artículos escritos para el diario *La Opinión* de Buenos Aires en el período que va desde que se fundó, en mayo de 1971, hasta mediados de 1974. Es entonces, cuando el escritor comienza su novela, que la situación política alcanza su punto álgido de intolerancia y persecución. Durante seis meses no se editaron sus notas y su libro más famoso se publicó recién a principios del último gobierno peronista. En 1973, Soriano escribe:

Así que me fui a trabajar a *La opinión* una semana antes de la aparición del primer número, en mayo de 1971 y me quedé hasta mediados de 1974, cuando la atmósfera se había vuelto irrespirable por la caza de brujas. Hubo momentos en los que tuve que trabajar sin pausa y otros (sobre todo en 1972, mientras escribía *Triste, solitario y final*) en los que no redacté una sola línea en seis meses, lo que posiblemente sea un récord en la historia del periodismo argentino (1983: 9).

La experiencia como periodista representa para el autor "un laboratorio donde tracé los borradores de mi primera novela *Triste, solitario y final* [...] y me acerqué al estilo despojado de la segunda *No habrá más penas ni olvido* [...]. Sin duda hay en estos textos señales que anticipan y, por qué no decirlo, festejan aquellas novelas" (1983: 12).¹ Respecto de *Triste, solitario y final*, "su principal novela, que lo hizo famoso en todo el mundo", Clara Camplani señala: "es una conmovedora y melancólica parodia de las novelas chandlerianas, de las cuales resucita al protagonista, cada vez más exhausto y perdedor, pero convertido ya en la encarnación de un mito (1995: 7).²

¹ Para explicar cómo se le ocurrió escribir sobre Laurel y Hardy, Soriano refiere a Nora Catelli que: "La barra de Tandil estaba dividida entre socialistas y liberales y yo opté por los socialistas porque, además de que me parecía más humano, había entrado a trabajar en una fábrica y era considerado el proletario del grupo. En la fábrica era sereno y eso me permitía escribir algo, algún cuento malísimo. [...] En esa época debe crecer la idea del Gordo y el Flaco como representantes del fracaso ante la sociedad de Hollywood, las víctimas frente a Chaplin" (en Catelli 1983: 29).

² En el original: "il suo principale romanzo, che lo rese celebre in tutto il mondo, [...] ed è una commossa e malinconica parodia dei romanzi chandleriani, di cui risuscita il protagonista, sempre più logoro e perdenente, ma ormai incarnazione di un mito".

Los textos que anticipan la primera novela de Soriano y que se encuentran en la colección *Artistas, locos y criminales* son “Laurel y Hardy. El error de hacer reír”, “Llegada con Chaplin”, “Antesala de John Wayne”, “Regreso con Ollie”, “Antesala de la muerte” (1983: 15-32) y “Tribulaciones de un argentino en Los Angeles”, “To Los Angeles”, “Cara de alquitrán”, “Mi sexo y el tuyo”, “Hollywood adiós” (1983: 193-207). En la introducción a los artículos dedicados al Gordo y al Flaco –Stan Laurel y Oliver Hardy– Soriano afirma que: “Mientras escribía este homenaje, no me daba cuenta de que estaba trazando la línea narrativa de *Triste, solitario y final*” (1983: 15). Así, cuatro de los relatos breves de la compilación se intercalan en la primera parte de la novela. El objetivo del libro será “reconstruir la historia de Laurel y Hardy [...] para recordar las frustraciones de dos hombres vulgares pero estupendos” (1983: 16). Desde el principio del primer relato este propósito resulta evidente: “Para reconstruir la historia de Laurel y Hardy hay que contar un tiempo de miseria, ansiedad, fulgor, decadencia y olvido. [...] sentir vergüenza y rencor [...]” (1983: *ibidem*). Más adelante en “Tribulaciones de un argentino en Los Angeles” escribe “Cinco meses después de la aparición de *Triste, solitario y final* conocí, al fin, Los Angeles donde ocurría la acción de la novela” (Soriano 1983: 193).

La elección de la pareja de cómicos como protagonistas de su primera novela no es casual y Soriano la explica así: “Me parecía una historia maravillosa. [...] En ese momento era una parábola de lo que ocurría, una parábola social muy querible. Con su genio y su fracaso, estaban enfrentados al genio y al éxito de Chaplin. La novela pivotea de algún modo esa contradicción” (Mucci 1997).

Anticipar sus novelas en los relatos se vuelve una estrategia formal reiterada. Los personajes de su última novela *La hora sin sombra* de 1995, son los mismos de *Cuentos de los años felices*, libro publicado en 1993. Asimismo, el personaje del periodista argentino –*alter ego* del escritor– aparece en una serie de relatos que originalmente fueron escritos y publicados en diversos medios, después de la edición de *Triste, solitario y final*. El personaje excede los límites del relato; es una suerte de parodia sobre sí que incluye la aventura en un viaje de pocos días de

un personaje llamado Soriano. La estrecha relación entre ambos textos, casi como una *mise en abyme* invertida, resulta cada vez más evidente. Como autor, Soriano revela la experiencia posterior de lo que hasta entonces era solo una escena ficcional:

Fui al cementerio de Forest Lawn y visité, un día de llovizna, como en la novela, la tumba de Stan Laurel. Sobre ella crecían algunas flores y era muy distinta de la que yo había imaginado. [...] La ciudad me pareció un inmenso, fulgurante decorado cuya leyenda podía crearse a cinco mil kilómetros de allí, en Buenos Aires. Bien o mal, yo lo había hecho (1983: 194).

La intertextualidad se intensifica en *Rebeldes, soñadores y fugitivos*, libro en el que el narrador comenta acerca de los personajes que Soriano configura en sus historias, completándolos con ironía e imaginación creativa:

Nuestras deudas quedaron saldadas hace mucho tiempo, a comienzos de 1974, cuando dejé un libro sobre la tumba de Stan Laurel, en el cementerio de Forest Lawn. Ese día llovía en Los Angeles y yo era feliz. Hubiera querido ir a visitar también a Ollie y a Mister Chandler, pero uno está enterrado en Georgia y el otro en la Jolla, en California. (1987: 112).

Triste, solitario y final

Triste, solitario y final se estructura a través de distintos niveles articulados por una voz omnisciente y extradiegética. El relato se desarrolla entre dos tiempos –pasado y presente– que se alternan; el tiempo presente configura la historia que se refiere a la biografía de los personajes, mientras que el pasado es el tiempo de la narración en la novela.

La trama se construye como un homenaje al policial negro y también al policial clásico con enigma. Marlowe comienza la pesquisa según los métodos tradicionales, mientras que en la segunda parte el personaje Soriano lo acompaña. De tal forma que en ambas partes de la novela hay distintos protagonistas; en una, en tiempo pasado, se relata cómo Stan Laurel contrata

a un detective –Philip Marlowe– para averiguar la causa del ‘olvido’ al que lo condena Hollywood durante los últimos años de su vida y que lo obliga a una existencia miserable. A su vez, narrada en presente, se recuerda la historia de Stan Laurel que llega a la capital de los Estados Unidos el 2 de octubre de 1912, como joven actor inglés en la compañía de Fred Karno: la estrella del grupo era Charles Chaplin de quien Stan Laurel era el sustituto. La relación entre los dos momentos señalados se establece con la repetición de un párrafo: “Una ola de sangre caliente inunda las venas de Stan y su rostro se llena de vida. Adivina que Charlie está apostando por el éxito y la fama. De un bolsillo saca un puñado de chelines y los arroja con fuerza al mar. Se ha quedado solo y si pudiera verse sentiría vergüenza. –No van a matarme, papá– dice, y salta a tierra” (Soriano 1973: 13). La vuelta a Inglaterra del cómico en el momento de su decadencia se narra así: “De un bolsillo, Stan saca un puñado de dólares verdes y arrugados, los estruja con fuerza y los arroja al mar. –Estoy vivo, papá– dice, y salta a tierra” (1973: 43).

En la segunda parte de la novela –que se desarrolla en el pasado, en 1972–, Oswaldo Soriano, ya convertido en personaje de ficción, deambula por Los Ángeles en busca de información sobre el cómico muerto años antes. Se encuentra con Marlowe frente a la tumba de Stan Laurel en Forest Lawn, el cementerio de las estrellas de cine de Los Ángeles. El narrador, desde la perspectiva de Marlowe, describe al periodista con minuciosidad otorgándole los rasgos del escritor y desdibujando las fronteras entre ficción y realidad:

Parecía tener alrededor de treinta años, no era ni alto ni bajo, y sus piernas, bastante chuecas, estaban entreabiertas. Cuando pasó a su lado, Marlowe miró atentamente [...]. La cara del hombre era redonda y le quedaba poco pelo para protegerse de la ligera llovizna que empezaba a caer. La nariz pequeña estaba colorada y de vez en cuando la frotaba con un pañuelo. [...] Sin ser muy gordo, su barriga desentonaba con el resto del cuerpo. Estaba encorbado y fumaba con avidez (1973: 49-50).

Ambos personajes se encuentran delante de la tumba de Stan Laurel, en Forest Lawn. “[Marlowe] Al llegar a la tumba vio a un hombre que estaba parado frente a ella, quieto como una

estatua. Ni siquiera cuando Marlowe se puso a su espalda se dio vuelta. Seguía inmutable y en su rostro había un dolor sereno” (1973: 49). El personaje Soriano se encuentra allí para recoger información sobre los últimos años de vida de la pareja de cómicos más famosa del cine. Se establece un diálogo entre ellos donde una vez más se interceptan personaje y creador:

Soy un periodista, pero no busco información. Estoy escribiendo una novela sobre Laurel y Hardy y pensé que usted [...]. Vivo en Buenos Aires. Trabajo en un diario. Desde hace algunos años investigo la vida de Laurel y Hardy. Quería escribir algo sobre ellos, una biografía o una obra de teatro. Me costó decidirme. Por fin comencé una novela. Quería conocer Los Ángeles para ubicar la acción con detalles (Soriano 1973: 55).

Marlowe decide ayudar al periodista y se enfrenta al *establishment* de la sociedad de Hollywood, así se incorporan a la trama personajes destacados como John Wayne, Dick van Dyke, Charlie Chaplin, Jane Fonda, etc.

Hay, además, un episodio que queda fuera de este esquema. En este, hay un personaje de nombre Richard Frers que contrata a Marlowe para que investigue la infidelidad de una hermana millonaria llamada Diana Walcott y controle a los investigadores pagados por su cuñado John Peter Walcott. En realidad, es el mismo Frers que, impulsado por celos, compra a los investigadores contratados por su cuñado y se sirve del detective para asegurar su plan pergeñado para matar a su hermana. Marlowe, tras descubrir el engaño, traicionado por Frers, se ve obligado a fingir un encuentro amoroso con Diana. Es interceptado, golpeado con violencia e, inconsciente y a punto de morir por un escape de gas, salvado torpemente por Soriano. Los vecinos llaman a la policía que, dada su condición de marginales, los apalea y los abandona en una playa.

El episodio sirve para reforzar los lazos entre ellos y crear una nueva pareja, la cual sustituye a la pareja clásica de “el gordo y el flaco”. Así, este nuevo dúo Marlowe/Soriano resulta una copia que es reconocida y revelada por otro de los personajes de la novela:

Si no se ofenden, les diría que ustedes parecen una caricatura. Nadie anda por las carreteras de California con la cara y la ropa destrozadas haciéndose pasar por policías para que los lleven a Los Ángeles [...]. ¿Se puede saber qué buscan? –A Laurel y Hardy [...]. –¿Qué broma es ésa? –No es broma. Él quiere escribir sobre Laurel y Hardy [...]. –Vino a Los Ángeles para investigar sus vidas. Desde que empezamos a trabajar juntos nos va siempre mal. –Como a ellos– (Soriano 1973: 135).

Este recurso se refuerza a lo largo de todo el libro con una serie de adjetivos que remite al ámbito semántico de la gordura con relación a Soriano y de la delgadez referida a Marlowe. Al respecto, Osvaldo Soriano afirma: “Con Oliver Hardy tengo en común el apodo de Gordo y el signo de Capricornio, pero no creo en la importancia de esas afinidades” (1987: 122). De esta forma, se entra en un ámbito interpretativo que contrapone a las dos parejas durante toda la narración.

Después de muchas aventuras, o desventuras, la historia termina con la decisión del personaje Soriano de raptar, con la ayuda del investigador, a Charlie Chaplin durante la noche de los Oscar. La acción se justifica por la necesidad de hablar con el viejo actor, porque es el único testigo vivo de los últimos años de Stan Laurel. El plan, sin embargo, se malogra, puesto que tiene que enfrentarse con otra más peligrosa tentativa de raptar al cómico inglés por parte de un grupo de verdaderos criminales. Soriano y Marlowe son quienes lo liberan después de una nueva serie de desventuras, palizas, caídas que caracterizan la acción de estos antihéroes modernos. Uno de los últimos diálogos ilustra la condición de fracaso que los envuelve:

–¿Qué hacemos entonces?– A Soriano le temblaba la voz. –Correr– Marlowe inclinó la cabeza hacia abajo, pero siguió mirando a su amigo. –¿Hasta dónde?– preguntó Soriano. –No sé– El detective habló con voz baja, cansada. –Hay que correr. Soriano puso su cabeza entre las manos. –¿Qué hicimos? Limpié a un tipo que quiso secuestrar a Chaplin, no pueden matarme por eso–. El tren empezó a detener su marcha. [...] –La carrera empieza. ¡Suerte, Soriano!– Saltó a las vías. Muy cerca se veían las luces de un pueblo dormido. El argentino cayó de pie junto al detective. Estaban frente a frente. Soriano se acercó y estrechó a su compañero en un abrazo que duró dos segundos. –Gracias por todo– dijo. Marlowe le dio con un puño en el antebrazo. Su sonrisa era amarga.

–La historia la hace Chaplin, Soriano. Nosotros estamos solos y el guión nos perjudica–. Un tren pasó a toda marcha y apagó la voz. – Sí– dijo Soriano –Es un guión de mierda – A correr” (Soriano 1973: 188-189).

A partir del encuentro de los protagonistas, un contradictorio sentido de la amistad une a ratos a estos dos marginados que recorren los caminos de Hollywood experimentando aventuras caracterizadas por golpes, enfrentamientos y entrevistas con personalidades como John Wayne y el mismo Charlie Chaplin, protagonista de una sección de la narración.

Marlowe y Soriano son caricaturas de un modelo –el del investigador y el periodista– que fracasa en su investigación, puesto que la historia acaba como empieza, con la búsqueda del porqué del destino de olvido que acompaña a Stan Laurel al final de su existencia. Están condenados, así, a la circularidad repetitiva de una acción que no avanza. Al final de la historia Marlowe pregunta: “Durante los días que estuvimos juntos me pregunté quién es usted, qué busca aquí. –¿Lo averiguó? –No, pero me gustaría averiguarlo” (Soriano 1973: 198).

El éxito de Stan Laurel y Oliver Hardy se constituye en un nuevo sentido de la comicidad, que se relaciona con la destrucción de la propiedad privada y la burla a las autoridades. Es el autor quien señala este aspecto:

Cada una de las películas tenía el simple objetivo de hacer reír con un método inédito en los Estados Unidos: la destrucción de la propiedad y la burla a la autoridad, los valores más preciados por los norteamericanos de entonces [...]. Cada vez que terminaba una escena, a su alrededor flotaba el desastre. Casas y autos eran destruidos, los policías violados, los matrimonios traicionados. ¿Y *el american way of life*? Tal vez Stan no haya querido provocar esos cataclismos en la sociedad, pero todas las películas que creó los contenían como si la anarquista fuera su manera de expresar a una sociedad despiadada (Soriano 1983: 20-21).

Soriano y Marlowe reproducen el mismo modelo, desafiando la ideología del poder y de la posesión de bienes. El periodista comenta al detective: “Usted es un tipo extraño. Los pocos americanos de su edad que conocí están horrorizados por los soldados muertos en Vietnam, por la droga, por la fuga de sus hijos,

pero andan en autos veloces, tienen su vida organizada” (1973: 55-56). Más adelante la crítica a la sociedad estadounidense se hace aun más evidente:

[Marlowe] ¿Es que no entiende? Estoy cansado de tanta comedia. No quiero ganar dinero en esta cloaca. Es inútil andar a los tiros. No hay nada que defender. Creo que nunca lo hubo. Ahora todo el mundo tiene un muerto en la familia y el que no, está solo como un perro. Este país ha estado sumergido en la mierda desde hace muchos años, pero la gente decía que el olor era de margaritas silvestres. Cuando los vietcong empezaron a revolver la mierda, la cosa cambió. ¿Usted ha visto gente feliz, aquí? (Soriano 1973: 56-57).

Ambas parejas pertenecen, en efecto, al ámbito periférico de la sociedad y no respetan el *american way of life*; se ubican, pues, del lado de los derrotados. En este sentido, el mismo personaje del periodista observa que: “el hombre que tenía ante sí no se parecía demasiado a otros que había conocido en Los Ángeles. Parecía un poco lejano y hosco, como si lo hubieran desclavado (se le ocurrió esa imagen) de una pared y en su lugar hubiera quedado un agujero inútil. El clavo, viejo y oxidado, hasta algo torcido, tampoco servía para algo” (Soriano 1973: 51).

En relación con esta postura y las consecuencias de la miseria en que se encontró la pareja al final de su existencia, Soriano recuerda una declaración de Buster Keaton: “Ellos cometieron el error de hacer reír a un país violento y sin alma, que íntimamente los amaba pero terminó despreciándolos” (Soriano 1983: 22).

El cine, el género policial y la parodia

Chaplin había abierto la boca como si esos desastres le fueran ajenos y absurdos. Charles Bronson saltó al escenario y tiró su izquierda que se perdió en el aire. El hombre alto de traje raído le pegó un derecho en el hígado y Bronson cayó sobre la primera fila de plateas. En un instante, Dean Martin y James Stewart estuvieron frente al pegador. Martin lanzó un gancho y Stewart un uppercut. Wayne

se puso de pie. Tomó un micrófono y lo esgrimió.

Los tres hombres avanzaron sobre el caído. La multitud ovacionaba. Soriano apretó el bastón de Charlie, subió al amplificador y desde allí se lanzó en el aire como una bala humana. —¡Huija, mierda!— y se estrelló la cabeza contra Wayne. En la caída arrastraron a los demás.

Oswaldo Soriano, *Triste, solitario y final*, 1973.

Entre las muchas características narratológicas de *Triste, solitario y final*, sobresale el recurso de las técnicas cinematográficas —como las focalizaciones múltiples, la entrada/salida de los personajes, las acciones frenéticas y los recortes de imágenes— que ingresan en la experimentación de la nueva novela hispanoamericana a partir de la década del setenta y que se encuentran precisamente en la obra de Soriano. Además, en Argentina, desde los años ochenta hasta la actualidad, el cine ha ocupado un papel sumamente importante en la narrativa en torno del pasado reciente.

Como ya se ha anticipado, y desde las primeras páginas de la novela, cuando Marlow pasa la tarde en el cine viendo películas cómicas, los recursos cinematográficos juegan un rol central en la construcción del texto. Los personajes pertenecen al mundo del espectáculo —John Wayne, Stan Laurel, Oliver Hardy, Charlie Chaplin, Jane Fonda, Mia Farrow, Dick van Dyke—, así como la ambientación espacial que reconstruye Hollywood y particularmente su discurso narrativo. De este modo, *Triste, solitario y final* se configura como una reescritura paródica (Regazzo-ni 1996) nutriéndose de modelos literarios y cinematográficos; según Roberta Previtera (2014), pueden encontrarse, además, muchas referencias encubiertas a películas del género negro.³

En el relato predominan las imágenes visuales y, además, se emula el ritmo agitado de los *gags* cómicos del cine mudo. Es ejemplar la escena donde Stan Laurel dirige al actor Ollie Hardy:

³ Además de Roberta Previtera, de la Universidad París-Sorbonne, quien ha dedicado varios artículos al tema (en especial, “*Triste, solitario y final*. La encrucijada entre cine y novela negra” de 2014), otros críticos han destacado este aspecto, como Cristián Montes Capó, Marcela Croce, José Delgado Costa y Adriana Spahr.

La cara del gordo se ha transformado en una máscara payasesca por el maquillaje. Está ante la enorme cocina de un restaurante, frente a decenas de cacharros y el vapor que sale de ellos lo envuelve y lo hace sudar. Los mozos entran uno tras otro y llevan los pedidos, vuelcan los guisos y las sopas. El piso es un enchastre de patas de cordero, papas, verduras, en las que el gordo y los mozos resbalan una y otra vez, caen en el suelo dibujando cabriolas espectaculares (Soriano 1973: 23).

Se trata de la descripción de una escena filmica que rápidamente se transforma en un episodio donde se mezclan los papeles de actor y director:

El resbalón y la caída parecen un cataclismo. Stan sonríe satisfecho. El gordo lo ha logrado. Ollie grita. La escena se rompe en mil pedazos. [...] Stan se toma la cabeza. Quiere llorar y no lo consigue. Todo su plan se desmorona ya no habrá película. Furioso pateo los cacharros y lanza golpes al aire, resbala sobre una planta de lechuga, trastabilla, tropieza contra las piernas del gordo [...] Hal Roach grita satisfecho, levanta los brazos y los agita, masca su cigarro con ferocidad. -¡Los encontré-. Grita -¡Son ellos! [...] -¡Contráelos!- ordena con voz entrecortada. -Es la pareja más cómica que he visto en mi vida- (Soriano 1973: 25).

Esta escena extrema la dimensión visual de la escritura de Soriano, alude a secuencias protagonizadas originalmente por “el Gordo y el Flaco” que recuerdan posteriores *sketches* de las películas de Charlie Chaplin, confunde las funciones de actor y director como en el recorrido de toda la novela se confunden las de personaje y autor.

Otro momento ejemplar de la relación entre escritura y relato cinematográfico lo constituye la “escena” en que Soriano, en un coche Ford conducido por un chofer semiciego que no habla castellano,⁴ persigue al Jaguar de Diana Walcott, acosada por tres sicarios en un Buick:

-¡Sígalo, rápido!- gritó Soriano. El negro tenía el ojo abierto y vigilante. Vio una ráfaga roja que cruzó por la carretera y salió con el Ford a velocidad normal, como si volviera a su casa. Sintió el zumbido de un Buick negro que pasó junto a ellos [...] -¡Apúrese!- chilló Soriano. Tronó -¡Lo

⁴ Páginas antes se leía: “el tuerto ve poco [...] perdió el ojo bueno en una gresca con la policía. Tiene una catarata en el otro” (Soriano 1973: 94).

alcanza o le rompo la cabeza!- Le dije que no entiendo su idioma- respondió Sam, siempre sonriente, pero apretó el acelerador. El coche dio un brinco y el motor enronqueció. La aguja subió a cien millas. [...] Veía bultos multicolores que quedaban en el camino: No tenía la menor idea de dónde estaba el Jaguar. Suponía que todo marchaba bien porque el sudamericano había dejado de protestar en su idioma seco y monótono [...]. Escuchó un ruido de chapas arrancadas, destrozadas, y se sobresaltó. Sintió el grito de su acompañante, pero no entendió [...] Sintió un chirrido de frenos y luego un estrepitoso choque. Enderezó el auto y aceleró a fondo. El Buick negro, enganchado en el paragolpes trasero por el Ford, perdió estabilidad y salió de la ruta (Soriano 1973: 102-104).

Relacionada con esta escena, páginas más adelante se construye otra que puede leerse como una copia de los *gags* del cine mudo:

[Soriano] Corrió de una habitación a otra hasta que halló un tablero con las llaves de todos los departamentos. [...] tomó la llave y se dispuso a salir. La gorda estaba en la puerta con un cuchillo de cocina y una sartén. [...] Soriano tomó una silla y la tiró contra la gorda. La mujer cayó de espaldas dando gritos. El periodista saltó sobre el cuerpo rechoncho y tropezó. Trató de hacer equilibrio con los brazos, pero no encontró en qué sostenerse. Cayó hacia adelante. La gorda se puso de rodillas, tomó la sartén y golpeó con la cabeza al argentino. Soriano trataba de cubrirse la cara, pero los sartenazos de la gorda eran terribles. [...] Soriano bajó la frente y cabeceó la cara de la gorda. Ella dio un alarido y cayó de costado (Soriano 1973: 116).

En este caso las sinestesias auditivas y visuales logradas, sumadas al vértigo de las acciones citadas y la reiterada aparición y desaparición de los personajes en la escena, introducen en el relato típicas notas del lenguaje cinematográfico, insertando al lector en el delirio frenético de los acontecimientos, como es evidente también en el siguiente episodio: “Soriano pasó entre dos filas de butacas tratando de agacharse. Sintió que alguien lo tomaba del saco. Forcejeó, pero fue inútil. Tiró con toda su fuerza y giró bruscamente, golpeando con el puño derecho. El bulto dio un grito, tropezó y cayó sobre dos hombres que estaban sentados. La fila de butacas se tambaleó” (Soriano 1973: 68).

El lector asiste a la con/fusión del plano narrativo con el plano cinematográfico al mezclarse los personajes de la pantalla con los de la narración. El cine contribuye a la ruptura del eje realidad/ficción estimulada por la mezcla de personajes que pertenecen a universos distintos: el ficcional y el real, donde lo real reside en el mundo del celuloide puesto que su lenguaje es más inmediato y, en este sentido, más 'realista' que otros lenguajes artísticos. Este anula la necesaria diferencia entre lo vivido y lo representado, hasta el punto que la gente confunde Charlot con Charlie Chaplin y el mensaje ideológico con quien lo representa. El malestar que esta confusión provoca se expresa a través de la antipatía de Marlowe hacia Charlot, en efecto se lee: "[Marlowe] sacó la entrada y se quedó en el hall fumando un cigarrillo. Esperó a que terminara la película de Chaplin. No le gustaba ese hombrecito engreído, al que siempre le iba mal en las películas y bien en la vida" (Soriano: 1973: 55).

La distancia entre la representación cinematográfica y la vida real se tensiona hasta el extremo de resultar inadvertida para el público en general, excepto para el periodista y el investigador, debido a las características propias de sus respectivas funciones. El primero persigue los hechos, forzado a traducirlos en literatura, mientras que el segundo los captura con el fin de establecer una "red" que le provea información para solucionar los casos que investiga. Para llevar a cabo el proyecto ideológico que se desprende de la obra de Oswaldo Soriano, el escritor, entonces, se incorpora como personaje en la literatura desdoblándose en dos funciones: la de periodista en busca de datos y material para una novela y la de investigador que sale de la narrativa de Chandler para conectarse con la realidad del personaje de Soriano. Estos dos protagonistas, Soriano y Marlowe, pertenecen al círculo de los derrotados y participan de un amplio plan paródico, tal como se desprende del siguiente párrafo: "[Soriano] recordó que pronto volvería a Buenos Aires, que se sentaría ante una máquina de escribir, que esto sería un sueño delirante y audaz y que entonces Marlowe sería una sombra, un fantasma irreal y estúpido" (Soriano 1973: 121). Así, el personaje Soriano periodista-escritor construye en la novela una *mise en abyme* de desbordante nitidez.

La relación entre ambos personajes no es lineal. Si en un principio Marlowe rechaza la propuesta de Laurel de investigar su fracaso, en una segunda instancia acepta el trabajo y recoge información a partir del método tradicional, según el modelo de Sherlock Holmes, en la casa de John Wayne donde Oliver Hardy había intentado inútilmente encontrar trabajo. Con la llegada del personaje Soriano el método cambia y la razón se sustituye por el absurdo, a través de técnicas que se repiten a lo largo de toda la novela: acciones incoherentes regidas por el humor acorde con los *gags* del cine mudo y las aventuras de la *hard-boiled novel* norteamericana. La acción, en efecto, se produce sin una lógica capaz de explicar el cambio de opinión, como ocurre, por ejemplo, cuando el norteamericano decide –como había hecho antes con Stan Laurel– asistir a Soriano en su búsqueda de información o cuando lo ayuda a encontrarse con Charlie Chaplin.

La historia, en síntesis, nos conduce al mundo universalmente conocido de las estrellas cinematográficas, mientras la intriga se construye según el modelo del relato policial, cuyos postulados el lector ya conoce. La adscripción al género policial se confirma, de hecho, en la primera edición española, por la inclusión de *Triste, solitario y final* en la serie policial de la editorial Bruguera.

Entre los distintos géneros que divergen y convergen sobre la red intertextual y contribuyen a la escritura de la novela, se puede observar, asimismo, la presencia de la novela de acción, fundada en el desplazamiento de los personajes de Inglaterra a los Estados Unidos y de Buenos Aires a Los Ángeles, que le otorga un matiz de ironía al relato.

La misma literatura, además, participa de la ya citada ruptura del eje realidad/ficción, evidente en el diálogo entre los dos protagonistas: "[Soriano] Soy periodista, pero no busco información. Estoy escribiendo una novela sobre Laurel y Hardy y pensé que Ud... –[Marlowe] Conocí a un solo novelista, un tal Wade y me trajo problemas. Usted no busca líos ¿Verdad?" (Soriano 1973: 49). La intertextualidad se enriquece con la alusión a Sam Spade, el investigador creado por Dashiell Hammett, y son los mismos Marlowe y Soriano quienes en su diálogo reafirman el

concepto: "La historia la hace Chaplin, Soriano. Nosotros estamos solos y el guión nos perjudica" (Soriano 1973: 180).

En efecto, la puesta en duda del estatuto del narrador y de la relación narrador/personaje anticipa la cuestión fundamental en torno del papel del narrador despojado de cualquier influencia ideológica. Todo está conectado con el gradual proceso que lleva a la desautorización de la actividad creadora, evidente en el comentario de Marlowe respecto de los artículos escritos sobre Laurel en los últimos años de vida del cómico:

Un periodista inglés vino hasta aquí para hacer un reportaje a Stan unos años antes de su muerte. Los rumores habían llegado hasta Londres y la revista quería tener una historia estremecedora [...]. El cronista contó en su artículo que el cómico estaba en desgracia e hizo llorar a todos los ingleses. Lo peor vino después con Dick Van Dyke [...] Pagó a un escritor para que hiciera un libro poniendo las cosas en su lugar. Allí está todo cambiado: Stan vive en un departamento lujoso, rodeado de amor; recibe miles de telegramas por día. En fin, descansa sobre los laureles (Soriano 1973: 57-58).

La conciencia de la crisis del narrador da lugar a otro tipo de escritura –contramítica y paródica–, revolucionaria como tal. La información que está en poder del personaje Soriano, junto con la que va adquiriendo, permite que se constituya otra historia que devuelve dimensión y dignidad humanas a Laurel y Hardy. Al respecto, es ejemplar la siguiente cita donde, a diferencia de la novela policial, la explicación final es insuficiente, y la duda permanece:

–Dígame, Soriano: ¿Por qué se le dio por meterse con el gordo y el flaco? –Los quiero mucho. –¿No tenía otra cosa que hacer? Durante los días que estuvimos juntos me pregunté quién es usted, qué busca aquí. –¿Lo averiguó? –No, pero me gustaría saberlo (Soriano 1973: 187).

Desde un punto de vista estrechamente textual, Soriano y Marlowe son entidades totalmente ficcionales, lo que pone en discusión la relación entre creador y personajes. Es por esto, quizás, que el autor se ficcionaliza de forma tan evidente en un protagonista que tiene su mismo nombre, sus mismas características

físicas y profesión. Esto, unido a la aparición de Raymond Chandler, puede relacionarse con el papel del escritor y del intelectual en general en la sociedad argentina de los años 70. La respuesta en relación a qué tipo de funciones y referencias tiene que tener la literatura y cuáles son los temas más pertinentes se encuentra precisamente en la historia narrada. Es decir que el escritor puede todavía tener un papel socialmente útil si investiga según el modelo del detective, si busca el camino en el caos de los acontecimientos siguiendo las pistas débiles de una verdad ajena (Silvestri 1996). Sobre este particular, es interesante la siguiente cita:

Un hombre de sobretodo pasó caminando junto al mar; metía sus botas en la espuma y fumaba en pipa. Tenía grandes anteojos y llevaba un gato negro en sus brazos. Se detuvo, miró a los personajes y se alejó con paso lento, como quien ya no puede ver el mundo. –No se vaya– dijo Marlowe en voz baja, –mire lo que han hecho de mí (Soriano 1973: 121).

El personaje raro es Raymond Chandler. (Habría que subrayar la doble significación de "personaje" como ente ficcional y también como persona extraña, irreal según la variante del español rioplatense). En esta novela, pues, el elemento paródico se evidencia desde el principio, como reafirma el propio Soriano en *Artistas, locos y criminales* (1983: 178), pues existe una dialéctica que considera fundamental la recepción.

Como señala Mirella Billi: "La parodia provoca, efectivamente [...] expectativas en el lector, las cuales constituyen el horizonte comunicativo de la obra parodiante: una vez que se hallan desautorizadas, precisamente a través de los dispositivos paródicos" (1993: 60).⁵ Semejante sistema, además, que incide desde el afuera del texto, se vuelve doblemente productivo. El lector, en efecto, tiene que conocer el texto parodiado –el Marlowe de Chandler– y el sentido del texto parodiante –la relación del Marlowe de Soriano con su predecesor–. Entre el lector y el narrador, por lo tanto, se establece un nivel de comunicación extratextual y, precisamente en el extratexto de la lectura, la novela adquiere un significado adicional.

⁵ En el original: "La parodia provoca, infatti, [...] delle attese da parte del lettore, che costituiscono l'orizzonte comunicativo dell'opera parodiante: una volta sconfessate, proprio attraverso i dispositivi parodici".

Los tiempos verbales, como se ha señalado, son dos: el presente –empleado solo en la primera parte del texto– como tiempo de la historia del mito, y el pasado como tiempo de la narración de las secuencias del contramito y de la totalidad de la segunda parte del texto. La oposición tiempo del mito/ tiempo de la narración encuentra su solución en la ya citada pregunta final que Marlowe hace a Soriano alrededor de la verdadera historia de Stan Laurel, con la que finaliza la novela: “¿Lo averiguó? –No, pero me gustaría saberlo” (Soriano 1973: 187). Con esta interrogación concluye el texto y se abre al lector la posibilidad de encontrar una respuesta en el pasado, es decir, en el contramito de la segunda parte del relato.

La novela contemporánea presenta su propia fragmentación en estrategias paranarrativas y paraliterarias; esta forma está relacionada con la búsqueda de una modalidad capaz de superar sistemas ya gastados. Con respecto a la novela argentina, se puede constatar lo que Filippo La Porta observara en la novela italiana: la presencia de “una línea barroca y macarrónica, rutilante y pirotécnica, capaz de mostrar virtuosismo estilístico y riqueza narrativa” (1995: 18).⁶

La parodia presupone un diálogo entre variadas formas de expresión artística: se construye a través de la subversión como alejamiento irónico capaz de superar el peso de un pasado ya imposible de repetir y copiar y, de todas formas, sin sentido. En este caso, la desmitificación a través de la parodia es lo que se evidencia mayormente en el significado general del libro. Así, por ejemplo, a la figura feliz del recién casado que Raymond Chandler construye en su última novela *Playback*, se le contraponen un viejo y débil Philip Marlowe, que después de una borrachera es encontrado por Soriano. El narrador lo describe: “El cuerpo del detective estaba estirado y parecía un pescado flácido sobre el que alguien había abandonado un traje gris. La mitad del cuerpo colgaba dentro de la bañera y el agua le mojaba el torso. El detective se movió, intentó levantarse, pero volvió a caer” (Soriano 1973: 85). El personaje sufre un proceso de degradación evidente, pierde todo elemento mítico que

anteriormente lo caracterizara y que, de alguna forma, pudiera incluirlo entre los famosos del mundo del cine. Otro ejemplo, entre muchos otros, es la contraposición del éxito de Charlie Chaplin con la decadencia y el olvido que singularizan los últimos años de la pareja de cómicos.

El interactuar de los dos niveles –mito y contramito– de la parodia se manifiesta claramente puesto que, como señala Michel Butor: “Hoy cualquier invención literaria se produce dentro de un medio ya saturado de literatura. Novelas, poemas, nuevos textos constituyen una intervención en un paisaje preexistente” (1968: 56).⁷ La parodia, además, se extiende a nivel lingüístico, en lo que se refiere a la lengua hablada por los dos protagonistas: un norteamericano que habla un español insuficiente y un argentino en Los Ángeles que no sabe inglés, lo que condiciona una comunicación irregular e intermitente.

El lenguaje, por otra parte, ya no tiene ninguna relación con la experiencia. En este universo narrativo la realidad se transforma en imágenes, en representaciones: se narra sobre personajes cuya existencia pasa por la pantalla cinematográfica. Ya no es posible medir la distancia entre la realidad y sus representaciones, la única posibilidad es pasar de una representación a otra.

El adiós a la escritura realista se transforma en un nuevo renacimiento de la novela gracias a modalidades aún vitales como las cinematográficas o de géneros considerados paranarrativos como el policial. Si el arte literario está en decadencia, aquí, por ejemplo, puede volver a surgir a partir de la descripción de las escenas cómicas del cine mudo y a través de una intervención crítica, capaz de recuperar las formas del olvido de las conveniencias y de la muerte de los estereotipos. La parodia, desde este punto de vista, es fundamental para la transformación de los géneros literarios. De hecho, como escribe Linda Hutcheon: “[...] la parodia es, en este siglo, uno de los principales modos de construcción formal y temática de textos” (1979: 2).⁸

⁶ En el original: “una línea barocca e maccheronica, rutilante e pirotecnica, capace di esibire virtuosismo stilistico e ricchezza di affabulazione”.

⁷ En el original: “Toute invention littéraire aujourd’hui se produit à l’intérieur d’un milieu déjà saturé de littérature. Tout roman, poème, tout écrit nouveau est une intervention dans ce paysage antérieur”.

⁸ En el original: “[...] parody in this century is one of the major modes of formal and thematic constructions of texts”.

La parodia presenta genéricamente otra forma de discurso codificado que va más allá de la sencilla imitación irónico-crítica, porque se emplea la ironía como la estrategia principal en el texto. De esta forma se realiza una especie de autorreflexión de la literatura, puesto que se trata de una repetición que incluye la diferencia y de una imitación que incluye cierta distancia crítica. El resultado es la evolución literaria de un texto que discute, subvierte, cambia y crea un significado adicional.

En el caso de Soriano, el sentido parodiante es subrayado también por la desmitificación o, más bien, por la profundización del sentido de fracaso que ya se encuentra en el texto que se parodia. Soriano presenta héroes solitarios y aislados que no aceptan el sistema ni siquiera a través de sus representantes más críticos, y por esto están condenados a la marginalización.

En efecto, la idea de fracaso está presente en *Triste, solitario y final* desde el momento en que, tratándose de una novela policial –género identificado y constituido por la búsqueda de la verdad– carece de una verdad para descubrir o de un enigma identificable por resolver. Pero además, los protagonistas viven olvidados y exiliados en su patria, son rebeldes al conformismo social y por ello marginados. La marginación se replica también en otros grupos sociales que se encuentran en la particular ciudad de Los Ángeles que construye el relato. El primer ejemplo es dado por los negros, después aparecen los chicanos confundidos con los hispanos –“mexicano criminal”, “chicano mugriento” (1973: 116), “Ustedes son basura, peor que los negros. ¡Vagos, buscavidas. [...] Ahora se mezclan con los chicanos. Basura con mierda, todo en la misma cloaca” (1973: 122)– y los hippies de los años 70.

El humorismo, la ironía y la parodia son mecanismos que sustituyen la denuncia directa y que, lejos de evadir la realidad, la enfrentan y discuten profundamente. Puesto que en el texto estos son elementos cercanos que pueden, a veces, confundirse, es útil recordar que Marina Mizzau especifica que la ironía es una ‘afirmación de intención’, mientras que la parodia es ‘afirmación de expresión’, es decir que la segunda pertenece al estilo directo mientras que la ironía es característica del estilo indirecto libre (1984: 66). Es importante, además, reafirmar la función moderadora de la ironía utilizada en la interacción y

también como defensa de un *plus* de implicación y como significado de recíproco reconocimiento de gustos, ideologías, saberes compartidos. En este sentido, la ironía sirve para detectar estos elementos comunes, para ratificar el acuerdo de alianzas y de solidaridad, y ofrecer, finalmente, los presupuestos de la relación nacida entre Soriano y Marlowe –quienes, a través de sus acciones, declaran su ideología–.

Según Walter Benjamin la aceleración de los tiempos provoca la aceleración de la experiencia vital, se borron los temas y pierde densidad la experiencia, así se hace necesario remplazar la escritura de la aventura por la aventura de la escritura (1995: 248). La novela contemporánea carece, pues, de acontecimientos o acciones a partir de las cuales configurarse; desconfía, además, de la Historia. Su estrategia es recuperar versiones tomadas del cine, del tango, de la radio, de los policiales. Se trata de una narrativa fragmentada, construida por textos heterogéneos. Sin embargo, dadas las condiciones políticas y sociales argentinas e internacionales en la década del 70, Soriano elige con precisión los materiales de su narrativa atendiendo a conflictos históricos contemporáneos como la guerra de Vietnam, las dictaduras latinoamericanas, la hostilidad racial, el desempleo generalizado. Resulta evidente una intención ideológica, propuesta formalmente en el desplazamiento espacial de la acción. En este sentido, hay que destacar el episodio relativo a la golpiza que sufren Marlowe y Soriano por parte de la policía:

–Se les fue la mano– dijo el policía joven –estos dos están para el hospital. [...] –Llévalos a dar un paseo. No podemos dar esto al fiscal. El joven salió y regresó con dos hombres en ropa de calle. –Apúrense que no los agarre el amanecer. Cargaron los dos cuerpos y por una puerta estrecha salieron al patio. Los echaron en el asiento trasero de un coche sin patente. [...] Veinte minutos más tarde tres hombres descargaban los cuerpos sobre una playa de Bay City (1973: 126).

Aunque se trate de una playa californiana, es clara la alusión a la represión argentina de los años setenta comandada por la triple A (Alianza Anticomunista Argentina), a través de cuyos operativos nocturnos en coches Ford Falcon se secuestraba y desaparecía a personas que después reaparecerían en algún ba-

surero. La impresión es reforzada cuando el periodista argentino, al referirse a su país, declara: "No es tan simple. Allí muere mucha gente de hambre o a balazos todos los días. Los que tiran no son yanquis. Ellos no dan la cara" (Soriano 1973: 139).

La obra de Oswaldo Soriano se presenta como uno de los mejores ejemplos de narrativa postmoderna. *Triste, solitario y final*, construida a través de fragmentos de la existencia, es el testimonio de una realidad periférica, que presenta en el centro a un yo autobiográfico, un 'pícaro' que recorre desde su posición marginal la sociedad contemporánea. Se trata de un migrar desarticulado en espacios y en realidades distintas que se sirve de la literatura y el cine para dar cuenta de una etapa histórica de un país como la Argentina, en un momento en que ya no hay fe en el progreso ni en una narrativa que lo relate. Pese a la carga humorística que acompaña al periodista desilusionado y a los héroes del cine en su viaje de Buenos Aires a Los Ángeles, la novela constituye un melancólico homenaje a un universo que fue heroico, poblado en el presente de la narración por personajes acabados y perdedores.

La superación del mito y la metáfora del fracaso

Siguiendo a Roland Barthes (1957), al mito puede aplicársele un desmontaje semiológico, al considerar las "representaciones colectivas" como sistemas de signos. El mito sería un sistema secundario que presupone uno primario; se relaciona con ese sistema primario como un metalenguaje se relaciona con un determinado lenguaje objeto. Solo el sistema primario remite a la realidad, que él define como pura materia y que consta de la totalidad de las relaciones humanas y su estructura social, porque en esta se encuentra la posibilidad de reproducir el mundo. El lenguaje real desmitificado es, para Barthes, lo que produce la gente. Se encuentra en todo lugar donde el hombre habla para transformar su entorno: en el leñador cuando dice "árbol" o en el campesino cuando afirma "buen tiempo". En ambas afirmaciones el hablante implica cosas relacionadas con su trabajo. Por ello el lenguaje del mito se asociaría con la burguesía,

puesto que el proletariado no lo necesita sino por razones tácticas. Este, portavoz de los hombres que producen, de los oprimidos y de los revolucionarios, ataca precisamente la pseudo naturaleza de la burguesía y desenmascara, así, los sistemas semióticos secundarios.

Kurt Hübner (1990) discute el análisis de Barthes, demostrando que no existe una materia pura, sino que hay interpretaciones distintas de la realidad; la no-mítica no puede considerarse superior a la mítica, y el crítico concluye señalando la importancia del semiólogo francés que, a pesar de no haber logrado demostrar que el mito es esencialmente apariencia, ha proporcionado, sin embargo, una teoría de los seudomitos políticos.

El mayor aporte de *Mythologies* de Barthes reside sin duda en su capacidad para evidenciar la intensidad mitificante de algunas representaciones colectivas en la narrativa contemporánea. A partir de tal enfoque pueden pensarse las novelas de Soriano, en las que el mito, originado en los medios de comunicación, recibe un tratamiento original si se lo compara con la reconstrucción, o mejor, superación del mito moderno que puede observarse en la literatura argentina anterior, tal como se lee en la obra de Borges, Cortázar o Marechal. En el caso de Soriano, especialmente en *Triste, solitario y final*, donde inciden los elementos de los *mass media* en la representación de la realidad (el gran maestro de esta operación en el Río de la Plata sería Manuel Puig), fue el mecanismo de contra-mitificación o, mejor, de disolución, a través de la parodia, el que permitió la transformación y evolución formal narrativa (Ponce 1982).

Si el mito sustituye a la historia por la eternidad, y el espacio es un símbolo, en el caso de Soriano la eternidad se sustituye con una cronología exacta y una alteración y desplazamiento del espacio. Es interesante al respecto recuperar el planteo de Hübner (1990), para quien el imperialismo cultural mitifica y adultera los mensajes. La mitología de los países dependientes es doblemente pobre, puesto que absorbe una información desde afuera y la vuelve a utilizar en el mercado del consumo a través de los medios de comunicación de masas, con sus límites y deformaciones.

En la novela de Soriano los personajes remiten a una historia de ficción y a una historia real con la voluntad de mezclar ambas esferas en un juego de círculos concéntricos que involucran al lector y lo incitan a interpretar críticamente. Los personajes son de dos tipos: los que actúan y los aludidos; es decir, los que juegan un papel en la historia y los que no participan directamente, sino que son citados por el narrador u otros personajes. Dentro del primer grupo se establecen distintas categorías: los que pertenecen a la historia de la realidad, por ejemplo, como Soriano, Laurel Hardy, Dick van Dyke, John Wayne, Hal Roach, Chandler, James Steward, Charles Bronson, Mia Farrow, Julie Christie. En el segundo grupo están Marlowe y todos los personajes que pertenecen al mundo de la ficción, como los policías, los empleados, los taxistas Sam y Freddy, Richard Frers, Diana Walcott, los hippies, la pareja de argentinos, etc. Entre los aludidos hay también personajes reales, como el padre de Laurel y el de Hardy, Buster Keaton, Capablanca, Carlos Gardel, Luis Angel Firpo, L.B. Johnson, otros personajes ficcionales con una realidad literaria o artística anterior como Terry Lennox, Lew Archer, Linda Loring, Sam Spade, y figuras colectivas como el público del cine, los pasajeros del tren. Todos pertenecen a una historia conocida por los lectores, en particular por el lector argentino, a quien se le propone una relectura de la información de los *mass media* –cine, televisión, radio, tango– deformando paródicamente su significado y constituyendo una red de interrelaciones. Este mecanismo se subraya desde las primeras líneas de *Triste, solitario y final* y puede considerarse como un código de lectura: “Los ojos de Stan tienen el color de la bruma; los de Charlie, el del fuego. [...] [Stan] Un aire de angustia lo envuelve [...] está acostumbrado a fabricarse sonrisas. [...] Charlie, que frente al público es un payaso triste, sonríe ahora, desafiante y frío” (Soriano 1973: 13).

Otro elemento de interés es la actitud contrapuesta entre Marlowe y Soriano: “El argentino rió como si Marlowe hubiera hecho un chiste. El detective se mantuvo impassible, entonces el periodista dejó de reír...” (Soriano 1973: 50). Como se desprende de las novelas de Chandler, bajo la aparente dureza, Marlowe

esconde también sentimientos de ternura,⁹ lo cual lo acerca a Soriano y lo aleja de John Wayne; dicha característica se expresa claramente, por ejemplo, en el episodio relativo a la muerte del gato, hacia el final de la novela: “El argentino levantó su luz y sintió que el silencio de su amigo era una carga muy pesada para esa casa oscura, que la tragedia lo había abrazado por fin y para siempre desde ese cuerpo pequeño, suave, ahora rígido, que el detective había dejado caer sobre sus piernas” (1973: 184).¹⁰

La búsqueda de justicia es el motor de la acción y el elemento que identifica a las dos parejas, característica que signa ideológicamente la historia. Stan y Ollie en un primer momento, y Marlowe y Soriano después, se erigen como factores que desestabilizan el poder constituido. Los recursos formales en la novela son variados: repetición, acumulación, transformación, descripciones, diálogos, etc. La aparente simplicidad formal se complejiza puesto que la antinomia entre el mito y su contrario no tiene límites definidos. El personaje de Dick van Dyke recrea el mito original de Laurel en el libro que encarga una vez muerto el cómico, afirmándolo en sus aspectos positivos. La antinomia se desdibuja.

Diseñar la historia en Estados Unidos y contarla desde otro punto de vista respondería según Nora Catelli a la intención de devolverles a los norteamericanos una mirada extrañada de su país: “USA como un país bananero” (1983: 28), desestabilizando el discurso dominante. Como se ha apuntado, *Triste, solitario y final* está compuesta por dos investigaciones –la de Laurel y la de Soriano– que no coinciden con las dos partes con que se arma el libro. La primera presenta una escritura que no es ni lineal ni cronológica, seguida por microsecuencias que se estructuran desde el punto de vista cronológico de la siguiente manera:

⁹ De ese modo lo describe el periodista italiano Giampaolo Martelli: “Un detective desgastado, inconstante, desempeña así un papel de personaje desencantado que no se emociona ya por nada. Sin embargo, bajo su dura corteza late un corazón sentimental, como bien saben los lectores de Chandler” (1978: 10).

¹⁰ Es conocida la pasión de Soriano por los gatos, siempre presentes en sus libros. Véase N. Orengo, “Uno strano detective sulla tomba de Stanlio”, *Repubblica*, 25 settembre, 1978. El mismo Soriano ha declarado “[...] para mí el gato es el emblema de muchas cosas. Siempre tengo gatos y en mi vida son importantes” (Mucci 1997).

La llegada de Stan Laurel y de Charlie Chaplin a los Estados Unidos (13-14);
El encuentro de Stan Laurel con el detective Marlowe (15-21);
El descubrimiento de la pareja de cómicos por parte del productor Hal Roach (21-27);
El segundo encuentro de Laurel con Marlowe (27-31);
La visita de Ollie a John Wayne (33-35);
La llegada de Marlowe a casa de Wayne que provoca la hospitalización de los dos (37-40);
La vuelta de Laurel y Hardy a Inglaterra (43-44).

Según Néstor Ponce, hay en la novela un movimiento oscilante que puede diagramarse de la siguiente forma –donde las mayúsculas representan el presente y las minúsculas el pasado (adoptando, en este sentido, la marca del hecho consumado), además de representar los episodios relacionados con el contra-mito o, mejor, con la parodia (Weinrich 1978)–:

A	b
C	d
E	f
G	

La segunda parte del libro es desde el comienzo contramítica y paródica. Sigue un orden cronológico y se desarrolla, capítulo a capítulo, de acuerdo con la evolución de la analepsis configurada por los recuerdos de los personajes.

Los personajes, el diseño de su tipología y su función, contribuyen a crear un clima especial que tiende –diacrónica y sincrónicamente– a la creación de un sistema, a la figuración paródica. Los policías, los guardianes, todos ellos defensores de un modelo social de perfección y de justicia, son desenmascarados por un investigador y un periodista, consustanciados entre sí, que hacen una lectura distorsionada de los acontecimientos y

las acciones que se les presentan, poniendo en discusión lo aparente, por ejemplo, a través de una actitud descuidada y desinteresada por el dinero en un mundo donde este rige el sistema. La conducta irreverente de Soriano y Marlowe contra los valores y reglas de una sociedad despiadada, que les costará el rechazo y la persecución (y hasta una tentativa de linchamiento de la que el primero escapará milagrosamente), junto a la pasión de ambos por los gatos, intensifica los lazos de amistad entre los personajes. Soriano, de hecho, se acerca a Marlowe a través de una lectura semejante de la realidad y comparte algunos sentimientos constantes en el libro como la ternura y la piedad, contribuyendo a definir, a pesar del aparente contraste, una identidad ideológica que se convierte en un vínculo muy estrecho de solidaridad y que, después de discusiones e incomprendiones, deviene en una firme amistad.

El motor de la acción en *Triste, solitario y final* se sostiene en la confirmación de un modelo de justicia que no se imparte a todos por igual. El sistema estadounidense es discutido, desde el mundo hollywoodense hasta el sistema jurídico. En “Le crime est un art simple”, Chandler sostiene que: “El autor de novelas policíacas realistas describe un mundo en el cual los delincuentes pueden gobernar naciones y dirigir ciudades [...] donde nadie puede andar tranquilamente por una calle oscura, porque la ley y el orden son cosas de las que se habla, pero que no se ponen en práctica” (1978: 185).¹¹ Ya preanunciada en el policial negro –en Chandler, Hammett o Mac Coy–, con Oswaldo Soriano esta tendencia profundiza su desarrollo porque incorpora una variante ideológica referencial, como el juicio sobre la guerra de Vietnam o la tensión expresada entre un Marlowe ‘capitalista norteamericano’ y un Soriano ‘comunista del tercer mundo’. Además, esta puesta en discusión del modelo se subraya por otras instancias como la deliberada con-fusión y superposición del autor Soriano con el personaje Soriano. En realidad, no se sabe si la primera parte de la novela es consecuencia de la

¹¹ En el original: “L’auteur des romans policiers réalistes décrit un monde dans lequel des gangsters peuvent diriger des nations et dirigent presque des villes [...] où personne ne peut marcher tranquillement le long d’une rue noire, parce que la loi et l’ordre sont des choses dont on parle, mais qu’on ne met pas en pratique”.

investigación del periodista o si está directamente escrita por Soriano autor y no por Soriano personaje; en el mismo sentido se desdibujan los límites de la crónica de los acontecimientos que los personajes transitan en la segunda parte de la novela. El esquema narrador-personaje resulta equilibrado puesto que ambos cuentan con la misma información: el narrador sabe lo que saben los personajes sólo a través de sus diálogos.

Con ironía se invierten las funciones; los 'perseguidores' que supuestamente defienden la justicia, son los que persiguen a los que, en realidad, hacen justicia. Las palabras de Marlowe, a este propósito, son determinantes: "¿Dónde cree que está? –En una cueva de degenerados vestidos con el uniforme de la policía de Los Ángeles" (Soriano 1973: 117). Así, el concepto de Justicia es un mito y al invertirse este concepto, deviene contramito. Es ejemplar la secuencia E de la primera parte donde el *cow-boy* John Wayne, representante del imperialismo, somete al Gordo:

El gordo no se ha movido de su sillón y continúa mirando discretamente a su alrededor, hasta descubrir un par de pistolas que se cruzan formando una equis sobre la pared, justo frente a él. A la derecha, una bandera norteamericana cuelga inmaculada, como si alguien se tomara el trabajo de lavarla de vez en cuando, de cuidar sus pliegues imperfectos. [...] La enorme figura del vaquero se hace más imponente al recortarse frente al ventanal. Se sienta tras el escritorio y saca un cigarrillo que enciende con una pequeña pistola. Una enorme pintura de Custer se empequeñece a sus espaldas (1973: 33, 35).

Wayne, además, golpea a Marlowe como suele hacerlo en sus *westerns* (1973: 35) y la policía actúa de la misma forma con ambos protagonistas. A Soriano lo confunden con un chicano y es tratado como un piel roja mientras el policía, representante de la justicia y llamado "jefe" (1973: 39), se porta como un gángster que dirige a una camarilla, de modo semejante a los sicarios que aparecen después en la novela.

La descripción de ambos grupos supuestamente contrarios –delincuentes/policías– remite al mismo universo semántico, cuyo eje es la degradación. En este sentido, los protagonistas actúan a través de una máscara de la estupidez que los relaciona con el cine mudo o a través de la crueldad, que los vincula

con el género policial. En conclusión, es el policía el que –inocente o no– deviene cómplice de la corrupción y de la injusticia. Precisamente es este sistema el que reduce a Hardy y Laurel a la condición de pobreza. Soriano se dirige a Marlowe "¿Tiene alergia a la policía, Marlowe? [...] –Siempre lo arruinan todo" (Soriano 1973: 20). Por el caso Frers –es decir, el encargo del seguimiento a la rica millonaria–, los protagonistas acaban en la cárcel, son maltratados y sufren la violencia de la policía, que no se preocupa por saber la verdad de lo ocurrido: la causa de la muerte del amante de Diana Walcott. Cínicamente las fuerzas del orden chantajea y el interrogatorio tiene connotaciones políticas. En efecto, se trata, una vez más, de personajes "perdedores y solitarios" que "representan aspectos muy fuertes de este país" (Soriano, en Mucci 1997).

Triste, solitario y final, más allá de su intención desacralizadora, ofrece un tono melancólico de homenaje al universo –un tiempo heroico– de personajes ya desgastados y fracasados, y presenta un compromiso político con la realidad de la época.

Capítulo 2

Los textos

La tragedia argentina a través del tango: *No habrá más penas ni olvido*

La pérdida de confianza en el futuro que caracteriza al hombre en la época moderna es provocada por la aceleración del tiempo y por el alejamiento de la experiencia humana. En esta nueva situación el escritor se encuentra sin la materia principal para su oficio: la aventura. La carencia del objeto más importante del arte de la narración justifica, así, el uso recurrente de historias ya relatadas. Mientras *Triste, solitario y final* (1973) se funda en el cine y en la novela policial, la segunda obra de Soriano *No habrá más penas ni olvido* (1978) remite a la crónica argentina de los primeros años de la década del 70 y al tercer gobierno de Perón.

Como resume Beatriz Sarlo:

La narrativa básica en esta novela y en la posterior *Cuarteles de invierno*, describe el pacto de lealtad entre perdedores (característica de cierta zona policial). Por otra parte, la elección estética e ideológica por el margen y, a partir de ella, la relación metonímica de lo narrado con el proceso político nacional, confirma una opción de la obra de Soriano: lo contable es el margen y, cuando el tema es la violencia política argentina, los episodios figuran la anécdota en un escenario lejano de la centralidad. Las lealtades morales, que en ambas novelas terminan teniendo significado político, están referidas, al mismo tiempo, al tópico de la literatura y el cine de aventuras, la amistad masculina convertida en núcleo de valores funcionalizados, en este caso a la figuración del conflicto argentino (1987: 54-55).

En una primera instancia, se trata de la simple narración de una acción de guerrilla entre personajes desconocidos por razones incomprensibles, en un lugar sin efectiva relevancia. Sin embargo, pronto resulta evidente el sentido alegórico que la novela presenta y la denuncia del régimen peronista, elemento políticamente controvertido. De allí las dificultades para la

publicación del texto. El libro se editó en 1978 en varios idiomas y recién en 1983 en Argentina.¹ Sin embargo, como declara en varias ocasiones Soriano, *No habrá más penas ni olvido* se escribe en Argentina en 1974.² En el "Prólogo" de la novela leemos:

La acción de *No habrá más penas ni olvido* se centra en la Argentina durante el último gobierno de Juan Domingo Perón, entre octubre de 1973 y julio de 1974. Luego de una larga lucha popular, Perón regresó al país en medio de una grave conmoción a la que él mismo había contribuido. Su movimiento estaba dividido por lo menos en dos grandes facciones: aquella que lo veía como un líder revolucionario y otra que se aferraba a su ascendiente sobre las masas para impedir la victoria popular. Este malentendido –por absurdo que hoy parezca– es uno de los tantos orígenes de la tragedia argentina (Soriano 1978: 10).

En el mismo prólogo se detallan además las razones y el significado de la historia. Esta se funda en el ambiguo enfrentamiento entre distintas facciones peronistas enemigas, esencialmente constituidas por los dirigentes –de un lado– y los subalternos –del otro–. La historia relatada es muy sencilla: el protagonista, Ignacio Fuentes, un peronista de izquierda, delegado municipal de un pequeño pueblo de provincia, es acusado de "infiltrado" por proteger a su colaborador –Mateo Gustavino–, presunto comunista marxista. El elemento que provoca la acción es la solicitud de la corriente más reaccionaria, que requiere

¹ "Se publicó antes en italiano y después en español y estaba prohibido en Argentina. La segunda novela de Soriano se ocupa enseguida de lo que más le interesa al autor: el trágico momento en que, Perón de nuevo en Argentina, abandona su doble juego y decide la depuración del componente de izquierda de su contradictorio partido" (Riccio 1982: 157). (En el original: "Pubblicato in italiano prima che in spagnolo, ovviamente proibito in Argentina, il secondo romanzo di Soriano entra immediatamente nel vivo della questione che più lo interessa: il drammatico momento in cui, redivivo Perón, rinunciando al suo vecchio doppio gioco, ordina l'epurazione dell'ala sinistra del suo contraddittorio partito").

² En 1987 afirma Soriano en una entrevista con García Molt: "Escribí *No habrá más penas ni olvido* en 1974. Y la escribí acá, aunque muchos creen que fue durante el exilio [...]. Yo estaba muy sensibilizado por lo que ocurría en el país [...]. Todo esto, que tiene explicaciones políticas, a mí me parecía poéticamente siniestro. Y me pareció un material interesante para trabajar" (García Molt 2003: 134).

el despido de Gustavino. El protagonista, Fuentes, no está de acuerdo con la orden y por esto se le acusa de ser "ladrón comunista con la camiseta peronista" (1978: 35). Su derrocamiento está organizado por los jefes policiales del mismo pueblo, amigos y conocidos del alcalde, bajo las órdenes del intendente de Tandil. El delegado no logra entender lo que está ocurriendo e improvisa la organización de un bando de defensa, con el que se encierra dentro del ayuntamiento para resistir el golpe. La violencia aumenta progresivamente, incluso produciendo la muerte de la mayoría de los personajes, llegando a un final de aparente paz, sin que los sobrevivientes entiendan lo ocurrido.

La novela está dividida en dos partes y cada una presenta cuadros separados por un doble espacio. El número de cuadros de la segunda parte –veinticuatro– duplica los de la primera, en correspondencia con la aceleración del ritmo de la acción. Un narrador en tercera persona relata con 'objetividad' los hechos –a pesar de que está presente en ellos–, con frases cortas y tajantes, un lenguaje medido que contrasta con el habla coloquial de los personajes. Soriano rescata este tipo de comunicación como medio válido y vigente (Spahr 2006: 74). Mediante una mezcla genérica de lo cómico y lo trágico, además, la novela desemboca en lo grotesco.³

La acusación de infiltrado que se le hace al protagonista implicaba una condena indiscutible, como el propio Soriano reflexiona en una entrevista realizada por Graciela Speranza y Aníbal Jarkowski y publicada por la revista *Crisis*. Allí el autor explica que quiso utilizar un espacio ficticio –Colonia Vela– pero verosímil (se relaciona, en efecto, con Estación Vela, en las cercanías de Tandil), de modo de crear un efecto de realidad y para testimoniar lo que Argentina sufrió en esa época:

³ En una entrevista con Marta Giacomino, Soriano explica su elección de un lenguaje popular: "Es la única novela donde hay tuteo, voseo en este caso, exigía un lenguaje sucio, el voseo implica un lenguaje sucio, sobre todo en la Argentina. Como lo habrás percibido, la gente dice todo el tiempo: *Che boludo... Carajo, dejame eso...* –y esto quiere decir: *Che, no seas tonto*– y aquí nadie se pelea por eso. En esta novela se recuperaban los contenidos. Traté de recuperar los contenidos de la palabra porque la situación era terrible y todo era urgente. Es quizá la más "argentina" de las novelas en cuanto al lenguaje de los personajes" (1982: 49).

En aquel tiempo había una frase que estaba todo el tiempo en el aire, y que es la que abre el libro. Se decía: "es un infiltrado". ¿Trabajabas en una tienda y hacías mal una cuenta? Eras un infiltrado. En una ciudad como Buenos Aires eso circula de una determinada manera, se procesa, pero a mí me interesaba analizar ese mensaje cuando llegaba a un lugar donde eso no podía decirse, una ciudad pequeña, donde las relaciones entre las personas son más transparentes "[...] *si acá nos conocemos todos. Hace treinta años que conozco a Fulano y siempre fue peronista*". Por eso imaginé Colonia Vela. Me impresionaba la operación que se hacía de "desbautizar" peronistas de toda la vida y "bautizar" a los nuevos peronistas. No me proponía analizar el peronismo, y de ahí lo esquemático del planteo para algunos (Speranza y Jarkowski 1988: 36).

Aunque muchos personajes que representan a la gente común se mueven en una zona gris, caracterizados por la ignorancia, el oportunismo o la indiferencia, los principales personajes se encuentran divididos en dos bloques: al primer grupo pertenecen aquellos que se declaran peronistas de toda la vida, en el sentido de que reconocen como fundamentales las reformas y las políticas sociales realizadas por Perón en su primera presidencia. Este grupo está liderado por Ignacio Fuentes, delegado municipal del pequeño pueblo de Colonia Vela, acompañado de otros personajes que están con él ya sea por convicciones o por conveniencia, e integrado también por jóvenes del sector más radical del peronismo de izquierda, es decir, los muchachos de la Juventud Peronista (JP), quienes tienen como objetivo la revolución social. El otro grupo, representante del peronismo de derecha, se compone de burocráticos de jerarquía y funcionarios de gobierno, personajes que cubren altos cargos, como el intendente de Tandil Guglielmini y Reinaldo, miembro de la CGT, o como Rubén Llanos, comisario de policía o Rossi, oficial de policía de Colonia Vela. Hay también elementos pertenecientes a la tradicional oligarquía argentina, que apoyan a Perón porque creen que es el único que puede evitar la catástrofe de la revolución social, como Luzuriaga, miembro de la Sociedad Rural. Finalmente integran también este grupo antiguos opositores de Perón que, al regreso de este, se convirtieron en fieles seguidores, como por ejemplo el martillero Guzmán y los jóvenes procedentes de Tandil, miembros de organizaciones extre-

mistas de la derecha peronista, probablemente de la Juventud Peronista de la República Argentina (JPRA), grupo armado creado para combatir a los de Tendencia Revolucionaria.⁴

El propio autor en el prólogo citado se refiere a la situación de división del peronismo luego de la tercera elección de su líder y a la implacable depuración llevada a cabo por parte del ala derecha, bajo el mando de López Rega, de todos los elementos del partido considerados de izquierda (quienes hasta el final permanecen dentro del movimiento):

Perón utilizó una curiosa estrategia de gobierno: descalificó como "infiltrados" a aquellos a quienes todo el país conocía como peronistas, incluso a viejos militantes de la primera hora (representados en esta novela por el delegado municipal Ignacio Fuentes) y bendijo como peronistas a muchos advenedizos que habían contribuido a su caída en 1955 y se batieron contra él hasta poco antes de su regreso (el personaje del martillero Guzmán los ejemplifica en el relato) (Soriano 1978: 10).⁵

⁴ En una entrevista, Soriano agrega: "quise hacer la novela con sombras, pulir hasta los últimos indicios, inclusive los elementos que marcan físicamente a los personajes, borrar los rasgos que fueran más allá de nuestros tradicionales "gordo", "morochito", "petiso", etc. Quitó todo dato que pudiera perturbar la historia. Ahora, que digan que hay buenos y malos nunca lo he entendido demasiado: hay fascistas y tipos más matizados, oportunistas por ejemplo, como el sargento García" (Catelli 1983: 31).

⁵ Es interesante citar el resto del prólogo ya que se publica solo en las ediciones destinadas al público lector europeo: "Como la novela lo sugiere, la batalla no podía sino facilitar la intervención de las fuerzas armadas, que completaron minuciosamente la liquidación de izquierdistas ya iniciada por los grupos fascistas. Era en los sindicatos controlados por la burocracia peronista, en la policía (al frente de la cual Perón nombró a sus más acérrimos enemigos de ayer), y en los ministerios dominados por la "verticalidad" justicialista, donde se reclutaban las terribles bandas armadas que "depuraban" a la juventud y a los honestos peronistas de la primera hora (dirigentes y militantes universitarios y obreros, diputados, gobernadores de provincia que habían dejado de ser útiles al proyecto reformista encabezado por Perón). La masacre fue facilitada por los tremendos errores cometidos por la guerrilla (la peronista y la "marxista") y sus brazos legales; por la candidez política, por la torpeza, el extremo dogmatismo y a veces la mala fe de sus dirigentes. *No habrá más penas ni olvido* excluye de la acción a todos los demás protagonistas políticos y sociales de aquel momento para ceñirse a esta satírica observación del fenómeno" (Soriano 1978: 10-11).

Como se ha apuntado, la acción se desarrolla en la provincia de Buenos Aires, en Colonia Vela, escenario que volverá a encontrarse en otros relatos del autor. El propio Soriano explica que trasladar la historia de acontecimientos que en realidad ocurrieron en la metrópoli a un pequeño pueblo donde todos se conocen apunta a lo absurdo de lo acaecido, y, como precisa Rosalba Campra, “a la feroz reducción de los conflictos argentinos a la proporción de una farsa” (1982: 87).⁶

“Mi Buenos Aires querido/ cuando yo te vuelva a ver/ no habrá más penas ni olvido” es el epígrafe que encabeza el texto, y de donde el autor extrae el título. El verso citado pertenece al conocido tango “Mi Buenos Aires querido”, cuyo compositor es Carlos Gardel (1880-1935) junto con Alfredo Le Pera (1902-1935), autor del texto.⁷ El título de la novela se relaciona con el tango, carga a la historia, así, de melancolía y añoranza, sin obviar el humor grotesco (como cuando los bandos en pugna se proclaman igualmente peronistas), elementos ya encontrados en la obra anterior de Soriano y que se van a repetir en toda su narrativa. Al respecto, el autor comenta:

Porque los argentinos tenemos la exacta medida de grandeza y de pacotilla, de ambición y de fracaso que tuvo Gardel, un pobre tipo cuya ambición era pagar el piano, cantar en París y volver a Buenos Aires a perder todo en un caballo. De él quedó la voz, lo que llaman “el mito” y la parábola de un país que se destruye por buscar lo imposible. Una tragedia argentina (Catelli 1983: 31).

Respecto del título de la novela de Soriano, distinta es la opinión de Raúl Soumerou:

Al utilizar este verso para titular su novela, Soriano lo carga de sentidos que no tiene el tango. En éste el protagonista habla de nostalgia, de recuerdos, de tiempo transcurrido y de proximidad de reencuentro con Buenos Aires. Se trata de un tema asiduo en el tango. El contexto de la anécdota de la novela, en cambio, sugiere otras cosas: 1) la

⁶ En el original: “alla feroce riduzione dei conflitti argentini alla proporzione della farsa”.

⁷ Le Pera es el autor del guión de la película *Cuesta abajo*, relacionada con la canción homónima.

“desesperación” de la ciudad de Buenos Aires y del país ahogados por la violencia; y 2) la esperanza de una próxima reaparición. Además, deja en el aire otra significación. Cuando no haya más “penas” (es decir cuando la situación histórica en la que se inspira la novela haya desaparecido) no habrá tampoco “olvido”. Las penas causadas deberán ser pagadas por quienes las causaron. Esto remite a un “slogan” político de la Argentina de los últimos tiempos (“Ni olvido ni perdón”) utilizado contra las dictaduras militares (1990: 77-98).

El enfrentamiento que al principio parece poco importante, a medida que avanza el relato se caracteriza por una escalada de violencia cada vez mayor, marcada por torturas y asesinatos: en la trama de la novela mueren veintidós personas en un solo día. Ignacio se encierra en la comisaría con unos pocos amigos y sufre todo tipo de ataques –incluido el homicidio– por parte de sus acusadores. Con el desarrollo de la narración, se pasa de la dimensión cómica a la trágica, donde el narrador observa, con mirada fría y sin simpatía, el curso de los acontecimientos.

La dimensión simbólica es mínima y el relato, de corte periodístico, ofrece una interpretación unívoca. Los personajes son arquetipos; los “buenos” –el alcalde, el loco, el prisionero, el policía, el aviador– representan las virtudes argentinas de la lealtad, la honradez, la amistad y el valor; mientras que los “malos” –el comisario, el terrateniente, los dirigentes sindicales y los asesinos a sueldo– encarnan la pérdida de humanidad. La visión maniquea entre izquierda peronista, sin defensa y fantasiosa (para luchar contra el enemigo emplean un avión cargado, en un primer momento, con desinfectante y, después, con estiércol) y la derecha peronista, decidida a ganar a cualquier precio, es asumida conscientemente por Soriano:

[La postura maniquea] fue deliberada por completo. A principios de 1974, se empieza a producir en la Argentina la “desperonización” del peronismo por parte del mismo Perón. Este hace echar al gobernador de Córdoba por medio del jefe de policía: es el momento en que la derecha peronista desplaza a la izquierda y no sólo a la izquierda sino al peronismo histórico. Eso me da de inmediato no la idea de la novela sino la de poner papel en máquina de escribir e intentar la parodia del jefe de policía echando al gobernador (1983: 31).

Soriano añadirá: “Lo que la novela suscitó –y que la película después amplificó– fue la discusión sobre lo que había pasado. Pero de algún modo, los que fuimos cuestionados por esta manera de la ficción, contribuimos a que esas cosas no se repitieran” (Speranza y Jarkowski 1988: 36).⁸ Los acontecimientos relatados corresponden a la tragedia que sufrió la Argentina entre 1973 y 1976; la ‘tranquilidad’ y la ‘pacificación’ se logran gracias a la intervención de las fuerzas armadas que, en 1976, toman el poder. El cambio de modalidad del uso de la violencia –del enfrentamiento entre las distintas facciones del peronismo a la junta militar– es representado, hacia el final de la novela, por el personaje de Suprino, “Secretario (local) del Partido (Justicialista Peronista)”, que intuye la proximidad de la toma del poder de los militares: “estacionó el coche en la banquina [...]. Miró al intendente. No podía ir con él al comando del ejército. Estaba demasiado asustado y era un débil. Un politiquero flojo. [...] Suprino puso la pistola sobre la cabeza del intendente y disparó” (1978: 151-153).

La violencia, por lo tanto, se convierte en un elemento constitutivo de la realidad –se transforma en un componente institucionalizado en la novela siguiente–, lo cual es confirmado por los versos de Cesare Pavese que abren la segunda parte de *No habrá más penas ni olvido*: “¡Con amor o con odio! pero siempre con violencia” (1978: 75).

El relato se caracteriza por la falta de emociones; está poblado de personajes que son casi títeres, manipulados fríamente por el narrador. Esta impresión se refuerza por el hecho de que los protagonistas de la historia –es decir Ignacio Fuentes y el grupo que lo sigue– no saben ni sabrán nunca las verdaderas razones del enfrentamiento. Sobre este particular, en la contrapunta del libro, Italo Calvino apunta:

⁸ Respecto de la transposición al cine de las novelas de Soriano, además de *No habrá más penas ni olvido* (1983) de Héctor Olivera (que ganó dos premios: el Oso de Oro del festival de Berlín a la mejor película y el premio Cartagena al mejor director en 1984), hubo otras tres: *Cuarteles de invierno*, llevada a la pantalla dos veces en el mismo año 1984, una con el título *Das Autogramm*, de Peter Lilienthal, otra con el mismo título de la novela, realizada por Lautaro Murúa. De 1994 es la versión cinematográfica de *Una sombra ya pronto serás*, también bajo la dirección de Héctor Olivera. Cfr. S. Schliekers (1995: 20-47).

Los personajes, que de capítulo en capítulo pasan de la dimensión cómica y grotesca a la de tragedia, son observados por el autor con una mirada fría y sin indulgencia, aunque el sentimiento final es de una amarga piedad. Porque en toda su miseria moral y mental, [...] ellos no son más que pobres diablos, víctimas a su vez. Humor negro, acción vertiginosa, diálogos apretados y chispeantes, un estilo rápido y seco, como el de un Hemingway heroico y cómico, hacen de esta novela una lectura apasionante.

El libro en su conjunto parece la parodia de un guión irrealizable, y como sostiene Nora Catelli:

A mitad de camino entre el realismo y el grotesco se desarrolla esa cabalgata enloquecida que comienza con una batallita entre un alcalde y un comisario –en plena disolución del último gobierno peronista– [...] me ha impresionado siempre como una especie de cable de agencia al que un redactor delirante hubiera cortado todos los nexos causales hasta convertir la noticia en una sucesión de gestos congelados por el absurdo (1982: 46).

Todos luchan en nombre de Perón, matan y mueren por su gloria; él es el gran mito sobre el que, en la ficción, se funda la narración y es el motor de la misma y, en la realidad, condiciona la historia argentina de los últimos años. Entre los críticos que subrayan este aspecto, Carmen Perilli afirma:

[Perón] Es un símbolo vacío al que se aferran quienes no pueden encontrar sus propias palabras, una especie de “chamán” entre la historia y el pueblo. Reúne lo contradictorio, frenando las interacciones que permiten crecer. Es un freno en vez de ser un móvil; nadie se independiza de él, nadie lo cuestiona. Es una especie de padre al que nadie puede superar y muchos aprovechan (1985: 228).

Adriana Spahr, por su parte, coincide en observar que en la novela toda la violencia “se comete en nombre de Perón”:

Quizás éste sea uno de los logros apreciables de la novela de Soriano: representar en su plenitud la figura de Perón, un político capaz de mantener la unidad de un movimiento policlasista y disímil no sólo en cuanto a la composición social sino también ideológica, y de unir y desunir sus partes sin dejar de ser el líder indiscutible (2006: 84).

José Delgado-Costa, en cambio, destaca la vinculación de *No habrá más penas ni olvido* con el teatro del absurdo, donde “el fanatismo político amenaza con querer implantar la pasividad y el conformismo. Como en el teatro de Beckett, esta novela exitosamente presenta lo trágico y lo cómico y su violencia repetitiva, estéril y, por lo tanto absurda” (2002: 124).

Soriano presenta una interpretación humorísticamente amarga de la historia reciente de Argentina, una sociedad en tumulto político, centrada en la necesidad de mitos y caracterizada por fuertes componentes autoritarios y “machistas”; la novela constituye asimismo una denuncia del fanatismo político y de la violencia que suprime las libertades civiles.

La violencia institucionalizada: *Cuarteles de invierno*

En los años 70/80 Argentina sufre una época de violencia nunca antes conocida, cuyas secuelas continúan hasta el día de hoy y de la cual la literatura da testimonio. Como Carmen Perilli señala:

El escritor, urgido por sus propias obsesiones, necesita exorcizarlas en su obra, reflejar en el universo literario la pesadilla de su pueblo, rescatando aquello que posiblemente la historia oficial quiera olvidar y que quedará sepultado en el inconsciente colectivo. Es su forma de establecer una comunicación allí donde el silencio parecería haberse convertido en normal (1985: 225).

La historia ha sido, así, un tema central en la literatura argentina de las últimas décadas, manifiesto de diversas formas. Speranza y Jarkowski ofrecen la siguiente reflexión al respecto:

[...] la pregunta sobre la experiencia histórica puede leerse como el intento de dar cuenta de un tiempo singular condensado en los contrastes violentos de los años 70: de la utopía como motor de transformación revolucionaria, a la represión y la dictadura. Las ficciones de estos años formulan entonces –mediante estrategias diversas– interrogantes que tratan de buscar sentidos en la experiencia de lo vivido (1988: 34).

Publicada en español en 1982, *Cuarteles de invierno* es la primera novela que Soriano escribe en el exilio europeo.⁹ Se desarrolla en el mismo pueblo ficticio que su novela anterior, Colonia Vela, y el tiempo de la narración se correspondería con un específico acontecimiento histórico: el campeonato mundial de fútbol de 1978; a pesar de que no se explicitan fechas, la acción puede situarse en los primeros años de la dictadura militar. Uno de los personajes, de hecho, fija cronológicamente la historia, anudándola con la novela anterior, *No habrá más penas ni olvido*:

[...] a mí la política siempre me trajo mala suerte, por eso le decía que tango y política no van. Fíjese que sin ir más lejos, en el setenta y cuatro habíamos formado una orquestita subvencionada por la municipalidad, por don Ignacio Fuentes que era delegado municipal y en paz descansé, cuando se vino la maroma y los muchachos quemaron casi todo el pueblo. [...] veintidós muertos sólo en un día. No fue un chiste, le aseguro. Felizmente hace tres años que tenemos a los militares aquí (Soriano 1982: 30-31).

Como en otras ocasiones, Soriano elige un espacio ficcional donde se evidencian los conflictos nacionales de esos años. Para Delgado Costa estas dos obras constituyen una “representación novelística de un sistema político fuera de control, así como el retrato violento que engendró la ideología del Peronismo desbocado que llegó a convertirse, desgastado, en Estado Terrorista” (2002: 56). Carmen Perilli, por su parte, subraya que *No habrá más penas ni olvido* y *Cuarteles de invierno* “toman como tema la Argentina antes y después del 76 respectivamente. En ambas [Soriano] emplea un modelo convencional: la reducción de un macrocosmos a un microcosmos y representa en pequeña escala los conflictos nacionales” (1986: 226). Puede pensarse, también, en estrategias recurrentes de la literatura argentina de los años 70/80 para evadir la censura –una metonimia, en efecto,

⁹ Según una encuesta del diario *Paese Sera*, Michelangelo Antonioni eligió *Cuarteles de invierno* como novela del año y el escritor italiano Giorgio Manacorda lo consideró un texto parecido a los cómics de Buster Keaton: frío y angelical, “esto es, como si la escritura, el montaje, los cortos, ciertamente fueran también un poco patéticos, o, para ser exactos, heroicos” (Catelli 1982: 45-46).

ya ensayada desde El Matadero de Echeverría-.

Cuarteles de invierno presenta dos protagonistas -Galván, el cantante de tangos caído en desgracia, y Rocha, un boxeador en la última etapa de su carrera- que son invitados a una fiesta organizada por el ejército para reforzar la concordia entre militares y civiles en Colonia Vela. Como en otros libros de Soriano, el destino hace que dos seres, habitualmente desvalidos, compartan una situación peligrosa. La trama de la novela es intensa y el tiempo de la narración abarca a lo sumo dos días.

El centro del relato se funda en la contienda de box entre Rocha, un *pobre tipo*, famoso en el pasado, y el sargento Sepúlveda, apoyado por los militares que ya han decidido que será el ganador. El acontecimiento involucra a todos los habitantes del pueblo y, como anota Baer Barr: "Esta táctica se parece al último gran esfuerzo realizado por la junta militar para alimentar el nacionalismo con la invasión de las Malvinas y sirve para explicar la disputa entre Argentina y Chile por las islas del canal del Beagle" (1985: 54).¹⁰

Galván, quien ya ha determinado escapar del proyecto, al enterarse por Mingo -el vagabundo del pueblo, figura del loco, enemigo del sistema- de que la pelea tiene un ganador asegurado, decide volver a socorrer a su ocasional amigo: "De pronto me acordé de Rocha. Su nariz aplastada y su cuerpo de orangután me estuvieron rondando en la cabeza un rato" (1982: 79). Galván intenta persuadirlo de huir con él: "lo mejor era agarrar el tren de la noche y volver a Buenos Aires" (Soriano 1982: 49). Rocha, sin embargo, decide quedarse a pelear, por lo que Galván termina convirtiéndose en su manager. Luego de amenazas, el boxeador es herido en la mano con la empuñadura de la pistola: "El morocho se dio vuelta de golpe y estrelló el caño del revólver contra la mano izquierda de Rocha [...] -A ver como sacás la zurda" (Soriano 1982: 47); la pelea concluye con la terrible derrota de Rocha, quien queda al borde de la muerte:

Estaba tirado en una cama, cubierto hasta el cuello con una sábana. Su cara estaba morada y aun le quedaba barro en los cabellos. Tenía

¹⁰ En el original: "Such tactics resemble the last ditch effort of the military junta to foment nationalism in their invasion of the Malvinas and helps explain the dispute between Chile and Argentina over the Beagle Islands".

la boca otra vez muy abierta y sobre los agujeros de la nariz se amontonaban dos espesas costras de sangre. [...] Donde antes había tenido clavado el tubo que le daba oxígeno ahora tenía una venda de gasa sostenida por cinta adhesiva apenas manchada de rojo. Respiraba con un silbido débil (Soriano 1982: 181).

Sin definir el destino de los personajes, la novela finaliza con la tentativa de fuga. Galván y Rocha forman una pareja al estilo de Marlowe y Soriano, y dan cuerpo a una nueva amistad y a un sentido de la solidaridad dentro de un universo regido por la soledad. Soriano comenta que:

Galván, como el boxeador, es gente con códigos propios. De *Cuarteles de invierno* hay una versión cinematográfica alemana. La gran preocupación del director alemán era que no entendía por qué Galván volvía al pueblo a ayudar al boxeador. Me decía: no entiendo, en ninguna parte dice por qué. Si no entendés eso, no hagas la película, le dije. Porque si uno lo escribe es un disparate, pero vuelve porque no puede hacer otra cosa una persona digna (Giacomino 1982: 48).

Galván es la voz narrativa que relata una historia poblada de personajes en decadencia, obligados a retirarse a los *cuarteles de invierno*, es decir, a estar en receso, como Mingo -el marginado disidente-, Rocha -el boxeador ingenuo-, y el mismo narrador, intérprete indiferente de una realidad cruel y alucinante, a pesar de conocer el horror del país.

Como sucede en los libros anteriores, la parodia es más que una simple estrategia narrativa y deviene, en efecto, un elemento estructurante en la novela. El mecanismo se refuerza gracias a la evocación del mundo del tango y del boxeo. La parodia se vuelve evidente ya desde la elección del nombre de uno de los protagonistas: Tony Rocha, que puede evocar a Rocky Marciano o Rocky Graziano, además de relacionarse con el mundo del cine y la serie de películas dedicadas a *Rocky*, estableciendo una singular red de significados intertextuales entre autor y lector.

El elemento paródico emerge, además, en el primer retrato de la joven Marta, de quien el boxeador se enamora: "Nuestro organizador iba a decir algo, pero en ese momento la puerta se abrió y entró ella. Estaba vestida con una solera floreada, cerra-

da en el escote y quizás un poco larga. Era alta, delgada, con una cara simple y limpia de maquillaje...” (Soriano 1982: 22). Igualmente significativa es la descripción del señor doctor Exequiel Avila Gallo, organizador de la fiesta y verdadero responsable del gobierno del pueblo: “petiso, cincuentón, lucía un enorme moño rojo en el cuello de la camisa blanca. El traje negro era impecable, pero el chaleco le apretaba la barriga. [...] Tenía una impecable peinada a la gomina con la raya alta y su pecho apenas asomaba encima de la mesa” (1982: 14, 16).

Mingo, el tercer personaje, víctima de la represión, es el apodo de Luciano Mencofo, en el pasado un honrado trabajador, convertido en un extraño vagabundo despreciado por los ciudadanos conformistas. Mingo deviene una especie de guía de Galván, a quien explica la represión y el miedo que dominan en Colonia Vela. Representa la memoria del pueblo, es el que recuerda las muertes negadas y logra salvar al cantante, una primera vez, de la cólera de la policía. Para Lois Baer Barr, el nombre de Luciano Mencofo también sirve al sistema paródico del libro, puesto que la elección de su sobrenombre, “Mingo”, evoca “la figura del gracioso en *Fuenteovejuna* (Mengo), cuya lealtad al esfuerzo colectivo de la gente le costó un gran sufrimiento, de la misma forma que la conspiración de Mingo con Galván y Rocha le costó la vida” (1985: 51).¹¹

La melancolía permea toda la narración, sobre todo a través del universo del tango, naturalmente asociado a Galván, quien, presentado al “morocho” por el policía llamado “el gordo”, es colocado al nivel de otros cantantes famosos en el tiempo: “Goyeneche, Rivero y Galván, pará de contar –hizo una pausa–. Aparte del Mudo, claro” (Soriano 1982: 44).

A diferencia de otros libros del autor, en *Cuarteles de invierno* la intriga se construye a través de pocos elementos; el mismo Soriano afirma que es “quizá la novela donde pasan menos cosas, pese a que tiene una violencia contenida tremenda”

(Giacomino 1982: 49). En efecto, la fuerte presencia represiva de los militares y la policía pone en entredicho la supuesta paz alcanzada; esto es evidente por las sucesivas referencias a una violencia brutal: “bajaron a tres pibes, delante mío. Ya los traían arruinados, pero antes de meterle bala los hicieron pomada” (1982: 70); “A muchos los mataron, otros se fueron” (1982: 37); “Lo mataron. Apenas si lo pude poner en una bolsa para enterrarlo” (1982: 38).

El desenlace de las dos invitaciones, a Galván y a Rocha, resultan distintas variantes del fracaso, al igual que la derrota del segundo en la pelea. Cuando las autoridades descubren el pasado de opositor de Galván, se decide la suspensión del espectáculo. “Usted no tiene pinta de malandra –comenta un policía al protagonista– Firmó algunas solicitudes, dijo algunas zonceras por la radio y como es un poco ingenuo cantó en algún festival de la Juventud” (Soriano 1982: 65). La ofensa sufrida por el cantante y el boxeador representa una agresión contra la cual es imposible rebelarse, porque, de alguna forma, pertenece a la violencia que se ha convertido en una costumbre cotidiana: “Casi todos tienen un pariente muerto. El pariente más joven, el loco de la familia”, es el comentario del narrador (Soriano 1982: 38). Como en las anteriores novelas, la rebelión es irrealizable; en *Cuarteles de invierno*, además, la narración es acompañada de una atmósfera sombría y abrumadora. Las alusiones, más o menos directas, a episodios de crueldad y opresión, a lo largo de toda la novela, son más asiduas que en cualquier otro texto de Soriano. Quizá esto se deba a la necesidad de narrar una difícil realidad política donde las víctimas son manifiestas, no así los responsables, entre lo cuales se encuentra un pueblo indiferente o incluso cómplice de los victimarios. Como escribe Raúl Soumerou, “Soriano parte de la realidad inmediata, elabora su texto y vuelve a ella con un demoledor instrumento crítico que descarga violentamente contra esa misma realidad” (1990: 80).

Galván pertenece a la misma estirpe de personajes de la cual forman parte Marlowe y Soriano en *Triste, solitario y final* e Ignacio Fuentes en *No habrá más penas ni olvido*. Sin embargo, el cantante presenta una conducta algo diferente: en un primer momento intenta escapar, rehúye el compromiso, a pesar de ser

¹¹ En el original: “the gracioso in *Fuenteovejuna* (Mengo) whose loyalty to the collective effort of the people cost him great suffering, just as Mingo’s conspiracy with Galván and Rocha cost him his life”. Otra posibilidad referencial para el personaje de Mingo es la del popular “Minguito”, o “el Mingo”, del sketch televisivo (“Polémica en el bar”), muy visto entre las décadas 1960-1980.

el primero en darse cuenta de los acontecimientos. Su postura, más matizada, no es evidente. La decisión de volver atrás, por ejemplo, desata la violencia de los militares que le imparten un duro castigo. La violencia institucionalizada involucra a los dos personajes: por un lado, a Andrés Galván, casi resignado a sufrir las consecuencias del poder; por el otro, a Tony Rocha, quien actúa sin saber y por esto sufre los golpes más fuertes. El poder amenazador es representado por el ejército, quien mantiene el orden establecido. Una vez constituido su poder, ya no necesita amenazar: en el clima general de miedo, el control resulta automático.

La guerra de las Malvinas/Falkland: *A sus plantas rendido un león*

“Nace a la faz de la tierra una nueva y gloriosa nación/ coronada su sien de laureles/ y a sus plantas rendido un león” es un pasaje del Himno nacional argentino, de donde Soriano extrae el título para su novela.¹² Escrita luego del retorno del autor a la Argentina tras su prolongado exilio, y publicada en 1986, la novela mantiene las estrategias intertextuales presentes en toda la obra anterior de Soriano; el título y el contenido de la novela se volverán a encontrar, de hecho, en el relato “La Argentina invade California” de la colección *Cuentos de los años felices* (1993).

También esta novela, al igual que las anteriores, se relaciona nítidamente con la historia reciente de Argentina. Después de haberse ocupado del período correspondiente al tercer gobierno peronista en *No habrá más penas ni olvido* y de los primeros años de la dictadura en *Cuarteles de invierno*, en *A sus plantas rendido un león* Soriano aborda los momentos finales de la dictadura militar, su crisis política y la consecuente guerra de Malvinas en 1982. Esta, que por un breve tiempo logró encubrir el descontento popular y unir a la nación bajo el lema

¹² El himno fue escrito en 1813 por Vicente López y Planes, con música del español Blas Parera. El pasaje citado, por decreto del poder ejecutivo nacional con fecha del 30 de marzo de 1900, se dejó de cantar. Además de conmemorar la independencia de la nación, el himno tiende a alentar el patriotismo argentino.

aprendido por cada argentino desde el primer año escolar, “las Islas Malvinas son argentinas”; es narrada desde el punto de vista de un personaje que vive en el exterior.

El autor comenta al respecto:

Las tres novelas que siguieron a *Triste, solitario y final* fueron tomando cosas que la sociedad prefiere no sentarse a discutir, o que en ese momento estaban en una discusión tapada. Como si fuera mejor juntarnos a cantar “Unidad-unidad” y que eso cubra todo. Pero así el conflicto no se anula, sigue allí. [...] En *A sus plantas rendido un león* el tema es la izquierda y la utopía, y lo que más irrita es hacerlo desde la izquierda. “¿Cómo ¿te cambiaste de lugar?” No, desde acá te estoy diciendo qué hacemos. Frente a un hecho literario terminamos hablando de política [...]. Reflexionar hechos pasados puede advertir movimientos de la sociedad que van a dar algún resultado. Pensarnos como sujetos de la historia (Speranza y Jarkowski 1988: 36).

La novela comienza con el momento del desembarco de las tropas argentinas en las Islas Malvinas (2 de abril de 1982) y termina con la rendición de estas al ejército británico (10 de junio de 1982).¹³ El protagonista es un personaje llamado Faustino Bertoldi, un empleado de la oficina de turismo de la cancillería argentina en un país africano inventado, Bongwutsi, quien al verse sin el apoyo de su país para regresar a su tierra, suplanta al cónsul que ya ha abandonado el país donde ejercía su mandato. Soriano reitera así también el desplazamiento de la acción a un lugar reducido, como en sus obras anteriores. En cuanto se desata el conflicto, Bertoldi –sin saber nada en un primer momento y confundido por la hostilidad que la comunidad europea en África le manifiesta– decide seguir la política del país y romper las relaciones con su colega inglés.

Bertoldi es el estereotipo del argentino medio que adapta su discurso al de los gobiernos de turno –civiles o militares–, y se acomoda a las circunstancias. Sólo cuando se declara la guerra Bertoldi siente brotar un sentimiento patriótico profundo. Desde su experiencia, en verdad, lo que divide a los dos países,

¹³ La trágica e irracional empresa bélica de los militares significó la muerte de 900 jóvenes en 74 días de combate y el suicidio de más de trescientos veteranos de guerra (Spahr 2006: 172).

antes que la guerra por las islas, es la relación adúltera que Daisy, la mujer del embajador británico –Burnett–, mantiene con él. El engaño de Daisy con el argentino es descubierto a medias por el embajador.

La intriga se complica a causa de otra historia secundaria que se alterna con la principal y que narra las vicisitudes de Lauri, un prófugo argentino que viaja de un lugar a otro para refugiarse, sin éxito. Lauri es exiliado en Zúrich, donde le niegan la petición de asilo. En esa misma ciudad se encuentra Michel Quomo, el fundador del primer Estado marxista leninista en África, quien busca regresar a Bongwutsi para gobernarlo nuevamente. Lauri ve en esto la posibilidad de que Argentina gane la guerra ya que de abrirse otro frente, los británicos se verían obligados a dividir sus fuerzas militares. Otro personaje es Theodore O'Connell, un irlandés, probablemente representante del Ejército Republicano Irlandés (IRA por sus siglas en inglés), que le propone a Bertoldi la unión contra el imperialismo británico. Bertoldi, quien busca huir a otro país, intuye allí una posible salida a su problema y acepta.

El relato, presentado por un narrador omnisciente en tercera persona, da cuenta de una serie de individuos comunes –elección que facilita su parodia– que reúnen en sí las características más exageradas de las ideologías que representan, alimentando una visión maniquea del mundo. Entre estos seres surreales se encuentran: un *leader* negro marxista revolucionario que tiene una especial habilidad para ganar en la ruleta; un sultán árabe; un agente de Kadafi, borracho de whisky desalcoholizado; un terrorista irlandés que se pasa la vida preparando artefactos explosivos y despachando dinero falso. Completan el espectro de singularidades unos monos amantes de las recepciones en las embajadas y los infaltables autos Rolls Royce, incluso alguno con un motor Lada. Todo contribuye a crear un punto de encuentro entre los viejos y nuevos mundos, con personajes que sostienen grandes ideales y al mismo tiempo posturas cínicas.

Lo que Soriano intenta narrar es qué es ser argentino, y reflexiona sobre su identidad en relación con el mundo. El mismo autor lo explica:

[...] ver de indagar qué es esto de ser argentino [...]. Qué lugar nos corresponde, qué somos, dónde estamos. [...] Entonces *A sus plantas rendido un león* es tal vez la primera novela evidentemente sobre ese tema, del argentino y el argentino frente al mundo [...] o frente a los demás o frente al otro. [...] Creo que esto tiene mucho que ver con la idea de que viví en el exilio [...]. Por primera vez en mi vida me sentí extranjero, que era una categoría que no tenía [...]. De algún modo, volví a la Argentina, después de haber estado largo tiempo sin poder escribir en Francia, y necesité contar cómo había vivido la guerra de las Malvinas en el extranjero, porque parecía que había que justificar el ser argentino, el haber nacido en este país. [...] La idea era introducir un argentino de los que más disgustos me causan, es decir, esos argentinos aparentemente ingenuos, nacionalistas a ultranza, ladrón, con todos los tics anticomunistas fervientes [...]. Todos elementos que a mí me preocupan aun cuando no me parece que sean demasiado importantes para nadie, excepto para nosotros mismos (Giacomino 1982: 45-46).

Una vez más, como décadas antes observara Miguel Ángel Asturias, es desde París que el escritor latinoamericano –en este caso, argentino– logra ver con más lucidez su identidad nacional. Soriano resume la trama y recuerda su sorpresa cuando comprueba:

Al final me salió una novela de aventuras políticas en África, ambientada en plena guerra de las Malvinas. [...] El país lo inventé y no tiene ni mar: es la miseria total. Lo único que tiene es un lago con una isleta enfrente, donde está el prostíbulo. A ese país sin futuro le traspuse la realidad argentina. Y la idea que seguimos teniendo de África como el fin del mundo se une con ese otro fin del mundo que son las Malvinas (Soriano, *A sus plantas rendido un león*: Contratapa).

Los modelos del argentino presentes en la novela son dos: Bertoldi –el falso e ingenuo cónsul– y Lauri –el marxista revolucionario–, representantes, por sus diferencias, de las profundas contradicciones del país. El primero encarna al ciudadano común, es un patriota nostálgico, anticomunista natural; el segundo hace pensar en los equívocos resultados del ‘fenómeno Che Guevara’ y, como aclara el propio Soriano en una entrevista, “[Lauri] también tiene mucho del argentino medio, es decir, es un tipo que con un destornillador arregla cualquier cosa, todos

estos mitos, esos viejos mitos argentinos que de hecho no se sabe si son ciertos. Son caricaturas de dos o más maneras de ser argentino, frente a otras caricaturas de otras nacionalidades que pasan por mis propias simpatías" (Giacomino 1982: 47).

Por otra parte, *A sus plantas rendido un león* difiere de las novelas anteriores del autor por su más compleja intriga y por la abundancia y variedad de personajes y situaciones. Soriano explica que no tuvo un plan preconcebido, como tampoco lo tuvo para sus otras novelas:

Cuando yo empiezo una novela, en general, no sé nada de ella. O para ser más preciso, sé un poquito de un personaje, en una pequeña situación. Empiezo a trabajar y no sé adónde voy. Es una sorpresa constante para mí mismo y la única cosa que hace divertido escribir [...]. Cuando avanzo tengo la sensación de que es un verdadero desastre que ni yo mismo entiendo y ni los personajes entienden y nadie va a entender, sobre todo en *A sus plantas rendido un león*. En realidad, se resolvió sin que yo supiera cómo. De pronto surgió un elemento que yo no sabía para qué estaba allí; el Rolls Royce en el avión. Reescribí veinte veces toda esa parte de la novela para tratar de sacar el Rolls Royce del avión, pero de hecho el Rolls Royce es el que da la clave de todo el final. Conscientemente algo me decía: "No puede sacar ese auto de allí aun que parezca absurdo que lo lleve" (Giacomino 1982: 47).

Sirvan como ejemplo de la riqueza imaginativa y la variedad de avatares que hacen a la historia las peripecias de la huida del personaje, que me permito aquí citar *in extenso*:

El mecánico este en cuanto supo que el emperador salía de paseo, le dio una serruchada a la dirección del Rolls, pero con tanta mala suerte que la barra se rompió antes de llegar al camino de cornisa... El infeliz tuvo que esconderse en la selva y anduvo caminando sin rumbo seis semanas hasta que llegó a la frontera. Trabajó ocho meses en Tanzania, pero al fin una patrulla lo agarró sin documentos y lo mandó al frente de Ougabutu. Peleó cincuenta y seis días hasta que lo hirieron en la cabeza y cayó en manos del enemigo. Ya sabe como tratan en Ougabutu a los prisioneros, así que cuando vieron que Tutuola no era soldado de Tanzania lo tomaron por mercenario. Lo torturaron quince días seguidos y lo mandaron a abrir la ruta transelvática con los condenados a trabajos forzados. Yo conozco eso y le aseguro que es un infierno. Se quedó allí hasta que en una pelea mató a un egipcio de

un machetazo y lo sentenciaron a muerte. Ahora ve usted qué cosa: la tarde antes del fusilamiento se descubre que el egipcio planeaba una fuga masiva que se desbarata con su muerte, y el comandante, como ejemplo, le perdona la vida a Tutuola y lo toma como mandadero. Una noche, algo tomado, se va a dormir con él y después de una semana de verse a escondidas le declara su amor y decide disertar para llevárselo a Europa. A la primera oportunidad suben a un helicóptero de la empresa soviética de cooperación y en el viaje amenazan al piloto y lo obligan a volar hasta el Zaire. Apenas pasan la frontera tienen que bajar para reabastecerse en combustible y allí también el piloto les dice que él quiere pedir asilo en el occidente. Durante diez días vuelan a ras del suelo para no ser detectados por los radares. Cargan combustible en cualquier estación de servicio y así llegan a los suburbios de Rabat. El estúpido del comandante se presenta de inmediato a la policía para pedir asilo político, pero los marroquíes no quieren líos con Ougaburu y lo entregan a la embajada soviética acusándolo de haber robado un helicóptero. El agregado militar ruso, que se ve venir una maraña de trámites y papeleos, lo hace fusilar en el sótano y Tutuola se queda sin protector. Entretanto, el piloto se mete en la embajada de Canadá y dicen que ahora tiene un criadero de pollos cerca de Winnipeg. El pobre Tutuola vagabundea por las calles de Rabat hasta que conoce a una joven suiza que se apiada de él y le compra ropas de blanco y un buen reloj y lo aloja en el Hilton (Soriano 1986: 37-39).

A medida que la historia se desarrolla, la narración se acelera hasta llegar al caos, al límite de la comprensión. Se vuelve evidente aquí también la relación –ya analizada– que las novelas de Soriano establecen con el ritmo cinematográfico, a pesar de que para el autor constituya, antes que una influencia, un mecanismo mental: "Veo poco cine, pero pienso en imágenes. Al escribir, mentalmente veo la escena" (Giacomino 1982: 30).

La comicidad del texto se funda en el uso de la parodia, la ironía y la sátira; se trata de un humorismo menos amargo, distinto de aquel de las novelas anteriores, como señala Adriana Spahr, se observa junto "al desprestigio que se han granjeado los militares a todo nivel [y] la euforia que significó el regreso de la democracia al país" (2006: 145).

La narrativa latinoamericana de los años 80 se interroga sobre los significados de la existencia, como sucede a menudo cuando los acontecimientos de la historia han sido especialmente

traumáticos. *A sus plantas rendido un león* presenta a argentinos aturridos y espantados, ciudadanos de un país hundido, devastado por la guerra; gente pobre, hambrienta y, sobre todo, sola. La violencia se impone, como el propio Soriano reflexiona: “en el sentido de que uno no decide libremente lo que va a hacer de su vida, sino lo que le imponen de afuera. Sea el Estado, sea la historia o el ritmo que tiene la historia” (Giacomino 1982: 49).

La vuelta al país: *Una sombra ya pronto serás*

Mientras Soriano pergeñaba una próxima novela acerca de un espía argentino en París, cuya realización se plasmaría en *El ojo de la patria* (1992), tuvo una experiencia que desvió su propósito original:

[...] un día, cruzando la calle, tuve la visión de un tipo haciendo dedo al costado de una ruta desierta. Supe que era ingeniero en informática, un científico que podría ser útil para un país en crecimiento. Y que sus desventuras debían transcurrir en medio del ajuste menemista, en esa Argentina que cae en todas las trampas de la historia, que sufre a todos los gobiernos después de creer en todas las promesas (Soriano, *Una sombra ya pronto serás*: contratapa).

En *Una sombra ya pronto serás* (1990) el juego intertextual una vez más se anticipa ya en el título de la novela, que remite a una estrofa de *Caminito*, tango cuya letra es de Filiberto Peñaloza: “Caminito que entonces estabas/ bordeado de trébol y juncos en flor/ una sombra ya pronto serás/ una sombra lo mismo que yo”. Estos versos componen el epígrafe que abre la novela junto con una cita de *Si una noche de invierno un viajero* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*) de Italo Calvino: “Hace tiempo que todo me sale torcido: me parece que ahora en el mundo sólo existen historias que quedan en suspenso y se pierden en el camino”. En la novela aparece, además, el pueblo imaginario de Colonia Vela de las anteriores obras del autor: “¿Dónde queda Colonia Vela? –le pregunté al camionero– [...] Me señaló el horizonte con un dedo [...]” (Soriano 1990: 20).

Escrita en Argentina, al igual que *A sus plantas rendido un*

león, después del exilio, *Una sombra ya pronto serás* es la verdadera novela del retorno a la tierra natal. Si la primera narraba las vicisitudes de un hombre desterrado, la segunda, en cambio, fija la historia en Argentina. Sobre su propia vuelta al país, Soriano cuenta:

Me vine, me instalé, me integré, me reintegré bien. Tengo en blanco esos años que no viví con muchos amigos, cosas difíciles de compartir porque mientras ellos sufrían, yo tenía otros sufrimientos distintos, pero me siento bien y al mismo tiempo siento que es bastante intolerable el grado de desintegración de esta sociedad. Esto supera nuestras previsiones. Siempre pensé que se iba a desintegrar, pero no tan rápido (Giacomino 1982: 47).

Es esta experiencia del retorno la que estructura *Una sombra ya pronto serás*, novela en la cual el protagonista, un ser anónimo sin edad ni apellido definidos, vuelve a Argentina, después de haber vivido y trabajado muchos años en Italia como técnico informático de la fábrica Olivetti. El protagonista, a quien algunos a veces llaman Zárate, a pesar de no ser este su verdadero nombre, viaja al sur, a Neuquén;¹⁴ baja de un tren que se detiene sin ninguna razón, vagabundea por algún tiempo, y vuelve a subir al mismo tren, a la espera de su partida.

Si, por un lado, la indeterminación del nombre del protagonista podría pensarse como una manera de expandir las vicisitudes del exiliado que retorna a todos aquellos que padecieron esa misma situación durante la dictadura; por otro lado, el lugar donde transcurre la acción, la Patagonia norte, se vuelve símbolo de un país devastado por los años de gobierno autoritario. El protagonista es metonímicamente asimilado al estado del país que encuentra; no tiene dinero y viaja al sur con la ilusión de encontrar una vía de supervivencia. En realidad, su recorrido será un fracaso y se transformará fundamentalmente en una búsqueda intensa de sí mismo.

Como en el viaje de Juan Dahlmann –el protagonista de “El

¹⁴ Neuquén es el espacio donde se desarrollan algunos de los *Cuentos de los años felices* de Soriano; es el lugar de los recuerdos de infancia, como se lee en “Otoño del 53” que abre la colección (en italiano el libro fue publicado como *Pensare con i piedi* por Einaudi en 1995).

sur” de Borges—, el tren se detiene antes de llegar a destino y el hombre decide continuar a pie. Cuarenta y ocho capítulos conforman la novela donde la voz narradora en primera persona relata un viaje sin rumbo fijo. El mismo protagonista afirma: “Antes de que oscureciera miré el mapa porque no tenía idea de donde estaba. Hice un recorrido absurdo, dando vueltas y retrocediendo y ahora me encontraba en el mismo lugar que al principio o en otro idéntico. [...] Ahora no sabía adónde iba pero al menos quería entender mi manera de viajar” (Soriano 1990: 9, 10).

Al igual que para Dahlmann, también para el protagonista de *Una sombra ya pronto serás* comienza una aventura llena de acontecimientos extraños: el encuentro con un sinnúmero de personajes que aparecen y desaparecen en calles polvorientas y hoteles abandonados, en una sociedad en vías de disolverse. Se trata de un universo de soledad en que los personajes, trazados de forma esencial, con apenas algunos detalles característicos, evocan figuras del imaginario cinematográfico.

La fábula es muy sencilla: una serie de personajes estrafularios deambulan por los caminos desérticos. Cada personaje encuentra, tal vez, una funcionalidad específica en la trama de la novela. Sin embargo, casi como en un espectáculo de fuegos de artificio, es meramente a través de la descripción de estos que el escritor hace gala de su frondosa imaginación y su delirante sentido del humor.

El primer encuentro es con Colucci, que: “Pesaba 120 kilos y le calculé cincuenta y cinco años mal llevados; tenía unos anteojos sucios, la camisa sudada y los zapatos negros bien lustrados” (Soriano 1990: 15). Colucci es un acróbata que, después de la venta del circo donde trabajaba y del abandono de su mujer, del socio y de los hijos —emigrados a Australia—, se dirige a Bolivia en un coche destartado y sin mapa, en busca del éxito perdido. Entre tantos otros encuentros, el narrador tropieza con Lem, un hombre ambiguo y desesperado que sufre de desamor, cuya única obsesión es enriquecerse con la ruleta, para lo cual vive calculando las probabilidades numéricas del juego. Este elegante señor, aparentemente un banquero, se acerca al informático en busca de asistencia. El protagonista acepta ayudarlo, para lo cual es necesario hacer una llamada a Italia para obtener unos

datos de la computadora, algo prácticamente irrealizable ya que apenas existen los teléfonos y los cables de teléfono (hechos de cobre que puede ser vendido fácilmente), son robados. Cuando finalmente encuentran un teléfono, este funciona solo a ratos a causa del aire caliente y húmedo del ambiente. Al final del episodio, Lem se suicida en su lujosa Jaguar porque es incapaz de encontrar una solución a sus problemas.

Otro encuentro significativo es el del protagonista con Nardia, adivina y lectora de tarot quien, mientras espera poder mudarse a Brasil, trabaja en una sórdida habitación de hotel donde los clientes le pagan con quesos, salchichas, vino y comida en general. La mujer acompaña al protagonista durante un corto trecho y entre los dos se crea una extraña relación, caídos en una zanja llena de agua, acaban haciendo el amor para, después, saludarse y seguir cada uno su camino.

En esta galería de personajes no podía faltar ‘el peronista’; se trata de un hombre inteligente con una pasión por los negocios; en su maleta carga una ducha desmontable, inventada por él, que espera comercializar y con la cual —está seguro— ganará mucho dinero. Este personaje también muere, pero de modo fortuito, a causa de un disparo de carabina que se le escapa a un empleado de hotel, quien a su vez intenta defenderse del asalto furioso de sus muchas novias traicionadas.

Finalmente el protagonista se encuentra con una joven pareja que sueña con llegar a Cleveland viajando en un ruinoso Mercury por la Panamericana, y con un cura, convencido de ir a Madrid por la voluntad del destino. Se trata, como se ve, de todas personas que anhelan salir del país. Mientras la adivina podría representar la necesidad de conocer el futuro y la imposibilidad de conseguirlo, cada episodio de la novela simboliza la declinación de un mismo tema, es decir, un camino sin salida, el deseo de algo inalcanzable. Al mismo tiempo, todos los encuentros tienen la función narratológica de reflejar y anticipar la condición del protagonista y el destino de su viaje, metáforas de la Argentina de la época. Por ejemplo, en cierto momento el protagonista se detiene en un pueblo, desierto y hostil, donde cerca de la estatua del Libertador se lee la siguiente inscripción: “Caído en la guerra por nuestras Islas Malvinas” (Soriano 1990: 25).

La novela evoca también el gobierno de Ricardo Alfonsín que dejó una situación política, económica y social crítica, lo que significó que, después del largo período dictatorial, el re-encuentro con la democracia resultara una experiencia amarga y sin perspectivas. Todo deviene un fracaso; dice el protagonista: "En Europa tenía una buena situación pero se me dio por volver. Y como usted dice, ya es un poco tarde" (1990: 22). De vuelta en el país, el protagonista es el único que no conoce su destino, motivo por el cual cada vez que encuentra a alguien se deja llevar por el camino del conductor de turno: "Usted no va a ninguna parte -me dijo [...]-. ¿Sabe qué? No se ofenda, pero usted está cansado de llevarse puesto" (Soriano 1990: 59).

El escritor presenta una técnica narrativa constituida por un metalenguaje irónico y amargo simultáneamente, alimentado por el genuino saber popular que reacciona ante la tragedia de la vida, frente a un futuro incierto. La posibilidad de un nuevo viaje es el único consuelo. "Argentina continúa allí, en el horizonte, hundida en sus inseguridades. Los generales ya no están. Otros monstruos han tomado su lugar" afirma Oswaldo Soriano en una entrevista para el diario italiano *Il manifesto*.¹⁵

En los epígrafes que abren *Una sombra ya pronto serás*, los "caminos" parecen indicar un cambio de registro con respecto a los libros ya escritos. Guillermo Saccomanno comenta:

Nada de lo que ocurre en esta novela, contra lo que pueda parecer, es chiste. Y no hay acá esa intención socarrona y compasiva que redimía a los personajes en los relatos anteriores de Soriano. Ahora están más cerca de los canallitas y la piolada mezquina que de aquellos perdedores simpáticos que conseguían con un gesto la complicidad inmediata. La sonrisa se ha vuelto un rictus. Como un patriarca colérico que acusa a sus semejantes, Soriano escribe una novela lunática que tiene la furia de una catilinaria (1993).

Se trata, en efecto, de un humor que el autor alimenta hasta crear un ambiente narrativo que linda con lo grotesco. Lo grotesco tradicional renace en la obra de Soriano con rasgos posmodernos.

¹⁵ En el original: "L'Argentina è sempre lì all'orizzonte, sprofondata nelle sue insicurezze. I generali non ci sono più. Al loro posto ci sono altri mostri" (Garzia 1991: 5).

El espía sin rostro: *El ojo de la patria*

El agente confidencial, protagonista de la siguiente novela de Soriano, *El ojo de la patria* (1992), es Julio Carré. El nombre evoca al de un verdadero espía argentino del siglo pasado, cuyos restos descansan en Francia en el cementerio Père Lachaise, que Soriano frecuentaba. Según testimonios, la tumba de Julio Carrié, en efecto, llamó la atención del argentino, que se apropiaría de la figura para *El ojo de la patria*, confirmando su gusto por los referentes reales para el argumento de sus novelas.¹⁶ Como es notorio, además, el apellido del protagonista establece una relación intertextual con las novelas de espionaje del escritor británico David John Moore Cornwell, conocido como John Le Carré.

El ojo de la patria es, pues, el de un agente secreto en París, solo y anónimo, en un ambiente sórdido, que "llevaría siempre ese aspecto cínico e impersonal y la oculta desesperación de parecer sin ser" (Soriano 1992: 144). A pesar de esto, el hombre inventa aventuras fantásticas dentro de una profesión que cambió totalmente a finales del siglo XX, porque se considera "el ojo de la patria en las puertas del infierno" (Soriano 1992: 23). Julio Carré es un hombre maduro, atormentado por sus várices, que vive una condición de fracaso puesto que "Toda su vida había pasado desapercibido y al fin, sin proponérselo, de esa filosofía hizo su profesión" (Soriano 1992: 12).

El hombre trabaja bajo las órdenes de un misterioso personaje llamado Pampero, quien maneja los hilos desde un sótano del Correo Central en Buenos Aires. Se trata de un jefe paranoico, convencido de que la caída del muro de Berlín es "una

¹⁶ Francisco N. Juárez (2013) recuerda las visitas de Soriano al Père Lachaise y su descubrimiento de "la tumba de un tal Julio Carrié, con busto de pecho impetuoso tapizado de medallas. Soriano le quitó la "i" al nombre del occiso y lo trasladó un siglo para que surgiera el Carré de su novela. El disparador fue el dato esculpido al pie del busto. Consignaba haber sido "agente confidencial del gobierno argentino" de lo que Soriano se burlaba de esa innecesaria confesión, aunque allí se lee que era doctor en derecho e inspector general de Consulados. Las fechas (1857-1910) demostraban que Carrié murió en París a los 53 años, sin sospechar Soriano que él mismo viviría sólo 54. [...]. Si bien Soriano no pudo saber que Julio Carrié era pariente de Sarmiento, sabía de traslados de personajes de la historia desde tierras lejanas [...]."

inmensa patraña de los rojos para dar el golpe definitivo contra el mundo libre" (Soriano 1992: 26). Las dotes imaginativas del espía fabrican intrigas verosímiles para alimentar la obsesión de Pampero y para justificar su actividad en Europa.

El protagonista se arrastra en una existencia mediocre hasta que se involucra en la operación "Milagro argentino". Este encargo consiste en que Carré escolte en secreto, hasta una morgue de Viena, a un prócer de la Revolución de Mayo, que es restaurado y acondicionado con un chip gracias a las técnicas de un cirujano suizo psicópata. Este transforma, también, el rostro de Carré, para convertirlo en Richard Gere. En un velorio de opereta, el muerto recuerda los días del Cabildo y las batallas por la independencia y lanza terribles insultos contra Rivadavia.

Soriano recupera en la novela la morbosa tradición argentina de profanar los cadáveres de sus figuras señeras. La historia está colmada de muertos que, con dificultad, han sido devueltos al país: Rosas, Sarmiento, San Martín, Evita. Existen también aquellos cadáveres nunca encontrados, los miles de cuerpos desaparecidos angustiosamente buscados por sus familias hasta el día de hoy.

Un personaje comenta las ganancias obtenidas con el comercio de cuerpos repatriados: "Un tipo sacó las manos de Perón en el estuche de un violín. Diez palos verdes, le dieron. Al que llevó a Rosas lo taparon de oro. El de Evita se hizo viejo en la Costa Azul. Siempre había otro gil que cargaba con el muerto. ¿Quiere que le cuente la repatriación de Gardel?" (Soriano 1992: 118).

El trabajo de Carré avanza en un clima cada vez más frenético, el protagonista huye de supuestos enemigos y falsos amigos en un continuo juego de dudosas apariencias. La gran metáfora del fracaso, constante en la literatura argentina, se encuentra también en *El ojo de la patria* y se manifiesta a través de una sociedad constituida por personas desoladas, sin una identidad cierta hasta el punto de adoptar la de los mitos modernos, a través de las máscaras del *star system* del momento. Entre las distintas opciones se encuentran referencias a las caras de Michael Jackson ("Era la que más se llevaba esa temporada" [Soriano 1992: 49-50]), Peter Gabriel, Eric Clapton, el eterno Carlos Gardel, Pavarotti –nombre también de un compañero de trabajo del protagonista– y Ratoncito, Sting, Harrison Ford, Elvis Presley,

etc. En este sentido, uno de los personajes de la novela afirma: "La gente descubrió que es más llevadero usar una máscara ajena. Un modelo con historia bien armada siempre es mejor que andar preguntándose quién es uno" (Soriano 1992: 132). La búsqueda de la propia identidad que caracteriza a la mayor parte de los personajes es emblemática por el personaje principal, Carré, quien "como no tenía una foto suya de otros tiempos tampoco podía identificarse a sí mismo [...]" (Soriano 1992: 103). Estas dos últimas citas dan cuenta de la puesta en abismo que estructura la novela. Si Soriano, al volver del exilio, escribe una novela cuya trama se fundamenta en la reafirmación de una identidad desdibujada, en esta novela las distintas voces expresan la preocupación por el conocimiento de sí. En Argentina, como en otros países de inmigrantes de raíces múltiples, el nacionalismo puede considerarse otra máscara más.

En el desolado final se encuentra un homenaje a la pareja de cómicos más famosa del mundo: "compró las máscaras de Laurel y Hardy. [...] Carré le dio la propina, se ajustó la máscara de Oliver Hardy y se fue a pasear por las calles de Oklahoma City" (Soriano 1992: 213, 216). Con el empleo narrativo de técnicas cinematográficas y el predominio de las descripciones de imágenes que se suceden rápidamente, se relatan tiroteos, persecuciones, engaños, mentiras, avatares con mujeres seductoras, trampas mortales, episodios que acompañan una acción frenética y que constituyen el escenario en el que tiene lugar la fuga de Carré hacia el puerto de Marsella y de su héroe, un fantasma a pilas. La amargura le impide al espía discernir la verdad de la mentira, puesto que se siente un "espía muerto de un país que no existe" y también "un espía inútil trabajando para un país imaginario" (Soriano 1992: 132).

En una entrevista contemporánea a la escritura de *El ojo de la patria*, Soriano afirma: "Ahora estoy trabajando con un espía y no hay cosa más sola que un espía, ya que ni siquiera puede hablar con los demás. No he leído novelas de espías. De manera muy virginal elaboro mi propia idea de un espía. Además, un espía que no le interesa un pito a nadie" (Giacomino 1982: 4).

La sensación de inseguridad de los personajes se acompaña con la técnica de la novela de espionaje, centrada en la descrip-

ción de acciones que se suceden con ritmo acelerado, atrapan-do al lector, arrastrándolo de sorpresa en sorpresa. Los perso-najes están definidos a partir de mínimos rasgos y aun así se reconocen fácilmente, desde el nombre del protagonista que en la intriga se enlaza con el cine, con otros textos y con los dos libros posteriores del autor: *Cuentos de los años felices*, publi-cado en 1993, y su última novela *La hora sin sombra*, de 1995.

Cuentos de los años felices es una antología de los relatos escritos por Soriano entre 1980 y 1990, publicados originalmen-te en *Página/12*. Para su edición en libro, los cuentos fueron agrupados en tres partes: “En nombre del padre”, dedicada a los recuerdos de la infancia y de la juventud; “Otra historia”, relati-va a episodios de la historia de la independencia de Argentina; y “Pensar con los pies”, que recupera anécdotas del mundo del fútbol, escritas por un ex delantero central como lo fue Soriano. El padre del escritor, empleado público y antiperonista acérri-mo, aparece como protagonista marcado de estos cuentos. Se-gún el propio Soriano explica en las palabras introductorias, no tuvo de antemano la intención de incorporar a su padre en su obra, su inclusión habría sido una idea de sus amigos, atraídos por las aventuras de Soriano padre publicadas en *Página/12*.¹⁷

Cabe destacar que en la sección “Otra historia” hay interesan-tes referencias a *El ojo de la patria*; aquí se narra acerca de otros padres –los padres de la patria– como San Martín, Belgrano y Moreno, desde una visión alejada del mito, que los presenta en su fragilidad y vulnerabilidad.¹⁸ En especial, sobresale la figura

¹⁷ Soriano afirma: “Empecé a escribir estos relatos sobre la infancia sin saber que mi padre iba a convertirse en el protagonista. [...] el primero fue sobre un viaje a la Patagonia que evoca la guerra de Malvinas. Lo publiqué en *Página/12* y como a mis amigos les gustó y me lo hicieron saber, escribí varios más en los que indefectiblemente mi padre se impuso con las tristes y desopilantes experiencias que tuvo a su paso por este mundo” (1993: 11).

¹⁸ En la presentación de esta sección Soriano escribe: “Estas crónicas sobre la Independencia a veces contradicen la historia oficial y también la de los revisionistas. Son, simplemente, mis lecturas contadas a otros lectores. En los documentos originales reproducidos en los ventitrés volúmenes de la Biblioteca de Mayo y en los libros poco difundidos, encontré los testimonios de los protagonistas, las citas de primera mano, las memorias y biografías con las que armé estos relatos [...] en el pasado encontraba algunas claves para comprender el país de hoy y adivinar el que tendremos mañana” (1993: 117).

de Mariano Moreno, “un asceta silencioso y torvo, [que] dirige sus actos y órdenes a destrozar el antiguo sistema” (Soriano 1993: 123). Considerado un Robespierre argentino, Moreno se destaca en el relato porque su cuerpo es el misterioso cadáver que hay que devolver a la nación en *El ojo de la patria*.

El primer relato de “Otra historia”, titulado “1810”, narra la acción revolucionaria y la trágica muerte –acaso asesinato– de Moreno, acompañada por la hipotética frase que se le atribuye al prócer antes de morir: “¡Viva mi patria aunque yo perezca!” (So-riano 1993: 127). Este mismo episodio se incluye en *El ojo de la patria*, estableciéndose así una conexión con la novela que am-plía su significación. Si en la novela la finalidad de la operación “Milagro argentino” es recuperar el cadáver de un protagonista de la Independencia que, como se indica en un diálogo, se sos-pecha que ha sido envenenado: “El profesor Tersog le abrió el ce-rebro [...]. Lo traicionó Saavedra, lo cagó Rivadavia, no sé; parece que le metieron veneno” (Soriano 1992: 69), en el relato “1810” se reitera la misma sospecha: “En alta mar se enferma y nada podrá convencer [...] de que no lo han asesinado” (Soriano 1993: 127).

Por último, *El ojo de la patria* también se anuda con la si-guiente novela de Soriano, *La hora sin sombra*, a través de la figura del padre. En la primera, muchos pasajes anuncian el importante papel de la figura paterna en *La hora sin sombra*, como se lee en la siguiente cita:

Pensó en qué diría su padre si pudiera verlo. Recordaba una pesadilla que había tenido en la cárcel de Alemania: [...]. Gritaba aterrorizado lla-mando a su padre que pagaba las cuentas de la vida en una ventanilla, donde hacían cola decenas de hombres y mujeres sin cara. Entonces el padre se acercaba y le ponía la mano sobre la cabeza. Todavía sentía la dulzura de la mano. Casi no conoció a su padre pero lo imaginaba por la foto en blanco y negro que su madre le había dejado en la pieza. Mu-chas veces se preguntaba cómo había sido aquel hombre cuando tenía su edad y llegó a la conclusión de que pasó sin contar para nadie, sin dejar huellas en el camino. En la foto aparecía como de treinta y cinco años, bien afeitado, con una corbata de nudo intemporal, peinado de época antes de que se llevara el corte de los yuppies. Era un hombre que no llamaba la atención. Tal vez se conformaba con tener al día los expedientes de Vialidad y llevar el sueldo a casa. Pero ¿con qué soñaba? ¿Deseaba a otra mujer? ¿Tenía enemigos? (Soriano 1992: 21).

Hacia el final de la narración vuelve la misma figura: “Porque los recuerdos eran los mismos: un circo a oscuras, las risotadas de los chicos en el Tigre, la mano de su padre sobre la cabeza” (Soriano 1992: 169); y más adelante, “Estaba como perdido en una pesadilla, pero esta vez no sentía la mano de su padre sobre la cabeza” (Soriano 1992: 185).

Capítulo 3

Del relato de aventuras a la narración de una vida: *La hora sin sombra*

Esa noche me detuve a escribir unas páginas que intentaron decirme quién soy y qué me propongo.
Oswaldo Soriano, *La hora sin sombra*, 1995.

La última novela de Soriano es *La hora sin sombra*; fue publicada en 1995, poco antes de su muerte, cuando el escritor ya era consciente de la enfermedad que lo aquejaba. Una vez más, en esta se narra la historia de las aventuras de un hombre; o mejor, las desventuras de un escritor con los manuscritos de su novela y los avatares con los materiales recogidos para escribirla.

Soriano, como lo hiciera con sus obras anteriores, da cuenta en una entrevista de los obstáculos que tuvo que superar al escribir este libro; la necesidad de dejar una impronta sobre un escritor que compartía un viaje con su padre da paso a una historia de desencuentros que, finalmente, deviene la historia de un padre moribundo que, escapándose disfrazado de un hospital, se empecina en encontrar a su hijo.

Si consideramos que Soriano escribe esta novela en una situación límite, el texto podría pensarse como una expresión tardía, con las características que conlleva. De hecho, tal vez no tenga la tersura o el acabado de su obra anterior; sin embargo *La hora sin sombra* ha recibido elogios destacados de escritores y críticos. Bioy Casares ha celebrado el magistral ritmo de la novela y sus “aventuras extrañas, divertidísimas [...]. El personaje del padre me parece muy grato, muy logrado”. Por su parte, Tomás Eloy Martínez señala que la novela parece “una autobiografía encubierta [...]”. Soriano dio en este libro lo mejor de sí –su ternura, su melancólico humor, las tensiones de un lenguaje siempre transparente– y nos enseñó que la vida es algo que los hombres pierden a cada paso, y el relato es algo que, con cada paso, ganan” (Soriano 2004: contratapa). Es de notar la pertinencia de la observación de Tomás Eloy Martínez con respecto a la pérdida en la vida y, simultáneamente, su recuperación en el relato. En definitiva,

Martínez capta las intenciones de Soriano en sus declaraciones sobre la gestación de la novela. Línea a línea, el último relato del autor recupera aquello que se desvanece, o que ya se ha desvanecido; a un padre, ya sin sombra, e incluso a una madre ausente, cincelada en un recuerdo vacío que se empeña en tomar forma a través de la escritura. *La hora sin sombra* es una hora sin atributos, es el momento en el que, en la frontera de la vida, la mirada se vuelve sobre sí para recuperar con lucidez la verdad de la existencia.

El largo viaje en busca del padre

al hombre que anda perdido
dando güeltas afligido
sin saber dónde rumbiar

José Hernández, *La vuelta de Martín Fierro*, 1879.

Es un lugar común, desde luego, subrayar que en el mismo libro que funda la literatura argentina –para no hablar de los orígenes de la literatura *tout court*–, el Martín Fierro de José Hernández, la idea de viaje aparece una y otra vez, acompañada por la imagen del laberinto como pasaje y tránsito, donde los argentinos “se acomodan a la vida fronteriza, instalan su tienda en el no lugar, a mitad de camino, en plena calle de la melancolía, en la incertidumbre de la sombra, en la indecisión del gris” (Scheines 1991: 140).

El motivo del viaje es una constante asimismo en toda la obra de Soriano, desde *Triste, solitario y final*, historia de las peripecias de un periodista de Buenos Aires en Los Ángeles, hasta sus últimos libros. *Una sombra ya pronto serás* es el texto más importante sobre el tema, puesto que se refiere a un hombre, de vuelta en la Argentina, que deambula por las infinitas rutas de la pampa, parando en moteles cerrados por huelgas y desplazándose en trenes vacíos. El protagonista va observando toda la condición humana de los distintos personajes que encuentra en su camino sin llegar a ninguna parte, excepto al mismo punto de partida.

También *Cuentos de los años felices* y *La hora sin sombra*¹ señalan un camino particular, que el protagonista transita para recobrar su identidad a través de la recuperación de la historia y la imagen afectiva del padre y también de la madre. *Cuentos de los años felices* está dedicado a su hijo Manuel, a quien Soriano quiere contar “[...] esta tonta historia de pérdidas y caídas, la de mi padre que rueda y la mía que no supe defender” (1993: 33). Como se apuntó, el libro está dividido en tres partes: la primera, dedicada al padre, se escribe –como afirma el autor– para relatar su propia infancia, pero es el padre el que pronto resulta el verdadero protagonista de las narraciones (1993: 11). “Otoño del 53” –único cuento donde no aparece el progenitor– trata precisamente sobre un viaje de un grupo de jóvenes decididos a emprender la misión patriótica de jugar un partido de fútbol contra los ingleses de las Falklands, con el fin de ganarles y obligarlos a llamarlas “islas Malvinas”. Desde el comienzo, se pone en evidencia el peronismo de un joven y al mismo tiempo el antiperonismo del padre: “De regreso a Río Negro, me pasé las treinta y seis horas de tren llorando porque Evita se había muerto antes de verme campeón. Yo la conocía por sus fotos de rubia y por los noticieros de cine. En cambio mi padre, después de cenar, cerraba las ventanas para que no lo oyeran los vecinos e insultaba el retrato que yo tenía en mi cuarto hasta que se quedaba sin aliento” (Soriano 1993: 16). La misma contraposición se reafirma en “Aquel peronismo de juguete”, que empieza del modo siguiente:

Quando yo era chico Perón era nuestro Rey Mago [...]. Para mi padre eso era una vergüenza: hacer la cola delante de una ventanilla que decía “Perón cumple, Evita dignifica”, era confesarse pobre y peronista. Y mi padre, que era empleado público y no tenía la tozudez de Bartleby el escribiente, odiaba a Perón y a su régimen como se aborrecen las peras en compota o ciertos pecados tardíos (Soriano 1993: 21).

¹ El título de la novela remite a un relato de Borges: “La escritura del Dios” (*El Aleph*, 1949), donde se lee: “En la hora sin sombra [el mediodía] se abre una trampa en lo alto, y un carcelero que han ido borrando los años maniobra una roldana de hierro, y nos baja en la punta de un cordel, cántaros con agua y trozos de carne. La luz entra en la bóveda; en ese instante puedo ver al jaguar” (1974: 86).

En otros de los cuentos del volumen, "Juguetes", se reitera: "A mi padre no le gustaba que yo hiciera cola en el correo para recibir algo que él no podía comprarme. Por eso me hizo aquel camión con sus propias manos, para mostrarme que mi viejo era él y no el lejano dictador que nos embelesaba por radio y aparecía en las tapas de todas las revistas" (Soriano 1993: 62). Y en "Gorilas" el protagonista resume: "No nos entendíamos. Mi peronismo, que duró hasta los trece o catorce años, era una cachetada a la angustia de mi viejo, un sueño irreverente de los tiempos de Evita Capitana. Años después me iba a anotar al lado de otros perdedores" (Soriano 1993: 49). El antiperonismo del padre se opone al entusiasmo del hijo, permanece indeleble en su memoria:

De pronto [mi padre] golpeaba el puño sobre la mesa y gritaba: "¡No me voy a morir sin verlo caer!". Es un recuerdo muy intenso que tengo, uno de los más fuertes de mi infancia: mi padre pudo cumplir su sueño en los lluviosos días de septiembre de 1955, pero Perón se iba a vengar de sus enemigos y también de mi viejo que se murió en 1974, con el general de nuevo en el gobierno (Soriano 1993: 23).

A medida que los relatos se encadenan, los recuerdos del padre se expanden y su presencia adquiere mayor dimensión, hasta devenir el protagonista de varias historias. "Petróleo" es el relato de un viaje por el desierto de Neuquén que el padre realiza en una "Bosch flamante" y el hijo en "una ruidosa Tehuelche de industria nacional" (Soriano 1993: 36). En "Morosos" se narra otro viaje durante el cual: "[...] decía mi padre que este país no tiene remedio, que se va a terminar y que de tanto en tanto hay que salir a mirarlo por última vez" (Soriano 1993: 43). Y así como la figura de Perón representa una imagen de hombre fuerte y victorioso, la del padre se contrapone y conforma la de un perdedor. Definitivamente, como se evidencia en textos anteriores, el peronismo es el blanco de su crítica, observado en sus múltiples variantes.

Junto con la figura del padre, se asoma tímidamente la de la madre que es la protagonista de un único cuento, "Trenes":

Con más de ochenta años se le confunden los trenes. Había tomado el primero en Pamplona, cuando era chica, y siguió aquí, en esta tierra

inmensa, detrás de mi padre. Al norte, al sur, a la sierra, al mar, mamá subió a todos los trenes. [...] Mientras comíamos me contaba escenas de *Lo que el viento se llevó* y de postre las películas del Gordo y el Flaco (Soriano 1993: 74-75).

Al igual que el padre, también la madre va cambiando su imagen hasta alcanzar la de una fascinante modelo de publicidad de jabones. Pero lo que sobresale en *Cuentos de los años felices* y se vuelve a encontrar en el libro siguiente es la típica y tópica contraposición entre padre e hijo: "Nada de lo que a él le gustaba me interesaba a mí" (Soriano 1993: 63). Si para el primero la seguridad del joven reside en un oficio de mecánico y en un futuro de ingeniero, para el segundo, después de la pasión del boxeo y del fútbol, está la de la escritura. La distancia entre padre e hijo marcada por los *Cuentos de los años felices* es la misma que el protagonista de *La hora sin sombra* intenta recuperar a través de un largo viaje, que constituye la historia de la novela.

El protagonista de la última novela de Soriano es un escritor con sus obsesiones. La primera de estas es encontrar a su padre, motivo que ofrece dos tipos de lectura: una realista, puesto que el hijo busca al padre verdaderamente, ya que este se ha escapado del hospital donde se encuentra internado, y otra simbólica, en tanto se trata de recuperar la figura de la autoridad por excelencia. La segunda de sus obsesiones es, a su vez, la búsqueda de inspiración para la redacción de una novela que aborde la vida de los padres. Para lograr esto, es necesario reconstruir la imagen de la madre abandonada -Laura- quien se va cuando el protagonista es un niño. De joven ella es modelo publicitaria del jabón Palmolive, actriz de radioteatro y amante de un jugador de baloncesto negro, de Arizona, de nombre Bill Hataway, quien pronto la deja para volver junto a su familia en Tucson, después de haber atracado un banco. Se trata de una mujer encantadora que provoca la pasión de muchos hombres, especialmente la de Ernesto -el padre del narrador-, quien logra conquistarla durante poco tiempo, hablándole de las estrellas apagadas y del proyecto de construir una ciudad de cristal, futura capital de la Antártida. Se trata de una idea que el hombre lograría presentar a Perón, convenciéndolo de costear la

hazaña. La edificación de la ciudad se realiza en una isla lejana y olvidada que será bombardeada y destruida por los militares que, en 1955, derrocan a Perón.

La mujer es una desconocida para el hijo, quien declara: “en los papeles voy descubriendo que mi madre despreciaba a la humanidad entera, incluidos mi padre y yo, que fuimos un estorbo en su vida” (Soriano 1995: 9). Su recuerdo –persistente, indefinible– se une al de otras imágenes: Eva Duarte, Juan Domingo Perón, Louis Armstrong, el tango y Carlos Gardel, la rumba, el bolero. Toda una época reflejada en su alegría de vivir. El padre, en cambio, trabaja para la Paramount –cuida de que no se maltraten las copias de las películas, vela por la imagen y la moral de las estrellas–, por lo que viaja a lo largo de todo el país.

Al avanzar en la escritura de la novela y en la reconstrucción del pasado, llega el momento en que el protagonista llama al amigo (y actor) Lucas Rosenthal, para conversar y hacer una primera lectura del texto. La escritura es el recurso a través del cual el protagonista emprende su viaje al pasado. En una noche de charlas y borrachera, todo se pierde al incendiarse el bosque donde está aparcado el coche, un mítico Torino.² Con este vehículo el escritor ha recorrido la provincia en busca de su padre, el auto había sido desarmado y vuelto a armar por un guerrillero de la Boca, por voluntad del padre: “–Ahora sé– piensa el protagonista– que armó el coche para mí, para que pudiera salir a las rutas y escribir donde me diera la gana” (Soriano 1995: 15). El fuego consume también la computadora con la primera parte de la novela, las pocas fotos recuperadas de la madre, los regis-

² El “Torino” fue un modelo de coche de fabricación argentina muy famoso por los años 60 y 70, ganador de competiciones deportivas. Oswaldo Soriano lo describe en una entrevista, para el lector italiano: “l’unica automobile costruita per gli argentini. Fu un’auto meravigliosa che poi scomparve” [“el único coche construido por los argentinos. Fue un auto maravilloso que después desapareció”]. También explica: “Per ricordare con affetto la figura paterna era importante scegliere un’auto che, storicamente avesse attraversato tanti luoghi della nostra storia. Volevo che il romanzo narrasse anche la costruzione disordinata e imprescindibile” [“Para recordar con cariño la figura del padre era importante elegir un coche que, históricamente, había cruzado muchos lugares de nuestra historia. Quería también que relatara su construcción desordenada e imprescindible”] (Orengo 1996: 18).

tros de su voz: “Todo se había perdido: la novela, las fotos de mi madre, la grabación del radioteatro, los apuntes. Absolutamente todo” (Soriano 1995: 118).

Este narrador errático, finalmente, pierde dos cosas centrales en su existencia: por un lado, a su padre, fugado de los hospitales donde lo tratan y, por el otro, el borrador de su novela: “Bueno, me dije, ahora tengo una novela fantasma, un texto mítico, un buen argumento publicitario y nada para publicar. Imaginé un libro de páginas en blanco con un signo de interrogación al final [...] los lectores creerán que estaban ante una obra mayor pero muda, silenciada por el incendio de la vida” (Soriano 1995: 119).

La segunda parte del libro focaliza la búsqueda de lo escrito a través de lo que ha quedado en la memoria del narrador –y del lector– y de un disquete, copia del original escrito en la computadora, que el protagonista ha enterrado bajo un árbol en un lugar olvidado en las peregrinaciones del viaje. Las búsquedas paralelas –la del padre y la del libro y la de la madre a través de la escritura– se desdoblán, pues, en una búsqueda real concreta que relaciona a la del padre con el disquete y otra ideal que establece la relación entre la figura de la madre y la escritura.

El conflicto entre el escritor y la escritura constituye un lugar común en la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas. En este caso, a diferencia de la novela experimental, sin embargo, el fenómeno se acompaña de una mirada especial acerca de la realidad social y política, un interés sobre la historia pasada y presente, introducido por un juego de alusiones que favorece la pluralidad de voces y contribuye a la formación de un discurso que podría entenderse como rechazo implícito de modelos autoritarios. Por otra parte, el “yo” del escritor en la narrativa contemporánea se da a través de variantes; ya no se trata de establecer una identidad única, sino de reconocer fragmentos que se recuperan en motivos reiterados, no homogéneos, y en una visión de conjunto que, al aunarlos, logra expresar al “yo”.

La hora sin sombra se estructura, entonces, sobre el motivo del viaje en distintos niveles de la narración. Se trata, en efecto, de un viaje espacial, temporal y psicológico. Se destaca un

extenso recorrido por las provincias argentinas en el que se enfatiza las peripecias y andanzas del padre, cuya función es rescatar las copias de películas con escenas “que ofendían a la familia y atentaban contra las buenas costumbres” (Soriano 1995: 13), cumpliendo así con su trabajo para los distribuidores de la Paramount, que se adecuan a la censura del gobierno de turno. Junto a esto, se presenta el deseo del protagonista hijo: “quería irme a recorrer el país y escribir en los caminos [...]”. Marcelo Goya, el editor de mi primer libro, me propuso que aprovechara la salida a las provincias para redactar un libro de observaciones, algo que él llamó Guía de pasiones argentinas (Soriano 1995: 15, 27).

Se relata con fluidez una serie de encuentros y desencuentros con personas extrañas en lugares atípicos, en un incesante encadenamiento de situaciones dislocadas. En primer lugar, el fotógrafo, famoso en un tiempo por su capacidad de trucar las fotos de Gardel, y quien solía además, borrar las figuras indeseables. (La misma técnica era empleada por los soviéticos, que borran del grupo cercano a Stalin a toda celebridad caída en desgracia). Siguen otros encuentros extraños: un antiguo combatiente de la guerra de Malvinas a quien el protagonista le compra una pistola para poder disparar al lado de su cabeza y así reducir el fastidioso zumbido en los oídos que lo perturba desde el comienzo de su historia; un primo policía, que es asesinado por la guerrilla; Ching, un médico acupunturista chino,³ convocado para salvar a Evita y venido a menos después de su muerte; Pastor Noriega, un cura en fuga con una maleta llena de dinero; Esteban Carvallo, vendedor comisionista en pueblos de provincia; Isabel, joven mujer que se escribe cartas a sí misma para sentirse menos sola; el dentista alcohólico con su amante nazi, y tantos otros más.

Cabe destacar, como bien señala Amalia Ran, que este recorrido por la provincia, poblada de personajes marginales y estrambóticos, se vincula con “el deseo del autor de deducir

³ La ironía de ciertos nombres y el juego de alusiones que introducen merecerían un estudio aparte. En este caso la palabra se relaciona, naturalmente, con el I-Ching, el libro oracular chino, uno de los Cinco Clásicos confucianos. El término i ching significa ‘libro de las mutaciones’.

y comprender más allá de las experiencias privadas, algo más profundo relativo a esa “sociedad carnífera” (Saccomanno 2007: 3) a la que pertenece” (Ran 2008: 26). La memoria del protagonista cumple una función destacada en el armado de la trama porque enlaza el interior de la novela con los acontecimientos históricos de la Argentina del momento. La recuperación de viejas fotos y grabaciones de voz de la madre, a quien intenta conocer por recuerdos e impresiones de los otros, reafirma la carencia afectiva de su infancia. Así, el viaje se convierte en el recurso ideal para recuperarla. Un recurso que se extiende más allá de lo personal para enlazarse, otra vez, con la indiferencia de una sociedad que optó por el olvido. El sentimiento de angustia invade al personaje al ver frustrada la posibilidad de encontrarse con el padre, al no poder escribir su libro, y al sumarse al fracaso la ruptura de los lazos con la única persona que lo ayudaba, su editor Marcelo Goya, luego de una violenta discusión.

Los recorridos de antaño del padre se mezclan con las andanzas del presente del hijo. Ambos son nómades que deambulan sin una meta fija: “Fui en tren y caminé por Castelar” (Soriano 1995: 32); “A mediados de 1951 [...] mi padre llegó a San Luis con un estreno de la Paramount. Al día siguiente corrió la noticia de que Perón pasaría por allí rumbo a Mendoza” (Soriano 1995: 37); “Para llegar a la costa tuve que hacer cuatrocientos kilómetros por un desierto de matorrales y pajas bravas en el que apenas se veía el camino” (Soriano 1995: 39); “Mi padre nunca quiso tener domicilio fijo [...]. Iba de pueblo en pueblo, del desierto a la selva, del calor a la nieve. [...] Recuerdo como ayer el día que regresó de Chile” (Soriano 1995: 60); “Miré el mapa. Me encontraba a trescientos kilómetros de Mar del Plata y el Torino estaba bien de aceite [...]. Llené el tanque y tomé la ruta” (Soriano 1995: 101).

En la segunda parte del relato, el protagonista persiste en la búsqueda del padre y del lugar donde ha enterrado el disquete con la copia de sus escritos. Se repite un recorrido vertiginoso que alcanza pueblos ignotos, los cuales se alternan con ciudades con referencias geográficas: la Costa Atlántica, Lincoln, Rauch, intercaladas con su ineludible pueblo ficcional, Colonia Vela. Finalmente, con un auto Mercedes robado a su editor Marcelo

Goya, el protagonista llega al lugar en el que había escondido su disquete y lo recupera.

Viaje y escritura se superponen confundiendo: "En Tandil había hecho unas páginas sobre Bill Hataway, en las afueras de Ayacucho hice el capítulo de Patricia Logan y en un hotel de Rauch el de mi primo policía. En otra estación abandonada cerca de Médanos había copiado las citas" (Soriano 1995: 145). El recorrido se configura como el espacio en el que se despliega la escritura y el viaje se transforma en algo más que un simple trayecto geográfico. Se trata de un viaje imprescindible para reconstruir el pasado, para escribir la novela.

Sin embargo, el elemento rector de *La hora sin sombra* es el trayecto que el narrador realiza en busca del padre, explicitado en el momento en el que uno de los personajes le pregunta al protagonista: "¿Usted sabe a dónde va? -No. Ya estuve en todas partes y no tengo la menor idea. -Busca a un padre, ya es algo" (Soriano 1995: 135). Es clave, en este sentido, la reflexión íntima del personaje sobre el porqué del uso del plural en su escritura: "¿A quién más quiero embarcar en esta aventura? ¿A mi padre, que me reclama para morir tomado de mi mano? Tal vez. Mi mano es este libro. En alguna parte dije que es él quien tiene la clave de la historia" (Soriano 1995: 69). El deseo de llevar a cabo la narración, finalmente, un libro que lo reencuentre con su padre, simboliza además la tarea filial de portarlo sobre sus hombros; desafiar su autoridad deviene demostrar que la literatura puede equipararse a otros discursos estatuidos, subvertir los roles tradicionales entre padres e hijos, maestros y discípulos.

Desde la *Odisea*, en el área mediterránea, se viene afirmando el motivo literario (Ulises, Parsifal, Eneas) de la búsqueda del padre. En una sociedad donde, por distintas razones, la madre y sus hijos no tenían ninguna seguridad con respecto al padre, la búsqueda de este por parte de los hijos, o de los hijos por parte del padre, tiene una base real. El estatuto antropológico de este motivo es evidente: la separación del padre y del hijo se considera como un hecho que quiebra el orden constituido y puede traer graves consecuencias. El hijo, pues, casi siempre el hijo varón, abandona a la madre, para reunirse con el padre y restablecer el justo orden.

En *La hora sin sombra*, en efecto, el protagonista cuenta que la madre, con quien vivía de niño: "[...] se fue a vivir con un bodeguero de Mendoza. Tengo muy pocos recuerdos de ella porque no volví a verla y murió al poco tiempo" (Soriano 1995: 9). El recuerdo de la madre es una sombra; ella "[...] destruyó todas las fotos [...]. Hizo las valijas bañadas en lágrimas porque se separaba de mí [...]. Recuerdo, o creo recordar, haberle oído decir que volvería a buscarme. Pero nada de eso puede servirme para la novela porque no tiene principio ni final" (Soriano 1995: 173). De ella el narrador no tiene conocimiento directo, su relación se alimenta de los recuerdos ajenos, mientras que con el padre su vínculo es estrecho y central. El acto final es el de la escritura de la novela y para ello el protagonista debe enfrentarse al deterioro de la idea de paternidad, un obstáculo que se acrecienta.

Encontrar al padre significa resolver el problema de la búsqueda de una figura de autoridad, y resolver positivamente la voluntad de escribir: "En alguna parte dije que es él quien tiene la clave de la historia" (Soriano 1995: 69). Es en este sentido que el protagonista y narrador de la historia emprende el largo viaje.

Cabe recordar que los precursores del psicoanálisis comienzan con el estudio del papel que el padre ocupa en la vida. Freud emprende la interpretación de su inconsciente mediante el sueño del padre. Es Lacan, sin embargo, quien, retomando al autor de *La interpretación de los sueños*, complejiza la cuestión, tras su investigación del mito del padre en relación al elemento simbólico. En la resolución de la fase edípica -escribe Lacan- el niño, a través de la adquisición del nombre del padre, logra alcanzar el orden simbólico (Fages 1973). Sin la recuperación del padre, no se habla; en este caso: no se escribe.

La escena de la novela en la que todo se da por perdido es funcional a la trama; el protagonista sólo escribe después de recuperar la figura del padre. Si la escritura es una forma de retornar a los orígenes del individuo y a la historia de los padres, es también el elemento que marca su falta. La tensión entre ausencia y presencia paterno-filial se resuelve al final del libro cuando el padre reencuentra al hijo por breves instantes y este recuerda:

Me costó reconocerlo; estaba vestido de negro como un roquero, llevaba anteojos de sol y un pucho colgando de los labios. Las sombras lo confundían todo y nos hacían iguales a los dos [...] me estrechó y pegó su cara a la mía, tan fuerte que no tuve tiempo de verle los ojos [...] –Quería decirte algo ahora que es noche y las palabras se van... Decirte que te quiero, hijo, que mi sueño sos vos (Soriano 1995: 193-194).

Al sentirse reconocido, el hijo recuerda el sitio donde dejó el disquete; en definitiva, encuentra la casi inalcanzable forma de publicar su libro: “Era él quien había venido a mí y me traía la llave que necesitaba para llegar al final. [...] Advertí que mi padre nunca había estado tan cerca de mí como en los momentos en que lo creía perdido. Era ahora, al encontrarlo, que se alejaba para siempre, que debía aprender a vivir sin él” (Soriano 1995: 194-195).

El encuentro final del protagonista con el padre marca el momento en que se logra alcanzar la hora sin sombra. “La peregrinación se acaba –escribe Giuseppe Bellini– vuelve el orden, al fin se encuentra lo que el escritor buscaba” (1996: 14).⁴

El nombre y la sombra: de lo exterior a lo interior

[...] algún día podría escribir una historia en la que de nuevo estuviéramos juntos.

Oswaldo Soriano, *La hora sin sombra*, 1995.

Si se observa la obra de Soriano en su totalidad se puede concluir que se desestabilizan los mitos en el sentido que establece Barthes en su *Mythologies* (1957). En la primera novela, *Triste, solitario y final* (1973), se parodia el mito de las estrellas de cine de Hollywood; el mito del tango aparece en *No habrá más penas ni olvido* (1978) y *Una sombra ya pronto serás* (1990); y las aventuras del género de espionaje se apropian en *El ojo de la patria* (1992).

Los textos de Soriano anticipan un fenómeno actual, contrario a lo clásico, que consiste en adaptar técnicas de manifestaciones

⁴ En el original (mimeo): “La peregrinazione è finita l'ordine si ricompone, ciò che lo scrittore cercava è finalmente trovato”.

artísticas a la narrativa literaria. Diversos elementos cinematográficos (personajes, historias, situaciones visuales, formas de narrar, etc.) se trasladan a la escritura; el ejemplo más evidente en la producción de Soriano es su primera novela *Triste, solitario y final*, donde Stan Laurel es un personaje de ficción, protagonista de una parte de la narración. Y, a su vez, las novelas del escritor (*No habrá más penas ni olvido*, *Cuarteles de invierno*, *Una sombra ya pronto serás*) han sido transpuestas al cine.

En su última novela *La hora sin sombra* se recupera el mito del padre relacionado con la escritura. Asimismo, es *leitmotiv* en Soriano el conflicto del escritor para moldear la materia de su trabajo. El malestar personal de los personajes se relaciona con una realidad alienante. La correspondencia entre el mundo interior del personaje –entorno familiar/identidad– con el exterior –sociedad hostil– se sostiene en la mayoría de su obra y se une con las reflexiones metatextuales que aluden a las dificultades y problemas relativos a la configuración de una novela.

Sin embargo, es en su última novela donde se intensifica la intromisión del protagonista narrador. Ya Montes Capó ha señalado que “*La hora sin sombra* se erige en la vía escogida para dar cuenta de la fusión entre el arte y la vida. Potencia la dimensión de toda expresión artística que engarza con la problemática humana y sus grandes inquietudes existenciales” (2003: 5). En efecto, la novela no es sólo un conjunto de hechos y acciones, sino que es central, como señala, Giuseppe Bellini, “[...] la búsqueda del significado de la vida, la adquisición de los sentimientos, todo esto con un trasfondo que va de los acontecimientos del pasado hasta los años de Perón y de Isabelita. Se trata de una época triste que vuelve a actualizar la tragedia de un pueblo que todavía no se ha recuperado de sus desventuras” (1997: 14).⁵

Si, como fuera señalado, en las novelas anteriores el autor privilegia el relato de aventuras, y acontecimientos relacionados con la historia argentina de los años 70-80, desde *El ojo de la*

⁵ En el original: “[...] a ricerca del senso della vita, il recupero dei sentimenti, su uno sfondo che dalle vicende di ieri si estende per allusioni a quelle del periodo dominato da Perón e da Isabelita. Sfondò desolante che ridà attualità alla tragedia di un popolo che ancora non ha potuto risollevarsi dalle disavventure”.

patria el escritor intenta por primera vez distanciarse de la realidad de la época. La atención vira de las historias policiales, las crónicas políticas, los relatos de viaje, el espionaje (en síntesis, las historias de los otros), hacia la interioridad de su mundo, con evidentes trazos autobiográficos: “[...] mis propios recuerdos, el Macintosh lleno de voces y palabras y las cosas que me iban ocurriendo en el camino” (Soriano 1995: 27).

Los relatos de los otros ya no son suficientes para realizar la novela. En consecuencia, se pasa al relato autorreferencial y a la metanarración de la escritura. Walter Benjamin en su *Angelus Novus* señala que el lugar de nacimiento de la novela no se relaciona con una tradición oral sino que reside en el individuo, en su aislamiento. Predomina una historia relacionada con la experiencia personal que se acompaña de otras que le son referidas. La escritura del “yo” en esta última novela de Soriano remarca aún más el cambio de perspectiva del autor, cuya experiencia de vida se asemeja a la del protagonista de la narración, lo cual es acentuado por la relación de la novela con los *Cuentos de los años felices* (1993).

En *La hora sin sombra* se interceptan estas líneas hasta que el “yo” del personaje se con/funde con el escritor. Se podría pensar que para completar en su totalidad al primero habría que recurrir al segundo. Buscar la palabra adecuada para lograr la re-construcción del yo significa, entre muchas cosas, también reponer los modelos literarios con los que se ha formado el narrador; por lo tanto, *La hora sin sombra*, a partir del título borgeano –y con Borges el personaje posiblemente comparte el deseo de “saber de dónde venían los males de la patria” (Soriano 1995: 27)–, es la obra que presenta mayor cantidad de referencias literarias y citas de los intelectuales admirados por Soriano: “Hoy en esta isla ha ocurrido un milagro, Sarmiento: Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte. Cervantes que lo inventa todo” (Soriano 1995: 117-118). Así, se cita a Borges, Balzac, Bioy Casares, Hernández, Kafka y el amado Conrad. Según anota Amalia Ran: “El diálogo intertextual, por lo tanto, arma poco a poco otro archivo literario y expresa, a la vez, el anhelo por parte del autor de pertenecer a él y ser heredero de esta tradición cultural” (2008: 29). En el

mismo sentido, Eduardo Gudiño Kieffer afirma:

La novela admite muchas lecturas. Sin duda muchos optarán por la política, y hallarán todos los símbolos que quieran con respecto a la corrupción y a la decadencia en la Argentina. Otros preferirán las interpretaciones psicológicas, y en este caso podemos afirmar que *La hora sin sombra* es un banquete para freudianos, y en una de esas... ¡hasta para lacanianos! De todos modos, me parece importante señalar que en el texto de Soriano, cubierto de anécdotas, hay un trasfondo de solidez novelística con cimientos históricos, y me estoy refiriendo a la historia de la novela como género y no a la historia nacional (1995: 8).

La escritura o la nostalgia de la aventura

Junto con la melancolía del fracaso, la relación con la escritura es otro de los ejes de *La hora sin sombra*: “Así diluidas y atenuadas [las palabras] flotan en el espacio y al entrar en el relato parecen balbuceos de una memoria extraviada” (Soriano 1995: 47); “No tengo un plan de trabajo, ni siquiera sé como será la historia hasta que van apareciendo los personajes y me lo revelan” (Soriano 1995: 55). No solo el personaje principal reflexiona sobre los avatares de la escritura en el relato, los marca en la constitución del discurso de los otros, por ejemplo, en el caso de su amigo Rosenthal: “Por momentos navegaba entre géneros distintos, cambiaba la estética del relato y lo hacía más referencial, le ponía un poco de su juventud perdida y de ahí subía, con Conti y Walsh, hasta la quema de libros del año setenta y seis” (Soriano 1995: 124). Una muestra definida y completa de la estética de Soriano.

La metaescritura se enriquece por la fluida intervención del lector en la trama que sigue las aventuras del narrador en primera persona, completándolas. Aquí el escritor vuelve a aplicar, a su escritura y a la trama de la novela, sus estrategias narrativas: “las anécdotas se van encadenando y los personajes ingresan sin orden aparente. [...] siempre hay algo sólido detrás del desorden” (Soriano 1995: 17). La recuperación de los manuscritos después del incendio es posible por la memoria compartida del narrador y del lector, quien tiene presente el contenido del

material recabado para ese libro. Por su parte el escritor ficcional sabe que "El narrador trata siempre de esconderse" (Soriano 1995: 169).

La inclusión de este mecanismo desnuda sin pudor el artificio de la novela; el protagonista discute con otros personajes las distintas variables para el final de la historia incluso hasta entrar en contradicción entre su deseo y la funcionalidad narrativa del final: "el problema con los finales es que hay que llegar a ellos y eso a veces lleva años. Si es que uno llega..." (Soriano 1995: 165).

Escribir, pues, para recuperar el pasado o para borrarlo es la elección del narrador. Según Jankélévitch, "[...] recuerdo y añoranza son las formas retrospectivas del deseo; la esperanza de un pasado que llega y la vuelta a un futuro ya acontecido son dos formas paradójicamente recíprocas de una misma nostalgia" (1992: 175). Se elige la primera opción –la redención del pasado– y el yo que relata vuelve a recorrer su existencia desde las raíces. En este punto, con igual intensidad aunque casi en secreto, la impronta de la madre subyace y aflora con una carga que no lo abandona: "A ella casi no la recuerdo, me quedan muy pocas imágenes, así que por ahora voy a llamarla Laura" (Soriano 1995: 11). Ella es como una sombra; "en esa sombra está la clave" (Soriano 1995: 29), y será la figura que evoca desde el principio un universo que desencadena la intriga de la escritura, para configurar una trama en la que se entreveran los caminos en busca de la paternidad. "Tenía la intención de escribir al menos una página con el episodio en el que mi padre empieza a proyectar películas para Laura. Unas líneas que reflejaran aquella emoción y la situaran en la historia como un eje alrededor del cual el personaje se movería [...]. Le dije que tal vez algún día escribiría un libro que hablara de mi madre" (Soriano 1995: 50, 79).

Y si bien finalmente el escritor logra el reconocimiento paterno, la novela debe remontar el rechazo inicial –"La escritura es pura vanidad" sostiene el padre– hacia la pasión literaria del hijo: "Una noche particularmente dramática me pidió disculpas por haber juzgado mi libro con excesiva severidad" (Soriano 1995: 90).

Si el pasado es el motivo de la melancolía porque en él se concentra "lo irreversible de haber sido", la novela respeta todas

las instancias para su recuperación a través de la conciencia; "de la otredad, conciencia de otro lugar, conciencia de una oposición entre pasado y presente y futuro" (Jankélévitch 1992: 119, 126). Asimismo, Starobinski, en su estudio sobre Kant, coincide en afirmar que el nostálgico desea:

[...] encontrar no tanto el espectáculo del lugar de nacimiento, sino más bien las sensaciones de su infancia. Es a su pasado personal hacia donde el nostálgico trata de volver: cuando Freud desarrolla las nociones de fijación y regresión recobra, explica y precisa, con nueva terminología, lo sugerido por Kant. [...] Lo que al principio definí como relación con un lugar nativo se redefine hoy en día como relación con las dos figuras parentales y los estadios primitivos del desarrollo personal [...] (1992: 114).

Según Starobinski, entonces, la literatura del exilio, lejos de reparar la nostalgia de la patria, "en la mayoría de los casos es una literatura de la infancia perdida" (1992: 116-117). Nostalgia de la aventura, por lo tanto, que hace que los personajes vivan proyectados hacia atrás, sumergidos en un pasado que se actualiza, remedando la incomodidad del presente y la oscuridad del futuro. En *Cuentos de los años felices* Soriano confiesa: "Hubo un tiempo en que las fotos fijaban un instante de nuestra dicha. Luego las cintas de video multiplicaron la banalidad. Igual las miramos con nostalgia, como si pudieran revelarnos un secreto que nos ayude a sobrellevar lo que falta del viaje" (1993: 113).

Los personajes de las novelas de la generación de los años 80 viven una condición de exilio. A este propósito Graciela Scheines afirma:

La nostalgia, la urgencia por volver (al pasado, al paraíso perdido de la infancia, a un tiempo político ido y mitificado), la oscura certeza de que jamás se vuelve [...], la sensación de asfixia y la desesperación por estar en otra parte aun sabiendo que cualquier parte es siempre otra parte. [...] Aquí no termina nada. Hay más: los hijos póstumos y expósitos, las cartas póstumas, las que no llegan a destino, la carta del padre muerto, la melancólica insistencia en que los argentinos estamos hechos de deshechos, de desperdicios, que somos una mezcla de trapos viejos y usados, constituyen otras tantas metáforas del fracaso que aparecen en la narrativa de esta raza (¿en extinción?) de grandes novelistas

argentinos. No es difícil percibir en todos ellos la misma pesadumbre y el mismo afán indagatorio que me mueve (a mí que pertenezco a la misma generación) a revolver papeles, releer ensayos y novelas, revisar notas periodísticas y libros de historia, aferrada a la idea de que descifrar sirve (1993: 279-280).

Descifrar es necesario, declara la estudiosa argentina; es otra manera de apoderarse de la realidad que, aunque huidiza, está hecha de acontecimientos ya no pertenecientes únicamente a la experiencia individual.

Parafraseando a Benjamin, se podría afirmar que el arte de narrar se acerca a su ocaso puesto que las acciones de la experiencia se desvanecen. La nostalgia es inevitable porque no hay aventuras para narrar, sino solamente fragmentos de experiencias que pueden brindar al escritor posibilidades parciales, fragmentarias y personales. Volver a la aventura es imposible, mientras que es posible recobrar la experiencia, no del acontecimiento, sino, más bien, del lenguaje que describe dicho acontecimiento. El vínculo entre palabras, cosas y dominio de la realidad externa está deshecho de manera definitiva; sobrevive, en cambio, la experiencia como rescate relacionado con lo que se ha vivido. La identidad del escritor, por lo tanto, se puede atisbar en el elemento físico, inmutable, dentro de un conjunto de transformaciones y de diferencias que se localizan en la totalidad de la obra.

Posfacio

No podía sino intervenir, en algún instante, en el sistema de juicios y valores del estrecho, aunque de densidad considerable, espacio de la crítica argentina, un trabajo de análisis que abarcara en su totalidad, y a su vez, con detalle y libre de toda postura de barricada, la obra del escritor Oswaldo Soriano. El ensayo de Susanna Regazzoni que se incorpora al prestigioso catálogo de la Editorial Katatay repone la falta y zanja dicotomías.

La autora es una destacada especialista en literatura hispanoamericana de la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Es italiana, pero transitó los primeros años de su vida en Buenos Aires, donde nació. Su mirada, su pensamiento, su reflexión y su afecto logran un equilibrio entre un breve aquí y el largo allá, que se regula a través de su trabajo con una literatura específica, la del idioma español, a la que dedica su vida académica. Desde siempre, o mejor, desde que leyó las primeras novelas —ya en español ya en italiano— Regazzoni se cautiva con la literatura de Soriano. Es verdad, Soriano es Eutopa, y en particular en Francia e Italia, tuvo una recepción plena, sin mezquindad ni apropiaciones arbitrarias. Basten dos ejemplos: una nota de Massimo Raffaeli, “Soriano un profeta de la generación X”, publicada en 2009 con motivo de la edición de ocho reportajes en forma de narración, *La febbre dell'oro*, en Einaudi, al cuidado de Glauco Felice, un prestigioso traductor. Y con otro cariz, pero no menos importante, el nombre de un club de fútbol.

En el primer caso, leemos:

Una sutil maldición golpea a los llamados autores de culto: sobreviven a la devoción de un determinado grupo generacional y antes o después devienen escritores para *happy few*, los pocos felices. Algo parecido está sucediendo con Oswaldo Soriano, el periodista y narrador argentino cuya fama, a pesar del éxito de *Triste, solitario y final* y la presencia masiva en el catálogo Einaudi, se restringe a una clase de lectores caracterizados con precisión. Quien ama a Soriano hoy, no tiene menos de cuarenta o cincuenta años y es un lector progresista. (...) La inminente salida en Einaudi de *La fiebre del oro*, confirma de todos modos que Soriano tendría verdaderamente los números, como se dice, para hacerse leer y amar por aquellos jóvenes que la ausencia

de imaginación sociológica de este país, ha reunido y bautizado como la generación X.¹

La cita es extensa, pero interesa para tener presente el espectro de lectores de Soriano en Italia. Por un lado, los adultos progresistas formados en los años setenta a los que se suman aquellos jóvenes de las primeras décadas del siglo XXI, ambos públicos satisfechos en sus respectivas épocas por las ediciones de la famosa editorial italiana Einaudi. Pero, quizás, la evidencia más contundente del reconocimiento tanto al escritor como a su obra –metáfora mediante– es el nombre de un equipo italiano de fútbol: *O.S.F.C. –Oswaldo Soriano football club–* cuya camiseta *azzurra* lleva como insignia el dibujo que Daniel Paz entregó a *Página/12* el 29 de enero de 1997, día de la muerte del escritor. Recordemos los trazos certeros que diseñan al “gordo Soriano” yéndose; junto a él, un gato negro que con la punta levemente arqueada de su cola erguida acompaña fiel el andar cansino de su dueño:

Lo amamos desde *Pensar con los pies* (en Argentina se editó como *Cuentos de los años felices*). Tenemos un montón de libros sobre fútbol pero sus historias son las mejores de todas. Soriano es un gran escritor, sensible e inteligente. Él nos habla de hombres y mujeres en la esquina del mundo, sobre el sol en los ojos de un niño, sobre balones y tonterías, sobre cosas que están lejos, pero las sentimos cerca, el misterio de la vida y el misterio del tiempo y de lo poco que sabemos acerca de todo.²

¹ Massimo Raffaeli; “Soriano, un profeta della generazione X” (*tutto LIBRI*, N°1670, Anno XXXIII, 27/06/2009). En el original: “Una sottile maledizione colpisce i cosiddetti autori di culto: sopravvivono nella devozione di una determinata fascia generazionale e prima o poi diventano degli scrittori per ‘happy few’, i felici pochi. Qualcosa di simile sta capitando a Oswaldo Soriano [...] il giornalista e narratore argentino la cui fama nonostante il successo internazionale del primo romanzo *Triste, solitario, final* e la presenza massiccia nel catalogo Einaudi, ristretta ad una cerchia di lettori precisamenti caratterizzati. Chi ama a Soriano oggi non ha meno di quaranta o cinquant’anni ed è un lettore progressista [...] L’imminente uscita di Einaudi di *La febbre dell’oro* conferma tuttavia che Soriano avrebbe veramente i numeri, come si dice, per farsi leggere e amare da quei giovani che l’assenza di immaginazione sociologica, nel nostro paese, ha riunito e battezzato con l’emblema della generazione-x”.

² Cit. en Rodríguez, Ulises, “No todo escritor es patadura”, *Revista Ñ*, 28/01/2017, p. 17.

Exacta descripción de la poética de Soriano a cargo del número 13 de la camiseta *azzurra*, Enrico Remmert, escritor y defensor del equipo O.S.F.C. cuyo ejemplo se expandió hacia otros clubes europeos. Desde 2005, los “hinchas” de Soriano acarrear su entusiasmo hasta la Writers’ League, con la condición de que los jugadores de los clubes que la integran tengan al menos un libro publicado.³ Inteligente forma de homenaje cuya resolución abarca todo el espectro de la obra de Soriano definiendo con nitidez sus extremos; lo popular o –si se quiere– la cultura de masas y lo literario, en una síntesis –intelectuales e hinchas– que los seguidores compatriotas de Soriano no lograron establecer.

En su tierra natal, Soriano y su literatura se enrarecían y se enrarecen con disputas cuyas causas están teñidas por circunstancias ajenas a la aparente simplicidad de sus novelas. En este sentido, es ejemplar un brevísimo texto del crítico, docente universitario y escritor Martín Kohan, hinchas de reconocido fanatismo del Club Atlético Boca Juniors, uno de los clubes de fútbol más populares de la Argentina. La nota de Kohan fue publicada en el diario *Perfil* de Buenos Aires y en ella se describe con sorprendente fidelidad una situación que conocemos muchos de aquellos que nos formamos en letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en el período inmediatamente posterior a la caída de la dictadura militar (1976-1983) durante el gobierno democrático de Raúl Alfonsín (1983-1989). La Facultad de Filosofía y Letras también tuvo su glorioso y esperanzado renacer tras haber padecido una censura feroz, persecución y muerte. A partir de 1983, las cátedras se reconfiguraron con profesores que volvieron del exilio –aquellos que habían podido exiliarse– y otros que se habían formado clandestinamente, en insilio, desafiando el horror. Entre ellos estaba la profesora Beatriz Sarlo quien tomó a su cargo la cátedra de Literatura argentina contemporánea. En 1988, apenas meses después del levantamiento del Regimiento de Infantería al mando del teniente coronel Aldo Rico, Sarlo dictó un seminario en la Facultad con una inscripción masiva de alumnos. En aquel entonces, escuchar la voz calificada de profesores sólidamente formados

³ Cf. *ibidem*.

burlando la persecución y la censura de los años negros de la historia argentina reforzaba la sensación de libertad. El programa de ese seminario abarcaba escritores cuyas obras estaban estructuradas sobre el eje literatura argentina y política. En general eran piezas literarias escritas durante el gobierno militar en el exilio o prohibidas por la censura y publicadas por editoriales extranjeras. Figuraban en ese programa David Viñas, Juan José Saer, Juan Martini, Héctor Tizón, Daniel Moyano, Ricardo Piglia, Andrés Rivera, Oswaldo Soriano, entre otros. Se sabía en aquel momento que la profesora Sarlo valoraba la escritura de Saer y lo consideraba uno de los escritores más interesantes y prometedores de la generación post-Borges, aunque su obra no circulara ni se leyera con fluidez en ese entonces. Esto no impedía que sus clases trazaran hipótesis certeras para la lectura de otros escritores del espacio literario argentino cuyas poéticas eran bien diversas. Cortázar, Marechal, Soriano, por ejemplo, formaban parte de los programas de literatura argentina contemporánea junto a otros escritores canónicos, sin faltar la serie de los jóvenes escritores surgidos después de la dictadura, agrupados en torno a distintos ejes de lectura. La nota de Kohan pone en escena, treinta y nueve años después, la brecha dicotómica y falaz vociferada hasta hoy con cierta malicia entre lo masivo y la academia en torno a la literatura de Soriano. Con inteligente ironía y sin metáforas, Kohan argumenta su afán con la lectura de la obra de Soriano desde su asistencia como alumno a aquel concurrido seminario de 1988. Escribe Kohan en "La academia no ignoró a Soriano":

Cuarteles de invierno fue el primer libro de Oswaldo Soriano que yo leí. [...] Recuerdo que en aquel seminario del año 88, alguien ubicó la novela de Oswaldo Soriano entre el realismo y la cultura popular, y a todos, en un principio, nos pareció razonable el planteo. Pero entonces intervino Beatriz Sarlo. Y lo hizo para especificar que no había para ella en Soriano ese discurso en grado uno que el realismo pretende así sea como efecto, que Soriano trabajaba más bien con representaciones de representaciones previas, sobre-codificando tanto las tramas como los personajes. Y que su horizonte de referencia no era el de la cultura popular, sino el de la cultura de masas, distinción ideológicamente crucial que no había que pasar por alto. Luego yo leí *Triste, solitario y*

final, leí *No habrá más penas ni olvido*, leí *El ojo de la patria*, leí *A sus plantas rendido un león*, y el doble encuadre de Sarlo me resultó cada vez más certero y provechoso.⁴

La experiencia de lectura desde una hipótesis de análisis gestada en el saber específico, cualquiera sea la poética sobre la que se instrumente, aporta un grado de comprensión que no tiene por qué competir con una lectura que surja desde otra perspectiva. Ambas son complementarias y la academia lo sabe y lo imparte. Además, permite ir más allá de la lineal enunciación de las características generales de una obra, que como en el caso de Soriano, aunque sean pertinentes, se reiteran y se encriptan restándole densidad y valor a la escritura literaria.

Es irrefutable y muy pertinente con respecto al medio periodístico donde se publica, la reflexión propuesta en otra nota homenaje por los veinte años de ausencia del escritor:

Soriano atrapaba el idioma de todos los días y nos lo devolvía convertido en literatura, en una visión de país que era también visión del mundo, un lugar disparatado, cruel y sin sentido donde sin embargo también era posible esa ternura íntima, privada, que sus personajes entregaban sin reservarse nada.⁵

Lamentablemente, la autora de la nota, Ana María Shua, escritora también, no resiste obviar una estéril antinomia: "A Soriano la crítica académica nacional, a la que solo le interesan las viejas y nuevas vanguardias, lo miró por sobre el hombro con la desconfianza habitual con que mira a cualquier escritor que venda más de 300 ejemplares".⁶ Más allá del error que se podría haber evitado consultando programas curriculares disponibles en la biblioteca de la facultad citada, la escritora olvida que, como indica Kohan en la nota publicada en simultaneidad con la suya, o como saben docentes, profesores e investigado-

⁴ Kohan, Martín, "20 años después. Homenaje a Soriano", *Perfil*, Cultura, 22/01/2017. Disponible en <http://www.perfil.com/cultura/la-academia-no-ignora-a-soriano.phtml> (consultado 22/03/2017).

⁵ Shua, Ana María, "A sus páginas rendidos los lectores", *Revista Ñ*, 28/01/2017, p.16.

⁶ *Ibidem*.

res de “la Academia”, de este espacio surgen los instrumentos para dar cuenta cómo, con qué recursos o estrategias narrativas, los escritores, Soriano –sea el caso– puede a través de su narrativa, transformar “en literatura el idioma de todos los días”, explicar por qué su literatura produce el efecto “de sensación de proximidad” o con qué estrategia literaria “nos engañaba un poco [¿?sic] con su aparente simpleza” o “[...] Nos engañaba haciéndonos creer que nos estaba contando una película de aventuras cuando en realidad lo que estaba logrando era ahondar en lo mejor y lo peor de nuestra historia”.⁷ Y cabe afirmar que “la academia” (que supongo es sinécdoque de todos los seres de carne y hueso que allí trabajan y además extienden su saber y práctica fuera de los límites espaciales y “académicos” hacia todas las direcciones) es la que responde las preguntas que puede suscitar una novela, para quien sea que le interese o se le ocurra preguntárselas, sin mirar por encima de ningún hombro; solo bajando la vista y leyendo minuciosamente e incontables veces la obra de cada escritor con el auxilio, eso sí, de todas las disciplinas abordándolas sin prejuicios.

El ensayo de la Profesora Regazzoni, *Oswaldo Soriano. La añoranza de la aventura. Una perspectiva exterior*, viene oportunamente a terciar en este conflicto actualizado con motivo de conmemorarse en 2017 el vigésimo aniversario de la desaparición del escritor. Y lo hace sin estridencias, afirmando el lugar de Soriano dentro del circuito de la literatura más allá de cualquier frontera. Así, con diversos recursos y técnicas de análisis, devuelve a los lectores argentinos un Soriano que atrae, que mueve a la reflexión y a la necesidad de una relectura inducida por citas oportunas que toma de las novelas. Asimismo, Regazzoni no sólo recorre con minuciosa atención la obra del escritor contextualizándola, sino que recoge y comenta las críticas surgidas de “la academia” nacional y europea, y aporta comentarios tomados de entrevistas en los que el autor da a conocer la génesis de sus respectivas novelas y cuentos.

La introducción y los tres capítulos que conforman el ensayo acompañan los textos según el orden cronológico de su publicación. En la introducción propone dar cuenta de la inserción

de Soriano en una tradición que contempla a Martínez Estrada como integrante de una generación atravesada por la contienda peronismo/anti-peronismo. O mejor, desde “una perspectiva exterior”, lo inscribe en una tradición de escritores que incorporan en sus textos, con distintos recursos y diversas poéticas, la incidencia de la política y la historia en la narrativa argentina. *Literatura argentina y realidad política* tituló Viñas sus ensayos esclarecedores de una Argentina en convulsión periódica. La referencia a Martínez Estrada, se sostiene en la narrativa del escritor, más allá de sus contundentes ensayos como *Radiografía de la Pampa*, *La cabeza de Goliath* o *Muerte y resurrección del Martín Fierro*. Cuentos tales como “Viudez” y “La inundación” diseñan escenas en medio de la soledad pampeana; la de una mujer atrapada en un cuadro de ganado acosada por los cuernos que transforman una situación cotidiana en un infierno laberíntico, y la escena en la que pobladores hacinados en una iglesia gótica en medio de la aridez pampeana buscan refugio por una sugestiva inundación que los acecha, no pueden sino leerse como alegorías políticas, máxime si se considera la firme y explícita postura ideológica del escritor. Establece, además, una referencia a los intelectuales que se agruparon en torno a la revista *Contorno* y su resistencia a leer a los escritores de *Sur* o, a la inversa, la prolija lectura de los diarios de tendencia conservadora (según ha comentado alguna vez David Viñas) para mantener la llama del espíritu beligerante contra los conservadores. Regazzoni, entonces, traza en la introducción un marco que resalta la postura ideológica de una generación de escritores, de la que participaría Soriano, por su peculiar manera de resolver simbólicamente los avatares de la historia argentina.

La singularidad de un escritor valorado en Europa –como indica la nota de Massimo Raffaelli– antes que en su país, se reitera con el premio otorgado a *Cuarteles de invierno* en Italia como mejor novela extranjera del año 1981. Y así como la autora de este ensayo inserta a Soriano en la tradición de escritores que atraviesan la historia estetizándola en su obra, propone una serie que trabaja su ficción en segundo grado trasvasando los diversos géneros que el arte configura en sus manifestaciones formales. Soriano se entroncaría, entonces, con nombres

⁷ Los encomillados pertenecen a la nota de Shua. Cf. nota 5.

prestigiosos latinoamericanos como, por ejemplo, Poniatowska y Villoro. Ya los títulos de sus novelas anticipan el cruce y la intertextualidad con textos que recuperan la cultura de masas.

Sin sospechar las antinomias locales, Regazzoni trae citas de críticos foráneos como Marta Giacomino o Giuseppe Bellini, famoso catedrático de la Universidad de Milán, fallecido recientemente; Angela Bianchini quien da pautas acerca del principio de construcción de los relatos: “desarmar máquinas que después no sabe reconstruir”; Rosalba Campora, argentina radicada en Roma, y otros estudiosos europeos que detuvieron su mirada en los textos de Soriano, a quienes suma reconocidos críticos argentinos entre los que se destacan Noé Jitrik, Nora Catelli, radicada en Barcelona; Graciela Scheines, y también Beatriz Sarlo, que además de articular con precisión las hipótesis impartidas, remite con pertinencia a Adorno para reafirmar la resistencia al poder desde el margen, la literatura cuya función consistiría en relatar lo que la ideología oculta.

Regazzoni contextualiza oportunamente, además, las obras de Soriano en la situación político social de la Argentina a partir de los primeros años de la década del setenta. Y si según Raffaelli los lectores de Soriano abarcan tanto a los intelectuales italianos de los setenta como a la generación X; podemos confirmar sin riesgo que Regazzoni pertenece a aquellos lectores de izquierda que aman a Soriano a partir de la lectura de *Triste, solitario y final*, su primera novela. Entonces, las esclarecedoras referencias a la situación argentina de las últimas décadas del siglo XX son un sólido aporte a aquellos jóvenes –o ya no tan jóvenes– de la “generación X” y las generaciones venideras, sea de lectores italianos o demás lectores de todas las ideologías a quienes les interese encontrar la justa densidad, en la aparente superficie de la narrativa de Soriano.

La mezcla de géneros, la intersección entre expresiones artísticas diversas, el pastiche, la ironía y la parodia son instrumentos que Regazzoni convoca para abordar los distintos textos con la precaución de definir previamente cada recurso –como se acostumbra con el uso de las palabras en las lecturas de filosofía– y desde qué punto de vista lo utiliza para su análisis. En este sentido, hay que destacar los conceptos de parodia e

ironía que Regazzoni toma de Marina Mizzau, que incorporan otra faz en la definición con respecto a las que aportan tanto Bajtín como Agamben en sus respectivas reflexiones sobre el tema. Podría pensarse que Mizzau inserta su definición entre lo semántico y lo sintáctico al proponer la ironía como “una afirmación de intención” que se asocia al estilo indirecto libre en la narración, mientras que la parodia sería “una afirmación de expresión” asociada al estilo directo. Asimismo, al abordar el mito en Soriano, la autora se detiene en los comentarios y correcciones que el semiótico Kurt Hübner hace sobre las propuestas de Barthes. Más allá de las controversias teóricas que Regazzoni presenta con nitidez, importa señalar que con estos elementos teóricos argumenta con justeza cómo funciona el mito generado por los medios masivos de comunicación en la literatura de Soriano. Se trata de cómo Soriano elige espacios que le permiten resolver a nivel simbólico conflictos políticos, ideológicos, reales en Argentina. Cómo el humor se transforma en grotesco, con matices posmodernos, y cómo en los últimos textos su narrativa se vuelca sobre sí dando pistas como para sospechar que es en la literatura donde los escritores encuentran su identidad.

Si como dice Angela Bianchini, Soriano desarma una maquinaria que después no recompone, Regazzoni desarticula con minuciosidad las partes de su ficción y encuentra la función de cada una de ellas en la totalidad de la obra para que el lector pueda recomponer, en su lectura, los textos. La breve síntesis argumental de las novelas y relatos en los que focaliza su análisis, las citas textuales que atestiguan el humor y la maestría del escritor con su pluma y la contextualización de los avatares de la historia argentina que dan origen a los argumentos de cada ficción hacen de este ensayo una pieza valiosa que contribuirá a que los lectores argentinos diriman antinomias; contribuirá a atraer nuevos lectores o los incitará a la relectura de la obra de Soriano.

Adriana Mancini

Bibliografía

Obras de Osvaldo Soriano

- (1973). *Triste, solitario y final*, Barcelona: Bruguera.
(1978). *No habrá más penas ni olvido*, Barcelona: Seix Barral.
(1982). *Cuarteles de invierno*, Barcelona: Bruguera.
(1983). *Artistas, locos y criminales. Personajes en La opinión 1972-1974*, Buenos Aires: Bruguera.
(1986). *A sus plantas rendido un león*, Buenos Aires: Seix Barral.
(1987). *Rebeldes, soñadores y fugitivos*, Buenos Aires: Editora\12.
(1990). *Una sombra ya pronto serás*, Buenos Aires: Sudamericana.
(1992). *El ojo de la patria*, Buenos Aires: Sudamericana.
(1993). *Cuentos de los años felices*, Buenos Aires: Sudamericana.
(1995). *La hora sin sombra*, Buenos Aires: Sudamericana.
(1996). *Piratas, fantasmas y dinosaurios*, Bs. As.: Sudamericana.
(2004). *La hora sin sombra*, prólogo de Tomás Eloy Martínez, Barcelona: Seix Barral.

Referencias bibliográficas

- Alazraqui, Jaime (1993). "Cortázar y la narrativa argentina actual" en: Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt: Vervuert Verlag, 217-230.
- Baer Barr, Lois (1985). "Cuarteles de invierno: The Reign of the Unrighteous", *Revista de Estudios Hispánicos*, 19: 49-59.
- Balderston, Daniel et al. (ed.) (1987). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Barthes, Roland (1957). *Mythologies*, Paris: Seuil.
- Benjamin, Walter (1995). *Angelus Novus*, Torino: Einaudi.
- Bellini, Giuseppe (1996). "Peregrinando tra le passioni argentine", *Il Sole 24 Ore*, 10 di agosto: 14.
- (1997). *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Editorial Castalia.
- Bianchini, Angela, "E Soriano si giocó a pallone le Falkland" (Mimeo). Archivo personal de Susana Regazzoni.

- Billi, Mirella (1993). *Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese*, Napoli: Liguori Editori.
- Borges, Jorge Luis (1974). *El Aleph*, Barcelona: Bruguera.
- Butor, Michel (1968). *La critique et l'invention, Répertoire III*, Paris: Minuit.
- Camplani, Clara (1995). "José Pablo Feinmann. Amaro, non troppo", *Rassegna Iberistica*, 52: 75-76.
- Campra, Rosalba (1982). *America latina: l'identità e la maschera*, Roma: Editori Riuniti.
- Catelli, Nora (1982). "Desde el vértigo hacia el abismo", *Quimera*, 19: 43-46.
- (1983). "Ni penas ni olvido. Entrevista con Oswaldo Soriano", *Quimera*, 29: 26-31.
- Chandler, Raymond (1953). *The Long Good-Bye*, London: Houghton Mifflin & Hamish Hamilton.
- (1958). *Playback*, London: Houghton Mifflin & Hamish Hamilton.
- (1978). *La rousse rafle tout*, Paris: Presse Pocket.
- Croce, Marcela (1998). *Oswaldo Soriano. El mercado complaciente*, Buenos Aires: Emilia Segotta.
- Delgado-Costa, José (2002). *Binarración y parodia en las primeras tres novelas de Oswaldo Soriano*, Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- Fages, Jean B. (1973). *Che cosa ha veramente detto Lacan*, Roma: Ubaldini Ed.
- Garzia, Aldo (1991). "Pícaro per caso a Buenos Aires", *Il Manifesto*, 17 maggio: 5.
- García Molt, Daniel (2003). "Entrevista" en: Oswaldo Soriano, *No habrá más penas ni olvido*, Buenos Aires: Seix Barral.
- Giacomino, Marta (1982). "Espacios de soledad: entrevista con Oswaldo Soriano", *Quimera*, 89: 45-51.
- Gramuglio, María Teresa (1993). "Genealogía de lo nuevo" en: Roland Spiller (ed.), *La novela argentina de los 80*, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- Gregorich, Luis (1968). "La generación del 55: los narradores" en: AA. VV., *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Gudiño Kieffer, Eduardo (1995). "La hora sin sombra", *La Nación*, 10 de enero: 8.
- Halperin Donghi, Tulio (1972). *Storia dell'America Latina*, Torino: Laterza.
- Hamon, Philippe (1996). *L'ironie littéraire*, Paris: Hachette.
- Hernández, José (1962). *Martín Fierro*, Bs. As.: Sudamericana.
- Hochman, Nicolás (2011). "Un exiliado siempre serás. El desarraigo en las novelas de Oswaldo Soriano", *Contextos*, 26: 68-72.
- Hortiguero, Hugo (2007). *La literatura cambalachesca en la novelística de Oswaldo Soriano*, Lewiston/New York: Edwin Mellen Press.
- Hübner, Kurt (1990). *La verità del mito*, Milano: Feltrinelli.
- Hutcheon, Linda (1979). *A Theory of Parody*, Cambridge: University Printing House.
- (1985). *A Theory of Parody: The teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago: University of Illinois Press.
- Jankélévitch, Vladimir (1992). "L'irreversible et la nostalgie" en: A. Prete (ed.), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 119-175.
- Jitrik, Noé (1986). "De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana" en: Daniel Balderston (ed.), *The Historical Novel in Latin America*, Gaithersburg: Hispanoamerica, 13-30.
- Juárez, Francisco N. (2013). "Un personaje para Oswaldo Soriano", *Página/12*, (Cultura y Espectáculos), 3/2/2013, disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-27725-2013-02-03.html>
- Kohut, Karl y Andrea Pagni (eds.) (1993). *Literatura argentina boy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- La Porta, Filippo (1995). *La nuova narrativa italiana*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Lafforgue, Jorge R. (1969). "La narrativa argentina actual" en: AA. VV., *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Lenzen, Dieter (1991). *Alla ricerca del padre. Dal patriarcato agli alimenti*, Lateza: Roma-Bari.
- Lobato, Mirta Zaida y Juan Zuriano (2000). *Atlas histórico*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Lyotard, Jean (1987). *La condición postmoderna*, Madrid: Cátedra.
- Martelli, Giampaolo (1978). "Povero Stanlio", *Il giornale Nuovo*, 19 settembre: 10.
- Masiello, Francine (1987). "La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura" en: Daniel Balderston et

- al. (ed.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires: Alianza Editorial, 11-29.
- Mathieu, Corinne S. (1998). "La realidad tragicómica de Oswaldo Soriano", *Chasqui, Revista de Literatura Latinoamericana*, Vol. 17, n° 1 (mayo): 85-91.
- Mizzau, Marina (1984). *L'ironia*, Milano: Feltrinelli.
- Montes-Bradley, Eduardo (2001). *Oswaldo Soriano. Un retrato*, Buenos Aires: Editorial Norma.
- Montes Capó, Cristián (2003). "Escritura y subjetividad lírica en *La hora sin sombra* de Oswaldo Soriano", *Revista Chilena de Literatura*, 62 (abril): 1-17.
- (2004). *Oswaldo Soriano. Una contrautopía posmoderna*, Santiago de Chile: RIL.
- Morán, Carlos Roberto (1984). "La obra de Oswaldo Soriano", *Revista Nacional de Cultura*, 4: 245-249.
- Moyano, Daniel (1993). "Escribir en el exilio" en: Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt: Vervuert Verlag, 147-156.
- Mucci, Cristina (1997). "Entrevista a Oswaldo Soriano", *Voces de la cultura argentina*, Buenos Aires: Ed. El Ateneo: 185-209. Disponible en línea: <http://w4000457.ferozo.com/entrevista-a-osvaldo-soriano>
- Orengo, Nico (1978). "Uno strano detective sulla tomba de Stanlio", *Repubblica*, 25 settembre: 23.
- (1996). "Soriano ci guida alle passioni argentine", *La Stampa*, 27 agosto: 18.
- Perilli, Carmen N. (1985). "Violencia y delirio en tres novelas argentinas del 80", *Cuadernos Americanos*, 259, 2: 225-231.
- Ponce, Néstor (1982). *Mito y contramito en "Triste, solitario y final" de Oswaldo Soriano*, Maitrise, Paris III, UEF d'Etudes Ibériques.
- Portantiero, Juan Luis (2011). *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires: Eudeba.
- Previtera, Roberta (2014). "Triste, solitario y final. La encrucijada entre cine y novela negra" en: Alex Martín Escibá y Javier Sánchez Zapatero (eds.), *La (re)invención del género negro*, Santiago de Compostela: Andavira, 467-475.
- Prete, Antonio (ed.) (1992). *Nostalgia. Storia di un sentimento, traduzioni di Chiara Agostini*, Antonio Prete, Alessandro Serra, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Prieto, Adolfo (1983). "Los años sesenta", *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIX, 125 (oct-dic.): 889-901.
- Ran, Amalia (2008). "El viaje por la memoria en *La hora sin sombra*", *Chasqui, Revista de literatura latinoamericana*, Vol. 37, n° 1 (mayo): 25-35.
- Reati, Fernando (1992). *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, Buenos Aires: Editorial Legasa.
- Regazzoni, Susanna (1996). *Oswaldo Soriano. La nostalgia dell'avventura*, Roma: Bulzoni.
- Riccio, Alessandra (1982). "Oswaldo Soriano", *Belfagor: Rassegna di varia umanità*, Anno XXXVII, n° 2: 157-170.
- Román, Claudia y Silvio Santamarina (2000). "Absurdo y derrota. Literatura y política en la narrativa de Oswaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez" en: Elsa Drucaroff (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 11: *La narración gana la partida*, Buenos Aires: Emecé, 49-72.
- Sacomanno, Guillermo (1993). "Prólogo" a Oswaldo Soriano, *Una sombra ya pronto serás*, Buenos Aires: Seix Barral, 7-10.
- (2007). "El fenómeno Soriano", *Página/12, Suplemento Radar*, 28 de enero, disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3556-2007-01-28.html>
- Saer, Juan José (2014) [1997]. *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarlo, Beatriz (1983). "Los dos ojos de Contorno", *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIX, 125 (oct-dic.): 797-807.
- (1987). "Política, ideología y figuración literaria" en: Daniel Balderston et al. (ed.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires: Alianza Editorial, 30-59.
- Scheines, Graciela (1991). *Las metáforas del fracaso*, La Habana: Casa de las Américas.
- (1993). "La última generación del ochenta. La peculiaridad del fracaso en la novela argentina actual" en: Roland Spiller (ed.), *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 271-282.
- Schliekers, Sabine (1995). "De la novela al cine: Análisis narratológico-comparativo de *Cuarteles de invierno* de Oswaldo Soriano/*Das Autogramm* de Peter Lilienthal y *Boquitas Pintadas* de Manuel Puig y de Leopoldo Torre Nilsson" en: *Iberoamericana*, 19/4: 20-47.
- Silvestri, Laura (1996). *Cercando la via. Riflessioni sul romanzo*

poliziesco in Spagna. Roma: Bulzoni.

Sklodowska, Elzbieta (1991). *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam: John Benjamins Publishing.

Sosnowski, Saúl (1982). "La dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos en la década del setenta", *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIX, 125 (oct-dic.): 955-963.

Soumerou, Raúl (1990). "Crónica de la derrota con honra: tres novelas de Oswaldo Soriano: *Triste, solitario y final*; *No habrá más penas ni olvido*; *Cuarleles de invierno*", *Cahiers d'Etudes Romanes*, 16: 77-98.

Speranza, Graciela y Aníbal Jarkowski (1988). "Ficción y realidad política", *Crisis*, 62: 34-40.

Spahr, Adriana (2006). *La sonrisa de la amargura. La historia argentina a través de tres novelas de Oswaldo Soriano*, Buenos Aires: Corregidor.

Spiller, Rolland (1991). "Prólogo", *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.

Starobinski, Jean (1992). "Il concetto di nostalgia" en: *Antonio Prete (ed), Nostalgia. Storia di un sentimento*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 85-117.

Todorov, Tzvetan (1973). *Poétique*, Paris: Seuil.

Ulla, Noemí (1993). "Invenciones, parodias y testimonios. La literatura argentina de 1976 a 1986" en: Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.) *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 189-197.

Weinrich, Harald (1978). *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna: Il Mulino.