

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA  
Departamento de Filología Española IV**



**LA SUBVERSIÓN DE LA HISTORIA:  
PARODIA, HUMOR, CINE Y MÚSICA EN LAS NOVELAS  
DE OSVALDO SORIANO**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**David Prieto Polo**

Bajo la dirección de la doctora:  
Teresita Mauro Castellarín

**Madrid, 2006**

- **ISBN: 978-84-669-2901-1**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE FILOLOGÍA



LA SUBVERSION DE LA HISTORIA:  
PARODIA, HUMOR, CINE Y MUSICA  
EN LAS NOVELAS DE OSVALDO SORIANO

DAVID PRIETO POLO  
MADRID 2006



DAVID PRIETO POLO

LA SUBVERSION DE LA HISTORIA:  
PARODIA, HUMOR, CINE Y MUSICA  
EN LAS NOVELAS DE OSVALDO SORIANO

DIRECTORA: Dra. TERESITA MAURO CASTELLARIN

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE FILOLOGIA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA ESPAÑOLA IV

MADRID 2006



A MIS PADRES, TODO

A NOELIA, SIEMPRE



## AGRADECIMIENTOS:

A la Dra. D<sup>a</sup>. **TERESITA MAURO CASTELLARIN**, por su maravilloso curso de doctorado, por sus provechosos consejos, por su admirable sentido del humor, por su amistad y por su excelsa calidad intelectual y humana.

Me gustaría además dedicar esta tesis doctoral a mi familia, en particular a mis sobrinos, Eva Prieto Carballo y José Prieto Carballo; a todos mis profesores: del Colegio Albe, Centro Begoña, Universidad Complutense de Madrid, en particular a mis profesores de doctorado: D<sup>a</sup>. Marina Gálvez Acero, D<sup>a</sup>. Esperanza López Parada, D<sup>a</sup>. Juana Martínez Gómez, D<sup>a</sup>. Almudena Mejías Alonso –a quien siempre estaré especialmente agradecido pues me animó a hacer el doctorado-, D. Lucrecio Pérez Blanco, D<sup>a</sup>. Rocío Oviedo Pérez de Tudela; a mis compañeros –y sin embargo amigos- de doctorado; a mis amigos: Andrés Alonso Trigo, Francisco Javier Alonso Vázquez, Alfonso Carrillo Villasevil, Venancio Castaño Ferré, Elena Castillo Carbonell, Carlos Castrodeza, Mar Clavería Sánchez, Concha Coso Parra, Jorge Delgado Wallace, Elena di Pinto, Luis Español Bouché, José María Lancho Rodríguez, Fernando Lillo Esteban, Susan Lord, María del Carmen Magaz Balmaseda, Jorge Martín-Cereceda Laplaza, Edith Martínez Hidalgo, María Jesús Martínez Pestaña, Esther Miguel Laguna, Guillermo Oncíns Hevia, Maruxa Oñate Español, Borja Rubio, Gonzalo Sáenz de Santamaría Cánovas del Castillo, Charlie Sangster, Isabel Sanuy, Luis Smerdou Altolaguirre, Begoña Summers de Aguinaga, Hiromi Ueshima, Manuel María Vias Guitián; al maestro Alberto Rull Sabater; al personal de las bibliotecas de la Agencia Española de Cooperación Internacional y de la Biblioteca Nacional de España, en particular a Paqui y Jesús. Por último, me gustaría dedicar también esta tesis a cuatro personas, amigos muy queridos, que ya no están con nosotros: Emily May Carlow, José María Esnoz Zabalza, Grahame B. Harrison y Fernando Redondo Díaz. A todos, gracias.







## INDICE

<b>Introducción</b> .....	9
<b>I. Osvaldo Soriano</b>	
1. Biobibliografía de Osvaldo Soriano.....	19
2. Osvaldo Soriano en el contexto de la literatura argentina.....	33
<b>II. La obra de Osvaldo Soriano según la temática.</b>	
<b>Capítulo 1: Parodia de las novelas policiales, el mundo del cine y las novelas de espías</b> .....	
<b>44</b>	<b>44</b>
1.1 <i>Triste, solitario y final</i> .....	44
1.1.1 Los orígenes de la novela.....	44
1.1.2 Estructura.....	49
1.1.3 La presencia del cine.....	50
1.1.4 La influencia de la novela policial estadounidense.....	62
1.1.5 La imagen de Argentina e Hispanoamérica.....	80
1.1.6 El lenguaje.....	83
Anexo I Los textos anticipatorios de <i>Triste, solitario y final</i> .....	85
1) El texto del <i>Grupo Cine</i> .....	85
2) <i>Laurel y Hardy. El error de hacer reír</i> .....	88
3) <i>Tribulaciones de un argentino en Los Angeles</i> .....	94
Anexo II: El texto del <i>Grupo Cine</i> .....	96
1.2 <i>El ojo de la patria</i> .....	100
1.2.1 Los orígenes de la novela.....	100
1.2.2 El país imposible.....	103
1.2.3 La parodia de la novela de espías.....	104
1.2.4 La presencia del pastiche.....	120
1.2.5 Imagen de carnaval.....	128
<b>Capítulo 2. La historia reciente de Argentina (1973 – 1990)</b> .....	<b>139</b>

2.1 Temas recurrentes o isotopías en <i>No habrá más penas ni olvido</i> , <i>Cuarteles de invierno</i> y <i>Una sombra ya pronto serás</i> .....	139
2.2 <i>No habrá más penas ni olvido</i> .....	140
Argentina 1973-1974.....	140
2.2.1 Estructura, argumento, personajes, referencias históricas, Colonia Vela.....	142
2.2.2 Una lágrima de pena aquel cantar.....	165
2.2.3 En el nombre del padre.....	171
2.2.4 La manzana de la discordia: Buenos Aires frente a las provincias.....	173
2.2.5 Otras escrituras.....	174
2.2.6 El humor.....	175
Anexo III Los argentinismos en <i>No habrá más penas ni olvido</i> .....	177
2.3 <i>Cuarteles de invierno</i> .....	181
Argentina 1976-1983.....	181
2.3.1 El argumento, contenido, elementos recurrentes.....	181
2.3.2 La música.....	201
2.3.2.1 El tango con voz de sombra.....	201
2.3.2.2 La primavera surge con todo su esplendor.....	210
2.3.3 El traje gris y gastado del padre.....	214
2.3.4 La cabeza de Goliat.....	217
2.3.5 El discurso.....	225
2.3.6 Mensaje de carnaval.....	229
Anexo IV Los argentinismos en <i>Cuarteles de invierno</i> .....	231
2.4 <i>Una sombra ya pronto serás</i> .....	238
Argentina a partir de 1983.....	238
2.4.1 La estructura, personajes, el espacio y la historia.....	239
2.4.2 La presencia de la música popular.....	258
2.4.2.1. La mano del tiempo tu huella borró.....	258
2.4.2.2 Impresión de atardecer.....	262
2.4.3 La identidad de los personajes.....	264
2.4.3.1 La mirada del ausente.....	264
2.4.3.2 Las relaciones personales entre los personajes.....	268
2.4.4 Volver del futuro: el exilio.....	270

2.4.5 Una Argentina disociada.....	275
2.4.6 La expresión.....	277
Anexo V Los argentinismos en <i>Una sombra ya pronto serás</i> .....	282
2.5. <i>El Negro de París</i> .....	290
<b>Capítulo 3.La guerra de las Malvinas.....</b>	<b>293</b>
3.1 <i>A sus plantas rendido un león</i> .....	293
El conflicto de las Malvinas.....	293
3.1.1 Estructura y personajes.....	296
3.1.2 O juremos con gloria callar.....	310
3.1.3 Abrazaos, millones de hombres.....	315
3.1.4 La identidad de los personajes.....	318
3.1.4.1 Tu nombre flotando en el adiós.....	318
3.1.4.2 El argentino en busca de su identidad.....	320
3.1.5 El léxico.....	323
<b>Capítulo 4. El escritor y la obra literaria.....</b>	<b>331</b>
4.1 <i>La hora sin sombra</i> .....	331
4.1.1 Argumento, estructura y personajes.....	331
4.1.2 El vacío de la página llena.....	334
4.1.3 A manera de memorias.....	354
4.1.4 Nostalgia de las cosas que han pasado.....	360
<b>Conclusiones.....</b>	<b>369</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>375</b>



## INTRODUCCION.

“Que tu voz, gato misterioso,  
Gato seráfico y extraño,  
En que todo es, como en un ángel,  
Tan armonioso como sutil”.

“El gato”, *Charles Baudelaire*

“...los argentinos tenemos la exacta medida de grandeza y pacotilla, de ambición y de fracaso que tuvo Gardel (...). 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”.

*Oswaldo Soriano*

Oswaldo Soriano constituye un caso singular dentro de la literatura argentina contemporánea. Por una parte, la mayoría de los críticos y de los medios académicos lo ignoraron en vida y, aún hoy, – transcurridos ocho años desde su muerte - siguen ignorándolo dentro del canon de la literatura del postboom.

Por otra parte, fue un autor que cosechó un gran éxito y tuvo un público fiel desde la aparición de su primera novela, *Triste, solitario y final*, en 1973.

En un país dividido desde siempre entre una élite culta y europeizante, contrapuesta a los escritores más populares y autodidactas, se inscribe la falta de interés por el estudio de su obra, como ocurrió con escritores de la envergadura de Roberto Arlt.

Los críticos le reprochaban también a Soriano el estilo excesivamente periodístico de algunas de sus novelas, algo que, a nuestro juicio, es una de las grandes virtudes del escritor.

Sus amigos y compañeros de profesión destacaban que Soriano era un gran fabulador –al igual que Joseph Roth-. El escritor tenía una especial habilidad para crear historias que luego presentaba como propias, es decir, que le habían ocurrido personalmente a él o a su familia, lo que provocaba el desconcierto en personas que le acababan de conocer y también cierta irritación entre sus amigos. Esto implica que sus relatos presuntamente biográficos tengan que leerse con cierta prevención, con respecto a la verosimilitud de los mismos.

Soriano comenzó su carrera literaria tres años antes del golpe de Estado que llevó a los militares al poder. El país vivió en estos años una crisis social, económica y política que supuso la división en bandos irreconciliables de gran parte de la sociedad argentina. Era inevitable que los intelectuales se posicionaran políticamente. Esto hizo que, al llegar los militares al poder en 1976, muchos de ellos fueran detenidos, asesinados o que tuvieran que exiliarse, como es el caso de Soriano.

El hecho de que su segunda novela estuviera ambientada en el periodo del último mandato de Perón, provocó que los editores no quisieran publicar la obra; y fue acusado también de ser comunista.

Los años de exilio fueron para el escritor, a pesar de los problemas que le acarreó el dejar su país, fructíferos en otros sentidos, pues, además de evolucionar y madurar como escritor, conoció a su esposa, de nacionalidad francesa, y pudo realizar otras actividades y tomar contacto con otros autores.

Durante el exilio, Soriano no dudó en participar, al lado de otros intelectuales hispanoamericanos y europeos, en la lucha por las libertades. Esto le granjeó, a su regreso a Argentina, ciertas enemistades, incluso de otros opositores al régimen militar que se habían quedado en el país. El escritor fue acusado de haber llevado una vida de lujo y de derroche en el exilio de París, juicio injusto hacia Soriano. También él, en algunos de sus relatos y artículos, fue injustamente duro con algunos de los que se quedaron. Esto se vio claramente cuando se hizo una especie de balance de la vida y de la obra del escritor, al morir en 1997.

La destrucción de la sociedad argentina, gestada desde la época del gobierno de María Estela Martínez de Perón y llevada a extremos terribles durante la última dictadura militar, sembró la división, el enfrentamiento, juicios críticos y provocó heridas, difícilmente superables entre los intelectuales que se vieron forzados al exilio, los que sufrieron persecución y torturas, los que se quedaron en el país en el exilio interno y la autocensura. Pasadas ya varias décadas de la etapa más oscura de la historia argentina contemporánea, aún no se han cerrado las lacerantes heridas de la destrucción del tejido social y cultural del país. No obstante, esa distancia nos permite retomar la lectura de la historia y de la literatura con un grado de mayor objetividad y con una visión de conjunto de esta larga etapa en la que imperó el terrorismo de estado, como ocurrió en el resto del continente, en Chile, Uruguay, El Salvador, etc.

La obra de Osvaldo Soriano tuvo una gran acogida en España, aunque en los últimos años asistimos a un cierto olvido de la misma, olvido parcialmente corregido con una nueva edición de las obras completas del escritor llevada a cabo por la editorial Seix Barral y por la realización de la película *El penalty más largo del mundo*, basado en uno de sus relatos.

Luego de esta breve introducción, considero oportuno destacar que la primera vez que escuché el nombre de Osvaldo Soriano fue cuando, una vez terminados mis cursos de doctorado, leí en un periódico una semblanza sobre un escritor argentino que acababa de morir hacía poco, a la temprana edad de cincuenta y cuatro años.

El hecho de que el escritor fuera argentino me atrajo sobremanera, ya que durante los cursos de doctorado, muchas de las obras que había leído eran de autores argentinos, tanto del siglo XIX como del XX y, además, porque la historia y la música de ese país siempre me han atraído profundamente y estaban muy presentes en la obra de Soriano.

La obra está compuesta por siete novelas, un libro para niños, cinco recopilaciones de artículos y relatos, algunos libros en colaboración, prólogos para obras de otros escritores, así como multitud de artículos, publicados en diversos medios de comunicación de todo el mundo. Al principio tuve problemas para encontrar algunos de los libros de Soriano, pues sus primeras novelas habían sido publicadas en España por la Editorial Bruguera, que ya no existía, y no se habían vuelto a editar. Afortunadamente, había ejemplares de ellas en algunas bibliotecas, como la de la A.E.C.I. y la Biblioteca Nacional de España. Respecto al resto de su obra, me hice con ella poco a poco, pues la Editorial Mondadori había reeditado recientemente algunas de ellas, como *La hora sin sombra*, por lo que era bastante fácil encontrarlas en las librerías. También encontramos una edición reciente del libro para niños, *El Negro de París*.

Con respecto a su obra periodística, nos encontramos con un problema irresoluble, ya que es muy amplia y sólo nos ha sido posible acceder a una mínima parte de ella. Hemos utilizado, no obstante, algunos de los artículos que Soriano escribió en *Página/12* y en medios como el diario español *El País*, como apoyo al comentario de algunas de las novelas. La vasta labor periodística, no se encuentra clasificada, informatizada, ni recopilada

ni siquiera en el propio país. Aclaramos, también, que nuestro interés se centraba en la obra narrativa y ficcional más que en lo periodístico, a pesar del valor indudable de muchos de sus artículos.

El siguiente paso era establecer las hipótesis de trabajo al estudiar la obra narrativa de Soriano, en la que están presentes ciertos temas que se repiten a lo largo de ella. Por nuestra formación decidimos estudiar los elementos históricos que aparecían en las novelas del escritor, algunos de los cuales han sido tratados, aunque de forma parcial por la crítica, como, por ejemplo, el peronismo. Consideramos, en todo caso, que no se trata de novelas históricas en el sentido homónimo del término ni tampoco de la llamada nueva novela histórica, sino de no historia, de ahí que haya titulado esta tesis, *La subversión de la historia*. La historia no constituye un eje ni un elemento mítico, sino que es un discurso paródico plagado de citas, alusiones, elementos aparentemente reales, juegos con el tiempo y con los personajes. En la obra de Soriano, lo histórico operó más como elemento de la posmodernidad. Como comenta García Canclini, lo posmoderno no es un estilo, sino que reúne, de forma tumultuosa, a todos, el lugar donde la historia del arte y el folklore se cruzan.

Nuestro interés por la historia incluida en la ficción constituía un factor esencial para dilucidar las interrelaciones, reescrituras, inserciones y parodias en lo ficcional de los hechos reales de un presente no muy lejano. De allí surge nuestro Interés por confrontar algunos aspectos de lo que algunos críticos –como Seymour Menton, por mencionar a alguno de ellos- han denominado “la nueva novela histórica en Hispanoamérica”.

La literatura posmoderna se caracteriza por la intertextualidad, la superposición de códigos que pertenecen a diferentes sistemas semióticos. La presencia de otros lenguajes, como el del cine, la música, del periodismo, constituyen rasgos significativos en la literatura hispanoamericana del siglo XX. La música tiene una presencia destacada en las obras de autores de diferentes épocas (Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, y más tarde en Manuel Puig, Daniel Moyano, entre otros). Soriano utiliza diferentes fuentes musicales, tanto populares como cultas. Al mismo tiempo parodia y desmitifica a uno de los grandes mitos de la música argentina, Carlos Gardel. El escritor emplea la música de diferentes maneras, como relación intertextual cuando utiliza versos o partes de canciones en medio del texto,

cuando toma algún verso o frase de una canción como título de sus novelas, como melodía de fondo tras algún acontecimiento. En este sentido, nos resultó de gran utilidad el excelente estudio crítico de la profesora Virginia Gil Amate sobre Daniel Moyano.

A pesar de su formación autodidacta, la cultura de Soriano era inmensa, lo que se refleja en su obra a través de innumerables referencias a distintos campos del saber, entre ellos el cine en sus novelas. Precisamente, la crítica destaca continuamente el estilo *cinematográfico* del escritor, sobre todo por la agilidad de la acción y por la facilidad con la que crea imágenes impactantes. Soriano era más pesimista y consideraba que su estilo era, precisamente, el que hacía que fuera imposible que sus novelas se llevaran al cine con un mínimo de éxito. Efectivamente, no se equivocaba, puesto que la mayoría de las películas realizadas a partir de sus obras, no conseguían penetrar en la compleja naturaleza de éstas. La afición del autor por el mundo del cine, lo llevó a utilizar no sólo a actores protagonistas de célebres películas, sino también a utilizar técnicas propias del montaje cinematográfico en la construcción de sus novelas.

Por otra parte, el profundo interés que siempre reflejó Soriano por Stan Laurel y Oliver Hardy y su inclusión en relatos y novelas, me llevó a leer abundante bibliografía y a ver películas sobre estos cómicos y sobre Charles Chaplin lo que me permitió realizar un análisis comparativo entre hechos reales y la ficcionalización que Soriano realiza en su obra de ese material.

El artículo de Néstor Ponce sobre el humor y la parodia en dos novelas de Soriano, *Triste, solitario y final* y *El ojo de la patria* nos sirvió para analizar con más detenimiento estos elementos. En efecto, la segunda de estas obras tiene como protagonista a un espía argentino, Julio Carré, que es una parodia de James Bond. Soriano utiliza elementos de humor, de comicidad junto a lo trágico, lo que refleja, en un plano más profundo de la lectura, una forma de humor negro. A éstos se pueden sumar los elementos carnalescos presentes en sus novelas, de acuerdo con los postulados de Mijail Bajtin.

Uno de los temas presentes en los escritores de la generación de Osvaldo Soriano, como Marco Denevi, es el que se relaciona con la identidad de los personajes, algo

que ya trataban autores anteriores, como Antonio di Benedetto y Daniel Moyano. Generalmente son antihéroes, fracasados que viven en un mundo en crisis que no comprenden. La mayoría de ellos han fracasado en sus matrimonios y las relaciones con sus hijos son inexistentes. Es un reflejo de la situación misma del país, sumido en un caos del que es casi imposible salir. Otro elemento común a estos escritores, es el de la presencia y el recuerdo del padre.

Todos estos elementos que aparecen en las novelas de Soriano, a los que se pueden sumar otros, como la fotografía, la ficción de oralidad, la crisis de la autoría se corresponden con los rasgos de la llamada literatura de la posmodernidad, término que hace alusión al período histórico que se inició después de la Segunda Guerra Mundial y, por lo que respecta a la literatura, a la producción realizada en los años sesenta y setenta del siglo XX en Estados Unidos y en Europa que, finalmente, englobó también a la producción literaria hispanoamericana. Para su estudio, nos hemos servido de las teorías de algunos de los autores que han estudiado el complejo fenómeno de la posmodernidad, como Jürgen Habermas, Gianni Vattimo, Jean-François Lyotard, Alfonso de Toro, entre otros teóricos. Por otro lado, para los elementos de teoría y crítica literaria, nos hemos basado en autores como Bajtin, Genette, Barthes, Eco, Jaus, Lotman, Foucault, etc.

La obra de Osvaldo Soriano la situamos dentro de la llamada literatura del posboom. En este grupo incluimos a contemporáneos que editan con él como: Manuel Puig, Denevi, Gudiño Kieffer, Gudiño Kramer, Dalmiro Sáenz... que hacen literatura social.

La narrativa de Osvaldo Soriano consta de siete novelas –*Triste, solitario y final*, *No habrá más penas ni olvido*, *Cuarteles de invierno*, *Una sombra ya pronto serás*, *El ojo de la patria*, *A sus plantas rendido un león* y *La hora sin sombra*-, un libro para niños –*El negro de París*-, cuatro recopilaciones de artículos y relatos –*Artistas, locos y criminales*, *Rebeldes, soñadores y fugitivos*, *Cuentos de los años felices* y *Piratas, fantasmas y dinosaurios*-, algunos libros en colaboración, prólogos para obras de otros escritores, así como multitud de artículos, publicados en diversos medios de comunicación de todo el mundo. Como tantos otros intelectuales y artistas argentinos, Soriano sufrió en carne propia el exilio. Antes de salir del país, el escritor solamente había publicado su primera novela, aunque

ya tenía terminada la segunda, *No habrá más penas ni olvido*. La realidad política del país hacía impensable su publicación, cosa que, sumada a la incierta situación personal y laboral de Soriano, hizo que éste decidiera abandonar el país. En Europa, el escritor publicó su segunda y tercera novelas y colaboró en diversos medios de comunicación. La siguiente novela, *A sus plantas rendido un león*, cuya acción transcurre durante la guerra de las Malvinas, en 1982, la publicó después de su regreso a Argentina, en 1986. Soriano comentó que durante su exilio en Europa le costó escribir novelas, por lo que se dedicó a redactar artículos periodísticos. Seguramente por ello, sólo una de sus novelas, *Cuarteles de invierno*, fue escrita durante su estancia en el viejo continente.

La metodología que hemos utilizado para realizar este trabajo es, obviamente, por las características de la obra ya mencionadas, ecléctica, ya que nos hemos servido de textos procedentes de distintas áreas de conocimiento: el cine, la música, la historia, la lingüística, la literatura, el humor<sup>1</sup> y el periodismo. En la mayoría de los estudios realizados sobre la obra de Soriano, se ha dado preferencia al tema de la historia, y en concreto al tercer mandato de Juan Domingo Perón y a las dictaduras militares, que, si bien es importante en la narrativa del escritor, debe ser complementado con el estudio de otros puntos que, a nuestro juicio, han sido dejados de lado por los críticos, como es el caso de la música popular, en particular el tango o los artículos periodísticos, hecho que hemos intentado subsanar en nuestro estudio.

Hemos consultado historias de la música, de la literatura, tanto mundial como española e hispanoamericana, el cine, tanto argentino como español y norteamericano, libros de filosofía, historia, literatura – novelas de espías, eróticas, etc.- , sociología, arte, acerca de Laurel, Hardy, Chaplin, John Wayne, Buster Keaton y el Hollywood de su época, psicología,

---

<sup>1</sup> Francisco Vallejo Pecharromán comenta acerca del humor:

“Pocos fenómenos son tan difíciles de definir, debido en parte, a que su origen se remonta a ancestrales épocas en que lo humano va tomando entidad y en las que lo lúdico ocupaba un lugar preferente (...)

Definición por negación que separaría lo carente de humor de todo aquello que poseyera este rasgo, por un conocimiento inconsciente e instintivo del fenómeno. Pero ese saber intuitivo, popular, tiene sus inconvenientes o deficiencias. Si bien hay un fondo común en lo que la voz de la calle identifica y recibe como humorismo, también es cierto que se trata de un concepto amplio e impreciso, del que se ha abusado con frecuencia y que aglutina realidades distintas y hasta opuestas, extendiendo las fronteras del humorismo hasta límites insospechados, donde caben todas las expresiones de la risa y de lo jocoso: la parodia, el histrionismo, lo cómico o festivo, lo satírico, lo irónico o jactancioso,...”. VALLEJO PECHARROMAN, Francisco: *El humorismo en la literatura argentina: 1880-1920 (Miguel Cané y Macedonio Fernández)*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Hispánicas, s./a., p. 18.

geografía; hemos visto documentales sobre Osvaldo Soriano y sobre la Argentina de su época; también hemos visionado diversas películas argentinas, algunas de ellas basadas en novelas y relatos de Soriano, como *No habrá más penas ni olvido* y *El penalti más largo del mundo*; al tratar el tema de la música popular y clásica, hemos consultado obras sobre Carlos Gardel y otros cantores, las letras de sus tangos y hemos escuchado sus voces en añejas grabaciones que han sido restauradas recientemente. Además, hemos profundizado en el estudio de la obra periodística de Soriano, con la consulta de sus artículos, publicados en periódicos como *El País* y *Página / 12*.

En lo relativo a la teoría y crítica literaria, hemos consultado distintas fuentes, Bajtin, Genette, la posmodernidad, así como textos relacionados con la literatura argentina e hispanoamericana.

El presente trabajo está compuesto de dos partes, en la primera incluimos una biobibliografía de Osvaldo Soriano junto con una sinopsis del contexto literario del escritor dentro de la literatura argentina.

La segunda parte, compuesta por cuatro capítulos, constituye el corpus central de nuestra investigación y agrupa las obras de Osvaldo Soriano en función de la temática, para lo cual hemos establecido cuatro grupos:

- 1°. “Parodia de las novelas policiales, el mundo del cine y las novelas de espías”, en el que hemos reunido dos de las novelas: *Triste, solitario y final* y *El ojo de la patria*. *Triste, solitario y final* no es, a nuestro juicio, una novela policial. Utiliza elementos de la novela policial para parodiarlos, algo que se relaciona con el tema de la posmodernidad.

-2°. “La historia reciente de Argentina (1973-1989)”, y en él hemos agrupado otras tres novelas de Soriano: *No habrá más penas ni olvido*, *Cuarteles de invierno* y *Una sombra ya pronto serás*, junto con el libro para niños *El Negro de París*. La historia de Argentina es uno de los temas que más atraían a Soriano, que defendía que para conocer verdaderamente los problemas actuales de su país había que conocer los errores que se habían cometido en el

pasado. Soriano destaca el pasado glorioso de Argentina –aunque en el fondo el país era un gigante con pies de barro- frente a la incertidumbre, el desencanto y la podredumbre del presente. Soriano fue siempre un escritor comprometido, con su país y con el mundo, y eso lo vemos en su obra.

3°. “La Guerra de las Malvinas”, en él hemos incluido la novela *A sus plantas rendido un león*.

4°. “El escritor y la obra literaria”. En este capítulo incluimos la última novela de Soriano, *La hora sin sombra*. En cada capítulo introducimos unas conclusiones acerca de las obras. Finalizamos con las conclusiones globales y la bibliografía.

En esta investigación, que nos ha llevado mucho tiempo, han sido de especial importancia los ricos fondos contenidos en bibliotecas españolas como la Hispánica de la Agencia Española de Cooperación Internacional y la Biblioteca Nacional de España, bibliotecas argentinas y francesas, y en hemerotecas, como la Municipal de Madrid. Gracias a esta investigación, hemos llegado a una serie de conclusiones: Soriano merece ocupar un lugar como Puig, Denevi... dentro de la narrativa de la posmodernidad o el posboom, la cual se caracteriza por la escritura de una literatura popular en contraposición a la llamada literatura culta. Hay, también, una ruptura frente a la obra anterior, de autores como Borges. La narrativa del posboom se caracteriza, además, por la integración de elementos marginales de la sociedad.

Pretendemos con su lectura dar una visión de conjunto de la obra y de la evolución de la misma, puesto que no existe un trabajo que ofrezca una visión completa de ésta. En ese sentido, el presente trabajo, aspira a llenar ese vacío y sentar las bases y criterios para abordar el conjunto de la producción literaria del autor. Así mismo, consideramos que la obra de Soriano merece ocupar un lugar dentro del canon de la literatura argentina posterior a la dictadura, como heredera de la corriente posmoderna iniciada con anterioridad por Manuel Puig.

## I. Osvaldo Soriano

### 1. Biobibliografía de Osvaldo Soriano

Osvaldo Soriano nació el 6 de enero de 1943 en Mar del Plata donde estaba destinado su padre, José Vicente, que era inspector de Obras Sanitarias. Don José Vicente era catalán, concretamente de Barcelona. Su madre, Eugenia, también había nacido en España, en Rípodas (Navarra)<sup>2</sup>.

Cuando Osvaldo tenía tres años, la familia se trasladó a San Luis, donde el escritor vivió hasta los nueve años. Siguiendo la carrera ascendente del padre en Obras Sanitarias marcharon después a Río Cuarto, Córdoba, donde permaneció hasta los doce años; luego en Tandil estuvo ocho meses, y finalmente en Cipolletti, en el sur donde residió hasta los diecinueve años, para regresar nuevamente a Tandil. Estos continuos traslados provocaron en el joven Osvaldo un gran desarraigo. En el colegio de Río Cuarto le llamaban “puntano” por el acento que traía de San Luis; en Cipolletti, sus compañeros de clase le apodaban el cordobés, y años después, cuando trabajaba en “Primera Plana”, el periodista Osiris Troiani le llamaba “tandilense”. Al final de su vida se produjo el reencuentro con su ciudad natal, Mar del Plata, en la que vivía una parte del año. En una entrevista confesaba que “uno no puede estar sin ningún lugar de origen...”<sup>3</sup>.

Los continuos traslados de la familia influyeron negativamente en la vida escolar de Osvaldo Soriano. En una entrevista decía al respecto lo siguiente:

“Los tres primeros años de colegio los hice en San Luis, el resto lo fui haciendo fraccionado. Cambiaba de colegio de un pueblo a otro,

---

<sup>2</sup> En un artículo, Soriano hacía estas semblanzas de sus padres: “A mi madre nunca se le apaciguaron las eses y las zetas de España. Quizá esos sonidos que yo le hacía repetir de niño para corregir la ortografía escolar eran los tesoros que guardaba de su infancia en Rípodas. Llegó a la Argentina en la segunda década del siglo, y 60 años más tarde, cuando regresó a visitar a sus amigos de la aldea, les reconoció las caras de la infancia, entre las arrugas y las canas. (...) sentada a la mesa de una casona floreciente que en su tiempo había sido una ruina, se fingió argentina y se confeso dichosa. (...) Me queda algo del talante anarquista de mi padre, que diseñaba aparatos extraños para explorar galaxias desconocidas...”. SORIANO, Osvaldo: “España en la utopía americana”, en *El País*, Madrid, jueves 18 de julio de 1991, suplemento Temas de nuestra época, *Iberoamérica, una comunidad*, p. 8.

<sup>3</sup> En MUCCI, Cristina: Entrevista con Osvaldo Soriano, en *Voces de la cultura argentina*, Buenos Aires, El Ateneo, 1997, p. 186.

y el resultado fue un pésimo boletín de calificaciones, mala conducta...”<sup>4</sup>.

La escuela resultó una tortura para él y abandonó los estudios a la edad de quince años. Mucho tiempo después, cuando Soriano se había convertido en un escritor reconocido, los medios académicos lo trataron de forma despectiva por el hecho de no tener bachillerato ni estudios universitarios, lo que supuso para él una gran humillación<sup>5</sup>. Osvaldo Bayer recuerda que ninguno de los cuatro más grandes escritores argentinos habían acabado el bachillerato: Domingo Faustino Sarmiento, José Hernández, Roberto Arlt y Jorge Luis Borges.

Soriano afirma que leyó su primera novela a los veintiún años: *Soy leyenda*, de Richard Matheson, en la que aparece un personaje con forma de vampiro que al protagonista le recuerda a Oliver Hardy. El escritor recordaba en una entrevista, que los únicos libros que había en su casa eran los de temas técnicos de su padre, en los que él pensaba que estaba el saber humano<sup>6</sup>. Esta ausencia de libros quedaba compensada con las revistas que recibían de Buenos Aires. Su padre, como *gorila* que era<sup>7</sup>, leía *La Nación*, periódico conservador. Soriano afirmaba también que de niño solía ir al cine a ver los capítulos de Dick Tracy, y que le gustaba oír historias en el barrio: “... creo que todavía recuerdo el apellido del tipo que nos hacía morir de risa en Neuquén, en la ciudad de Cipolletti, contándonos historias: Santos”<sup>8</sup>. En esa época nació su afición por el periodismo:

“Cuando era estudiante de la escuela industrial, siempre en Cipolletti, entre los trece y los quince años, un pelirrojo a quien llamábamos el Ruso y que era el dinámico del grupo, el que hacía ‘cosas’, editaba un Boletín, algo así como el Boletín de la Juventud, y

---

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Osvaldo Bayer recuerda que en una de las últimas conversaciones telefónicas que tuvo con Soriano, ya enfermo de cáncer, “para darle ánimo le dije que lo iba a invitar a hacer una cátedra, una clase especial en la facultad de Filosofía, en la cátedra de los Derechos Humanos, donde él iba a hablar sobre literatura y derechos humanos. (...) Entonces él me dijo: ‘Mirá te agradezco muchísimo porque yo estuve invitado por la cátedra de literatura y me trataron muy mal. La primera pregunta que me hicieron fue qué grado de preparación tenía yo, y yo les dije tercer año nacional. Entonces hubo una especie de sonrisas irónicas’”. En MONTES-BRADLEY, Eduardo: *Osvaldo Soriano. Un retrato*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2000, p. 86.

<sup>6</sup> CATELLI, Nora: “Ni penas ni olvido. Entrevista con Osvaldo Soriano”, en *Quimera*, Nro. 29, Barcelona, 1983. p. 26.

<sup>7</sup> “(...) odiaba a Perón y a su régimen como se aborrecen las peras en compota o ciertos pecados tardíos”, escribe Soriano de su padre, en uno de sus cuentos, titulado “Aquel peronismo de juguete”, incluido en su libro *Cuentos de los años felices*.

<sup>8</sup> CATELLI, Nora: “Ni penas ni olvido. Entrevista con Osvaldo Soriano”, en *Quimera*, Nro. 29, Barcelona, 1983. p. 26.

yo escribí algo, probablemente sobre el fútbol. Pero el periodismo era radial para mí y consistía en escuchar a los locutores que transmitían el fútbol del domingo”<sup>9</sup>.

En Tandil trabajó de sereno en una fábrica metalúrgica -la Metalúrgica Tandil-, se inició en la política y en la literatura y, además, comenzó a interesarse por Laurel y Hardy. En esta época, escribió unos cuentos -calificados por él de malísimos-, que tenían influencias de Poe, Lovecraft y Hemingway; Soriano envió uno de ellos a Julio Cortázar<sup>10</sup>.

Descubrió la obra del propio Cortázar y de Jorge Luis Borges, de Horacio Quiroga, Roberto Arlt<sup>11</sup>, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Honoré de Balzac, Victor Hugo y Erskine Caldwell<sup>12</sup>, entre otros.

En esta misma ciudad de Tandil, Soriano formó parte, con unos amigos, del Pequeño Teatro Experimental, germen del *Grupo Cine*, un cine-club del que el escritor argentino fue coordinador. El *Grupo Cine* editaba una revista en la que Soriano, que era el director de la misma, escribió un artículo sobre los famosos personajes del cine norteamericano el Gordo y el Flaco. En 1962, Soriano y unos amigos realizaron el cortometraje *Un joven de nuestro tiempo*, que fue incluido por Eduardo Montes Bradley en su documental sobre Soriano, en el que éste interpretaba el papel de un cafiolo. Asimismo, el escritor trabajó como colaborador en la sección deportiva de *El Eco de Tandil*, así como en el diario *Actualidades*. De Tandil se trasladó, en 1969, a Buenos Aires. Primero trabajó en la

---

<sup>9</sup> CATELLI, op. cit. p. 26.

<sup>10</sup> El escritor recordaba en una entrevista: “Se lo mandé por correo desde Tandil y después de un par de meses recibí un sobre que decía ‘J.C.’ en el remitente. Me temblaban las manos. Abrí el sobre y adentro había un cuento de Cortázar, ‘Flores amarillas’, publicado por la ‘Revista de Occidente’ pero aún inédito en libro. Arriba decía: ‘Con un abrazo de Julio’. Nunca supe qué me quiso decir. Había dos posibilidades. Una era: ‘¡Bestia, aprendé!’, y la otra, más optimista: ‘Bueno, me mandás un cuento y yo te mando otro’. Muchos años después, cuando lo conocí, le comenté este episodio. No se acordaba, obviamente, pero para consolarme, me dijo: ‘Si te contesté, por algo era. Porque uno no puede contestar todas las cartas’”, en MUCCI, Cristina: Entrevista con Osvaldo Soriano, en op. cit., pp. 188-189. El primer cuento que escribió Soriano se titulaba “La caña”.

<sup>11</sup> Soriano reconoció siempre la deuda que tenía con Roberto Arlt: “Soy alguien que se nutre constantemente de Roberto Arlt. Esté donde esté, en cualquier parte del mundo, tengo Arlt al lado. (...) Yo creo que es el más grande escritor de Buenos Aires, con Bioy Casares hoy”. (El programa de Santo, TN, entrevista con Santo Biasatti, septiembre de 1996), en “La Maga”, Archivo, Entrevistas, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1997.

<sup>12</sup> Soriano conoció a Erskine Caldwell años después, en París. Cuando terminó la conferencia que el escritor estadounidense había dado, se acercó a él, y mediante un traductor, le dijo que, cuando se marchó de Argentina, llevaba varias obras suyas en la maleta. Caldwell, emocionado, lo abrazó. El escritor argentino escribió un artículo sobre él titulado: “Erskine Caldwell: de profesión narrador”.

revista “Primera Plana”<sup>13</sup>, después en “Semana Gráfica”, “Panorama”, hasta recalar en el diario *La Opinión*, que dirigía Jacobo Timerman<sup>14</sup>, primero en la sección de deportes, después en el suplemento cultural y finalmente en la sección política, en la que llegó a cubrir la muerte de Juan Domingo Perón.

En julio de 1971, un grupo de artistas e intelectuales, entre los que se encontraba Osvaldo Soriano, preocupados por la situación de violencia que se vivía en el país, escribía una “Carta abierta al señor presidente de la Nación” -por entonces, el general Alejandro Lanusse-, en la que, entre otras cosas, le dicen:

“Usted ha sostenido que este país está en guerra, afirmación que no nos interesa discutir, pero que si fuera cierta, nos obliga a preguntarle sin soberbia pero con toda firmeza cuáles son los métodos de la guerra que la parcialidad que usted representa considera válidos y legítimos, y si entre ellos se encuentra la ejecución sin proceso de cualquier opositor”<sup>15</sup>.

En 1972 Jacobo Timerman le pidió a Soriano que realizara “(...) la mejor nota de Buenos Aires sobre el caso Robledo Puch”<sup>16</sup>. Carlos Eduardo Robledo Puch era un joven que había asesinado a once personas y cometido numerosos atracos, antes de ser detenido por la policía. Soriano le hizo una entrevista en la cárcel. El artículo, titulado “El caso Robledo Puch”, apareció en el suplemento cultural del periódico y le valió al escritor “...un cuantioso aumento de sueldo que el director me anunció personalmente”<sup>17</sup>. Marcela Croce considera que, en este artículo, Soriano practica lo que ella llama “prensa de la inquietud”, muy cercana

---

<sup>13</sup> Tomás Eloy Martínez recordaba así el paso de Soriano por “Primera Plana”, en un artículo publicado después de su muerte: “Apareció en la redacción de *Primera Plana* sin que nadie lo llamara, con la esperanza de que le cayera encima algún trabajo casual. (...) Nunca llegó a ser redactor a sueldo del semanario. Lo más que consiguió fue que le encomendaran algunos reportajes de apuro en Córdoba o en Salta, que aparecían reescritos por otros. He buscado su firma en las “Primera Plana” de los últimos meses, antes de que la revista fuera suprimida por el régimen de Onganía, sin poder encontrarla. El solía comentar con tristeza esta omisión. ‘¿Te das cuenta?-decía-. Desde los veinte años viví soñando con entrar en “Primera Plana” y cuando conseguí llegar, se acabó todo. No puedo poner en mi biografía que trabajé en esa revista’”. MARTINEZ, Tomás Eloy: “Osvaldo Soriano”, en *La Nación*, Suplemento Cultura, Buenos Aires, 9 de febrero de 1997, p 2.

<sup>14</sup> Soriano decía de él en una entrevista: “Jacobo no era -al menos en esta época- alguien que se mezclara con la gente de la redacción. Estaba en un trono y uno no accedía a él salvo para ser humillado por algún error, aunque fuese mínimo. (...) Era duro, durísimo, pero al mismo tiempo uno agradecía internamente esas grandes lecciones de periodismo...”. En MUCCI, Cristina: Entrevista con Osvaldo Soriano, en op. cit., pp. 196-197.

<sup>15</sup> En VAREA, Fernando G.: *El cine argentino en la historia argentina*, Rosario (Sante Fe), Ediciones del Arca, 2000, p. 50. Otras personas que suscribieron esta carta fueron: Héctor Alterio, Osvaldo Bayer, Haroldo Conti, Federico Luppi, Tomás Eloy Martínez, David Viñas y Rodolfo Walsh.

<sup>16</sup> En MUCCI, Cristina: Entrevista con Osvaldo Soriano, en op. cit., p.198.

<sup>17</sup> SORIANO, Osvaldo: Prólogo a “El caso Robledo Puch”, en *Artistas, locos y criminales*, op. cit., p. 36.

a la prensa amarilla, que se caracteriza por “...formular advertencias sembrando el temor, menos con la intención de avisar o prevenir que de amedrentar y aterrorizar...”<sup>18</sup>.

Ese mismo año, Soriano escribió, también en *La Opinión*, una serie de cuatro artículos, titulada *Laurel y Hardy. El error de hacer reír*<sup>19</sup>, artículos que constituyen el origen de su primera novela, *Triste, solitario y final*, publicada por la editorial Corregidor al año siguiente<sup>20</sup>. La novela fue presentada al premio de Casa de las Américas, de La Habana, no fue premiada porque, según Ariel Dorfman, que era uno de los jurados, los cubanos pensaron que la obra era demasiado transgresora en la valoración de Charles Chaplin y ponía demasiado énfasis en favor del Gordo y el Flaco.

En 1974 apareció, de nuevo en *La Opinión*, otra serie de cuatro artículos, con el título de *Tribulaciones de un argentino en Los Angeles*<sup>21</sup>. Comenzó a escribir su segunda novela, *No habrá más penas ni olvido*, que no verá la luz en Argentina hasta 1983. En esa época murió de cáncer su padre, quien en cierta ocasión, a principios de los años cincuenta, les dijo a su esposa e hijo que no se moriría sin ver a Perón fuera del poder; Osvaldo Soriano recordaba amargamente que murió con Perón otra vez en el poder.

Después de dejar *La Opinión*, en julio de 1974, colaboró en el diario *Noticias* y finalmente entró a trabajar en *El Cronista Comercial*<sup>22</sup>. Escribió, junto con Aída Bortnik, el guión de la película *Una mujer*, dirigida en 1975 por Juan José Stagnaro, en la que se narra la historia de una mujer que debe reconstruir su vida después de haber pasado varios años en la cárcel.

---

<sup>18</sup> CROCE, Marcela: *Osvaldo Soriano: el mercado complaciente*, Buenos Aires, Editorial América Libre (Colección Armas de la Crítica, 6), 1998, p. 35.

<sup>19</sup> Los títulos son: I. “Llegada con Chaplin”. II. “Antesala de John Wayne”. III. “Regreso con Ollie” y IV. “Antesala de la muerte”.

<sup>20</sup> SORIANO, Osvaldo: *Triste, solitario y final*, Buenos Aires, Corregidor, 1973.

<sup>21</sup> Los títulos son: I. “To Los Angeles”. II. “Cara de alquitrán”. III. “Mi sexo y el tuyo” y IV. “Hollywood adiós”.

<sup>22</sup> En la entrevista con Cristina Mucci, Soriano recordaba así su paso por este periódico: “... se convirtió en un lugar de refugio para cuanto expulsado andaba por ahí, mezclado con una camada de chicos más jóvenes. *El Cronista* es uno de los diarios donde más gente desapareció. Hasta desapareció el dueño, Rafael Perrota, quien había tenido el don de gentes de asilar a muchos periodistas echados de otros medios, sobre todo de *La Opinión*. Yo volví a escribir sobre deportes, y desde allí conservé toda la vida la fantasía de que lo único que debía preservar como saber -Saber con mayúsculas- para tiempos de desgracia, era el deporte.” En MUCCI, Cristina: Entrevista con Osvaldo Soriano, en op. cit. p. 205.

La situación política argentina se deterioraba de manera alarmante. Soriano fue acusado en la televisión de ser cómplice de la guerrilla. El reconocido autor teatral Tito Cossa cree recordar que también fue denunciado por Roberto Iscorve, en la revista “El Búrgués”. Además, tuvo problemas para publicar su segunda novela y para encontrar trabajo en los medios periodísticos, por lo que decidió exiliarse en 1976, poco después del golpe militar que derrocó a María Estela Martínez de Perón. Primero vivió en Bruselas<sup>23</sup>, con el periodista Félix Samoilovich, compañero de trabajo en *La Opinión*, y algunos exiliados argentinos, chilenos y uruguayos. Allí conoció a Catherine Brucher, una enfermera francesa, que posteriormente se convirtió en su mujer y la madre de su único hijo, Manuel. En 1978, Catherine y Soriano se trasladaron a París, donde el escritor pensó que le resultaría más fácil publicar. Además, allí vivía Julio Cortázar, en torno al cual se aglutinaba la oposición a la dictadura militar argentina. En la capital francesa conoció al escritor italiano Italo Calvino, quien por entonces trabajaba en la editorial Einaudi. Años después, con la llegada de los socialistas al poder en Francia, Soriano obtuvo el permiso de residencia.

En 1979 se editó en Italia su segunda novela, *No habrá más penas ni olvido*, en una traducción al italiano<sup>24</sup>. La primera edición castellana apareció al año siguiente<sup>25</sup>. La novela, que transcurre en el imaginario pueblo de Colonia Vela, recrea las luchas intestinas entre dos facciones del peronismo durante el último mandato presidencial de Juan Domingo Perón. El título está sacado de la letra del tango, *Mi Buenos Aires querido*, compuesto por Carlos Gardel<sup>26</sup>.

Ese mismo año, Julio Cortázar, Carlos Gabetta y el propio Soriano fundan y codirigen “Sin Censura”, una publicación mensual “(...) destinada al análisis democrático y crítico de la situación en la Argentina y en los otros países sometidos a dictaduras fascistas...”<sup>27</sup>. Cortázar, en una carta al escritor y político dominicano Juan Bosch, le pedía

---

<sup>23</sup> En una entrevista con Verónica Chiaravalli, Soriano hablaba de cómo había sido su estancia en Bruselas: “Y fui a vivir en un enorme caserón con un grupo de gente (...). Ninguno de nosotros tenía documentación para quedarse en Bélgica, de modo que los trabajos que conseguimos eran esporádicos y semiclandestinos. Yo, por ejemplo, trabajaba limpiando oficinas y barriendo iglesias”. (Revista “La Nación”, agosto de 1996), en “La Maga”, Archivo, Entrevistas, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1997.

<sup>24</sup> SORIANO, Osvaldo: *Mai più né pene né oblio*, Torino, Einaudi, 1979.

<sup>25</sup> SORIANO, Osvaldo: *No habrá más penas ni olvido*, Barcelona, Bruguera, 1980.

<sup>26</sup> “Mi Buenos Aires querido / cuando yo te vuelva a ver, / no habrá más penas ni olvido.”

<sup>27</sup> CORTAZAR, Julio: *Cartas 1969-1983*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, tomo III, p. 1659. Edición de Aurora Bernárdez.

que aceptara participar en un “Comité de Patrocinio” para dar apoyo moral a la revista, en el que también estarían: Régis Debray, Gabriel García Márquez, Ernesto Cardenal, Noam Chomsky, Günther Grass, Hortensia Buzzi de Allende, Alfred Kastler, Olof Palme y Laurent Schwartz, entre otros. En una carta a García Márquez, Cortázar le dice que “cada uno de esos nombres significa una bofetada en la cara de Videla y de Pinochet, inter alia”<sup>28</sup>.

En estos años comenzó a colaborar en el diario *Il Manifesto*, de Roma, al que seguía unido en el momento de su muerte. También colaboró en *Le Monde*, de París, *El País*, de Madrid, entre otros medios de comunicación.

En 1981 se editó, también en Italia, la tercera novela de Soriano, *Cuarteles de invierno*<sup>29</sup>, que es considerada la mejor novela extranjera del año. La primera edición castellana apareció en 1982<sup>30</sup>. La acción de la novela transcurre nuevamente en Colonia Vela, en plena dictadura militar, adonde llegan un cantante de tangos venido a menos y un boxeador medio sonado, para actuar en unos festejos organizados por el Ejército argentino.

En noviembre de 1982 se publican también en Argentina sus novelas *No habrá más penas ni olvido*<sup>31</sup> y *Cuarteles de invierno*<sup>32</sup>. El escritor comentó en una entrevista que la editorial Bruguera editó los dos libros sin su consentimiento. De *Cuarteles de invierno* se hicieron seis ediciones el año siguiente. También en 1983 el director de cine argentino Héctor Olivera realizó su película *No habrá más penas ni olvido*<sup>33</sup>, a partir de la novela homónima de Osvaldo Soriano. La cinta consiguió en 1984 el Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín y el Gran Premio del Jurado en el Festival de Cine Policiaco de Cognac.

---

<sup>28</sup> Ibid, p. 1658.

<sup>29</sup> SORIANO, Osvaldo: *Quartieri d'inverno*, Torino, Einaudi, 1981.

<sup>30</sup> SORIANO, Osvaldo: *Cuarteles de invierno*, Barcelona, Bruguera, 1982.

<sup>31</sup> SORIANO, Osvaldo: *No habrá más penas ni olvido*, Buenos Aires, Bruguera, 1982.

<sup>32</sup> SORIANO, Osvaldo: *Cuarteles de invierno*, Buenos Aires, Bruguera, 1982.

<sup>33</sup> Agustín Neifert comenta acerca de esta película: “Olivera acertó en convocar a los actores más representativos del momento: Federico Luppi, Lautaro Murúa, Miguel Angel Solá, Rodolfo Ranni, Ulises Dumont, Víctor Laplace, Héctor Bidonde, Arturo Maly y Graciela Dufau. La película fue estrenada en septiembre de 1983, dos meses antes de las elecciones, y es innegable que la alegoría política implícita en la historia influyó en la derrota del peronismo, en especial de Herminio Iglesias en la provincia de Buenos Aires, que entonces simbolizaba el matonismo y el perfil del reaccionarismo más retrógrado”. NEIFERT, Agustín: *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine*, Buenos Aires, La Crujía Editores, 2003, p. 58.

En España se publicó, también en 1983, *Artistas, locos y criminales*<sup>34</sup>, primera de una serie de recopilaciones de artículos periodísticos y relatos realizadas por Soriano. Esta, en concreto, reúne algunos de los textos que escribió para el diario *La Opinión*, como, por ejemplo, “Laurel y Hardy. El error de hacer reír” o “El caso Robledo Puch”.

Recuperada la democracia, Soriano regresó definitivamente a Argentina en 1984. Participó en la creación de la revista “El Periodista”, aunque finalmente dimitió antes de que comenzara a editarse. El escritor mantuvo durante toda su vida una relación bastante conflictiva con los directores de los medios de comunicación en los que trabajó y con los editores de sus obras. Soriano trató de saldar sus diferencias con ellos en su última novela, *La hora sin sombra*. En ese mismo año se realizaron dos versiones cinematográficas de su novela *Cuarteles de invierno*: una, argentina, con el mismo título que la novela, dirigida por Lautaro Murúa<sup>35</sup>, y otra, alemana, con el título *Das Autogramm (El autógrafo)*, dirigida por Peter Lilienthal. Sin embargo, Soriano pensaba que sus novelas no eran fácilmente traducibles al cine, a pesar de que los críticos han encontrado que el estilo narrativo del escritor argentino es decididamente cinematográfico:

“Yo creo que en el fondo es una trampa para directores lo mío. (...) Porque las novelas son aparentemente muy cinematográficas, pero luego al trabajarlas es muy complejo pasar esto a imágenes y a una historia que pueda durar dos horas” (Testimonios, América 2, entrevista de Mario O’Donnell, diciembre de 1995)<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> SORIANO, Osvaldo: *Artistas, locos y criminales*, Barcelona, Bruguera, 1983.

<sup>35</sup> Soriano no quedó muy contento con esta versión cinematográfica de su novela: “Ahí tuve problemas con los productores y ni siquiera fui al estreno. Yo era muy amigo de Lautaro, pero terminó mal. Cuando la vi, en un cine de barrio, me quería matar. Después la volví a ver en televisión y creo que está llena de buenas intenciones y malas resoluciones”. (“La Maga”, entrevista de Pablo Marchetti y Diego Lerer, mayo de 1994), en “La Maga”, Archivo, Entrevistas, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1997. Agustín Neifert opina acerca de esta película: “En el cine, los hechos pueden adquirir un tono de inverosimilitud cuando no están contenidos acertadamente en una metáfora que permita al espectador construir los significados. En la película, el cantor de tangos no alcanza a ser un estereotipo de lo popular, como tampoco el boxeador es una imagen de la inocencia. Era preferible, quizás, que los represores aparecieran menos estrepitosos, que la venalidad de los funcionarios no fuera tan obvia y que ciertos hechos se mostraran de una manera menos grotesca. Ese enfoque de Murúa reduce la credibilidad de los personajes, pese al esfuerzo de Oscar Ferrigno y Eduardo Pavlovsky y, en cambio, permite a Ulises Dumont concretar una composición relevante porque representa un marginal fuera del contexto de la historia. Murúa prefirió privilegiar el flanco testimonial en perjuicio de la amistad del boxeador y del cantor de tangos que constituye uno de los temas claves de la novela”. NEIFERT, Agustín: op. cit., pp. 59-60.

<sup>36</sup> En “La Maga”, Archivo, Entrevistas, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1997.

En 1986 se publicó su novela *A sus plantas rendido un león*<sup>37</sup>, cuyo título está tomado de un verso del himno argentino<sup>38</sup>. Esta divertidísima obra tiene como protagonista al cónsul Faustino Bertoldi, quien defiende los intereses de Argentina en un imaginario país africano, Bongwutsi. Bertoldi, viudo desde hace poco, mantiene relaciones con la esposa del embajador británico, la cual concluye cuando estalla la Guerra de las Malvinas. En la novela aparece otro personaje argentino, Lauri, que se ve envuelto en una revolución para destronar al emperador del país africano.

En 1987, Soriano participó en la fundación del diario *Página/12*, de Buenos Aires, en el que trabajó hasta su muerte.

Al año siguiente se publicó *Rebeldes, soñadores y fugitivos*<sup>39</sup>, una selección de relatos y artículos que había escrito en los cuatro últimos años para la prensa europea, en particular para *Il Manifesto*, de Roma, y que por aquel entonces eran inéditos en su país. A ellos sumó otros artículos que publicó en Argentina.

En 1989 se publicó su único libro dedicado a los niños, *El Negro de París*<sup>40</sup>, en el que los protagonistas son un gato parisino y un niño argentino exiliado con sus padres en la capital francesa. Este último es en realidad un alter ego del propio Osvaldo, y su huida de Argentina, la del mismo Soriano en 1976. El escritor, como hizo posteriormente en algunos de *los Cuentos de los años felices*, utiliza el punto de vista del niño, en lugar del adulto.

En 1990 apareció su novela *Una sombra ya pronto serás*<sup>41</sup>, cuyo título proviene de la letra del tango, *Caminito*<sup>42</sup>, compuesto por Juan de Dios Filiberto. Se trata de una novela de carretera que transcurre parcialmente en Colonia Vela. El protagonista es un exiliado político argentino, experto en ordenadores, que vuelve a su país después de la restauración de

---

<sup>37</sup> SORIANO, Osvaldo: *A sus plantas rendido un león*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

<sup>38</sup> “Oid mortales el grito sagrado / Libertad, Libertad, Libertad / Oid el ruido de las rotas cadenas / ved en trono a la noble igualdad. / Se levanta en la faz de la tierra / una nueva y gloriosa Nación / coronada su sien de laureles, / y a sus plantas rendido un león”.

<sup>39</sup> SORIANO, Osvaldo: *Rebeldes, soñadores y fugitivos*, Buenos Aires, Editora/12, 1988.

<sup>40</sup> SORIANO, Osvaldo: *El Negro de París*, Buenos Aires, Punto Sur, 1989.

<sup>41</sup> SORIANO, Osvaldo: *Una sombra ya pronto serás*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.

<sup>42</sup> “Caminito que el tiempo ha borrado / que juntos un día nos viste pasar, / he venido a contarte mi mal. / Caminito que entonces estabas / bordeado de trébol y juncos en flor, / una sombra ya pronto serás, / una sombra lo mismo que yo”.

la democracia. En su deambular sin rumbo por la geografía argentina conoce a personas que están tan desorientadas como él: una echadora de caras, dos jóvenes que quieren marcharse a Estados Unidos, un millonario estadounidense y un antiguo empresario circense que quiere hacer negocios en Bolivia.

En 1992 se publicó su novela *El ojo de la patria*<sup>43</sup>, que tiene como protagonista a un agente secreto argentino, Julio Carré, a quien sus superiores encargan la repatriación del cuerpo de un prócer de la independencia.

En 1993 obtuvo en Italia -donde consiguió la mayoría de los premios que recibió- el premio Raymond Chandler. Ese mismo año sustituyó los cigarrillos por un habano diario, y se publicaron sus *Cuentos de los años felices*<sup>44</sup>, penúltima de las recopilaciones de artículos y relatos realizadas por Soriano, que incluye algunos de los textos que publicó en *Página/12*. La primera parte, titulada *En nombre del padre*, está compuesta por diecisiete relatos que han sido considerados por la crítica como autobiográficos, algo que no es del todo exacto pues, como el propio Soriano afirmó en una entrevista, “lo que hice fue cruzar tiempos. Es decir, cosas que recuerdo de los trece años las llevé a los cinco, por ejemplo”<sup>45</sup>.

En 1994 recibió en Argentina el premio Quinquela Martín, y el Diploma al Mérito de la Fundación Konex en la categoría de novela, quinquenio 1989-1993<sup>46</sup>.

También en 1994, Héctor Olivera dirigió su película *Una sombra ya pronto serás*<sup>47</sup>, a partir de la novela homónima de Osvaldo Soriano. De todas las versiones cinematográficas que se hicieron de sus obras, ésta era la preferida de Soriano.

---

<sup>43</sup> SORIANO, Osvaldo: *El ojo de la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

<sup>44</sup> SORIANO, Osvaldo: *Cuentos de los años felices*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

<sup>45</sup> En MUCCI, Cristina: Entrevista con Osvaldo Soriano, en op. cit, p. 186.

<sup>46</sup> Tomás Eloy Martínez recordaba después de la muerte de Soriano, que éste estaba muy dolido por no haber recibido el premio Konex u otros importantes premios argentinos: “Es mejor así (...). Un premio de esos te compromete: vas a recibirlo y quién sabe a qué personaje indeseable tenés que darle la mano. Cuando yo tenía treinta años me interesaban esas cosas. Una vez me presenté a la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores con *Triste, solitario y final*. Tenía esperanzas, porque me habían dicho que una faja de honor y un cigarrillo no se le niegan a nadie. No me dieron la faja, pero cigarrillos he tenido de sobra”. En MARTINEZ, Tomás Eloy: “Osvaldo Soriano”, en op. cit., p. 2.

En 1995 se publicó su última novela, *La hora sin sombra*<sup>48</sup>. El título procede de una cita de un cuento de Jorge Luis Borges, “La escritura del dios”, perteneciente a *El Aleph*<sup>49</sup>. En relación con esta novela, Adolfo Bioy Casares le envió una carta en la que le decía que *La hora sin sombra* era la mejor novela que había leído en los últimos años. Soriano, que era muy autocrítico, le dijo a su amigo Angel Chiatti: “Pero mirá vos ché, Bioy quiere decir que todo lo que yo había escrito anteriormente no le había gustado”<sup>50</sup>. El protagonista de esta novela es un periodista que un día recibe la noticia de que su padre, enfermo terminal de cáncer, se ha escapado del hospital vestido con las ropas de un rockero. Esto le sirve de acicate para escribir una novela sobre la vida de sus padres.

Ese mismo año, Soriano participó en el programa *Argentina 6 encuentros*, organizado por la Casa de América de Madrid, en colaboración con la Embajada de la República Argentina en España, que tuvo lugar entre los días 16 de mayo y 25 de junio. El escritor argentino participó, el día 8 de junio, en el programa dedicado a la literatura, en una conferencia titulada *Problemas de ida y vuelta en las dos literaturas*, junto al también escritor y periodista argentino Rodrigo Fresán y a la escritora y periodista española Angeles Caso. También en 1995 Soriano firmó un sustancioso contrato de quinientos mil dólares con la editorial Norma, para la publicación de su obra completa.

En 1996 se publicó *Piratas, fantasmas y dinosaurios*<sup>51</sup>, la última de las recopilaciones de artículos y relatos realizada por Soriano, que incluye otros textos publicados en *Página/12*. El libro está dedicado a su esposa Catherine y a su hijo Manuel -llamado así en

---

<sup>47</sup> Agustín Neifert comenta acerca de esta película: “‘Una sombra ya pronto serás’ no es la mejor película de Olivera, tampoco la más contundente en orden a su historia y a sus temas. Es un producto medio que atrae sin convencer, que ofrece buenas actuaciones de Solá, Soriano y Brandoni, una orquestación musical que, antes que apuntalar las imágenes, las contrapuntea (en ocasiones con mucha ironía), una iluminación que no es todo lo magistral que cabía esperar de Monti, ciertos errores de continuidad narrativa, algunos cambios injustificados en la cronología (día-noche y viceversa), una errática progresión y un ritmo desigual más allá de las exigencias de la historia”. NEIFERT, Agustín: op. cit., p. 62.

<sup>48</sup> SORIANO, Osvaldo: *La hora sin sombra*, Buenos Aires, Norma, 1995.

<sup>49</sup> “En la hora sin sombra, se abre una trampa en lo alto y un carcelero que ha ido borrando los años manobra una roldana de hierro y nos baja, en la punta de un cordel, cántaros de agua y trozos de carne. La luz entra en la bóveda; en ese instante puedo ver al jaguar. BORGES, Jorge Luis: “La escritura del dios”, en *El Aleph*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994, p. 117.

<sup>50</sup> En MONTES-BRADLEY, Eduardo: op. cit. p. 85.

<sup>51</sup> SORIANO, Osvaldo: *Piratas, soñadores y fugitivos*, Santafé de Bogotá, Norma, 1996.

recuerdo de Manuel Belgrano, prócer de la independencia-, y se abre con una cita de un libro de Adolfo Bioy Casares, a quien consideró siempre su maestro.

Ese mismo año, Soriano obtuvo en Italia el premio de literatura Scanno, por su libro *Pensare con i piedi*<sup>52</sup>, formado por una serie de relatos que tienen el fútbol -una de las grandes pasiones de Soriano- como tema principal.

A pesar del enorme éxito que tenían sus obras -en Argentina era el escritor más vendido-, a Soriano le asustaba la celebridad<sup>53</sup>.

En los últimos años de su vida, Soriano descubrió la informática y ésta se convierte en una de sus grandes pasiones. Poco antes de morir se conecta a Internet, que consideraba “muy útil, y sin duda hay un futuro inmenso”<sup>54</sup>.

En enero de 1997, Soriano, enfermo de cáncer, ingresó en la Clínica Suizo Argentina, de Buenos Aires, donde se le extirpó un pulmón para intentar salvar su vida. Sin embargo, hubo complicaciones y el escritor murió el día 29 del citado mes. Horacio Verbitsky recordó en un artículo<sup>55</sup> que Soriano le envió en los últimos meses de su vida una serie de correos electrónicos en los que le contaba el proceso que llevaba su enfermedad: “Con la quimio uno anda como paseando en un mundo irreal”. “Tengo fecha de operación para el 20. El Alien se achicó lo suficiente para hacerla posible”. Verbitsky comenta que Soriano no quería salir porque se había quedado calvo “de barba y todo” y prefería que sólo algunas personas supieran por lo que estaba pasando. Su muerte fue muy sentida, aunque también hubo detractores, como el escritor Ernesto Sábato, quien comentó que no tenía nada que decir de un hombre -Soriano- que se había pasado media vida denigrándole. Soriano censuró duramente a Sábato por una visita que éste realizó a la Casa Rosada, siendo presidente de Argentina el general Videla. Eduardo Saglul, que había sido compañero de Soriano en *La*

---

<sup>52</sup> SORIANO, Osvaldo: *Pensare con i piedi*, Torino, Einaudi, 1995.

<sup>53</sup> En una entrevista decía lo siguiente: “(...) me perturba un poco (la celebridad), porque soy alguien que vive recluso. Estoy siempre solo, o en todo caso jugando con mi hijo, o con mi mujer. Pero no salgo, no voy a fiestas, no presento libros, y por lo tanto no voy a presentaciones, ni voy a mesas redondas. (...) Prefiero quedarme leyendo, o jugando con la computadora, o escribiendo” (Ruleta rusa, entrevista con Nancy Pazos, diciembre de 1995).

<sup>54</sup> Charla pública con Cristina Mucci, Feria del Libro, abril de 1996, en “La Maga”, Archivo, Entrevistas, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1997.

*Opinión*, al intentar definirle, dijo que le recordaba a las últimas páginas de *Soy Leyenda*, de Richard Matheson<sup>56</sup>. En una entrevista, Soriano comentó que le gustaría que su epitafio dijera: “Aquí yace un hombre del siglo XX que amaba las computadoras, el cine, la televisión, y odiaba el campo”<sup>57</sup>. José María Pasquini Durán, compañero de Soriano en el diario *Página/12*, fue el encargado de pronunciar el discurso de despedida en el cementerio de La Chacarita, en Buenos Aires. En él, Pasquini Durán calificó a Osvaldo de “socialista sin partido”, “hombre de izquierda” y “soñador de espíritu noble” “...que pensó siempre en la injusticia como un crimen de lesa humanidad y que pensó que cada hombre y cada mujer de esta tierra deberían tener la oportunidad de vivir en dignidad y de alcanzar la mayor felicidad posible”<sup>58</sup>.

En el momento de su muerte, Soriano tenía pensado escribir una novela sobre Carlos Gardel. También estaba trabajando en una novela histórica, cuyo protagonista era Juan José Castelli. Asimismo, el escritor argentino alentó durante mucho tiempo el proyecto para que se llevara al cine su novela *A sus plantas rendido un león*, cuyo protagonista iba a ser Marcello Mastroianni, pero el proyecto no fructificó.

Póstumamente, en 1998, ha aparecido *Fútbol. Memorias del Mister Peregrino Fernández y otros relatos*, que incluye las memorias del Mister Peregrino Fernández, publicadas en forma de relatos en *Página/12*, y una serie de relatos publicados en libros anteriores de Osvaldo Soriano, como *Artistas, locos y criminales* y *Cuentos de los años felices*<sup>59</sup>.

Ese mismo año, el realizador argentino Eduardo Montes-Bradley dirigió el documental *Soriano*, que incluye las opiniones de personas que conocieron a Osvaldo

---

<sup>55</sup> VERBITSKY, Horacio: “Una materia exquisita. Hasta siempre Osvaldo”, en *Página / 12*, Buenos Aires, 30 de enero de 1997.

<sup>56</sup> El protagonista, Neville, observa a la gente que le rodea, que son vampiros, y comprende que él es el anormal ahora. “La normalidad es un concepto mayoritario. Norma de muchos, no de un solo hombre. (...) Era para ellos un monstruo terrible y desconocido, una malignidad más espantosa aún que la plaga. Un espectro invisible que había dejado como prueba de su existencia los cadáveres desangrados de sus seres queridos”. Finalmente se suicida ingiriendo barbitúricos. MATHESON, Richard: op. cit. pp. 179-180.

<sup>57</sup> En CATELLI, Nora: “Ni penas ni olvido. Entrevista con Osvaldo Soriano”, en op. cit., p. 31.

<sup>58</sup> PASQUINI DURÁN, José María: *Osvaldo*, en *Página 12*, Buenos Aires, 31 de enero de 1997.

<sup>59</sup> SORIANO, Osvaldo: *Fútbol: Memorias del Mister Peregrino Fernández y otros relatos*, Buenos Aires, Norma, 1998. Edición de Paolo Collo.

Soriano, como Mempo Giardinelli, Osvaldo Bayer, Héctor Olivera, Francisco “Negro” Juárez y Félix Samoilovich.

Mar del Plata, su ciudad natal, ha instituido un Premio Municipal de Literatura con el nombre de Osvaldo Soriano.

En 2005, el director español Roberto Santiago dirigió la película *El penalty más largo del mundo*, basada en el relato de Osvaldo Soriano, *El penal más largo del mundo*.

Como dato curioso, diremos que a Soriano le gustaba contar a todo el mundo que era muy perezoso para escribir cualquier cosa, ya fuera un artículo periodístico o una novela, por eso se imponía el escribir todos los días una cantidad concreta de páginas -tal como hacía, por ejemplo, Emile Zola-, y si no lo conseguía, como autocastigo, se obligaba a escribir el doble.

## 2. OSVALDO SORIANO EN EL CONTEXTO DE LA LITERATURA ARGENTINA.

Oswaldo Soriano publicó su primera novela, *Triste, solitario y final*, en 1973, cuando trabajaba en el diario *La Opinión*. Este, al igual que otros escritores de su generación, se iniciaron en el campo del periodismo antes que en el de la literatura. El escritor argentino escribe su primera obra bajo la influencia de la novela policial estadounidense, en particular, la de Raymond Chandler, el creador del detective Philip Marlowe.

Podemos incluir la obra de Oswaldo Soriano dentro del llamado posboom<sup>60</sup>, es decir, entre los escritores que siguen a aquellos que publicaron sus libros durante el boom de los años sesenta. Los críticos no se ponen de acuerdo en cuanto a cuales son los escritores que forman parte del boom, ni siquiera están conformes con este nombre, ya que lo consideran un nombre artificial que fue creado por algunas editoriales con una finalidad principalmente comercial -en especial Seix Barral-. En este sentido Emir Rodríguez Monegal afirma que el boom es “el resultado de una decisión de la industria de lanzar un producto que creía poder vender, es decir, la nueva prosa de ficción de América Latina. Además el boom se limitó a ciertos autores y no cubrió a todos los escritores de este período. Como fenómeno en la historia literaria latinoamericana, el boom tuvo más que ver con la publicación y venta de esos pocos autores que con un reconocimiento cultural”<sup>61</sup>.

En realidad, el proceso de renovación de la literatura hispanoamericana no tiene lugar sólo en esa época, sino que ya venía de varias décadas atrás<sup>62</sup>. Emir Rodríguez Monegal comenta que entre los factores que sirvieron de abono para el “boom” de la narrativa hispanoamericana, se pueden considerar: “el aporte de la diáspora española, la incomunicación con Europa y, en menor medida, con los Estados Unidos cada vez más

---

<sup>60</sup> Hemos decidido utilizar el término *posboom*, aunque hay que dejar constancia de que algunos críticos utilizan este término, mientras que otros se decantan por *postboom*.

<sup>61</sup> Citado en DRAVASA, Mairer: *El boom y Barcelona: literatura y poder*, Ann Arbor, Michigan, U.M.I. Dissertation Services, 1994, p. 98-99.

<sup>62</sup> Eduardo Becerra comenta: “Las coordenadas específicamente literarias del fenómeno del *boom* no son fácilmente delimitables. El *boom*, en sí mismo, no define ninguna orientación narrativa concreta; los autores y obras -de características ciertamente diversa en muchos casos- que generalmente se colocan a la sombra de este acontecimiento encarnan actitudes que en la mayoría de los casos venían de mucho tiempo atrás; de ahí que este evento sirviera asimismo para actualizar el interés por otros narradores que, como Carpentier, Asturias, Borges u Onetti, habían escrito algunas de sus mejores creaciones bastantes años antes”, en FERNANDEZ, Teodosio: *La literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Universitas, 1995, p. 381.

concentrados en el esfuerzo bélico, la explosión demográfica y el crecimiento algo delirante de las grandes ciudades, la fundación de editoriales y la existencia de dos y hasta tres generaciones de lectores”<sup>63</sup>. Por lo que se refiere a los integrantes del grupo, la crítica coincide en incluir a Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Carlos Fuentes, entre otros, los cuales han terminado por oscurecer a otros escritores igualmente muy valiosos, entre los que destacaremos al chileno José Donoso (1924-1996), autor de *El obscuro pájaro de la noche* (1970), el mexicano Juan Rulfo (1918-1986), que escribió *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), Augusto Roa Bastos (1917), autor de *Hijo de hombre* (1960) y *Yo el supremo* (1974) o el cubano José Lezama Lima (1910-1976), autor de *Paradiso* (1966)<sup>64</sup>. Luis Sáinz de Medrano habla de la existencia también de un “boom retrospectivo”, en el que se recuperan obras de autores como Miguel Angel Asturias (*Leyendas de Guatemala*, 1930), Alejo Carpentier (*Ecue Yamba-O*, 1933), Jorge Luis Borges (*Historia universal de la infamia*, 1935), Juan Carlos Onetti (*El pozo*), y además se redescubren las obras de Roberto Arlt (*El juguete rabioso*, 1926; *Los siete locos*, 1929; *Los lanzallamas*, 1931).

Por lo que se refiere al posboom, la crítica tampoco se pone de acuerdo ni en la definición –algunos autores, como Donald L. Shaw, hablan de boom junior-, ni en los

---

<sup>63</sup> Citado en SAINZ DE MEDRANO, Luis: *Historia de la literatura hispanoamericana (desde el Modernismo)*, Madrid, Editorial Taurus, 1992, pp. 329-330.

<sup>64</sup> Curiosamente, las opiniones de algunos de estos escritores hacia el boom, eran despectivas; así, Mario Vargas Llosa comenta: “Lo que se llama ‘boom’ y que nadie sabe exactamente qué es, yo particularmente no lo sé, es un conjunto de escritores, tampoco se sabe exactamente quienes, pues cada uno tiene su propia lista, que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica. Esto puede llamarse, tal vez, un accidente histórico”; José Donoso cuenta que el boom es “una acción de la envidia, la histeria, la paranoia de los detractores que han hecho el favor de organizar bajo la unidad llamada ‘boom’ una supuesta masonería impenetrable y orgullosa, esa sociedad de alabanzas mutuas, esta casta de privilegiados que antojadiza y cruelmente dictamina sobre los nombres que deben pertenecer y los que no deben pertenecer no se sabe muy bien a qué”; otra opinión semejante es la de Alejo Carpentier, quien creía que el ‘boom’ en vez de favorecer a la literatura hispanoamericana, la había perjudicado. Citados en DRAVASA, Maider: op. cit., p. 92.

escritores que lo integran<sup>65</sup>. Por lo que se refiere al caso argentino, lo inicia Manuel Puig y lo continúan escritores como Dalmiro Sáenz, Eduardo Gudiño Kieffer y el propio Osvaldo Soriano.

La narrativa hispanoamericana de las últimas décadas ha sido relacionada por muchos autores con la posmodernidad<sup>66</sup>. En el mundo anglosajón, la palabra *Modernism*, se utiliza para referirse al movimiento literario de vanguardia al que pertenecían autores como T. S. Elliot, D. H. Lawrence, Ezra Pound, Virginia Woolf y James Joyce. A su vez, el término *postmodernism*, se aplica a los escritores de habla inglesa que comienzan a escribir después de la Segunda Guerra Mundial. En paralelo, tiene lugar en Hispanoamérica la literatura del boom y el posboom, de modo que muchos autores han hablado de literatura postmoderna para referirse a la narrativa hispanoamericana de esa época. Sin embargo, la posmodernidad es un fenómeno sumamente complejo, que no se aplica solamente a la literatura, sino también a campos como el cine, la pintura o la arquitectura. Alfonso de Toro define así el concepto de posmodernidad:

“Bajo ‘postmodernidad’ entendemos un fenómeno histórico cultural, que aparece después de la ‘modernidad’ (...), es decir, en el último tercio de nuestro siglo. Entendemos la postmodernidad no sólo como una consecuencia de la modernidad, como una actividad de ‘recodificación iluminada, integrativa y pluralista’, que retoma y reconsidera un amplio paradigma, en especial de la cultura occidental (...) con la finalidad de repensar la tradición cultural y de esta forma finalmente abrir un nuevo paradigma, donde se termina con los

---

<sup>65</sup> Nosotros citaremos a: Alfredo Bryce Echenique (1939), Perú: *Un mundo para Julius*, *Tantas veces Pedro*, *La vida exagerada de Martín Romaña*; Isabel Allende (1942), Chile: *La casa de los espíritus*, *Cuentos de Eva Luna*; Antonio Skármeta (1940), Chile: *Ardiente paciencia*, más conocida con el título de *El cartero de Neruda*; Ariel Dorfman (1942), Chile: *Máscaras*, *La muerte y la doncella*; Eduardo Galeano (1940), Uruguay: *La canción de nosotros*, *Días y noches de amor y de guerra*; Cristina Peri Rossi (1941), Uruguay: *La nave de los locos*, *El amor es una droga dura*; Ricardo Piglia (1941): *Respiración artificial*, *Nombre falso*, *La ciudad ausente*, *Plata quemada*; Tomás Eloy Martínez (1934), Argentina: *Santa Evita*, *La novela de Perón*; Abel Posse (1934), Argentina: *Los perros del paraíso*, *Daimón*, *El largo atardecer del caminante*; Juan José Saer (1937), Argentina: *El entenado*, *Glosa*, *La pesquisa*, *Nadie, nada nunca*; Juan Carlos Martini (1944), Argentina: *El agua en los pulmones*, *La vida entera*; Manuel Puig (1933-1990), Argentina, *Boquitas pintadas*, (1969) *The Buenos Aires Affair* (1973); Guillermo Cabrera Infante (1929-2004), Cuba, *Tres tristes tigres* (1967); Reynaldo Arenas, hoy famoso a raíz de la adaptación cinematográfica de su novela *Antes que anochezca*, autor de *El mundo alucinante* (1969); Severo Sarduy (1937-1993), Cuba, *Gestos* (1963); Fernando del Paso, México, *Noticias del Imperio*, sobre el imperio mexicano del archiduque Maximiliano de Austria, fusilado en Querétaro en 1867.

<sup>66</sup> Hemos decidido utilizar el término *posmodernidad*, así como *posmoderno*, aunque tenemos que dejar constancia de que unos críticos utilizan este término, mientras que otros se decantan por los términos *postmodernidad* y *postmoderno*. El tema es muy amplio y excede el cometido de nuestro trabajo.

metadiscursos totalizantes y excluyentes y se aboga por la ‘paralogía’, por el disenso y la cultura del debate. Osaría calificar la postmodernidad como un ‘Renacimiento recodificado’<sup>67</sup>.

El mismo autor comenta que, a su juicio, la posmodernidad no es un sinónimo de desencanto, reaccionario, conservador o petrificación, sino “la posibilidad de una nueva organización del pensamiento y del conocimiento en una forma realmente ‘abierta’ a causa de la relativización de los paradigmas totalitarios, de la descentración del gran DISCURSO, de la gran HISTORIA, y de la VERDAD”<sup>68</sup>.

José Enrique Rodríguez Ibañez recuerda que la idea de la crisis de la modernidad aparece ya en libros de Arnold Toynbee –concretamente la versión abreviada de *A Study of History*, de 1947-, aunque es durante los años 80 del pasado siglo cuando el término se hace popular, sobre todo después de la caída del muro de Berlín, en 1989. Según este autor, este hecho ha originado un nuevo rumbo de cambio histórico que se resume, según él, en tres coordenadas:

- “1) tendencia hacia la mundialización de la economía y consiguiente crisis del Estado-nación, en un marco de integración transnacional del que la Unión Europea constituye un auténtico buque insignia.
- 2) transformación radical de los esquemas y contextos de la producción y el consumo, de la mano de la revolución de las nuevas tecnologías que algunos han denominado ‘tercera revolución industrial’, y
- 3) fin de las ideologías de salvación –muy fundamentalmente, el comunismo- y subsiguiente crisis generalizada de valores a la que tratan de dar solución espuria en ciertos ámbitos los nacionalismos y/o los fundamentalismos”<sup>69</sup>.

Según Alfonso de Toro, el debate actual en torno a la posmodernidad puede resumirse en tres grupos:

- “1. El que considera las postmodernidad como algo nuevo y una ruptura con la modernidad, a la que critica como algo anticuado y negativo. Para este grupo, en el que podemos incluir a Susan Sontag,

---

<sup>67</sup> TORO, Alfonso de: “Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica”, en TORO, Alfonso de (ed.): *Postmodernidad y Postcolonialidad, Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Frankfurt an Main, Vervuert, Madrid, Iberoamericana, 1997, p. 12.

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> RODRIGUEZ IBAÑEZ, José Enrique: *¿Un nuevo malestar en la cultura? Variaciones sobre la crisis de la modernidad*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas/ Siglo XXI de España Editores, 1998, p. 86.

R. Barthes, L. Fiedler y R. Venturi, entre otros, la postmodernidad supone la superación de la modernidad.

2. Otro grupo que califica a la postmodernidad como una imitación vulgar de la modernidad, y como un sistema conservador e incluso fascista que ha traicionado los fines de la modernidad.

3. Un tercer grupo que defiende que la postmodernidad es una consecuencia natural de la modernidad, de modo que hablan de una ‘postmodernidad moderna’<sup>70</sup>.

José Enrique Rodríguez Ibáñez, por su parte, habla también de tres “opciones básicas” de los críticos acerca de la posmodernidad: los que defienden el fin de la modernidad y el inicio de una nueva etapa diferenciada de las anteriores; los que consideran que lo que se ha producido es un cambio en el discurso público dominante, por lo que el tipo de giro posmoderno es mayormente cultural, y un tercero que considera que la modernidad continúa, aunque se estén produciendo transformaciones de índole reflexiva, de ahí que hablen de lo tardomoderno o hipomoderno antes que de lo posmoderno.

Jürgen Habermas considera que la posmodernidad es el resultado de la crisis de los valores que provenientes de la Ilustración configuraban la modernidad. Habermas hace hincapié en Hegel, pues para él su pensamiento constituye las bases de ésta: “...el presente no es el depósito del pasado sino, más bien, la antesala del futuro. El compromiso o solidaridad con los tiempos y generaciones que nos sucederán, la capacidad de anticipación, la búsqueda deliberada de continuidades y reformas, la invención del progreso como manto de amparo del pensamiento, la ciencia y la política...”<sup>71</sup>.

Para Fredric Jameson, la posmodernidad supone la apoteosis de la mercantilización, en particular la del arte y el ocio. Para solucionar esto, Jameson propone una operación de “transcodificación”:

“Puedo ‘transcodificar; es decir, puedo medir lo que es decible y ‘pensable’ en cada uno de esos códigos o idiolectos y compararlo con las posibilidades conceptuales de sus competidores. Esta es, en mi opinión, la actividad más productiva y responsable a las que pudieran dedicarse en la actualidad los críticos teóricos”<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> TORO, Alfonso de: op. cit., pp. 11-12.

<sup>71</sup> En RODRIGUEZ IBÁÑEZ, José Enrique: op. cit. p. 97.

<sup>72</sup> Citado por RODRIGUEZ IBÁÑEZ, José Enrique: op. cit. p. 103.

Gianni Vattimo parte de Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger para su definición de posmodernidad, a la que considera una ‘transmodernidad’ y no una ‘anti-modernidad’. Vattimo cuestiona la legitimación del discurso del progreso científico-técnico y sus consecuencias beneficiosas para la humanidad, que provenía de la Enciclopedia, y que quedó desprestigiado después de los descubrimientos de los campos de exterminio nazis en la Segunda Guerra Mundial. Vattimo considera que la posmodernidad supone la búsqueda de nuevas identidades, pero no por medio de la exclusión o discriminación, sino por la integración.

Jean François Lyotard comenta que la modernidad fracasa porque reduce la totalidad de la vida a disciplinas especializadas, a sistemas universalizantes-excluyentes, autoritarios, lo que conllevó al desencanto de las utopías. Lyotard considera también que, en la posmodernidad, se abandona el experimento y se opta por el realismo y la subjetividad, y lo aplica para todas las artes, la arquitectura, la literatura, etc. Considera que en la literatura se emplean los medios audiovisuales, tales como el cine, el vídeo, la televisión, etc. Para él, lo posmoderno

“sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un grito que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable. Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience siempre demasiado pronto”<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> LYOTARD, Jean François: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1990, pp. 25-26.

Para M. Carmen Africa Vidal, el posmodernismo es un fenómeno contradictorio que utiliza y abusa, que crea y destruye a la vez, elementos pertenecientes a campos tan variados como son la pintura, la escultura, la música, la arquitectura, la literatura, la danza, el cine, la fotografía, la filosofía, el psicoanálisis, etc. Para esta autora, en la posmodernidad nada es seguro y predomina la heterogeneidad, el pluralismo, el eclecticismo y la ambigüedad.

Alex Callinicos defiende, desde una posición marxista, que la sociedad posmoderna es un mito, pues no han desaparecido las rivalidades entre los Estados, ni ha habido un abaratamiento de los costos de producción, sino que perviven los problemas típicos del capitalismo. La cultura posmoderna es para él una mera continuación de la modernidad.

Precisamente, una de las características de la modernidad era el desarrollo de los *mass media* que conllevaron la aparición de un fenómeno pernicioso: el consumismo. La tecnología ha terminado por fomentar la creación de sociedades robotizadas, donde el individuo se caracteriza por su *pasotismo*. Norma Mazzei comenta que en la personalidad posmoderna se tiende a valorar el momento presente, y recoge el comentario de algunos psicólogos que hablan de que los hombres actuales son narcisistas o incluso esquizofrénicos. Según Lacan, la esquizofrenia imponía, además, una desarticulación lenguaje-continuum temporal, de modo que el hecho de estar condenado a vivir siempre en el presente, hacía que no se pudiese narrar la propia experiencia histórica y que, por tanto, se perdiera la identidad. Otro aspecto que caracteriza a la sociedad postmoderna es el del alejamiento de la religión y de Dios, pues se da especial importancia a la certidumbre. Tampoco se cree ya en el porvenir de la especie humana. Estamos, en fin, ante una vulgarización de la cultura.

Otra característica de la posmodernidad viene dada por el auge del sistema capitalista, que ha impuesto valores en la sociedad tales como el individualismo, la acumulación de objetos, *look, light*, diseño, seducción, placer, mientras que desprecia el trabajo, el sacrificio, el cuerpo, la ley, el compromiso, la verdad, la demora del placer<sup>74</sup>. Mientras que la modernidad suponía el pensar en el futuro, de ahí que los descubrimientos técnicos, científicos, etc., fueran considerados un avance para la humanidad, la

posmodernidad supone un retroceso y una eliminación del aspecto temporal, pues sólo se piensa en el presente.

En lo que se refiere a la posmodernidad en Hispanoamérica, R. A. Follari comenta que al hablar de ella en ese ámbito,

“aparecen al menos dos vertientes fuertemente diferenciadas. Una de ellas, se refiere al tratamiento de los ‘síntomas’ de lo postmoderno, sus manifestaciones culturales: remite principalmente al análisis de las nuevas sensibilidades, los modos de constitución de las identidades, la licuación de las tradiciones, los efectos de lo mediático, la aparición de tribus urbanas (...). La otra se ubica más bien en el plano de la filosofía a secas, o de la filosofía política: intenta tipificar en términos teóricos el significado de los nuevos tiempos históricos, discutiendo cuestiones como la desaparición del sujeto en el sentido cartesiano (...)”<sup>75</sup>.

Algunos autores, como George Yúdice y Nelson Osorio, discuten si en Hispanoamérica se puede hablar de posmodernidad cuando no ha habido propiamente modernidad. Por eso se ha creado el concepto de heterogeneidad, la cual, según Néstor García Canclini, “es una necesidad constitutiva de la cultura actual que aspira a poseer una hegemonía extensa”<sup>76</sup>. En el mundo actual se produce la desaparición tradicional entre alta cultura y cultura popular, el videoclip puede llegar a constituir una obra de arte. García Canclini comenta que “el posmodernismo no es un estilo sino la copresencia tumultuosa de todos, el lugar donde los capítulos de la historia del arte y del folklore se cruzan”<sup>77</sup>. La unidad desaparece, y prima lo fragmentario o lo híbrido.

Por lo que respecta a la relación entre posmodernidad y literatura, las opiniones de los críticos tampoco coinciden. Norma Mazzei considera que las características de la novela posmoderna serían las siguientes:

1) Se postula la clausura del universo literario en desmedro del marco de referencia; tarea desplegada por el entretendido de un discurso multilingüe que organiza enunciados complejos.

---

<sup>74</sup> VIDAL, M. Carmen Africa: *¿Qué es el posmodernismo?*, Alicante, Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones, 1989, pp. 11 y ss.

<sup>75</sup> FOLLARI, R.A.: “Estudios sobre postmodernidad y estudios culturales: ¿sinónimos?”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, número 35, de noviembre de 2000, extra “La comunicación social en Argentina”, La Laguna (Tenerife).

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>77</sup> *Ibid.*

- 2) Los sujetos (autor-lector) convertidos en borraduras que pasan a integrar la estratagema del juego ficticio.
- 3) El género tradicional se ve afectado de fragmentarismos, inserciones y procedimientos habituales en fotografía, plástica y publicidad.
- 4) Creación de ficciones que remedan el espectáculo carnavalesco y las mascaradas que también exhibe la sociedad de masas.
- 5) El contenido filosófico, del cual emana esta producción sorprende por su profundo cuestionamiento metafísico y ontológico.
- 6) De la compilación en materia del discurso, de la intriga simulacro y de las nuevas técnicas implicadas, se infiere la búsqueda intencional de una diseminación de los significados; porque el pacto significado/significante parece haber estallado a expensas del primer componente y en apoyo del segundo. Si la diseminación semántica esconde alguna simbología, posiblemente sea la del individualismo contemporáneo o personalismo errático, en la confusión de la masa social<sup>78</sup>.

En lo que se refiere al caso hispanoamericano, Karl Kohut alude a la existencia de tres posiciones en la crítica, cuando hablan de la relación entre posmodernidad y la novela producida en las últimas décadas. Un primer grupo defiende que sólo son posmodernos los integrantes del boom; un segundo grupo considera que sólo lo son los incluidos en el posboom, mientras que para un tercer grupo ambos grupos serían posmodernos.

Según Eduardo Bécerra, en la narrativa hispanoamericana más reciente encontraríamos los siguientes elementos que pueden considerarse como posmodernos: “la ausencia de referentes aglutinadores, la recuperación de las voces de los márgenes, lo excéntrico como centro, la reivindicación de los particularismos culturales y la secularización del mundo en relatos donde ya no hay distinción entre alta y baja cultura”<sup>79</sup>. En efecto, los escritores posmodernos otorgan importancia a la literatura popular, las fotonovelas, los culebrones televisivos, los novelones de la radio, el cine de barrio, las asociaciones vecinales, etc.

---

<sup>78</sup> MAZZEI, Norma: *Postmodernidad y narrativa latinoamericana*, Buenos Aires, Ediciones Filofalsía, 1990, pp. 44-45.

<sup>79</sup> BECERRA, Eduardo, en FERNANDEZ, Teodosio: op. cit. pp. 396 y ss.



## II. La obra de Osvaldo Soriano según la temática

“Un libro debe estar hecho, como un hombre sociable, para las necesidades de los hombres”.

*Voltaire*

“Feliz aquel a quien los dioses, clementes,  
niegan el dolor de sus propias heridas;  
no le traerá el destino amargor, tristeza,  
ni clavará en su pecho letales flechas”.

“Coro de los enanos de las rocas”,  
*Emperatriz Elisabeth de Austria.*

## Capítulo 1. Parodia de las novelas policiales, el mundo del cine y las novelas de espías

### 1.1 *Triste, solitario y final*

#### 1.1.1 Los orígenes de la novela

*Triste, solitario y final*, la primera novela de Osvaldo Soriano, fue publicada por la editorial Corregidor de Buenos Aires en junio de 1973 y pronto se convirtió en un éxito de ventas. El escritor recordaba en una entrevista realizada poco antes de su muerte:

“(...) en el diario *Clarín* del 2 de agosto aparece segunda en la lista de bestsellers, detrás de Silvina Bullrich y adelante de Cortázar... todo muy mezclado. Tuvo una buena repercusión. Salieron comentarios en todos los medios, hasta en televisión, que en esa época no era usual”<sup>80</sup>.

Jacobo Timerman, director del diario *La Opinión*, en el que Soriano trabajaba por entonces, le felicitó como lector y le ofreció redactar personalmente la crítica del libro, a lo que el autor se opuso, porque pensaba que sus compañeros no se lo perdonarían.

La novela fue presentada al premio de la Casa de las Américas de La Habana, en 1973, pero no lo obtuvo<sup>81</sup>.

Esta obra es considerada por la mayoría de los críticos como la mejor de Osvaldo Soriano junto con su última obra, *La Hora sin sombra*. Marcelo Pichón Riviere publicó una reseña en la revista “Panorama” en la que, según afirma Tomás Eloy Martínez, “desentrañaba de una vez para siempre el gran tema de Soriano”: el fracaso de los personajes. Martín Caparrós comenta que la novela le pareció un buen producto de época. Otros autores, como Francisco Juárez, critican el maniqueísmo que aparece en la novela, lo que constituye

---

<sup>80</sup> MUCCI, Cristina: Entrevista con Osvaldo Soriano, en *Voces de la cultura argentina.*, Buenos Aires, El Ateneo, 1997, pp. 201-202.

<sup>81</sup> Ariel Dorfman, que era miembro del jurado, recuerda lo siguiente: “Todas las obras que teníamos como jurado de novela eran una porquería, eran de lo peor. Y yo estaba desesperado porque íbamos a tener que declarar desierto el concurso. Eran las dos de la mañana y abro algo que dice *Triste, solitario y final*. Tenía seudónimo. Empiezo a leer y me doy cuenta de que era algo extraordinario, una revelación. Salí corriendo, desperté a todos los jurados y a los que no eran jurados también, golpeando en las puertas y gritando: “¡Eureka, eureka, lo encontré, lo encontré!”. Pero fue con tan mala suerte que los otros dos jurados no quisieron darle el premio. Los amigos cubanos consideraban que esto era transgresor contra Carlitos Chaplin y era demasiado a favor del Gordo y el Flaco. Entonces ellos decidieron no darle el premio a Osvaldo y yo tuve que hacer un voto

una constante en la obra de Soriano: “Es una ingenuidad eso del Gordo, ya en su primera novela, de separar los malos y los buenos de una manera contundente. Esa simpleza es lo que le valió el camino de la comunicación hacia lo popular”<sup>82</sup>.

Los tres personajes que Soriano incorpora en esta obra son: Laurel y Hardy, el detective Philip Marlowe, creado por Raymond Chandler y, finalmente, a Osvaldo Soriano como partícipe del relato.

El escritor sentía por Laurel y Hardy una gran admiración<sup>83</sup> que se remontaba a su infancia, cuando su madre le contaba las historias del Gordo y el Flaco.

Cuando tiene veintiún años y vivía en Tandil, leyó su primera novela, *Soy Leyenda*, de Richard Matheson, en la que aparece un personaje con forma de vampiro que al protagonista le recuerda a Oliver Hardy<sup>84</sup>.

---

de minoría”. En MONTES-BRADLEY, Eduardo: *Osvaldo Soriano. Un retrato*, Buenos Aires, Norma, 2000, pp. 27-28.

<sup>82</sup> En MONTES-BRADLEY, Eduardo: op. cit., p. 84.

<sup>83</sup> Santo Biasatti, periodista y amigo de Soriano, opina que éste sentía por Stan Laurel un cariño mayor que por Oliver Hardy: “Le era simpático el Flaco; él lo defendía porque decía que tenía un gran talento, que era un gran humorista, que en su vida privada había también hecho una demostración de lo que él era. No tenía el mismo afecto por el Gordo, que era para él la otra cara de esta moneda. Siempre quería saber más de este Flaco”. En MONTES-BRADLEY, Eduardo: op. cit., p. 79. Otro ejemplo de esto lo podemos encontrar en un comentario de Francisco Juárez. Éste recuerda que, cuando Soriano volvió definitivamente a la Argentina, en 1984, junto con su esposa, Catherine, traían desde París un gato, al que el escritor llamaba *Negro vení*, que tuvo que ser “pichicateado en jaula-valija”. Una vez en el apartamento que Soriano había cogido en Buenos Aires, el gato se despertó e intentó saltar por una ventana. Si no llega a ser por que Juárez consiguió coger al gato, éste se hubiera estrellado contra el pavimento de la calle. Soriano le dio las gracias, diciéndole: “¡Sos el Flaco!”. En MONTES BRADLEY, Eduardo: op. cit. pp. 125-126.

<sup>84</sup> “Más tarde volvió a mirar y vio a Cortman paseándose, llamándolo.

Y, a la luz de la luna, recordó de pronto a quién se parecía Cortman.

¡Dios mío, *Oliver Hardy*! Los dos actores que había pasado en su proyector. Cortman era el eco muerto del cómico. Un poco menos rollizo, nada más. Hasta el bigote estaba ahora ahí.

Oliver Hardy cayendo de espaldas bajo el impacto de los proyectiles. Oliver Hardy volviendo siempre por más, no importaba qué ocurriese. Agujereado por las balas, pinchado por cuchillos, achatado por automóviles, aplastado por paredes, sumergido en el mar, pasado por chimeneas. Eso era Ben Cortman. Un maligno y espantoso Oliver Hardy, aporreado y resistente.

¡Dios mío! No podía dejar de reírse. Era más que risa. Era un alivio, una salida. Las lágrimas le rozaban por la cara. El vaso sacudido se derramó y el líquido lo mojó de arriba a abajo, haciéndolo reír todavía más. El vaso cayó al fin en la alfombra, y Neville se retorció con espasmos de incontenible diversión. La risa incesante llenó la sala.

Más tarde lloró”. En MATHESON, Richard. *Soy leyenda*. Barcelona, Ediciones Minotauro, 1988., p. 68.

También en Tandil, mientras trabajaba como sereno en una fábrica, Soriano hizo sus pinitos en la política y en la literatura escribiendo algunos cuentos que él consideraba “malísimos”. Desde allí pide a una biblioteca de Los Angeles todo lo que tuvieran sobre Laurel y Hardy. Según recordaba el escritor, le mandaron una cantidad monstruosa de material que incluía hasta los partes médicos de sus enfermedades. Soriano afirmaba que en ese momento se le hubiera podido considerar como el hombre que más sabía sobre Laurel y Hardy en Tandil. Años después confesó que era el hombre que más sabía sobre el Gordo y el Flaco en Argentina. En enero de 1969, todavía en Tandil, escribe en la revista del *Grupo Cine* un artículo sobre el Gordo y el Flaco.

Con todo este material, con el que Soriano, según sus propias palabras, no sabía qué hacer en un principio, pensó escribir una biografía del Gordo y el Flaco, proyecto que desechó, pues, para él, iba a ser “inferior a la de cualquier norteamericano que tuviera acceso directo al material y a los testigos”<sup>85</sup>. Mempo Giardinelli relata que Soriano pensó hacer una historia de Hollywood y una diatriba contra Chaplin. Asimismo, tenía en mente una obra de teatro que terminaba con los actores y los espectadores “cagándose a tortazos”, es decir, con un lanzamiento de tartas. En la entrevista con Nora Catelli, continuaba diciendo que sus amigos dramaturgos le habían desaconsejado el proyecto y le habían dicho que estaba borracho pues “la gente no querría ir a ensuciarse la ropa”. Soriano terminaba diciendo que sí lo hubieran hecho. Posiblemente, Soriano quería hacer un homenaje a la película de Laurel y Hardy titulada *The Battle of the Century* (1927), co dirigida por el director Leo McCarey y cuyo cámara fue el posterior director de la mítica película *Gigantes*, George Stevens, film que contiene la mayor escena de lanzamiento de tartas de la historia del cine<sup>86</sup>.

Ya en Buenos Aires, se produce la “brutal” irrupción de Raymond Chandler en la vida de Soriano:

“Una madrugada, caminábamos por la calle Florida con Miguel Briante, Antonio Dal Masetto y Norberto Soares, todos muy borrachos. De pronto Soares se puso a recitar un texto que a mí me pareció maravilloso. Todos le aplaudimos. Le pregunté qué era, y se ofendió: ¡Cómo, es *El largo adiós!*”<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> CATELLI, Nora: “Ni penas ni olvido. Entrevista con Osvaldo Soriano”, en op. cit., p. 29.

<sup>86</sup> LEFFLANG, Thomas: *The World of Laurel and Hardy*, Leicester, Windward, 1988.

El escritor recordaba que Soares le regaló un ejemplar de la obra, y que después leyó la obra completa de Chandler y de otros autores de novela negra estadounidense como Dashiell Hammett.

A Soriano le gustaba contar que una noche se le apareció en la cocina de su apartamento un gato negro que vino a “demostrarme que si alguien podía investigar la vida de Laurel y Hardy era un investigador privado. Y quien mejor que Philip Marlowe”<sup>88</sup>.

Sin embargo, algunos de sus amigos opinan que fue el viaje que Soriano realizó a Los Angeles en 1971, el que le sirvió de acicate para la redacción de *Triste, solitario y final*. Daniel Divinsky recuerda que Soriano, que trabajaba por entonces en el diario *La Opinión*, sufría mucho porque no sabía inglés y quería conocer Hollywood. Un día Jacobo Timerman le preguntó si conocía la lengua de Shakespeare, y como Soriano no dijo nada, Timerman pensó que sí sabía y lo envió a California. Por su parte, Mempo Giardinelli afirma que este viaje de Soriano a Los Angeles le sirvió para definir lo que iba a hacer con *Triste, solitario y final*.

En 1972, Soriano escribe en *La Opinión* una serie de cuatro relatos sobre el Gordo y el Flaco, *Laurel y Hardy. El error de hacer reír*<sup>89</sup>, cuyo título proviene de un comentario que, presuntamente, hizo el gran actor Buster Keaton sobre los dos cómicos: “Ellos cometieron el error de hacer reír a un país violento y sin alma, que íntimamente los amaba pero terminó despreciándolos”<sup>90</sup>.

En 1974, escribe, también en “La Opinión”, otra serie de cuatro relatos, con el título de *Tribulaciones de un argentino en Los Angeles*, que contiene reminiscencias de su viaje a la ciudad californiana<sup>91</sup>.

---

<sup>87</sup> MUCCI, Cristina: Entrevista con Osvaldo Soriano, en op. cit., p. 199.

<sup>88</sup> Ibid., p. 201.

<sup>89</sup> Los títulos son: I. “Llegada con Chaplin”. II. “Antesala de John Wayne”. III. “Regreso con Ollie”. IV. “Antesala de la muerte”.

<sup>90</sup> SORIANO, Osvaldo: Prólogo a *Laurel y Hardy. El error de hacer reír*, en *Artistas, locos y criminales*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 22.

<sup>91</sup> Los títulos son: I. “To Los Angeles”. II. “Cara de alquitrán”. III: “Mi sexo y el tuyo”. IV. “Hollywood adiós”.

Finalmente, en 1987, escribe para *El Periodista*, de Buenos Aires, y *L'Unità*, de Roma, el artículo titulado “La ingenuidad del Gordo y el Flaco y el traje gris y gastado de mi padre”, donde retoma, con motivo de conmemorarse los treinta años transcurridos desde la muerte de Oliver Hardy, la historia de los dos cómicos, a la que se une un recuerdo a su padre, que murió al año siguiente de publicarse la novela.

El tercer protagonista de la novela es el propio Osvaldo Soriano como personaje. El escritor explicó en una ocasión que se había incluido simplemente porque, de este modo, podía participar en unos sucesos que habitualmente no le ocurren a una persona normal.

### 1.1.2 Estructura

La novela *Triste, solitario y final*<sup>92</sup> está precedida por la siguiente dedicatoria:

“En memoria de:  
Raymond Chandler,  
Stan Laurel,  
Oliver Hardy” (p. 9).

La novela está dividida en dos partes, la primera, más breve, consta de siete capítulos breves, y está precedida por la cita de un fragmento de *El largo adiós* de Raymond Chandler, del que Soriano toma el título de la obra: “Hasta la vista, amigo. No le digo adiós. Se lo dije cuando tenía algún significado. Se lo dije cuando era triste, solitario y final”. (p. 11).

Este fragmento pertenece al final de la novela, cuando Philip Marlowe visita a Terry Lennox, que está restableciéndose de una operación de cirugía estética:

“Usted compró mucho de mí por nada, Terry. Por una sonrisa, una inclinación de cabeza, un saludo con la mano y algunas copas tomadas de vez en cuando en un bar tranquilo y comfortable. Fue agradable mientras duró. Hasta la vista, *amigo*. No le digo adiós. Se lo dije cuando tenía algún significado. Se lo dije cuando era triste, solitario y final”<sup>93</sup>.

Estas es la sinopsis de los capítulos de la primera parte:

- 1º.) Llegada de Laurel y Chaplin a Estados Unidos  
con la compañía de Karno.
- 2º.) Primera visita de Laurel a Marlowe para contratar sus  
servicios.
- 3º.) El rodaje de una película, con Laurel y Hardy y con Hal  
Roach como productor.
- 4º.) Segunda visita de Laurel a Marlowe.
- 5º.) Hardy acude a casa de Wayne para pedirle trabajo.
- 6º.) Marlowe entra en la casa de Wayne y recibe una

---

<sup>92</sup> SORIANO, Osvaldo: *Triste, solitario y final*, Barcelona, Bruguera, 1979. Las citas de esta novela que utilizaremos a partir de ahora se corresponderán con esta edición.

<sup>93</sup> CHANDLER, Raymond: “El largo adiós”, en *Obras completas*, Madrid, Editorial Debate, 1995, tomo I, pp. 1259-1260.

paliza.

7°. Regreso de Laurel a Inglaterra, acompañado por Hardy.

La segunda parte de la novela, más extensa, consta de veintiún capítulos, también muy breves, y va precedida por la cita de un fragmento de la oración fúnebre que Dick van Dyke pronunció en honor de Laurel:

“Stan y Ollie murieron desafiándose, sonrieron con gesto torvo y rehusaron estar acongojados. Yo quiero decir ahora a Stan lo que él siempre me dijo cuando nos despedíamos: ‘Dios te bendiga’.

Dick van Dyke en su tributo fúnebre a Stan Laurel. Cementerio de Forest Lawn, febrero de 1965”. (p. 45).

Hay que decir que a Soriano no le interesa hacer crónica o investigación en esta novela, usa los materiales y los intercala.

### 1.1.3 La presencia del cine

La mayoría de los críticos no dudan en identificar el estilo narrativo de Osvaldo Soriano como claramente cinematográfico, sobre todo por su rapidez y agilidad, así como por la sucesión violenta de planos, tal como podemos ver, sobre todo, en *Triste, solitario y final*. Claude-Edmonde Magny, en un libro hoy considerado un clásico<sup>94</sup>, publicado en 1947, habla del estrecho parentesco entre literatura y cine:

“Encontramos de ese modo el parentesco más profundo entre novela y film; parentesco *estético* que fundamenta las semejanzas más superficiales, psicológicas y sociológicas: uno y otro son *relatos*. Ahora bien, el relato tiene sus leyes propias, diferentes a las del espectáculo. Y una de sus exigencias fundamentales es la de la continuidad (...). La mayor parte de las convenciones en el arte de escribir novelas, así como el uso de determinados procedimientos técnicos en el cine, lejos de ser el resultado de una arbitrariedad inicial, conservada después por la costumbre, se explican más bien por

---

<sup>94</sup> MAGNY, Claude-Edmonde: *La era de la novela norteamericana*, Buenos Aires, Juan Goyanarte / Editor, 1972.

la necesidad de salvaguardar a cualquier precio esta continuidad, amenazada a cada instante por la misma riqueza de los materiales que se trata de introducir en el relato, que tiende a ser cada vez más complejo en virtud del progreso del arte. (...) la novela contemporánea (ha tomado del) cine aquellos modos de narración que podrían contribuir a reforzar esta continuidad: el empleo, por ejemplo, del cambio rápido de planos o de ‘fundidos encadenados’. El procedimiento utilizado con mayor asiduidad en la novela para asegurar su indispensable continuidad (...), consiste en recurrir a un ‘narrador’ (...): en síntesis, en interponer entre el relato y el auditor una conciencia destinada al relato, encargada del ‘reportaje’. No otra cosa hace el cine con el objetivo de su cámara, verdadera retina sobre la cual llegará a pintarse todo”<sup>95</sup>.

El celebrado autor de *El nombre de la rosa*, Umberto Eco, destaca por su parte

que

“...entre ambos ‘generos’ artísticos puede determinarse al menos una especie de homología estructural sobre la que se puede investigar: y es que ambas son ‘artes de acción’. Y entiendo ‘acción’ en el sentido que da al término Aristóteles en la ‘Poética’: una relación que se establece entre una serie de acontecimientos, un desarrollo de hechos reducido a una estructura de base. Que después esta acción en la novela sea ‘narrada’ y en el cine ‘representada’ (...) no invalida el hecho de que en ambos casos se estructura una ‘acción’ (aunque con medios distintos)”. “La diferencia entre la acción filmica y la narrativa parece ser la siguiente: la novela nos dice que ‘sucede esto y aquello, etc.’” mientras que el film nos sitúa ante una sucesión de ‘esto+esto, etc.’, una sucesión de representaciones de un presente jerarquizables sólo en la fase de montaje”<sup>96</sup>

Yuri Lotman relaciona en su libro *Estructura del texto artístico* el cine y la

prosa:

“En el cine es fácil destacar una unidad de segmentación secuencial. (...) Los planos, al dividir la película en segmentos, los igualan rigurosamente respecto al marco, los límites de la pantalla (...). Se manifiesta una curiosa propiedad, puramente topológica de la parte en la narración artística: posee los mismos límites que la totalidad. Este principio se extiende asimismo a la prosa: los capítulos poseen su principio y final, y, en este sentido, son homeomorfos respecto al todo”<sup>97</sup>

<sup>95</sup> Ibid, pp. 28-29.

<sup>96</sup> ECO, Umberto: “Cine y literatura: la estructura de la trama”, en *La definición del arte*, Barcelona, Editorial Martínez Roca, 1990, pp. 196-197 y 199-200.

<sup>97</sup>. LOTMAN, Yuri M.: *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982, p. 317.

*Triste, solitario y final* es, como ya hemos dicho, un homenaje a Laurel y Hardy y al cine mudo estadounidense, y es también un vigoroso -aunque a menudo excesivo- ataque contra Charles Chaplin y, en menor medida, contra John Wayne. Todo ello lo podemos ver a lo largo de la novela.

El capítulo tercero de la primera parte de la novela trata del rodaje de una película, con Stan Laurel de director, Oliver Hardy de actor y Hal Roach como productor. Soriano ficcionaliza un hecho concreto: el accidente que tuvo Oliver Hardy cuando estaba preparándose la comida, de resultas del cual sufrió quemaduras en una pierna, lo que impidió que rodase para Hal Roach la película *Get 'Em Young*, en 1926, en la que finalmente fue sustituido por Stan Laurel, quien hasta esos momentos había trabajado para Roach más como guionista y director que como actor.

En la novela, Laurel está muy contento porque Roach le ha dado al fin permiso para dirigir una película, cuyo protagonista es Oliver Hardy. Este pesa ciento cuarenta kilos, “pero los lleva sin esfuerzo. Quiso ser actor desde que dejó su casa de Georgia, contra la voluntad de su padre. Cuando filmó su primera película, parecía un bebé rozagante al que el público esperaba que le pasaran cosas terribles”(p. 23). Mientras que en los textos anticipatorios de la novela, Soriano comentaba que el padre de Hardy expulsó o rogó a su hijo que se fuera de casa, ahora dice que el Gordo abandonó por decisión propia la casa familiar para ser actor, profesión que no agradaba a su autoritario padre. Como ya hemos visto el Gordo no llegó a conocer a su padre, pues éste murió cuando él tenía diez meses. El escritor argentino hace una alusión al apodo de Hardy, (Babe, cuyo origen, según parece, está en la época en la que Hardy trabajó en Florida con la compañía Lubin. Cada día, un barbero cortaba el pelo y la barba a los actores, y siempre que le tocaba el turno a Hardy decía: “nice-a-baby, nice-a-baby”, es decir, “un niño adorable”).

Soriano, llevado de nuevo por su animadversión hacia Chaplin, comenta que Laurel y Hardy tenían muy pocas posibilidades para triunfar pues “Chaplin había acaparado al público, a la prensa, y todo el mundo hablaba de él” (p. 23). La verdad es que la prensa

nunca se interesó por la vida privada de Laurel y Hardy, que era bastante monótona, sobre todo si la comparamos con la de Charles Chaplin.

El escritor argentino deja clara la distinta opinión que tenía acerca de los dos cómicos, en los juicios que hacen Laurel y Hardy uno del otro. Laurel opina que “ese gordo tiene talento y hará reír mucho”; Hardy está contento, “siente que Laurel es un tipo inteligente, que sus guiones son precisos y ricos, que sus observaciones son certeras. Será, cree, un gran director” (p. 24).

En una pausa del rodaje, se oye de pronto un tango.

“Ollie sonrío. Recuerda aquellos rosadales de Palermo, los mateos y los bares de la estación Retiro. Buenos Aires era una linda ciudad en 1915. (...) No sabe por qué pero otra vez recuerda los rosadales, las mujeres tímidas y los hombres impecables que la toman del brazo. Los compases del tango le traen a la memoria a aquel hombre, al bandoneonista -Pacho lo llamaban-, que siempre estaba haciéndole chistes por su barriga y su lamentable español. Tenía que ayudarlo en todo. Pacho sospechaba que Ollie comprendía el español, pero hablaba en inglés para no meterse en líos. El tango ha dejado de oírse y el gordo sonrío frente al flaco y le hace un gesto cómplice. El flaco entiende y sonrío también. Ahora recuerda su viaje a Argentina en 1914, sus acrobacias de payaso en un teatro céntrico (el Casino, cree recordar), la esperanza que tenía de ser alguna vez actor de cine o director. Quizá ha recordado aquellos corralones donde podía escucharse el tango y compartir un vaso de vino con hombres de pañuelo al cuello y mirada sobradora” (p.24).

En el prólogo a *Laurel y Hardy. El error de hacer reír*, Soriano dice que Hardy actuó durante varios meses en el Pabellón de las Rosas<sup>98</sup>, en Palermo, junto a Juan

---

<sup>98</sup> Restaurante y confitería. Era un gran salón que funcionó desde comienzos del siglo XX hasta 1929. Estaba en avenida Alvear, 2855, hoy avenida del Libertador General San Martín y Tagle. Se realizaban matinés familiares en la tarde, y de noche reinaba el tango.

Maglio, *Pacho*, el famoso bandoneonista.<sup>99</sup> El escritor afirma rotundamente que el Flaco actuó con la troupe de Flynn en el teatro Casino, en Buenos Aires, en 1915. En la novela, en cambio, Soriano explica que fue en 1914, y que Laurel no recuerda con certeza el nombre del teatro, aunque cree que fue el Casino. En el prólogo a *La ingenuidad del gordo y el flaco...*, Soriano comentaba que Argentina era, a principios del siglo XX, un país rico y cosmopolita, de ahí que se diera la coincidencia de la actuación de Laurel y Hardy en el país. El escritor busca un nexo de unión entre Laurel y Hardy y la Argentina, por lo que se inventa lo de sus actuaciones allí. Soriano parece decir que, si Laurel y Hardy hubieran vivido en la época en la que escribió *Triste...*, nunca hubieran actuado en Argentina. La novela no es una biografía, es ficción, de ahí que los datos no sean exactos, que se modifiquen los hechos, que se traspase el tiempo y el espacio o se otorge diferentes papeles a los personajes, que ya fueron personajes de otras historias en el cine. Tampoco es cierto, como ya hemos visto, que Laurel y Hardy supieran español. Cuando se pusieron de moda las películas sonoras y Hal Roach ordenó que se hicieran cinco versiones de cada película de Laurel y Hardy, en cinco idiomas distintos, entre ellos el español, los dos cómicos tenían que leer los enormes carteles que les ponían delante de los ojos, sin entender ni una palabra.

En *Triste...* Soriano hace actuar a Hardy en la Argentina -se supone que de cantante, pues tenía una excelente voz y adoraba cantar- en buenos teatros, junto a un genio como Juan Maglio, que siempre estaba burlándose de su mal español y tenía que ayudarle en todo. Laurel, en cambio, actúa de payaso en el teatro Casino, una sala -situada en la calle Maipú 326, en Buenos Aires- en la que recalaban “pruebistas, malabaristas e ilusionistas

---

<sup>99</sup> Juan Maglio ‘Pacho’ (18/11/1880 - 14/7/1934). Inició su épica trayectoria al año siguiente que Greco, en el café “El Vasco”, de Barracas, teniendo como laderos a Julián Urdapilleta en violín y ‘El Negro’ Luciano Ríos en guitarra. Su padre, italiano, tocaba una concertina de trece notas, con la que hizo sus primeras armas. Su histórico cuarteto, que apareció pomposamente anunciado en las etiquetas de los discos ‘Columbia Record’, como ‘Orquesta Típica Pacho’, alineaba al director en ‘fueye’, José ‘Pepino’ Bonano en violín corneta, Carlos ‘Hernani’ Macchi en flauta y en guitarra el hombre del pulgar potente, Luciano Ríos; la primera placa serie T-N 520 incluyó *Armenonville* y *El Caburé*, constituyendo sus discos los más tempranos sucesos de nuestra música popular, y como prueba de ello efigie de ‘Pacho’ y sus clásicos ‘mostachos’ comenzó a aparecer en las etiquetas celestes de la nueva serie discográfica de 1913. Maglio tocaba con buen sonido, suave y un alto contenido emocional, pero su conjunto tenía un ritmo menos vivaz que el de Greco. Tuvo además el lauro de ser el creador de los ‘solos a capella’, es decir, sin apoyo de ningún otro instrumento. El primer solo que grabó fue el tango *La Sonámbula*, de Pascual Cardarópoli, y del reverso *La Morocha*, de Gerardo Metallo, registrado en disco Columbia Récord T 658, c. 1913, anunciando la ceremoniosa etiqueta: ‘Solo de bandoneón de concierto - profesor Juan Maglio ‘Pacho’. Como la mayoría de sus colegas, participó en la gesta que hacia 1913 llevó el bandoneón hasta el centro, instalándose en el barrio de Once. Siempre trató de superarse y de su concertina de 13 notas pasó a instrumentos de 35, 45, 55, 65, hasta llegar al de 71. En *Historia del Tango*, coordinación de Juan Carlos Martini Real, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1976, tomo V, pp. 686-687.

orientales y europeos; quedando popularizada en la afición porteña por los clásicos campeonatos de lucha grecorromana...”<sup>100</sup>, y recuerda “aquellos corralones donde podía escucharse el tango y compartir un vaso de vino con hombres de pañuelo al cuello y mirada sobradora” (p.24). Es decir, Laurel actúa con compañías de segunda fila, en teatros de segunda fila y acude a lugares a los que va gente de dudosa reputación. Soriano pretende dar una visión, quizá un poco tópica, del Buenos Aires de comienzos del siglo XX y, para ello, se sirve de reinversiones de elementos reales o ficticios protagonizados por Laurel y Hardy.

Más tarde, Laurel ordena continuar el rodaje:

“La acción recomienza en el mismo exacto lugar donde Stan había ordenado el corte anterior. Ollie tiene que resbalar una vez más, debe odiar a los mozos que han dejado caer al suelo sus bandejas. El giro es perfecto y la armonía de sus movimientos logra una extraña forma de poesía grotesca. 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 ordena el corte de cámaras. Corre hacia el escenario. Al caer, el gordo ha arrastrado una olla de agua hirviendo. Tiene el brazo derecho rojo y la piel empieza a arrugarse. Ollie grita cada vez más. Alguien corre en busca de un bálsamo para quemaduras. 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 que sigue gritando y cae de narices” (pp.24-25).

Lo que en origen fue un accidente de Hardy en la vida real, Soriano lo convierte en el argumento de una película del gordo y el flaco.

Al presenciar la escena, Hal Roach grita: “¡Los encontré! (...) ¡Son ellos!” (p.25), y ordena a un ayudante que contrate a Laurel y Hardy. En realidad, los dos actores trabajaban para Roach desde 1924, y el Flaco lo hacía desde unos años antes.

Roach anima a Laurel a que repita la escena y abandone su carrera como director. Finalmente comenta: “Creo que ustedes van a hacer reír” (p.26).

---

<sup>100</sup> LLANES, Ricardo M. : “Teatros de Buenos Aires. Referencias históricas”, en *Cuadernos de Buenos Aires*, XXVII, Buenos Aires, 1968, p. 45.

En esta escena, así como en otras de la novela -por ejemplo, la que transcurre durante la gala de los oscar- encontramos diversos rasgos carnales, como son las caídas y los golpes o la gula que caracteriza al personaje de Oliver Hardy. Por lo que respecta a la gula, dice Mijail Bajtin:

“El comer y el beber son una de las manifestaciones más importantes de la vida del cuerpo grotesco. Los rasgos particulares de este cuerpo son el ser abierto, estar inacabado y en interacción con el mundo. En el *comer* estas particularidades se manifiestan del modo más tangible y concreto: el cuerpo se evade de sus límites; traga, engulle, desgarrar el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas. El *encuentro del hombre con el mundo* que se opera en la boca abierta que tritura, desgarrar y masca es uno de los temas más antiguos y notables del pensamiento humano. El hombre degusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo introduce en su cuerpo, lo hace parte de sí mismo”<sup>101</sup>.

En una de las conversaciones que mantienen Laurel y Marlowe en la primera parte de la novela, el actor comenta que recibió un oscar, y que se casó ocho veces, “varias de ellas con la mujer que ahora está a mi lado” (p. 17)<sup>102</sup>. Es *Triste, solitario y final*, el único texto en el que Soriano hace alusión al oscar honorífico que Laurel recibió en 1960 “por su contribución a la comedia cinematográfica”.<sup>103</sup> En realidad, ya en 1932, una película protagonizada por Laurel y Hardy, *The Music Box*, había recibido un oscar al mejor cortometraje.

El primer encuentro de Laurel y Marlowe en la novela es un fiasco. Después de marcharse el actor, el detective va a comer al bar de Víctor, que siempre “está limpio y sonriente” (p.31). Si bien Víctor es el nombre del bar al que acude de vez en cuando Marlowe en las novelas de Chandler, creemos que aquí estamos ante un posible guiño cinematográfico

---

<sup>101</sup> BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, op. cit, pp. 29-30.

<sup>102</sup> Por lo que respecta a los matrimonios de Laurel, hemos visto anteriormente que, en el relato “La ingenuidad del Gordo y el Flaco y el traje gris y gastado de mi padre”, Soriano comenta que el actor se casó varias veces, pero siempre con la misma mujer. El escritor idealiza de tal manera a Laurel, que oculta los aspectos más contradictorios del actor. Laurel tuvo una agitada vida sentimental, llegando a simultanear varias relaciones al mismo tiempo. Se casó varias veces con Lois Nelson, pero su última mujer fue Ida Kitaeva Raphael, una cantante nacida en China, de padres blancos rusos. Estas relaciones minaron su estado de salud y perjudicaron su carrera como actor. En septiembre de 1939, Laurel fue parado por la policía en estado de embriaguez mientras conducía, pasando una noche en comisaría. Hal Roach utilizó este suceso como pretexto para no renovar su contrato. Laurel llevó a Roach a los tribunales, que dictaminaron a favor del actor.

<sup>103</sup> MENA, José Luis: *Todos los Oscars*, Madrid, Staff-3, 1988.

por parte de Soriano a la película *Casablanca*, dirigida por Michael Curtiz en 1943, protagonizada en sus papeles principales, por Humphrey Bogart e Ingrid Bergman. En ella, el actor Paul Henreid interpreta el papel del líder de la resistencia checa, Víctor Laszlo, casado con Elsa (Ingrid Bergman). Rick (Bogart) tiene un bar que lleva su nombre -Rick's-, y al igual que Víctor, aún “no se ha despeinado del todo y todavía tiene las manos limpias y una sonrisa” (p.31). Bogart interpretó precisamente el papel de Marlowe en la versión cinematográfica de *El largo adiós*, dirigida por Howard Hawks. Por otra parte, en la novela, el chófer negro que por equivocación va con Soriano, se llama Sam, como el pianista del bar de Rick, que toca la canción *As time goes by*.

Todavía en la primera parte de la novela, Marlowe acude a un cine “de segunda categoría, (donde) daban un programa de cortos cómicos: Charles Chaplin, Laurel y Hardy, Buster Keaton, Larry Semon” (p. 18). Si antes era la secretaria de John Wayne la que reparaba en la decrepitud de Hardy, ahora es la “empleada de la boletería” la que hace lo propio con Marlowe. También él, como hicieran Laurel y Hardy en su viaje a Inglaterra, se endereza las solapas, en este caso de la chaqueta, pues el abrigo “Lo había perdido en una noche de borrachera” (p.19).

El detective no tiene demasiada simpatía por Chaplin, piensa que es un hombre engreído al que todo le sale mal en las películas pero todo le va bien en la vida, por lo que espera a que termine la película de Chaplin y entra para ver una de Buster Keaton, “que subía y bajaba escaleras a toda velocidad, con su cara imperturbable y trágica” (p.19), y otra de Laurel y Hardy, *Big Business*, de 1929, conocida en Argentina como *Ojo por ojo*, que para Soriano era tal vez la película más cómica de la historia del cine.

“Vio a Laurel y Hardy que trataban de vender un árbol de Navidad a Jimmy Finlayson. Los vio luego destruir la casa del furioso cliente, mientras éste rompía el Ford a bigotes del gordo y el flaco ante una multitud de vecinos curiosos. Empezó a reír y no pudo parar. Sintió dolores en la barriga, pero aquellos dos hombres no se detenían nunca; lo obligaban a reír cada vez más. Cuando apareció en la

pantalla el policía Edgar Kennedy, Marlowe se paró y abandonó la sala. No quería saber si los llevaría presos” (p. 19)<sup>104</sup>.

En *Soy leyenda*, Neville primero se desternillaba de risa viendo al vampiro que tenía un gran parecido con Oliver Hardy, y después lloraba.

Soriano nos ofrece en su novela una imagen demoledora de Hollywood. Es indudable que hay una división maniquea entre Laurel y Hardy por un lado y John Wayne, Charles Chaplin y Dick van Dyke por otro; los primeros son los buenos y los otros los opuestos. Así, John Wayne, aparece descrito en la novela como un matón, imagen que coincide con el perfil ultraderechista que tenía el actor entre sus compañeros de Hollywood. Wayne no duda en darle un papel de villano a Hardy en una de sus películas, sino que además él y sus esbirros en la ficción le dan una paliza al detective Marlowe cuando éste entra en la casa del actor y graban la escena para poder utilizarla en una película:

“-¡Corten! gritó alguien. Las poderosas luces se apagaron y varios hombres corrieron hacia el detective que sangraba en el piso. Tenía las ropas destrozadas.

Fue una gran toma -dijo satisfecho el director, que sostenía un enorme cigarro en la boca y vestía camisa a cuadros negros y rojos-. Un gran realismo, señor Wayne. Tal vez podamos utilizar la escena en algún filme.” (p. 40).

El director al que hace referencia Soriano, es posiblemente John Ford, conocido también por su ideario derechista. En los colores de la camisa que lleva, el negro y el rojo, podemos ver una referencia a los nazis, con lo que el escritor argentino pretendería subrayar el carácter autoritario y dictatorial de Wayne y sus amigos. Uno de los esbirros de Wayne se apellida Johnson, como el presidente que sustituyó a Kennedy en la presidencia y que decidió la intervención de los Estados Unidos en la guerra de Vietnam.

El cine entra en la novela nuevamente, en la escena en la que se emite un *trailer* en el minicine de la Fox; una voz en *off* hace comentarios como:

---

<sup>104</sup> Edgar Kennedy fue un actor secundario que trabajó también con Charles Chaplin, interpretando principalmente el papel de policía. Curiosamente su nombre de pila coincide con uno de los del director del F.B.I. entre 1924 y 1972, John Edgar Hoover, quien se caracterizó por sus corruptelas y por sus ideas ultraderechistas; el apellido del actor coincide con el de la familia Kennedy, que dio un presidente a Estados Unidos, John F. Kennedy, asesinado en Dallas en 1963, y que se ha visto implicada en numerosos escándalos. Creemos que esa es la razón por la cual Marlowe no continúa en el cine, pues el nombre de Edgar Kennedy y su papel de policía los identifica con Hoover y con los Kennedy.

“JOHN WAYNE en  
.....  
LOS HEROES NO MUEREN NUNCA  
¡Un filme excepcional donde John Wayne  
lucha contra indios y bandidos!  
.....  
¡NO DEJE DE VER ESTE FILME COLOSAL!  
.....  
¡ACOMPÑE A JOHN WAYNE EN SUS AVENTU-  
RAS! ¡VEALO HACER JUSTICIA!  
.....  
¡NADIE DETIENE AL IMPLACABLE  
JOHN WAYNE!” (pp. 65-66).

Justo en ese momento, se proyecta la escena de la paliza a Marlowe como parte integrante de la película. La escena es un anticipo, en la novela, de la ceremonia de entrega del oscar honorífico a Chaplin, que es retransmitida en directo por la NBC.

La imagen que Soriano ofrece de Dick van Dyke es también bastante negativa. Si para Soriano John Wayne era un matón autoritario tanto en el cine como en la vida real, Dick van Dyke ofrece una imagen amable y simpática en el cine y en la televisión, mientras que en su vida privada se comporta de manera muy diferente. Por eso, Philip Marlowe, al ver como se comporta van Dyke cuando va a visitarlo junto con Soriano, queda defraudado y le comenta al periodista: “Vamos, Soriano. Este hombre no es el mismo que veo en las comedias de TV” (p. 72). En una conversación que mantienen Soriano y Marlowe, éste le dice que tanto van Dyke como Jerry Lewis, eran “dos tipos bastante inalcanzables. Pudieron ayudarlo (a Laurel), pero según me dijo no querían humillarlo” (p. 57). El periodista le recuerda que en cierta ocasión un reportero inglés publicó un artículo en el que decía que Laurel estaba en la pobreza. Poco después, van Dyke pagó a un escritor para que redactase un libro en el que “Stan vive en un departamento lujoso, rodeado de amor; recibe miles de telegramas por día. En fin, descansa sobre los laureles” (p. 58). Ese libro alude posiblemente a la biografía de Laurel y Hardy que escribió Jack McCabe.

Charles Chaplin es el personaje que concita las mayores críticas en la novela. La antipatía de Soriano por el actor inglés era profunda; por eso, el escritor argentino destaca

en su novela todas las debilidades de Chaplin: su egocentrismo, la envidia que sentía por otros actores, su excesivo apego por el dinero...<sup>105</sup>.

Para denigrar aún más a Chaplin, que como se enuncia en la novela, llevaba una vida de color de rosa, adulado por la prensa y por sus nietos, el escritor alude en *Triste, solitario y final* que Buster Keaton estaba en la miseria y que vivía de hacer películas turísticas en Canadá<sup>106</sup>.

El narrador Soriano demuestra su subjetiva animadversión hacia Chaplin y lo hace con motivo de la entrega del oscar honorífico al actor inglés en 1972. En la novela, Soriano y Marlowe acuden al auditorio donde va a tener lugar la ceremonia, con la finalidad de entrevistar al anciano actor y director, que por entonces contaba 85 años. El escritor argentino lo describe como “un hombre viejo de pelo blanco y piel muy arrugada”. Nada queda ya del joven y ambicioso Chaplin que provocaba la hilaridad de sus compañeros de la Compañía Karno cuando llegaron por primera vez a América. El bastón de su personaje Charlot se ha transformado en el bastón que emplea una persona mayor para poder caminar. Cuando el periodista se da cuenta de que es imposible hacerse entender por Chaplin, decide secuestrarlo. En ese momento entran en el camerino actores como Jerry Lewis, James Stewart y Elizabeth Taylor, todos vestidos de etiqueta. Es la imagen que Soriano nos quiere mostrar del *establishment* de Hollywood, frente al cual estaban los olvidados Laurel y Hardy. Como hemos visto, esto no es cierto, pues, Laurel recibió otro oscar honorífico en 1960, por su carrera cinematográfica y la de Hardy. Para la escena de la entrega del oscar honorífico a Chaplin, Soriano utilizó información que sacó de artículos periodísticos, como, por ejemplo, estas frases:

“El genio del cine.”

“El cómico más grande de este siglo.”

---

<sup>105</sup>Por lo que se refiere a la envidia de Chaplin hacia sus compañeros de trabajo, es famoso el caso de Buster Keaton, quien trabajó con él en *Candilejas*. Chaplin, que también dirigía la película, se sorprendió del buen estado físico de su compañero -era bien conocida su afición al alcohol- y no dudó en alabar su actuación en el film, pero, durante el montaje, decidió cortar la mayor parte de las escenas en las que aparecía Keaton.

<sup>106</sup> En 1957, la productora Paramount pagó a Buster Keaton 50.000 dólares para realizar *The Buster Keaton Story*, con el actor Donald O' Connor interpretando a Keaton. Con este dinero compró un rancho en el valle de San Fernando, en California, llamado “Woodland Hills”.<sup>106</sup> A diferencia de Laurel y Hardy, Keaton se adaptó perfectamente al medio televisivo, haciendo anuncios para Alka-Seltzer, Northwest Orient Airlines y otras firmas. Además, el actor, a diferencia también de Laurel y Hardy, consiguió recuperar los derechos de sus películas.

“Estados Unidos le debía este homenaje.”

“Nadie hizo más que él por tanta gente.”

El escritor ridiculiza a Charles Chaplin, llamándolo viejo cagón, y haciendo fracasar la ceremonia de entrega del oscar. Para vengar a Laurel y Hardy, Soriano, con la ayuda de Marlowe, decide darles su merecido a los malos, es decir a los actores del *establishment* de Hollywood. Así, John Wayne cae “sobre el escenario como una caja fuerte desde un décimo piso” y Charles Bronson recibe un puñetazo por parte de Marlowe y cae sobre la primera fila de plateas. También salen malparados Dean Martin, que fue el *partenaire* de Jerry Lewis en muchas de sus películas; Mickey Rooney, el eterno adolescente; James Stewart, que representaba el prototipo de americano medio; Charles Bronson, la fuerza bruta, y Jackie Coogan, el actor que interpretó al niño en la película *The Kid*, de Charles Chaplin, y que toda su vida fue una especie de niño grande. Aparecen también varias actrices: Mia Farrow, Julie Christie y Jane Fonda, quienes se caracterizan por su frivolidad. Las tres se encaprichan con Soriano, e incluso Jane Fonda lo abraza, llamándole “latinoamericano”; el periodista no se corta y la besa apasionadamente, ante lo cual, un reportero afirma que se ha iniciado en Hollywood un nuevo romance. Osvaldo Soriano cita a estas actrices en su novela, porque las tres eran muy conocidas en la época<sup>107</sup>.

La actitud de los espectadores en la ceremonia es también bastante frívola, pues no dudan en jalear a los contendientes. La ceremonia se convierte finalmente en un homenaje a las películas de Laurel y Hardy, en la que no faltan los policías, aunque los actores principales son Marlowe y Soriano, quienes, para algunos críticos, son un remedo de los famosos cómicos.

La ridiculización de Chaplin llega hasta tal punto que, cuando Marlowe y el personaje Soriano se llevan secuestrado al actor inglés en un taxi y éste pide ayuda al

---

<sup>107</sup> Mia Farrow, hija de Maureen O’Sullivan -la Jane de las películas de *Tarzán*- y del director John Farrow, se casó muy joven con Frank Sinatra, del que se divorciaría poco tiempo después. Julie Christie, la bellísima actriz inglesa nacida en la India, se hizo muy popular por su interpretación de Lara en *Doctor Zhivago*, de David Lean. En cuanto a Jane Fonda, la hija del famoso actor Henry Fonda, se caracterizaba en esa época por sus ideas izquierdistas y su oposición a la guerra de Vietnam y al imperialismo estadounidense, por eso, el escritor argentino pone en boca de ella el calificativo de “hispanoamericano”, cuando se refiere a Soriano.

conductor, presentándose como Charles Chaplin, el taxista le responde: “¿Sí? (...) Yo soy Luther King y predico en los ratos libres” (p. 158).

#### 1.1.4 La influencia de la novela policial estadounidense

Para el personaje del detective, Osvaldo Soriano toma como punto de partida, *Playback*, la última novela de Chandler, tal como explicaba en la entrevista con Cristina Mucci: “Tomaría a Philip Marlowe a partir del final de *Playback*, la última novela de Chandler, e imaginaría su vida de allí en adelante”<sup>108</sup>. En *Playback*, Marlowe se promete con Linda Loring, a la que había conocido en la anterior novela de Chandler, *El largo adiós*.

Chandler comenzó a escribir una nueva novela con Marlowe de protagonista, *The Poodle Springs Story*, que dejó inconclusa a su muerte, en 1959. Fue finalizada treinta años después por su discípulo Robert S. Parker, siendo publicada en 1989. En ella, Marlowe mantiene una complicada relación con su millonaria esposa. En una carta a Maurice Guinness, un escritor de relatos policíacos, fechada el 10 de febrero de 1958, Chandler le aclaraba que la acción de la novela se desarrollaría en Palm Springs, que él llamó Poodle Springs, “porque uno de cada tres elegantes que viven allí tiene un perro de lanas”<sup>109</sup>. Sin embargo, poco antes de su muerte, Chandler pensaba que se había equivocado con su nueva novela<sup>110</sup>.

La primera vez que Philip Marlowe aparece en *Triste, solitario y final*, es cuando Stan Laurel contrata sus servicios. Estamos en 1965, poco antes de la muerte del actor inglés. Soriano nos relata cómo ha sido la vida de Marlowe desde que se separó de su esposa, con la que convivió durante seis meses:

“Después de separarse de su mujer, anduvo varios meses vagabundeando, borracho, por los suburbios de la ciudad. Recibió un par de palizas y durmió cuatro noches en la cárcel. Entonces decidió

---

<sup>108</sup> MUCCI, Cristina: Entrevista con Osvaldo Soriano, en op. cit., p. 201.

<sup>109</sup> CHANDLER; Raymond: *Chandler por sí mismo*, Madrid, Editorial Debate, 1990, p. 255.

<sup>110</sup> En una carta fechada en 1959, decía Chandler: “...un tipo como Marlowe no debería casarse, porque es un hombre solitario, pobre, peligroso y, a pesar de todo eso, simpático, y parece que nada de esto pega con el matrimonio. Creo que siempre tendrá una oficina bastante mugrienta, una casa solitaria, bastantes amoríos pero ninguna relación permanente. Creo que siempre le despertará a horas intempestivas alguna persona intempestiva para encargarle algún trabajo intempestivo. Me parece que ése es su destino (...). Tal vez no sea el mejor destino del mundo, pero a él le cuadra. Nadie le derrotará jamás, porque es invencible por naturaleza. Nadie conseguirá hacerle rico, porque está destinado a ser pobre... Lo veo para siempre en una calle solitaria, en habitaciones solitarias, desconcertado, pero nunca derrotado del todo...” Ibid, p. 257.

alquilar nuevamente su antigua oficina. Cada vez estaba más cansado y sus ahorros -mil doscientos dólares- volaron enseguida. Tuvo que vender el auto para alquilar una casa de dos habitaciones en un barrio de clase media, en las colinas bajas” (p. 18).

La caracterización que Soriano hace de Marlowe coincide con la que Chandler hacía de su personaje:

“Marlowe era un hombre de unos cincuenta años, un metro ochenta de alto, cabello castaño oscuro, aunque las canas lo habían blanqueado demasiado. Sus ojos, también castaños, tenían una mirada dura pero melancólica. Vestía un traje gris claro al que le hacía falta planchar” (p. 16).

Contrastados los textos ficcionales y la biografía del autor, creemos que Soriano utilizó, para la caracterización del personaje de Marlowe, algunos aspectos de los últimos años de Raymond Chandler, quien, a raíz de la desaparición de su esposa Cissy, en 1954, inició un declive físico y mental que le llevó a la muerte en 1959. El personaje de Marlowe, al igual que Chandler es incapaz de dormir más de dos o tres horas al día, y pasa las noches melancólico. Su oficina se encuentra en un edificio tan vetusto como el propio Marlowe. La fachada gris muestra la suciedad de los años, el pasillo del sexto piso donde está la oficina del detective, está mohoso, y la puerta de madera del despacho está deteriorada.

El narrador realiza una hábil contraposición entre el lujo en el que vive John Wayne y la pobreza de Philip Marlowe, respectivamente, en la escena en la que Hardy va a ver al actor para pedirle trabajo y espera en la sala de estar, y en la escena en la que Laurel entra en la oficina de Marlowe y hace lo propio. La realidad entra en la ficción y viceversa. Se incluyen personajes que tienen un anclaje con personas reales, entremezclados con personajes de ficción literaria. El cine, la literatura y la vida se entremezclan en el espacio de la novela. Wayne tiene secretaria, Marlowe, no. La sala de estar de Wayne tiene un piso brillante, muebles, y en sus paredes hay cuadros, dos pistolas formando una equis, y una bandera de los Estados Unidos “cuelga immaculada, como si alguien se tomara el trabajo de lavarla de vez en cuando, de cuidar sus pliegues imperfectos” (p. 33). La sala de Marlowe, en cambio, tiene dos sillones y una mesa muy baja, con algunas revistas, y las paredes están “absolutamente despojadas y no habían sido limpiadas en los últimos años, aunque alguien se encargara de pasar, de vez en cuando, un plumero que nunca había alcanzado el techo” (p. 15).

Marlowe vive en un viejo chalet, cuyo jardín está cubierto de yuyos, es decir de malas hierbas. Los yuyos aparecen en otras novelas de Osvaldo Soriano, como en *Cuarteles de invierno* y *El ojo de la patria*, como señal de abandono y decadencia. El detective pasa sus ratos libres jugando partidas de ajedrez en solitario, soñando que las disputa con el ajedrecista Capablanca. También se dedica a matar polillas, a las que aplasta contra el techo y a las que pone nombres: Rosie, Mary y Joanne. Ni siquiera tiene amigos. Cuando Stan Laurel le pregunta en cierta ocasión si alguna vez los había tenido, el detective le responde que sí, uno: su nombre era Terry Lennox<sup>111</sup>, personaje que aparece en *El largo adiós*: “Era inglés, como usted” -le dice- “Estaba deshecho y terminó montando una comedia para escapar de la realidad. No volví a verlo. Estoy tan solo como es posible estarlo en este país” (p. 21).

Marlowe tiene un discípulo, Lew Archer, el detective creado por Ross MacDonald: “Viene a visitarme para tomar whisky. Me consulta sus casos, me da la mano y se va. Lew es un gran muchacho, preocupado por el psicoanálisis, pero debe creer que los viejos viven del aire” (p. 29).

En la segunda parte de la novela, el detective vive acompañado por un gato negro. Según le explica el detective a Soriano:

“Llegó hace dos años. Estaba en la ventana, mirando hacia el interior. Abrí el postigo, pero en lugar de escapar se quedó mirándome. Estaba flaco y sarnoso, tenía mugre y una mirada triste que no me sacaba de encima. (...) Ese día no fui a la oficina. Le puse alcohol en la sarna y le di de comer. Nunca llora ni me agradece nada. Salta por la claraboya y se va de paseo. Cuando estoy muy deprimido se acuesta a dormir. Un día descubrí que era él quien estaba deprimido y me fui a la cama, pero no pude dormir porque sus ojos brillaban demasiado en la oscuridad” (p. 55).

---

<sup>111</sup> En *El largo adiós*, Marlowe se reúne de vez en cuando con Lennox para tomar una copa. “Lennox está casado con la hija de un multimillonario, Harlan Potter, a quien describe como ‘un perverso hijo de perra. Todo dignidad victoriana en el exterior e interiormente despiadado como un matón de la Gestapo’. Terry llama a su esposa Sylvia una ramera, pero admite que él es menos que satisfactorio en la cama. (...) Cuando nadie está dispuesto a ayudar a Lennox, Marlowe le ayuda. En una ocasión le acompaña a su casa después de que Sylvia le abandone en un club nocturno; y otra vez le lleva a su casa para evitar que sea arrestado por vagancia. (...) Sylvia Lennox aparece asesinada, y bajo presión del padre y un soborno, Terry accede a cargar con la culpa del asesinato. Desaparece en México y es dado por muerto. El caso se cierra oficialmente, y el nombre de Potter queda incólume”. Al final, Lennox se hace la cirugía estética en México. En MACSHANE, Frank: *La vida de Raymond Chandler*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1977, pp. 305-306.

Tanto Soriano como Chandler en la vida real, amaban profundamente a los gatos. El escritor estadounidense afirmó en una ocasión que no le gustaban las personas a las que no les gustaban los gatos, pues había descubierto en su actitud un elemento de profundo egoísmo, lo cual era compartido por Soriano<sup>112</sup>.

Anteriormente hemos comentado que Soriano utilizó algunas características del Chandler de los últimos años para definir a su personaje del detective. Lo mismo ocurre en el caso de su gato<sup>113</sup>.

En la novela de Soriano encontramos algo parecido: el gato deambula libremente por la casa, pues, como decía el propio Chandler, un gato que no pueda andar suelto por la casa carece de interés. Como la gata de Chandler, también el gato del detective es reacio a dejarse acariciar por los desconocidos. Cuando en cierta ocasión, el periodista coge al gato y le acaricia el cogote, el felino lanza un gruñido amenazador. Soriano le dice al detective que le gustan mucho los gatos y recuerda la muerte de uno que tuvo en su adolescencia:

“Estaba echado y su cara flaca aguantaba el dolor en silencio. Se iba apagando de a poco. Cuando sintió que iba a tener una convulsión se paró y se alejó unos pasos, como para que él no participara en su tragedia. Luego cayó, se retorció dos minutos, y se quedó quieto” (p. 132).

Este recuerdo de Soriano precede la muerte del gato de Marlowe, tal como se describe al final de la novela:

“Soriano entró en la habitación y vio a su compañero que estaba sentado y tenía la cara entre las manos. La vela estaba en el suelo, como si alguien la hubiera abandonado. 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

---

<sup>112</sup> Chandler llamaba a su gata, su secretaria, pues “...por lo general (estaba) encima del papel que yo quería utilizar o del manuscrito que quería revisar, a veces apoyada en la máquina de escribir, y otras veces mirando tranquilamente por la ventana desde una esquina del escritorio, como diciendo ‘lo que escribes es una pérdida de tiempo, colega’”, en CHANDLER, Raymond: *Chandler por sí mismo*, op. cit., p. 179. Es indudable que Osvaldo Soriano seguía a rajatabla este sistema de Chandler.

<sup>113</sup> Chandler y su esposa, Cissy, tenían una gata persa llamada *Taki*, nombre que proviene del japonés *Take*, que significa bambú. Era, como el gato del detective en la novela de Soriano, de color negro, y vivió 19 años. En diciembre de 1950, la gata enfermó gravemente y Marlowe y su esposa decidieron que le hicieran la eutanasia. En cartas a sus amigos y conocidos, Chandler afirmaba que la muerte de su gata había sido un palo muy fuerte para su esposa y para él.

desde ese cuerpo pequeño, suave, ahora rígido, que el detective había dejado caer sobre sus piernas. La cabeza del gato colgaba fuera de las rodillas de Marlowe y los ojos estaban abiertos, aunque no tenían color. La cola era como el contrapeso de un barrilete abandonado” (p. 183).

Lo biográfico incursiona nuevamente en la novela, mediante la incorporación del propio Raymond Chandler, que lleva a su gata *Taki*, en brazos:

“Amaneció sin apuro. 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” (p. 121).

Néstor Ponce<sup>114</sup> considera que en este apego de los personajes a los gatos, podemos encontrar un regreso a la infancia, que se reflejaría también en el recuerdo paterno que hace Laurel en la primera parte de la novela. Afirma, también, la existencia de una actitud marcadamente infantil en el comportamiento tanto de Soriano como en el de Marlowe, en *Triste, solitario y final*, opinión que, a nuestro juicio es acertada.

Marlowe malvive con su labor como detective privado, por lo que acepta, después de algunas dudas, el encargo que le hace Stan Laurel de investigar las causas por las cuales ningún productor de Hollywood quiere darle trabajo. Esto ocurre después de que el detective haya visto en el cine algunos cortos de cine mudo estadounidense. Marlowe vuelve a su casa y se siente solo, por lo que decide llamar por teléfono a Laurel. El detective afirma que hacía por lo menos diez años que no veía una película del gordo y el flaco. Encontramos una parodia dentro de la parodia, repetición de procedimientos de construcción del relato, copia y plagio deliberado.

Frank MacShane, autor de una biografía de Raymond Chandler, comenta que, en algunas novelas como *El largo adiós*, Marlowe no vacila en entablar relaciones con otros personajes, pues es el medio del que se sirve Chandler para llevar la novela policíaca hacia los derroteros de la novela tradicional.

---

<sup>114</sup> PONCE, Néstor: “Género, parodia y tipología de los personajes en *Triste, solitario y final* y *El ojo de la patria* de Osvaldo Soriano”, en “Hispanamérica”, Gaithersburg, Maryland, Año XXX, Agosto 2001, n° 89, p. 9.

Del mismo modo, Soriano extrae otros aspectos de la personalidad de Marlowe, tomados de la de dicha novela de Chandler, pues allí el escritor norteamericano hace referencia al pasado del detective: su nacimiento en California, el empleo en la oficina del fiscal de distrito del condado de Los Angeles, así como el eterno rechazo de Marlowe hacia la policía.

Cuando Marlowe le pregunta a Laurel por qué no realiza él la investigación, Laurel le responde: “Si tratara de averiguarlo por mi cuenta arriesgaría mi prestigio. Hay muchos veteranos trabajando en el cine y en la televisión. Yo podría actuar, o dirigir, o escribir guiones, pero nadie me ofrece nada desde hace muchos años. Oliver consiguió trabajo una vez, en una película de John Wayne, pero fue un fracaso. Tuvo que ir a pedirlo. Yo nunca quise hacer eso” (p. 28).

Las razones que aduce Laurel para que el detective realice la investigación, no ocurrieron en la realidad, pero le sirven de argumento a Osvaldo Soriano para la elaboración de la trama de su novela, parodia, reconstrucción ficcional y homenaje a la novela policíaca estadounidense en general, y a Raymond Chandler en particular.

Laurel y Hardy realizaron varias giras por Europa, y tuvieron propuestas para hacer televisión, pero la mala salud de Hardy y el escaso entusiasmo de Laurel por el medio truncaron el proyecto. Por otro lado, Jerry Lewis comenta en sus memorias que le ofreció a Laurel un puesto en su empresa como asesor técnico, con un sueldo de 15.000 dólares al año, propuesta que Laurel declinó. Lewis recuerda también que el flaco le dijo que quería que el público le recordase como era antes, joven y ágil. Por eso, en su novela, Soriano pone en boca de Marlowe el siguiente comentario: “Es posible que ya no se reconociera en ellas (en las películas que había hecho con Hardy)”. Como también hemos señalado, parece ser que fue Laurel quien animó a Hardy a que fuese a ver a Wayne para pedirle trabajo.

Néstor Ponce, en el artículo antes citado, afirma que, aunque Osvaldo Soriano utiliza como modelo la novela policíaca estadounidense para la estructuración de su relato, en

realidad, no hay en ella ninguna de sus características<sup>115</sup>. Así, por ejemplo, no existe una verdadera investigación por parte de Marlowe, por la sencilla razón de que no hay nada que investigar. Los personajes, Marlowe y Soriano, son personajes solitarios y no se adaptan a la idea que tenemos de los detectives, por lo general hombres duros. Ponce destaca que Soriano es gordo, poco ágil y no sabe utilizar las armas de fuego. A su juicio, se trataría de uno de los recursos que emplea el escritor argentino para construir una parodia de la novela policíaca estadounidense. Tiene elementos de la novela de enigma<sup>116</sup> –por ejemplo, la estrecha relación entre Marlowe y Soriano-, pero tampoco se corresponde propiamente con este modelo. A nuestro juicio, *Triste, solitario y final* es una novela policíaca parcialmente, por lo menos contiene algunas partes que sí lo son.

Si la vida de Marlowe es bastante solitaria, recibiendo apenas la visita de su discípulo Lew Archer, la de Laurel también lo es, pues únicamente se relaciona con “Algunos viejos, a los que no veo hace tiempo, y dos muchachos que vienen a verme de vez en cuando para charlar sobre la comicidad: Jerry Lewis y Dick van Dyke” (p. 28). En la segunda parte de *Triste, solitario y final*, Soriano y Marlowe están hablando de Laurel y de la visita que éste le hizo al detective. Soriano comenta que Laurel vivía en una pensión, el detective le corrige y le dice que era “un pequeño hotel”, pero el periodista, obcecado, le contesta: “Bueno, es lo mismo”. Aunque Laurel tenía una familia (esposa e hija, concretamente), no por ello era más feliz, y añade el detective: “...uno puede estar solo mientras alguien lo acaricia”, en posible alusión a su relación con Linda Loring.

---

<sup>115</sup> En su tesina, Néstor Ponce habla de la existencia de tres tipos de novela policial: “la novela de enigma, en la que son conocidos los ejemplos de narrador personaje, generalmente un acompañante del detective que merece la total confianza de éste último, como Watson y Sherlock Holmes o Sanclair y Rouletabille. Estas relaciones precisamente son puestas en duda por Agatha Christie en una de sus novelas más conocidas, *La muerte de Roger Ackroyd*, donde el narrador, que parece secundar al detective Hércule Poirot, termina por ser el culpable del asesinato”. El segundo tipo de novela policial es el de la novela negra en la que con “...el desplazamiento consecuente de la primera historia en la segunda, el rol del narrador varió sustancialmente. Al perder jerarquía el misterio, el detective pudo transformarse en narrador, sin que por ello la historia perdiera interés. Este tipo de novela, que apareció por vez primera en las páginas de la revista norteamericana “Black Mask”, creó nuevos personajes detectivescos, como Philip Marlowe y Sam Spade”. El tercer tipo de novela policial es la novela de suspenso, “...que permite el empleo de las dos técnicas anteriores, agregó una perspectiva hasta entonces prácticamente ausente: la de la víctima, es decir, el relato a cargo de quien intenta eludir un (posible) asesinato. La psicología ocupa un lugar central. El principal cultor de este tipo de obra es Patricia Highsmith (cf. el ciclo de Tom Ripley)”, en Ponce, Néstor: *Mito y contamito en ‘Triste, solitario y final’ de Osvaldo Soriano*, Paris III, UFR d’Etudes Ibériques, 1982, pp. 63-64.

<sup>116</sup> Todorov define así la novela con enigma: “La novela policial con enigmas, en la que se trata de descubrir la identidad del culpable, está construida de la siguiente manera: por una parte, se proponen varias soluciones fáciles, a primera vista tentadoras, que sin embargo, resultan falsas; por otra parte, hay una solución

La imagen que Soriano ofrece de van Dyke en este capítulo, no se corresponde con la que ofrece posteriormente en otros capítulos de la novela, como hemos señalado. Laurel dice de él: “Dick es un amigo. Tiene talento; mucho talento. Me considera su maestro. Viene a casa y charlamos largas horas” (p. 28). Como en las novelas policíacas o en las de misterio, encontramos aquí unos personajes que parecen buenos y honestos, y que después no lo son tanto.

Laurel le explica a Marlowe que cuando Hardy vivía “tampoco nos ofrecieron nada”, y recuerda el rodaje de su última película, *Attoll K.* Laurel comenta que no filman en Estados Unidos desde que Hardy volvió de la guerra<sup>117</sup>. En la vida real, en vísperas del bombardeo japonés a Pearl Harbour (7 de diciembre de 1941) –que supuso la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial-, Laurel y Hardy, como harían muchos otros actores –Marlene Dietrich, Bob Hope, entre otros-, recorrieron varios campamentos militares en Estados Unidos, entreteniendo a las tropas. Más tarde realizaron la misma labor en Puerto Rico, Antigua, Trinidad y Guayana Británica. Sí es cierto que Hardy fue de joven a un colegio militar -la Escuela Militar de Georgia-, sólo que obligado por su madre, quien no sabía cómo meter en cintura a su hijo, pero el revoltoso Hardy terminó escapándose de allí.

Laurel añade que, cuando Hardy murió, todo el mundo le criticó porque no fue a su entierro. El actor insiste en que no podía ir:

“Ollie no era sólo un amigo. Era parte de mí; ninguno podía ser nada sin el otro. Nuestra vida fue el cine y lo compartimos todo. No nos veíamos mucho, pero hacíamos lo único que justificaba nuestra vida: filmar. Pronto me di cuenta de que éramos uno solo. Yo no podía asistir a mi propio entierro” (p. 29).

---

absolutamente inverosímil, a la cual sólo se llegará al final, y que resultará ser la única verdadera”. TODODOV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, p. 62.

<sup>117</sup> No es muy probable que Hardy estuviese en Gibraltar, como afirma Soriano, pues el actor fue declarado no apto cuando quiso incorporarse al ejército en 1917, durante la Primera Guerra Mundial. Además, si miramos el listado de películas que realizaron los dos actores en los años de la Segunda Guerra Mundial, vemos que, en 1941 (año en el que Estados Unidos declara la guerra a los países del Eje), rodaron una película (*Great Guns*); en 1942, una (*A Hunting We Will Go*); en 1943, cuatro (*The Tree in a Testube*, *AirRaid ardens*, *Jitterbugs* y *The Dancing Masters*); en 1944, una (*The Big Noise*) y, finalmente, en 1945, una (*The Bullfighters*).

Soriano introduce este comentario de Laurel, porque durante toda la carrera cinematográfica del gordo y el flaco hubo comentarios malévolos sobre la separación del dúo. En su novela, Soriano expone que fue Chaplin el más interesado en romper la pareja. En una conversación que Laurel mantuvo con Jerry Lewis, aquél recordaba que su amistad con Hardy se fortaleció durante la última gira que realizaron por Europa. Antes, apenas veía a Hardy entre película y película, ni compartían sus vidas privadas. Terminaba diciendo que, para él, Oliver era como un hermano.

Marlowe, el detective duro, está ahora en decadencia, por eso Soriano lo compara con otros detectives salidos de la pluma de escritores como Dashiell Hammett, creador del personaje de Sam Spade. Es el momento en el que Laurel visita a Marlowe por segunda vez, y el detective está leyendo *Cosecha roja*, de Hammett:

“Un detective de la agencia Continental llega a un pueblo y se mezcla con una banda de criminales y con la policía y anda a los tiros con todo el mundo. No es un hombre delicado, se lo aseguro. Me hubiera gustado tenerlo de socio. La novela no dice cómo se llama, pero podría encontrarlo a la vuelta de la esquina” (p. 27).

Esta alusión a Hammett le sirve a Soriano de pretexto para hablar del tristemente famoso Comité de Actividades Antiamericanas y del senador Joseph McCarthy, quien cuando veía rojo era para echar a correr, tal como le dice Marlowe a Laurel. El actor se queda estupefacto con la pregunta de Marlowe de si sabía algo de “los juicios de Joe”, pues, como hemos visto anteriormente, él nunca se metió en política<sup>118</sup>.

Soriano trae a colación este tema, para atacar de nuevo a Chaplin, quien fue encausado por el Comité, por lo que prefirió marcharse a Europa con su familia. Ya en 1947, un miembro de la Cámara de Representantes de Estados Unidos pidió que Chaplin fuese expulsado del país y sus películas prohibidas. En la novela, Marlowe, compara su situación, podemos decir que privilegiada, con la de Dashiell Hammett:

---

<sup>118</sup> El Comité, cuyos antecedentes estaban en la Comisión Dies, creada en 1938, durante el mandato de Franklin Delano Roosevelt, realizó una verdadera caza de brujas en Hollywood, que afectó a actores, guionistas, directores, etc., a los que se acusó de ser izquierdistas. El escritor argentino hace también una alusión a los “diez de Hollywood”. En 1947, el Comité expidió 41 citaciones destinadas a profesionales del cine que tenían que presentarse un mes después en Washington para declarar. De ellos, diecinueve se opusieron a las actuaciones del Comité por considerarlas contrarias a la Constitución, y recibieron por ello el apodo de “testigos inamistosos”. Finalmente, diez de ellos, llamados los “diez de Hollywood”, decidieron declarar. La mayoría de ellos fueron condenados a un año de prisión y a 1.000 dólares de multa.

“Sé de uno de los condenados. Pasó nueve meses preso por vender bonos para el partido (comunista). El quería ayudar a los otros detenidos y lo metieron adentro. Su vida resultó un desastre: uno puede ser un desgraciado y seguramente irá preso. (...) Señale a los culpables de su suerte y le darán una buena celda. Hágase rico o sea un rebelde famoso y lo aplaudirán” (p. 27)<sup>119</sup>.

Marlowe le pregunta a Laurel si tiene algún indicio de por qué no le contratan los productores de Hollywood, éste comenta que no tiene ninguno, aunque, en una ocasión, Buster Keaton le dijo que “...habíamos cometido un error, porque nuestros argumentos se basaban en la destrucción privada y en el ataque a la policía. Decía que la gente se reía de eso, pero que en el fondo nos odiaba” (p. 30). Es decir, “El error de hacer reír”. Sin embargo, el ataque a la propiedad privada y a la policía eran comunes a otros cómicos como Charles Chaplin, Buster Keaton y Larry Semon. Keaton, en sus memorias, tituladas *Slapstick*, no cita ni una vez a Laurel y Hardy, aunque, cuando murió Laurel, Keaton dijo de él que era el primero, y Chaplin, el segundo.

Laurel, que en el fondo no es tan inocente como aparenta, comenta que muchos cómicos terminaron en la miseria, pero que Chaplin “se salvó”, a lo que el detective, exclama con ironía: “¿Se salvó?”. Soriano vuelve a enjuiciar a Chaplin:

“A él también lo persiguieron. Tuvo que irse.

-Vea, amigo, cuando en este país lo persiguen a uno en serio, es difícil escapar. Chaplin fue un rebelde famoso, lleno de mujeres y de millones. Joe no tenía interés en meterlo a la sombra. Un día de estos volverá a pasear su esqueleto por Hollywood y le harán reverencias. Es posible que le levanten un monumento. Usted y yo estaremos pidiendo limosna en la entrada de los estudios” (pp. 30-31).

Soriano alude nuevamente aquí de nuevo al viaje que Chaplin realizó a los Estados Unidos en 1972, para recoger un oscar honorífico. “En Nueva York y Hollywood fue

---

<sup>119</sup> Curiosamente, la acción de *Triste, solitario y final* tiene lugar en épocas en las que predomina cierto conservadurismo político y social. Así, por ejemplo, la primera parte de la novela transcurre en 1965, durante el mandato de Lyndon B. Johnson, un demócrata conservador que sucedió a Kennedy después de su asesinato en 1963, que enfangó a su país en la tragedia de la guerra de Vietnam. En la primera parte de la novela hay referencias también al Comité de Actividades Antiamericanas, durante las presidencias de Truman y Eisenhower. La segunda parte de la novela transcurre en 1972, durante la presidencia de Nixon, quien, por cierto, fue miembro del Comité de Actividades Antiamericanas. Además, en esa época era gobernador de California, Ronald Reagan, posterior presidente de los Estados Unidos.

muy agasajado, lisonjeado y alabado, con reverencias y apretones de manos por parte de las más grandes personalidades de la nación...»<sup>120</sup>.

La animadversión de Osvaldo Soriano hacia Charles Chaplin fue tan grande, que llegó a decir que sus memorias<sup>121</sup> no fueron escritas por él, sino por Graham Greene, el autor de *El tercer hombre*, quien habría recibido de él carta blanca para inventarse todo lo que quisiera.

La acción de la segunda parte de la novela tiene lugar siete años más tarde, en 1972, año en el que, como hemos dicho anteriormente, Charles Chaplin viajó a Estados Unidos para recoger el oscar honorífico por “su contribución en convertir el cine en el arte de este siglo”. El escritor y periodista argentino y el detective estadounidense se encuentran en el cementerio de Forest Lawn, junto a la tumba de Stan Laurel. Soriano, que es incapaz de decir correctamente una frase en inglés, le comenta a Marlowe que es periodista y que está escribiendo una novela sobre Stan Laurel y Oliver Hardy. El detective recuerda que solamente ha conocido a un novelista, “un tal Wade”, que le metió en numerosos apuros<sup>122</sup>. Esta segunda parte de la novela está estructurada a su vez en dos partes: por un lado, la investigación que hacen Marlowe y Soriano acerca de Laurel y Hardy, y, en segundo lugar, el caso Walcott, que se acerca más a la novela policíaca estadounidense.

Aunque han pasado trece años desde la muerte de Raymond Chandler, el escritor argentino respeta los elementos principales que caracterizan a las novelas del estadounidense, actualizando algunos de ellos en su novela. En primer lugar, la imagen de la ciudad de Los Angeles y, de California, que Soriano ofrece en su novela, coincide totalmente con la que ofrece Chandler en las suyas. En *El largo adiós*, Marlowe hace esta reflexión sobre Los Angeles:

---

<sup>120</sup> TAYLOR, William C.: op. cit., p. 121.

<sup>121</sup> El título original de las memorias de Chaplin es: *My Autobiography* y fueron publicadas por Bodley Head, en 1964. Hemos consultado la traducción española publicada por la Editorial Debate en 1993.

<sup>122</sup> El personaje de Roger Wade aparece también en *El largo adiós*. “El y su esposa Eileen son vecinos de Terry Lennox y en el pasado Wade solía visitar a Sylvia, esposa de Lennox. Es un borracho empedernido y sospecha a medias que puede haberla matado él mismo y sufrido después un ataque de amnesia. Al cabo de poco tiempo, Wade es hallado muerto. Marlowe se entera de que su esposa Eileen había estado casada con Lennox. Mató a Sylvia por celos, y después mató a Wade porque hablaba demasiado y no era de fiar”, en MACSHANE, Frank: *La vida de Raymond Chandler*, op. cit. p. 308.

“Durante veinticuatro horas al día alguien está huyendo y alguien intenta atraparlo. Allí, en la noche de los mil crímenes, había gente que moría, sufría mutilaciones, se cortaba con vidrios rotos, moría aplastada tras el volante de un coche o bajo pesados neumáticos. Había personas golpeadas, robadas, estranguladas, violadas y asesinadas. La gente estaba hambrienta, enferma, aburrida, desesperada por la soledad, el remordimiento o el miedo, era colérica, cruel, frenética o se estremecía bajo los sollozos. Una ciudad que no era peor que otras, una ciudad perdida, apaleada, llena de vacío”<sup>123</sup>.

En *Triste, solitario y final*, aparece esta visión de Los Angeles y del sur de California. Las viviendas en las que habitan los personajes, reflejan esa situación, Marlowe vive en un viejo chalet con dos habitaciones en un barrio de clase media, en las colinas bajas, tiene su oficina en un destartado edificio en el Hollywood Boulevard, que para Chandler es una zona terriblemente impersonal. En contraposición John Wayne vive cerca de Santa Mónica, en un “palacete” que ocupa una manzana, tiene dos plantas y está rodeada de jardines. Además, tiene su oficina en un edificio lujoso. Por su parte, Diana Walcott vive en un chalet de dos plantas, en Beverly Hills, rodeada por un parque de pinos.

En la novela se alude también al problema racial. Después de conocerse en el cementerio, Marlowe invita a Soriano a su despacho. Viajan de pie en un autobús y cuatro negros que van al fondo comienzan a cantar y a comportarse de forma agresiva. Los blancos deciden mantenerse a distancia. Marlowe comenta que los negros están armando lío otra vez y

---

<sup>123</sup> En MACSHANE, Frank: *La vida de Raymond Chandler*, op. cit., p. 315. En realidad, esta situación se venía dando prácticamente desde que la ciudad fue fundada por los españoles sobre un antiguo asentamiento indio. Cuando México se independizó de España, en 1821, California pasó a manos de este país, pero, en 1846, fue anexionada por los Estados Unidos, convirtiéndose en 1850 en el estado número 31 de la Unión. Los Angeles estaba llena de prostíbulos, y eran frecuentes los linchamientos de chinos y mexicanos. A finales del siglo XIX se produjo la construcción de las líneas férreas, que conllevó la especulación de tierras. Se creó la Cámara de Comercio de Los Angeles, que promocionó la ciudad como un paraíso en la tierra, con lo que una multitud de gente sin trabajo y sin fortuna acudieron desde todas partes de los Estados Unidos y desde otros lugares del mundo. La mano de obra en Los Angeles era la peor pagada de la zona, lo que conllevó la aparición de violentos grupos sindicalistas que iniciaron una guerra contra los comerciantes. Finalmente, salieron vencedores los comerciantes y el movimiento sindicalista quedó pulverizado. La ciudad quedó en manos de grupos derechistas que controlaban además la policía y a los funcionarios públicos. Años después se produjeron también ataques contra la comunidad negra. La policía se caracterizó siempre por su desprecio a las garantías constitucionales y a los derechos humanos, propugnando el uso de la violencia que se reflejaba en la utilización de la porra de goma, que no dejaba marcas en la víctima. Asimismo, eran muy comunes las palizas durante los interrogatorios de tercer grado. La ciudad no existía como tal, pues había una completa segregación entre unos barrios y otros. Estaban los barrios ricos, situados en las colinas, con mansiones de estilo español o italiano, donde habitaban sólo los blancos. Después estaban los barrios de clase media, también habitados por blancos, y los barrios de negros y los de mexicanos. La ciudad carecía de un centro propiamente dicho.

que la policía “tiene que calmarlos todos los días”. El detective dice que “la ciudad está cambiando” y que no volverá a ser como antes. Cuando Soriano le pregunta si antes era mejor, Marlowe le responde: “No dije eso. Dije que antes era una mierda. Los ricos se vinieron para acá y construyeron palacios en los valles, alrededor de Hollywood. Para ellos era como vivir un sueño. No había negros aquí. Llegaron de a poco, corridos de otros lugares” (pp. 50-51).

Soriano tomó posiblemente este comentario de una de las novelas de Raymond Chandler, *La hermana pequeña*, en la que el escritor, a través de Marlowe, recordaba cómo era la ciudad de Los Angeles cuando la conoció por primera vez. Algunos presuntos intelectuales -decía- la llamaban la Atenas de América. “No lo era, pero tampoco era un barrio bajo iluminado por luces de neón”<sup>124</sup>.

A pesar de ello, el personaje de Soriano queda deslumbrado con Los Angeles, y opina que hay algo grande en ella, a lo que Marlowe responde: “¿Algo grande? Pilas de mierda, compañero. Cuando le den una paliza para sacarle la billetera se dará cuenta de que aquí no hay nada grande, como no sean los tesoros del Tío Sam” (p. 51).

En la novela de Soriano se recrean algunas situaciones que no aparecen en las novelas de Chandler, se menciona la guerra de Vietnam, que comenzó en los años sesenta, después de la muerte de Chandler (1959). Soriano le comenta a Marlowe: “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” (p. 53).

En la novela se hace también alusión a dos problemas que comenzaron a asolar a Estados Unidos a finales de la década de los 50: la droga y la rebelión adolescente. Cuando Laurel va por primera vez a la oficina de Marlowe para contratar sus servicios, el detective le dice que no se ocupa ni de “divorcios ni persigo a jóvenes drogadictos”. Al final de la novela, Soriano y Marlowe llegan a un campamento hippie, allí se fuman un porro y Soriano mantiene relaciones con una de las chicas. El detective le dice al periodista argentino: “Hola,

---

<sup>124</sup> En MACSHANE, Frank: *La vida de Raymond Chandler*, op. cit., pp. 110-111.

amigo (...). Todavía estoy vivo”, frase que recuerda a la que dice Laurel cuando vuelve a Inglaterra, acompañado de Hardy.

El tema de la rebelión juvenil surge en la escena en la que Marlowe y Soriano, después de la paliza que les pegan los policías de Bay City, entran en un bar de carretera y engañan al propietario, haciéndose pasar por policías. El hombre se queda escandalizado cuando el detective le cuenta que sorprendieron a unos hippies en “pleno viaje”, que les pegaron, y afirma:

“Mierda, señor (...), pura mierda. Si encuentro a Crystal (su hija) con uno de esos barbudos, le rompo la cabeza. No es época para tener hijos, se lo digo yo. (...) La policía debería ocuparse de despejar la zona de barbudos. Las montañas están llenas de ellos. Hacen campamentos. Verdaderas orgías. Me han robado cuatro veces este año” (p. 126).

La ideología del propietario del restaurante coincide con la ideología dominante en 1972, cuando era presidente de Estados Unidos el ultraconservador Richard Nixon, quien redujo los presupuestos federales, provocando la decadencia de numerosos barrios de las ciudades de Estados Unidos y como gobernador de California, el antiguo presidente del Sindicato de Actores, el no menos conservador Ronald Reagan, posterior presidente de los Estados Unidos. El propietario del bar repite continuamente expresiones como “Jesucristo” o “Cristo”. Cuando Marlowe le dice que los barbudos les quitaron el dinero, exclama: “Después dicen que se cagan en el dinero...”. Aquí, Soriano hace alusión a otro de los principios de la “ideología” hippie: el de evitar el consumismo y fomentar el autoabastecimiento, y quizás estemos también ante una sutil alusión a los comunistas cubanos, como Fidel Castro, que eran conocidos precisamente por el apodo de “barbudos”.

En su novela *La hermana pequeña*, Chandler realiza una parodia de la mentalidad de los dueños de los restaurantes de carretera, como en el que entran Marlowe y Soriano, en *Triste, solitario y final*, que se encuentra en el cruce de dos carreteras, y cuyo frente esta lleno de carteles de propaganda de Coca Cola, Fanta, Firestone, Martini, etc., reflejo del consumismo que asolaba California, y los Estados Unidos en general, ya en esa época, y de la enorme importancia que los *Mass Media* tenían entonces en la sociedad

occidental. El ideario de los dueños de los restaurantes de carretera, según Chandler, era el siguiente: malo pero rápido. Alimentar a los clientes y echarlos. Un gran negocio. No interesa que el cliente se quede sentado ante una segunda taza de café. El espacio que ocupa vale dinero.

El psicoanálisis, creado por Freud, se volvió a poner de moda en los años 60. En la novela encontramos un ejemplo de ello, con el personaje de Crystal, una chica de unos dieciocho años, una especie de Lolita de “lengua corta y filosa” que viaja en coche a Los Angeles para acudir al psicoanalista. Eso hace exclamar a Soriano: “También, con el padre que tiene”.

En *Triste, solitario y final* aparece otra ciudad, situada en las proximidades de Los Angeles, llamada Bay City. Éste fue el nombre que utilizó Raymond Chandler para referirse en sus novelas a Santa Mónica. El escritor opinaba de ella que era el símbolo de la hipocresía, pues allí presumían de una rectitud que después no existía en la realidad. La ciudad estaba controlada por unas pocas familias adineradas que tenían bajo su yugo a la policía y a los concejales, como en Los Angeles.

La policía desempeña precisamente un papel muy importante en la novela de Soriano, y, como en las novelas de Raymond Chandler, sale bastante mal parada.<sup>125</sup> Soriano y Marlowe son detenidos en el apartamento al que había ido Diana Walcott para encontrarse con su amante, y son conducidos a la comisaría de policía de Los Angeles. Desde un primer momento, vemos que el trato de los policías hacía los detenidos deja bastante que desear.

---

<sup>125</sup> En la novela *La hermana pequeña*, de Raymond Chandler, uno de los personajes, el jefe del departamento de la policía, Christy French, hace este discurso sobre los policías: “Así es como somos, muñeco. Somos polis y todo el mundo nos odia. Y como si no nos mangonearan bastante los chicos del Ayuntamiento, el jefe de día, el jefe de noche, la Cámara de Comercio, el honorable alcalde desde su oficina artesonada, que es cuatro veces mayor que las tres inmundas habitaciones de que dispone todo el personal de Homicidios, como si no hubiéramos tenido que solucionar el año pasado ciento catorce casos de homicidios en tres habitaciones que no tienen bastantes sillas para los policías que están de servicio. Nos pasamos la vida volviendo del revés ropa interior sucia y oliendo dientes podridos. (...) Nada de lo que hacemos está bien hecho jamás. Ni una sola vez. Si conseguimos una confesión, dicen que la hemos arrancado a golpes, y algún que otro picapleitos nos llama Gestapo ante el tribunal y se burla de nosotros cuando nos hacemos un lío con la gramática. (...) Pero todo esto no es suficiente para que seamos completamente felices. Nos habéis de caer en suerte vosotros.” En MACSHANE, Frank: op. cit. pp. 237-238.

Uno de ellos, de pelo rojo y cara mofletuda, posiblemente irlandés, le espeta a Soriano y a Marlowe: “Siéntense donde quieran, están en su casa”. Unas horas después son conducidos a un despacho para ser interrogados. Otro policía “rubio, con la cara llena de granos rojos (y) el rostro duro e impassible de los que no se conmueven ante nada”, les pregunta al detective y al periodista quién es el argentino. Encontramos en su actitud un profundo racismo y además un desconocimiento de lo que se ha venido llamando “el patio trasero de los Estados Unidos”, es decir Hispanoamérica. El policía le pregunta a Soriano dónde queda la Argentina y si es comunista. Marlowe, en un comentario muy ingenioso, le responde: “Comunista (...) Dice que es demócrata, admirador de Kennedy. Lloró como un chico cuando lo mataron. Ayudó mucho a su país. Alfabetizó a los indios” (p. 115).

Finalmente, le dice que Argentina se encuentra en “Sudamérica. Bien abajo del mapa, cerca del Brasil”, a lo que el policía exclama: “¡Brasil! Siempre soñé con unas vacaciones allá.” El policía les exige el pago de la fianza, mil quinientos dólares por Soriano y quinientos por Marlowe, el detective dice que conoce sus derechos y que no pueden acusarles de nada, pidiendo de paso un abogado. Marlowe añade que tiene amigos que le protegen. El policía, pierde la paciencia y afirma: “Ustedes son basura, peor que los negros. (...) Ahora se mezclan con los chicanos. Basura con mierda, todo en la misma cloaca” (p. 116).

Marlowe dice que si Soriano hubiese sido americano, habría roto su cédula de identificación.

El policía da un aullido cuando Marlowe le pide que les permitan hacer una llamada de teléfono. Marlowe termina diciendo: “(Estamos) en una cueva de degenerados vestidos con el uniforme de la policía de Los Angeles” (p. 116). El policía, enfurecido, ordena que se los lleven para interrogarles. La policía de Los Angeles aprovechaba estos momentos para torturar a los detenidos. En la novela de Osvaldo Soriano ocurre lo mismo:

“Estaban tendidos en el suelo como dos bolsas sucias. Soriano tenía la boca cerrada por la sangre seca que se había puesto marrón. Los ojos le habían desaparecido por la hinchazón de los pómulos y apenas se veían dos líneas oscuras. Cuando Marlowe abrió los párpados encontró una piel blanca y un matorral de pelo rubio y sin brillo. Tardó en darse cuenta de que se desangraba sobre el pecho de su compañero. (...) Tenía el cuerpo blando como si le hubieran quitado los huesos” (p. 119).

Finalmente, los policías tiran los cuerpos malheridos de Soriano y de Marlowe en una playa de Bay City.

Como hemos comentado, en *Triste, solitario y final*, Soriano introduce dos investigaciones: la que realizan Marlowe y Soriano sobre Laurel y Hardy, y el caso Frers. El primero se inicia en la primera parte de la novela, cuando Laurel contrata los servicios de Marlowe para que investigue por qué nadie quiere darle trabajo y continúa en la segunda parte de la novela, en la investigación que realizan Soriano y Marlowe, que termina aparentemente sin solución alguna.

En el otro caso, Richard Frers, encarga a Philip Marlowe y a su “socio”, Osvaldo Soriano, que sigan a su hermana, Diana, porque sospecha que engaña a su marido. Este, John Peter Walcott, posee una empresa de productos de fibra sintética que fabrica una muñeca hinchable llamada Judith. El empresario colocó a su cuñado en el departamento de inspección de productos, aunque Frers admite que Walcott no le aprecia.

Diana es descrita como una rubia de “treinta y cinco años escondidos tras el maquillaje”. Frers comenta que Walcott nunca amó a su esposa, y que ésta le insinuó que mantenía relaciones con otro hombre, y afirma: “una mujer sólo es feliz cuando encuentra al hombre de sus sueños”. Soriano está a punto de hacer fracasar el encargo cuando, en cierto momento de la conversación entre Frers y Marlowe -la cual sólo entiende a medias-, le dice a Frers: “No se preocupe, Judith está en buenas manos. En dos días se la devolveré sin un rasguño”.

Marlowe y Soriano persiguen el coche de Diana por separado, en dos vehículos, el periodista en uno conducido por Sam, un chófer negro tuerto de un ojo y con cataratas en el otro que le imposibilitan casi la visión, de modo que tiene que ser Soriano quien le guíe, Marlowe se desplaza en otro auto conducido por un puertorriqueño llamado Freddy. Cuando llegan a Los Angeles, Diana entra en un edificio alto donde le espera su amante. Soriano espera en la calle y Marlowe va detrás de Diana. El detective se queda dormido en la escalera, junto a la puerta del apartamento de Diana, y sueña que hace el amor con una chica. Cuando se despierta, echa un vistazo por la puerta entreabierta del apartamento

y ve a Diana y a su amante desnudos frente a Richard Frers y a un grupo de matones que se entretienen pegándole una paliza al amante de Diana, quien solloza abrazada a su hermano.

Igual que le ocurriera a Marlowe cuando entró en la casa de John Wayne, que era descubierto por Johnson, uno de los matones del actor, ahora es uno de los de Frers quien descubre al detective.

Marlowe es obligado a desnudarse primero y después a meterse en la cama donde yace Diana. Esta y el detective son golpeados en la cabeza y quedan sin sentido. Los matones se llevan al amante de Diana y Frers decide matar dos pájaros de un tiro, acabar con la vida de su hermana y de Marlowe mediante el sistema de abrir las llaves de gas de la cocina. Ambos son salvados de una muerte segura por Soriano.

En este episodio el autor refleja de modo crítico la hipocresía de la sociedad del sur de California, a la que hacía referencia también Chandler en varias de sus cartas, en este caso la crítica se orienta al tema del sexo. La sociedad californiana era una sociedad tremendamente conservadora y hasta represiva, por lo que se da el fenómeno de la aparición de formas heterodoxas de sexualidad, tales como la prostitución tanto masculina como femenina, las revistas pornográficas o las muñecas hinchables que implican, en el fondo, una imposibilidad de comunicación entre hombres y mujeres, de modo que muchos hombres prefieren sustituir las relaciones sexuales con mujeres por las mantenidas con muñecas de este tipo<sup>126</sup>.

En la novela de Soriano, en la entrevista entre Marlowe y Frers, el primero hace una alusión a Judith, bajando el tono de la voz, como si estuviese nombrando algo prohibido.

A nuestro juicio, en la novela, Richard Frers siente un amor incestuoso hacia su hermana Diana Walcott, con lo que de nuevo Soriano estaría aludiendo a Freud, pues, según él, algunos complejos podrían tener como base el rechazo del incesto. Frers le dice a Marlowe en la entrevista:

---

<sup>126</sup> En una película del director español José Luis García Berlanga, titulada *Tamaño natural*, protagonizada por el actor francés Michel Picoli, se podía ver precisamente a un médico que mantenía una “relación” con una muñeca hinchable que finalmente le arruinaba la vida.

“(Diana y yo) nos llevamos muy bien hasta que se casó con Walcott. Él es un tipo muy celoso, un enfermo casi. Ella y yo salimos juntos muchas veces y él me miraba muy mal al día siguiente (...) Ella es un objeto en sus manos. Creo que le daría lo mismo tener a su lado una Judith” (pp.88-89).

Luego, en el apartamento, el detective le dice a Frers que a Walcott no le gustaría que mataran a su esposa, Frers, deja de llorar y mira con desprecio al detective, prueba inequívoca de que es él quien está enamorado de su hermana, a la que llama “puta”, y de la que dice que “no merece seguir viviendo”. Por eso decide que los matones se lleven el cuerpo del amante de Diana y lo hagan desaparecer. Como no puede ser suya, decide que no sea de nadie, e intenta culpar de su muerte a Marlowe<sup>127</sup>.

### 1.1.5 La imagen de Argentina e Hispanoamérica

A lo largo de la novela, Soriano realiza diversas alusiones a Argentina. La primera de ellas tiene lugar en la primera parte, cuando Stan Laurel está dirigiendo una película con Oliver Hardy como actor principal. En el estudio de rodaje se escucha un tango y tanto el Gordo como el Flaco recuerdan los tiempos en los que trabajaron a orillas del Río de la Plata, Hardy con Juan Maglio “Pacho”, y Laurel realizando sus acrobacias de payaso en un teatro céntrico, posiblemente el Casino. Como ya hemos señalado, no hemos encontrado pruebas de que Laurel y Hardy hubieran estado en Argentina en la década de los años 10, por lo que suponemos que Soriano introduce esta ficción para comparar esa época, en la que Argentina vivió un período de gran prosperidad económica -que duró hasta 1930-, con la de los años 70, en la que el país estaba sumido en una importante crisis económica y política.

Otra alusión a Argentina tiene lugar en la segunda parte de la novela, en uno de los diálogos que mantienen Philip Marlowe y Osvaldo Soriano. El detective le pide al periodista que le cuente quién es, y éste comenta la difícil situación económica por la que atraviesa su país:

---

<sup>127</sup> Curiosamente, en la película *Chinatown*, de Roman Polanski, rodada en 1974, es decir un año después de publicarse la novela de Soriano, y que está muy influida por las novelas de Raymond Chandler, encontramos una relación incestuosa entre Noah Cross, papel que interpreta John Houston, y su hija Evelyn Mulwray, interpretada por Faye Dunaway.

“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 empecé una novela. Quería conocer Los Angeles para ubicar la acción con detalles. Estuve juntando plata para venir. Tuve que empeñarme un poco. La devaluación de la plata argentina ponía los dólares cada vez más lejos” (p. 53).

Poco después, durante el mismo diálogo, Marlowe le pregunta a Soriano cómo es Buenos Aires, a lo que éste responde:

“Es una ciudad muy grande, más grande que Los Angeles, sucia, llena de baches, de veredas rotas, de pizzerías, cines y comercios. Está rodeada de villas miserables, tan malas como las que ocupan aquí los negros. Allí la gente odia a los policías y desprecia a los norteamericanos” (p. 56).

Esta imagen de Buenos Aires no tiene nada que ver ya con la que ofrecía la ciudad en la década de los 10, el Buenos Aires diseñado según modelos europeos, en particular París.

En la novela aparecen también alusiones a la escasa simpatía que tienen los argentinos por los comunistas, así, por ejemplo:

“-No crea que va a conmovirme. Ningún yanqui podría conmovirme.

-Usted es comunista, ¿eh?

-¿Me permite que lo mande al carajo?

-Perdóneme. Me puse cargoso” (p. 56).

Al final de la novela, Marlowe y Soriano saltan encima del techo de un vagón de tren y ya dentro de él, se encuentran con dos pasajeros argentinos: un matrimonio de cierta edad, ella cordobesa y él porteño. La actitud de Soriano al encontrarse con dos compatriotas oscila entre la sorpresa y el recelo. El escritor Soriano introduce una puya contra los porteños cuando hace decir al personaje homónimo: “(Soy) de Buenos Aires. (...), no soy porteño, pero vivo allá”.

En una entrevista que le hicieron al también escritor argentino Antonio di Benedetto, éste comentaba al hablar de sus orígenes que era argentino pero no porteño, dejando claro el resquemor que siempre han sentido los argentinos de las provincias hacia la capital del país.

El matrimonio argentino resulta ser una pareja de chivatos que denuncian a Soriano y a Marlowe ante la policía como los autores del secuestro de Charles Chaplin. Podemos ver en este episodio de la novela de Osvaldo Soriano un reflejo de la sociedad argentina de principios de los años 70, polarizada en numerosos grupos políticos e ideológicos, hechos que desembocaron en la dictadura de 1976 que obligó a Osvaldo Soriano a exiliarse después de ser denunciado por gente próxima a los militares golpistas. En la novela, Soriano llega a insultar a uno de sus compatriotas, llamándole “viejo alcahuete” y “Argentino, hijo de puta”.

Señalamos en la novela numerosos ejemplos del desconocimiento y el profundo recelo que existe en Estados Unidos hacia los hispanoamericanos. Dick Van Dyke escucha hablar a Soriano y le pregunta si es español o mexicano. Marlowe le dice a Van Dyke que Soriano “nació al sur del Río Grande”.

El conserje de los estudios insulta a Soriano llamándole “mexicano sucio”. Soriano acude en ayuda de Marlowe, que ha sido descubierto por los secuaces de Frers, entra en la portería del edificio y le pide las llaves del apartamento en el que están el detective y Diana Walcott a la portera, ésta, además de agredirle con una sartén y escupirle, le insulta en diversas ocasiones con términos como: “vago”, “mexicano criminal”, “chicano mugriento”, además de espetarle que se vaya a México.

Finalmente, los policías que torturan a Marlowe y a Soriano tampoco saben dónde está Argentina, Marlowe les dice que está situada al lado de Brasil, uno de ellos demuestra un conocimiento elemental de la zona, ya que afirma que siempre ha añorado ir de vacaciones a un lugar que él imagina exótico.

En otra de las conversaciones que tienen Soriano y Marlowe, hablan de las conflictivas relaciones que existían entre Estados Unidos y los países hispanoamericanos por esa época, pues el gobierno del entonces presidente Richard Nixon estaba obsesionado por evitar la extensión del comunismo por Hispanoamérica y no dudaba en apoyar a gobiernos dictatoriales como los de Paraguay o Nicaragua y participar en el acoso y derribo de gobiernos como el de Salvador Allende en Chile. También hay una nueva alusión a los conflictos políticos y a la grave situación socioeconómica de Argentina en esos momentos:

- “-Estoy lleno de anécdotas, compañero. Tengo el cuerpo destrozado por ellas. Lo que usted recibió le servirá de lección. Todavía es muy joven y tal vez necesite pelear algún día.  
-¿En la Argentina?  
-No sé. Usted me dijo que los yanquis no los dejan vivir tranquilos.  
-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.  
-Usted es un latinoamericano rubio que pudo pagarse un viaje a Estados Unidos. No venga a llorar las desgracias de los otros.  
-Es distinto (...) usted confunde las cosas” (*Triste, solitario y final*, p. 133).

### 1.1.6 El lenguaje

Lafforgue y Rivera afirman en su libro *Asesinos de papel* que una de los rasgos más importantes de la narrativa policial argentina desde el comisario André L'Archiduc hasta el comisario don Frutos Gómez pasando por el presidiario don Isidro Parodi fue la progresiva nacionalización del detective, que se reflejaba en el nombre del personaje y en la lengua que empleaba, así, según esos autores, se pasaba del “vos” de tratamiento al “vos” de la segunda persona y al habla regional. En *Triste, solitario y final*, encontramos una cierta tendencia a la nacionalización en el sentido de argentinización o hispanoamericanización- del personaje de Philip Marlowe, que se siente solo, incomprendido y viejo en su país, de modo que inicia una aproximación al personaje de Osvaldo Soriano, con el que demuestra mayor afinidad que con sus compatriotas a pesar de los numerosos apuros en los que le mete el periodista argentino. Esa cierta nacionalización se refleja también en el hecho de que Marlowe habla la lengua española -había nacido en la localidad californiana de Santa Rosa-, y aunque desconoce prácticamente la realidad hispanoamericana, demuestra cierto interés por conocer algo más de ella en sus conversaciones con Soriano. Por otro lado, encontramos también una cierta tendencia a la americanización -en referencia a los Estados Unidos- del personaje de Osvaldo Soriano, quien, a pesar de que piensa que se ha metido en la

boca del tigre, es decir, Estados Unidos, opina que ese país tiene algo grande, aspecto con el que no está de acuerdo Marlowe.

En la novela encontramos numerosos argentinismos tales como “yuyos”, “rezongue”, “enchastre”, “cuadra”, “ómnibus”, “sobradora”, “cagada”, “arreglá”, “agarró”, etc., puestos en boca de todos los personajes, independientemente de si son argentinos o no. Cuando les oye hablar en español -una lengua que él no entiende-. Dick Van Dyke les reprocha a Soriano y a Marlowe el hablar en cocoliche, término que parece tener su origen en un personaje interpolado en la obra *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez, por la compañía teatral de José Podestá -en concreto un personaje napolitano llamado Francisco Cocoliche-, palabra que también aparece en la novela *Sin Rumbo* de Eugenio Cambaceres (1885), y que hace referencia a la lengua mixta que hablaban los inmigrantes italianos recién llegados a la Argentina por entonces, que fue muy imitada en las obras teatrales de la época. Soriano emplea el registro del voseo en diversas ocasiones, en personajes como John Wayne o la portera del edificio donde están a punto de perder la vida Marlowe y Diana Walcott, que normalmente no tendrían por qué emplearlos. Curiosamente, los argentinos que denuncian a Marlowe y a Soriano no emplean nunca registros voseantes.

*Triste, solitario y final*, la primera novela de Osvaldo Soriano, fue un absoluto éxito de ventas, tanto en Argentina como en el resto del mundo. Por una vez, la crítica y el público lector estuvieron de acuerdo en reconocer la calidad literaria de la obra. El principal defecto de ésta es, posiblemente, el maniqueísmo que enfrenta a Laurel y Hardy con Chaplin. Soriano emplea en la novela elementos que ya había utilizado en escritos anteriores: además de los actores antes citados, a Philip Marlowe, el detective creado por Raymond Chandler. Soriano demuestra con ello un profundo conocimiento de la obra de Chandler y de la novela policial norteamericana en general. En la novela encontramos también un pesimismo y una preocupación por la situación de Argentina que se contrapone con la imagen que ofrecía el país a principios del siglo XX. Soriano presenta a sus personajes como antihéroes y fracasados.

ANEXO I Los textos anticipatorios de *Triste, solitario y final*.

### 1) El texto de la revista del *Grupo Cine*

El relato se inicia con la llegada de Laurel y Chaplin a Estados Unidos con la compañía del empresario teatral británico Fred Karno (1866-1941) quien en 1912, realizó su segunda gira por este país. Soriano describe a Chaplin como “un hombrecillo diminuto que no habría podido contar un centavo en sus bolsillos”. Este tenía por entonces 23 años, uno más que Stan Laurel y es improbable que no tuviera algo de dinero, pues era la estrella de la compañía<sup>128</sup>. Evidentemente, Soriano, en su afán de ensalzar a Laurel, coloca a éste de estrella y a Chaplin de segundón.

Soriano afirma que ambos se separaron de la compañía de Karno “una vez en tierra americana” y se lanzaron a la aventura. La constatación de los datos, demuestra que hay algunas imprecisiones. Ambos continuaron trabajando en ella: Chaplin hasta 1913, cuando fue contratado por la Keystone, y Laurel, hasta el año siguiente. Después de la marcha de Chaplin, Laurel se convirtió, según sus propias palabras, en “un pobre sustituto del glorioso y único Chaplin”. Algunos de los miembros de la Compañía volvieron a Inglaterra, pero Laurel decidió quedarse en Estados Unidos y actuó en numerosos teatros de este país y en Canadá, generalmente en locales de ínfima categoría, como afirma Soriano. En 1917 realizó su primer papel en el cine.

Hardy comenzó a trabajar para el productor Hal Roach en 1924, y Laurel, que ya había actuado en varias películas producidas por él con anterioridad, pasó ese mismo año a trabajar en exclusiva con los Estudios Roach. En 1926 ambos pasaron a formar parte de lo que

---

<sup>128</sup> Chaplin cobraba setenta y cinco dólares semanales con Karno en 1913. Cuando fue contratado por la Keystone pasó a cobrar ciento cincuenta dólares los tres primeros meses, y ciento setenta y cinco los nueve restantes. Groucho Marx recordaba en 1935 que, cuando Chaplin empezó a dirigir sus propias películas, cobraba quinientos dólares a la semana. TAYLOR, William C.: *Charles Chaplin*, Barcelona, Ultramar Ediciones, 1993, p. 21.

Roach llamaba “The Comedy All Stars”, pero no formaron pareja hasta 1927<sup>129</sup>. Al principio, Roach no quería que Laurel actuara, pues su pelo pelirrojo, sus ojos azules y su piel muy blanca, en la que ponía gran cantidad de maquillaje, no quedaban bien con el color de las películas de la época, prefiriendo que escribiera guiones o que fuera director. Es en ese momento cuando Laurel tuvo que sustituir a Hardy en una película titulada *Get’Em Young* (1926), pues éste se quemó una mano con aceite hirviendo, cuando estaba preparándose la comida. Soriano reescribió esta escena, ficcionalizándola, en el prólogo a los relatos de *El error de hacer reír* y en *Triste, solitario y final*.

Soriano se refiere luego a Oliver Hardy y afirma que su “absorbente y autoritario” padre lo obligó a estudiar derecho, dato erróneo ya que no llegó a conocerlo: había muerto el 22 de noviembre de 1892 cuando su hijo tenía diez meses de edad. Hay dudas también de que Hardy se marchara de casa cuando tenía 8 años con una compañía teatral llamada *Coburn’ s Minstrels*<sup>130</sup>. En su biografía de Laurel y Hardy, Simon Louvish<sup>131</sup> recoge el testimonio de la sobrina de Hardy, en el que ésta afirma que todo lo relacionado con los *Coburn* fue una invención de un agente de publicidad de los Estudios Hal Roach. También parece ser cierto que éstos llegaron a presentar a Hardy como licenciado en derecho, cuando en realidad no lo era: el actor se lamentó en varias ocasiones de que su educación no había sido todo lo completa que él hubiera deseado.

---

<sup>129</sup> Además de a Hal Roach, se ha atribuido la paternidad de la idea de unir a Laurel y a Hardy a otras personas, como, por ejemplo, al director de cine Leo McCarey. El crítico de cine Miguel Marías dice lo siguiente: “Aunque es casi imposible saber a ciencia cierta el grado de participación de McCarey, parece que dirigió personalmente 3 o 4 cortos de Laurel y Hardy y fue supervisor de unos 18 más en los que está acreditado como tal (y en 6 de ellos como autor de la historia); aparte de eso, hay otros trece en los que figura como responsable del argumento, y posiblemente hiciera algo más. En cuanto a su pretensión de haber creado la pareja cómica más famosa de todos los tiempos, que otros atribuyen también ‘a posteriori’, conviene tener en cuenta que, por lo menos, su reclamación no carece de cierta verosimilitud, ya que antes de que formasen equipo como el Gordo y el Flaco, McCarey había dirigido tanto a Oliver Hardy como a Stan Laurel en varias ocasiones, en otros cortos de Chase o producidos por Hal Roach”. MARIAS, Miguel: *Leo McCarey. Sonrisas y lágrimas*, Madrid, Nickel Odeón Dos, 1999, nota 6, p. 400.

<sup>130</sup> Un Minstrel show era “espectáculo que representaban los *minstrels*, que eran grupos de músicos y cómicos de un tipo que tiene su origen a principios del siglo XIX en Estados Unidos. Incluían en su programas actuaciones que tenían a los negros por tema principal, tanto en canciones, bromas e imitaciones de éstos. Normalmente estos cómicos actuaban pintados de negro”. En KEATON, Buster: *Slapstick*, Madrid, Plot Ediciones, 1988, nota del traductor, p. 9.

<sup>131</sup> LOUVISH, Simon: *Stan y Ollie. Las raíces de la comedia. La doble vida de Laurel y Hardy*, Madrid, T & B Editores, 2003.

El escritor diserta luego sobre la carrera cinematográfica de Laurel y Hardy, que se prolongó hasta 1950, cuando rodaron su última película. En total hicieron juntos más de cien cintas.

Hay un párrafo en el texto de Soriano que nos parece muy interesante:

“Sin embargo, la simpleza de su comicidad, su abrumadora trascendencia popular, les valió el casi olvido de la crítica exigente; ésta los miró hasta hace muy poco tiempo como a dos creadores de muy poca monta postergándolos en sus preferencias tras Chaplin y Buster Keaton”.

Precisamente, Osvaldo Soriano creía que la crítica “exigente” le menospreciaba a él porque su obra era muy popular y por tanto se suponía que no tenía gran calidad.

Al hablar de la decadencia de Laurel y Hardy, Soriano explica que una de las razones fue la repetición hasta el hartazgo de las mismas fórmulas que llevaron a la pareja a la fama. Pero también se refiere a que “devorados por la loca vorágine de Hollywood, derrocharon todo su dinero en fastuosidades”. En efecto, tanto Laurel como Hardy, sobre todo el primero, mantuvieron numerosos romances (Laurel se llegó a casar por lo menos cinco veces, y no siempre con la misma mujer), y el Gordo tenía una gran obsesión por el golf y las partidas de cartas; era asimismo un adicto a las apuestas en las carreras de caballos, llegando a perder en una ocasión 30.000 dólares en un día. Así no es de extrañar que ambos tuvieran problemas económicos al final de sus vidas. En los textos posteriores, Soriano, quizá llevado por ese maniqueísmo del que le acusaba Francisco Juárez, no hace referencia a estas debilidades de Laurel y Hardy, pero sí resalta las de Chaplin.

Para ganar algo de dinero, Hardy actuó en dos películas. Una de ellas fue *The Fighting Kentuckian*, de 1949, protagonizada por John Wayne, en la que interpretaba el papel de Willie Paine.

El gordo no murió en el hospital, como dice Soriano, sino en el domicilio de su suegra, cuidado por su esposa, a la que ayudaban varias enfermeras. Un ataque le dejó parálítico y finalmente sin habla. Laurel recordó que la última vez que lo visitó, Hardy se comunicó con él mediante la pantomima.

Soriano comenta que la muerte de Hardy pasó desapercibida en los medios de comunicación, más preocupados por la desaparición de personalidades como Erich von Stroheim y Humphrey Bogart. Marcela Croce afirma que la muerte de Soriano también pasó desapercibida, en medio de la polvareda levantada por el asesinato del fotógrafo José Luis Cabezas, y detecta una gran semejanza entre Oliver Hardy y el periodista y escritor argentino<sup>132</sup>.

El artículo se cierra con un comentario de Stan Laurel: “Yo imaginaba un tema central en el que los gags generalmente estaban ausentes. Luego se pasaba a la filmación e inmediatamente, comenzábamos a divertirnos, a imaginar situaciones, a resolverlas”.

Este texto se contradice con unas declaraciones de Laurel a Jerry Lewis: “Cuando rodábamos películas, todo marchaba como una máquina bien engrasada; trabajábamos con toda seriedad, en modo alguno pude decirse que estuviéramos jugando o pasándolo bien”<sup>133</sup>.

## 2) *Laurel y Hardy. El error de hacer reír*

El título proviene de un comentario que, presuntamente, hizo el gran actor Buster Keaton sobre los dos cómicos: “Ellos cometieron el error de hacer reír a un país violento y sin alma, que íntimamente los amaba pero terminó despreciándolos”<sup>134</sup>. Esta serie era para el autor el germen de su primera novela. Osvaldo Soriano incluye la serie de cuatro artículos en la recopilación que publica en 1984, con el título de *Artistas, locos y criminales*.

---

<sup>132</sup> Tanto Hardy como Soriano recibían el apodo de “Gordo”. Al final de sus vidas, debido a las enfermedades que sufrían, ambos perdieron gran cantidad de peso y se convirtieron en el “Flaco”.

<sup>133</sup> En LEWIS, Jerry: op. cit, p. 210.

<sup>134</sup> SORIANO, Osvaldo: Prólogo a *Laurel y Hardy. El error de hacer reír*, en *Artistas, locos y criminales*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 22.

En el extenso prólogo que precede a los cuatro relatos, Soriano realiza una semblanza de la vida y de la carrera cinematográfica de Laurel y Hardy. Significa, a nuestro juicio, un paso adelante en la distinción maniquea entre Laurel y Chaplin por un lado, y entre el propio Laurel y Hardy por otro. El escritor, llevado por el deseo de contarnos lo que él considera una triste historia, la del Gordo y el Flaco, no duda en exagerar algunos hechos, así, por ejemplo, cuenta que Hal Roach poseía un “modesto estudio”, lo cual es falso. En el texto de la revista del *Grupo Cine*, Soriano comenta que Laurel sustituyó a Hardy en una película que éste no pudo hacer porque se quemó un brazo con aceite hirviendo mientras preparaba la comida. En el prólogo, sin embargo, Soriano reescribe este episodio y nos presenta a un Laurel contento al que Roach ha permitido dirigir una película con Hardy en el papel principal. El Gordo, en “una de sus torpezas habituales”, acaba quemándose un brazo con aceite hirviendo durante el rodaje de la película. Soriano no duda en calificar a Hardy como un obeso comediante de segundo orden. Al hablar de la vida de Hardy, Soriano comenta que su padre era un prominente político local; en otros textos nos dice que era abogado. Es curioso que en este texto, Soriano dice que su padre “lo echó de la casa”, mientras que, en “La ingenuidad del Gordo y el Flaco...”, dice que su padre “le rogó que se fuera de la casa”. No parece ser cierto que Laurel y Hardy estuvieran, por separado, en la Argentina, ni mucho menos que Hardy supiera español aunque no quisiera hablarlo para no meterse en líos, como después afirmó Soriano en *Triste, solitario y final*. Posiblemente la respuesta está en un comentario que el escritor hace en “La ingenuidad del Gordo y el Flaco...”: “La Argentina era rica y cosmopolita entonces, y quizá eso explique las coincidencias”. En *Triste, solitario y final*, Soriano da una visión menos halagüeña de la Argentina de los años setenta del siglo XX. Soriano diferencia claramente las personalidades y aptitudes de Laurel y Hardy. Para él, Hardy no es más que un “obeso comediante de segundo orden”, que cuando no rueda una película, se dedica a jugar al golf y a perseguir mujeres. Curiosamente, en “La ingenuidad del Gordo y el Flaco...”, da un paso más y son las *starlettes*, las que sufren el acoso del Gordo. También viene a decir que, en el fondo, a Hardy no le gustaba el cine, y que si se hizo famoso como actor, fue porque formó pareja con un genio, Stan Laurel. Por eso, en “La ingenuidad del Gordo y el Flaco...”, Soriano nos recuerda que, a diferencia de Laurel, entre los antepasados de Hardy no se encontraba ningún actor. En el texto de la revista del *Grupo Cine*, dice que Hardy estuvo varios años en Australia haciendo teatro, mientras que en este prólogo comenta que “ninguno de los historiadores del cine podría asegurar qué hizo por allí”. Soriano explica que durante su gira

por Gran Bretaña, en 1953, Laurel y Hardy actuaron en “teatros rurales” y que Laurel vio a su anciano padre, “un viejo comediante del teatro de Lancashire”; esto no ocurrió en la realidad, pues el padre de Laurel había muerto en enero de 1949. Sugiere que apenas tuvieron éxito, pero no es cierto. Ida, la esposa de Laurel, recordaba que las entradas se agotaron y que todos querían verles. Soriano afirma también que Laurel vivió sus últimos años en una pensión cercana a Los Angeles recibiendo las visitas de sus tres alumnos, Dick Van Dyke, Jerry Lewis y, a veces, Danny Kaye. En realidad se trataba de un pequeño apartamento en el segundo piso del Oceana Hotel de Santa Mónica. La casa tenía un aspecto náutico con miniaturas de balleneros, un reloj de barco de latón colgado en la pared y una gran ventana sobre el océano.

Por lo que se refiere a los artículos, Osvaldo Soriano escribió estos artículos paralelamente a *Triste, solitario y final*. El autor comentó que los textos tenían “partes incoherentes” que después suprimió en la novela. Podemos ver, en efecto, que Soriano no incluye en la novela el cuarto artículo, “Antesala de la muerte”, y que reescribe los otros tres. El primer artículo, “Llegada con Chaplin”, es el que presenta mayores cambios al incluirlo en la novela. Así, por ejemplo, en el relato, Soriano dice que la compañía de Karno inicia una segunda gira por los Estados Unidos (no nos dice el año, pero lo sabemos por el prólogo: 1912), y explica que el propio Karno “camina de un lado a otro arreglando todos los detalles, alentando a sus muchachos” (“Llegada con Chaplin”, en *Artistas...*, p. 24.). En la novela, en cambio, Karno ya no aparece, y Soriano no aclara de cuál de las dos giras está hablando. Da dos datos que nos pueden poner sobre la pista: dice que Laurel tiene “diecisiete” años, y que la compañía llega a bordo de un barco de ganado. Como hemos visto anteriormente, Soriano confunde la fecha de nacimiento de Laurel: la correcta es 1890, y no 1895, como dice él. Por lo tanto nuevamente se trata de la segunda gira, en 1912, cuando Laurel tenía veintidós años. Pero el problema es que fue durante la primera gira, en 1910, cuando la compañía Karno llegó a Estados Unidos en un transporte de ganado; el nombre del barco era *Cairnrona Castle*. En el relato, Soriano describe los caracteres opuestos de Laurel y Chaplin a través de sus actitudes: Charlie está “exultante” y “sabe que no dejará pasar la oportunidad (de poder triunfar)”; Laurel, en cambio, “es más reservado y está un poco triste, como todos los que miran el futuro y adivinan sus trampas”. “Charlie, que frente al público es un payaso triste, sonrío ahora,

desafiante y frío. Apoyado en la popa ha inclinado el cuerpo hacia adelante, como si quisiera estar más cerca de Manhattan, como si tuviera apuro por asaltar al gigante”.

En “Llegada con Chaplin”, Soriano dice que “Stan envidia un poco la euforia de Charlie, esa seguridad de que el mundo se arrastrará a sus pies” (“Llegada con Chaplin”, en *Artistas...*, p. 24). En el capítulo primero de *Triste, solitario y final*, Soriano reescribe estas líneas de la manera siguiente:

“Siente que la hora llega, que toda Norteamérica es un auditorio en silencio que espera verlo pisar la costa. Escucha las exclamaciones de asombro, los aplausos, los ¡vivas! de la multitud, siente que alguien lo abraza y llora”.

En el relato, en el breve diálogo que mantienen Chaplin y Laurel, éste comenta que su padre le ha dicho que “El cine matará a los payasos”, y Chaplin le responde que “No a los artistas”. Es decir, Chaplin piensa que él es el único “artista” en la compañía Karno y, por tanto, el único que va a triunfar. En el capítulo primero de *Triste, solitario y final*, Stan dice, en cambio, que “el cine matará a los cómicos”, y Chaplin le responde que “Matará a los cómicos sin talento”. Viene a ser lo mismo: según Soriano, Chaplin piensa que él es el único cómico con talento en la compañía. Si el escritor emplea ahora el término “cómico” se debe a que, en español la palabra “payaso” tiene connotaciones negativas o denigratorias. Por eso, en *Triste, solitario y final*, Marlowe le espeta a Chaplin cuando éste se resiste a acompañarle: “¡Mire, payaso (...) ¡Levántese y mueva su esqueleto!”.

Hay una evidente comparación entre las vacas destinadas al sacrificio que viajan en el mismo barco que la compañía de Karno, en “Llegada con Chaplin”, y ésta, pues la mayoría de los integrantes de la compañía jamás triunfarán; sólo lo harán Chaplin y Laurel.

En el capítulo primero de la novela, Soriano dice que Laurel “se tapa la cara con las manos porque una sensación vaga y molesta le toca el corazón y las tripas. Entre los dedos abiertos que enrejan sus ojos, mira a Charlie y siente que lo quiere como a nadie, porque sabe que está ante un vencedor”. (*Triste...*, p. 14). En el capítulo de la novela que narra la llegada de Laurel y Hardy a Inglaterra, un peso le oprime el pecho a Stan, y, cuando escucha las campanas de la iglesia que tocan su famosa melodía, la Canción del Cuco, también se cubre la cara con las manos.

En el primer capítulo de la novela, Laurel “saca un puñado de chelines y los arroja con fuerza al mar”, en el de la llegada de Laurel y Hardy a Inglaterra, el Flaco “saca un puñado de dólares verdes y arrugados, los estruja con fuerza y los arroja al mar”; también en el primero, Laurel dice: “No van a matarme, papá”, en el segundo, dice: “Estoy vivo, papá”.

En el segundo relato, titulado “Antesala de John Wayne”, Oliver Hardy va a ver a John Wayne para pedirle trabajo. Soriano lo incluye también -con algunos cambios- en *Triste, solitario y final*. El título es un anticipo del último relato, “Antesala de la muerte”.

En el prólogo a los cuatro relatos que conforman *Laurel y Hardy. El error de hacer reír*, Soriano explica que Wayne, en un “acto de villanía” le dio al Gordo un papel como actor de reparto en su siguiente película, *The Fighting Kentuckian*. En el relato “Antesala de John Wayne” y en *Triste, solitario y final*, el escritor utiliza la palabra “villano” para referirse al papel que Wayne le ofrece a Hardy.

El tercer relato, “Regreso con Ollie”, también incluido -con diversos cambios- en *Triste, solitario y final*, narra la vuelta a Inglaterra, después de cuarenta años, de Stan Laurel, que llega acompañado por Oliver Hardy. Son dos hombres viejos y amargados. Soriano hace unas alusiones a Charles Chaplin y a John Wayne que no aparecen en la novela:

“¿De qué valdría estar recostado en un cómodo sillón, rodeado de nietos que miman, de periodistas que adulan? John Wayne le dijo una vez al gordo, que ahora está a su lado y entonces no le hizo caso, que la vida es dura y es mejor defender a cada momento lo que uno consigue porque si no, la gente olvida. Y la gente siempre olvida su propia risa” (“Regreso con Ollie”, en *Artistas...*, p. 30).

Laurel y Hardy ven numerosos barcos de pescadores que se aproximan al buque. Los dos sienten frío y se suben las solapas de los abrigos. Comentan que tendrán que tomar un tren hasta Lancashire, donde van a ir a visitar al padre de Stan, Arthur J. Jefferson, que tiene más de ochenta años y continúa actuando en los teatros del condado. Hardy comenta que “los trenes tienen que ver con el principio y con el final”. El tren como símbolo de estancamiento y muerte, aparece también en varias novelas posteriores de Soriano: *Cuarteles de invierno*, *Una sombra ya pronto serás* y *La hora sin sombra*. Poco antes de que el barco ataque, Laurel y Hardy escuchan los tañidos de las campanas de la iglesia del pueblo que interpretan la famosa melodía de sus películas. Ambos se emocionan. En realidad, lo que está haciendo Osvaldo Soriano es ficcionalizar un acontecimiento que tuvo lugar en 1953. Ese año, Laurel y Hardy realizaron una segunda gira artística por Europa. Cuando llegaron al puerto de Cobh, en Irlanda, vieron, asombrados y emocionados, cómo cientos de barcos hacían sonar los silbatos en su honor, y una multitud se apiñaba en el muelle para darles la bienvenida.

El cuarto relato, “Antesala de la muerte”, no fue incluido por Soriano en *Triste, solitario y final*. Nos presenta a Oliver Hardy, poco antes de su muerte, recluido en un asilo, por cuyo jardín se pasea en una silla de ruedas. Está semiparalizado y siempre de mal humor. Su esposa, Linda, le visita de tarde en tarde, para llevarle mantas y ropa. En realidad, la última esposa de Hardy se llamaba Lucille. La esposa anima al Gordo, pero éste ya ni siquiera es el “Gordo”, pues ha perdido sesenta kilos. Siente “que ya no es sino una burla de sí mismo, un fantasma lejano y retraído”. Su cuerpo se ha vuelto pesado y torpe. Antes, en sus películas, Hardy demostraba una gran elasticidad pese a su corpulencia. Hardy se enfurece cuando unos visitantes le llaman por su nombre. En la vida real, mientras Hardy adelgazaba, Laurel sufrió el fenómeno contrario: engordó. De ahí que Soriano ponga en boca de Hardy que ahora Laurel es el Gordo. En este relato vemos también que Soriano, en efecto, tenía una mayor estima por Laurel que por Hardy: éste era siempre el perjudicado.

### 3) *Tribulaciones de un argentino en Los Angeles*

En 1974, escribe, también en *La Opinión*, otra serie de cuatro relatos, con el título de *Tribulaciones de un argentino en Los Angeles*, que contiene reminiscencias de su viaje a la ciudad californiana<sup>135</sup>. En el primer relato, “To Los Angeles”, el avión en el que viaja el periodista argentino, protagonista de las cuatro historias, está a punto de aterrizar en el aeropuerto de Los Angeles, después de un viaje agotador desde París. Por una estupidez inglesa, el periodista había sido desembarcado en el aeropuerto de Londres. Allí, comienza a buscar entre los pasajeros que deambulan por las salas, a alguno que fuera español, cuya seña de identificación es la boina. Sin embargo, no encuentra ninguno, por la sencilla razón de que nadie la lleva. Posiblemente busca un español, porque a los argentinos es más difícil identificarlos, no tienen una seña de identificación. El periodista argentino enciende un cigarrillo de la marca Jockey. Los cigarrillos llevan el nombre del famoso “Jockey Club”, de Buenos Aires, al que iba lo más selecto de la sociedad argentina; por lo tanto, el personaje, al fumarse un Jockey, quiere demostrar que es argentino. El protagonista es supersticioso, y siempre viaja con una pata de jaguar, que es un felino, como los gatos, los animales preferidos de Soriano. En su ensimismamiento, recuerda un partido de fútbol del San Lorenzo de Almagro, que era el equipo preferido del escritor argentino. Después el periodista va a una oficina de la Pan American y le dice a un empleado: “I spanish”, es decir que es español, por ver si así le hacen más caso. Soriano está haciendo una posible alusión a la incomunicación entre los estadounidenses y los latinoamericanos, que también encontramos en *Triste, solitario y final*, por ejemplo, en la escena de la persecución del coche de Diana Walcott, cuando, por equivocación, el chófer del auto de Soriano es un norteamericano que no sabe nada de español, en vez de un puertorriqueño. Finalmente, el periodista va a un mostrador de la misma compañía aérea, donde le atiende un norteamericano parecido a Westmoreland, aunque “venido a menos”. El general William Childs Westmoreland fue comandante en jefe del las fuerzas estadounidenses en Vietnam entre 1964 y 1968. En *Triste, solitario y final* también hay una referencia a esta guerra, cuando Marlowe enciende la televisión y ve un telediario donde informan que el presidente Lindon B. Johnson ha ordenado atacar a las fuerzas comunistas. Soriano otorga al empleado norteamericano de la Pan Am un apodo en función de su parecido con una persona famosa, en este caso el general Westmoreland. Esto lo

---

<sup>135</sup> Los títulos son: I. “To Los Angeles”. II. “Cara de alquitrán”. III: “Mi sexo y el tuyo”. IV. “Hollywood adiós”.

encontramos también en algunas de las novelas del escritor argentino, como, por ejemplo, en *El ojo de la patria*, donde uno de los personajes se llama Pavarotti, por su parecido con el famoso tenor italiano.

El segundo relato, “Cara de alquitrán”, trata sobre la discriminación racial en Los Angeles. En *Triste, solitario y final* aparece una escena en la que Marlowe y Soriano van en un autobús, en el que también viajan varios negros que cantan y se comportan de forma agresiva, y el detective comenta que “la policía tiene que calmarlos a palos todos los días”.

El tercer relato, “Mi sexo y el tuyo”, es un vivo reflejo de la “fábrica de pornografía” en la que se ha convertido Hollywood. El periodista argentino, acompañado por una chica portorriqueña, va a un *Sexual Intercourse Center*, en el Hollywood Boulevard. En *Triste, solitario y final* encontramos varias escenas eróticas, por ejemplo, en un sueño que tiene Soriano, éste se ve junto a una *morocha* de ojos grandes y negros con la que hace el amor toda la noche.

El cuarto y último relato, “Hollywood adiós”, constituye, como su título indica, una doble despedida por parte de Soriano: en primer lugar, la que conlleva su regreso a la Argentina, y, en segundo lugar, el adiós a la época dorada del cine, cuyo reflejo son las tumbas de las personas que trabajaron en él, y la decadencia de los antaño gloriosos estudios cinematográficos. Algunos episodios del relato aparecen desarrollados en *Triste, solitario y final*, como, por ejemplo, cuando Soriano se encuentra con Philip Marlowe ante la tumba de Stan Laurel.

Finalmente, en 1987, escribe para *El Periodista*, de Buenos Aires, y *L’Unità*, de Roma, el artículo titulado “La ingenuidad del Gordo y el Flaco y el traje gris y gastado de mi padre”, donde retoma, con motivo de conmemorarse los treinta años transcurridos desde la muerte de Oliver Hardy, la historia de los dos cómicos, a la que se une un recuerdo a su padre, que murió al año siguiente de publicarse la novela. En el prólogo que precede al relato,

incluido en *Rebeldes, soñadores y fugitivos*<sup>136</sup>, Soriano reconoce que no le gusta volver a los personajes de sus libros y que la propuesta de los dos periódicos de escribir un nuevo artículo sobre el Gordo y el Flaco le produce rechazo. Si echamos un vistazo al texto, vemos que, más o menos, conserva los principales elementos que aparecían en sus textos anteriores sobre el Gordo y el Flaco: la llegada de Laurel y Chaplin a Estados Unidos con la compañía Karno; las actuaciones, por separado, de Laurel y Hardy en Buenos Aires; la formación de la pareja por mediación del productor Hal Roach habla de la película *Big Business*, conocida en Argentina como *Ojo por ojo*, y finalmente de la decadencia de los dos actores. Soriano comete varios errores: dice que Laurel nació en 1895, cuando lo hizo en 1890; Hardy no nació en Atlanta, sino en Harlem, también en Georgia; dice que el padre del Gordo le obligó a estudiar derecho, cuando, como sabemos, murió cuando Hardy era un bebé; reconoce que le hubiera gustado poner flores en la tumba de Hardy, pero como está enterrado en Georgia no pudo hacerlo. En realidad, Hardy también está enterrado en California, concretamente en el cementerio Valhalla Memorial Park, en North Hollywood. Como si se sintiera aludido, dice que con Oliver Hardy tiene en común el apodo de Gordo y el signo de Capricornio, pero que él no cree en la importancia de esas afinidades, pues él, a quien de verdad admiraba, era al Flaco. Por ello, recalca que Hardy, cuando no actuaba, se dedicaba a jugar al golf y a perseguir a las starlettes (las chicas destinadas a ser futuras estrellas del cine), mientras que Laurel se casaba a cada rato, pero siempre con la misma mujer, cuando esto no es cierto. Termina con la comparación de los dos cómicos con Don Quijote y Sancho Panza. En el texto de la revista del Grupo Cine calificaba a los dos cómicos de “quijotes”. Posiblemente, con el tiempo, se produjo en Soriano una progresiva afinidad con el Flaco, en claro detrimento del Gordo.

#### Anexo II El texto del Grupo Cine

Este es el artículo que Osvaldo Soriano escribió en la revista del *Grupo Cine*, en 1969:

#### **“Comienza la aventura**

Arthur Stanley Jefferson había nacido en Inglaterra, desde donde llegó a los Estados Unidos el 2 de octubre de 1912, integrando la Compañía de Comedias de Karno.

---

<sup>136</sup> SORIANO, Osvaldo: *Rebeldes, soñadores y fugitivos*, Buenos Aires, Editora/12 (Colección “Presente”), 1988, pp.121-125.

Tenía 22 años y lo acompañaba, entre otros, un hombrecillo diminuto que no habría podido contar un centavo en sus bolsillos: Charles Chaplin. Una vez en tierra americana, ambos se separaron de Compañía de Karno y se lanzaron a la aventura, en la que Chaplin triunfaría casi inmediatamente con su célebre Charlot.

Stan Laurel, en tanto, deambuló de un salón a otro, hasta conseguir pequeños papeles en filmes de cortometraje. En las cinematecas es posible ver aún aquel vendedor estúpido que luchaba por retener en la cabeza su sombrero ante los portazos que hallaba por respuesta en su gira ambulante. Stan recorrió un largo camino hasta hallarse en 1927 ante la fama y el dinero. Fue entonces que se unió a Oliver Hardy por iniciativa del productor Hal Roach, tras reemplazar al obeso en un pequeño filme que éste no pudo realizar por haberse quemado un brazo con aceite hirviendo; había tropezado con una olla en la que preparaba una jugosa pierna de carnero tal su glotonería.

Hasta tropezar con esa olla, Oliver Hardy había recorrido un camino muy diferente que el de su esmirriado compañero. Hijo de una familia burguesa de Atlanta, en Georgia (donde había nacido el 18 de enero de 1892), se recibía de abogado a instancias de su absorbente y autoritario padre, que había quemado gran parte de su vida en el foro.

Sin embargo, Hardy, disconforme con lo que habían hecho de su vida, dispuesto a demostrar que en él se ocultaba un artista, decidió abandonar su casa y provocó un mayúsculo escándalo en la familia, cuando ésta se enteró de que el delicado Oliver había conseguido trabajo en una compañía teatral, con la que permaneció durante cuatro años. En 1913 llegó al cine contratado por la empresa Lubin, que trataba de ingresar en el gran concierto del cine norteamericano; ello aconteció a su regreso de un viaje a Australia, donde permaneció tres años haciendo teatro. En 1915 pasó a la Pathé, y desde 1918 hasta 1925 actuó en la Vitagraph donde realizó algunas incursiones como director de algunos cortos de Larry Semon, hasta encontrarse con Stan Laurel definitivamente.

Anteriormente habían actuado juntos de manera ocasional en algunos cortos, sin suponer aún que iban a vestirse con los personajes que les consagrarían en el mundo entero como los cómicos más populares. En 1927, entonces comienza para el dúo la historia que se cerraría en 1952, cinco años antes de la muerte de Hardy.

En el lapso que va desde los años 1927 hasta 1939, Laurel y Hardy intervinieron en sus mejores películas (que en total suman unos 200 cortos y apenas un puñado de largometrajes) en los que lograron un estilo definido y característico. Sin

embargo, la simpleza de su comicidad, su abrumadora trascendencia popular, les valió el casi olvido de la crítica exigente; ésta los miró hasta hace muy poco tiempo como a dos creadores de muy poca monta, postergándolos en sus preferencias tras Chaplin y Buster Keaton.

No obstante, parece absurdo comparar en nivel de igualdad a estos príncipes del delirio y del absurdo con un creador como Chaplin que desgastó su comicidad en beneficio de la sátira o la intencionada crítica social. Tampoco Buster Keaton, un cómico sumamente persona, pero, menos imaginativo que el dúo.

El derroche de originalidad, de creación, presente en las películas de Laurel y Hardy no ha podido ser superado en la industria del cine: crearon el delirio mediante un permanente caos al que no accedían como si se tratara de un elemento más, sino que en sí mismos ellos personificaban ese caos, el absurdo, la sinrazón. Los primeros elementos de absurdo en cine como material de comicidad fueron sumados por la pareja al surrealismo presente en todos sus filmes. La exageración de cada situación hasta arribar al paroxismo era en ellos común como en Chaplin los chispazos geniales de “La Quimera del Oro” o “Tiempos modernos”, pero a diferencia del creador inglés, Laurel y Hardy hicieron de la risa el fin de su obra: vivían para la comicidad y ella les devoró, los asimiló en sí misma para crear un orden de cosas establecido que se oponía a la realidad aunque se integraba como un elemento más de la vida cotidiana.

Sólo en los últimos años los críticos e historiadores del cine arrancaron su venda de los ojos y se deslumbraron: habían descubierto, en medio de su nebuloso y pretendido intelectualismo, a dos prodigios del divertimento popular. Sus risas corrieron como el viento; una ola de revisionismo ya desatada en el cine se apoderó de Laurel y Hardy y los glorificó: en París se disponen a construirles un monumento. Con ello se pretendía, quizá, disimular la ceguera de Georges Sadoul, el notable historiador que en su historia del cine les dedica tan solo un corto y despreciativo párrafo. El homenaje a Laurel y Hardy llegó un poco más tarde cuando los públicos de todo el mundo durante generaciones enteras se deleitan con sus filmes, exhumados ya en cinco recopilaciones por la Metro, es necesario rendir el homenaje que los dos quijotes se merecen, como los mayores cómicos que hayan pasado por las pantallas del cine.

### **Un prolongado olvido**

Luego de 1939, presentes los Hermanos Marx, repetidos los elementos cómicos de Laurel y Hardy, y en plena decadencia la comicidad de los años de oro, la pareja hizo incursiones esporádicas en la pantalla, reclamada por los productores en un vano intento por revivir una época que iba quedando atrás. Aparecieron varias veces en pantalla, repitiendo esas bufonerías hasta el hartazgo, tratando de ganar algún dólar que les permitiera vivir desahogadamente los últimos años de sus vidas. Ni una cosa ni otra: las películas fueron rotundos fracasos y los pocos dólares tenían como destino otros bolsillos.

Antes, devorados por la loca vorágine de Hollywood, derrocharon todo su dinero en fastuosidades. Oliver Hardy, más apremiado, debió volver al cine sólo, con papeles secundarios en películas de cowboys, rodadas a principios de los años 50. Mostró en ellos su faz admirable mellada por el maquillaje, su barriga insólita ahogada por un enorme cinturón y dos revólveres. Pero esta vez no se trataba de una broma del obeso Ollie; era una jugarreta del destino que lo acercaba al olvido y la miseria. Hardy murió en un hospital en el que había permanecido paralítico durante un largo año, admirado por otros enfermos que escuchaban de sus ajetreados labios la repetición de aquellos gags memorables.

En 1957, Oliver Hardy falleció en medio del olvido, al que contribuyó la desaparición de otros grandes que ocuparon los titulares de la prensa: Stroheim, Dovjenko, Humphrey Bogart.

Stan Laurel le sobrevivirá hasta febrero de 1965, cuando un ataque al corazón echó sombra definitiva sobre su apagado rostro.

Sin embargo, sólo es necesario entrar a un cine donde se proyecte una de sus películas para iniciarse en el conocimiento de la técnica de provocar la risa con elementos sutiles o grotescos, reales o absurdos, producto de una imaginación sin límites.

Stan Laurel -que era el guionista de los filmes- dijo una vez en un reportaje: ‘Yo imaginaba un tema central en el que los gags generalmente estaban ausentes. Luego se pasaba a la filmación e inmediatamente, comenzábamos a divertirnos, a imaginar situaciones, a resolverlas. Nunca utilizamos un reparto muy abundante. En muchos filmes éramos los únicos intérpretes Hardy y yo, con por ejemplo, un perro como acompañante’.

Sin duda era suficiente”<sup>137</sup>.

---

<sup>137</sup> En *Homenaje a Soriano*, *La Maga*, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1997.

## 1.2 *El ojo de la patria*

### 1.2.1 Los orígenes de la novela<sup>138</sup>

En un artículo escrito días después de la muerte de Osvaldo Soriano, el escritor y crítico argentino Tomás Eloy Martínez hacía una semblanza de la vida y de la obra de su amigo fallecido. Al hablar de *El ojo de la patria*, Martínez recordaba que Soriano le contó el argumento completo de la novela antes de escribirla, le pareció “la entrada a una obra maestra”. Según Martínez, la idea de la novela giraba en torno a “un espía argentino que, durante los años del Centenario, perdía en París, por error, los manuscritos de *A la recherche du temps perdu*, antes de cargar el revólver con que el anarquista Gavrilo Princip asesinaría en Sarajevo al archiduque Francisco Fernando”<sup>139</sup>. Martínez termina diciendo que, cuando leyó finalmente la novela, le defraudó, pues no encontró ninguna de esas ideas. Se lo dijo así a Soriano, y éste se enfadó y estuvo algún tiempo sin dirigirle la palabra. En efecto, en su estado final, *El ojo de la patria* es una parodia de las novelas de espías<sup>140</sup>, pero también una visión desmitificadora de Argentina y un pastiche en el que el escritor argentino cita a algunos de sus autores predilectos.

Para la construcción de su personaje del confidencial argentino Julio Carré, Soriano se inspiró en un personaje real, llamado Julio Carrie, un agente secreto argentino que se encuentra enterrado junto con su esposa en el cementerio de Père Lachaise de París, muy cerca de la tumba de Oscar Wilde<sup>141</sup>. Hubo también otro Julio Carrie -posiblemente hijo del anterior- que ocupó, entre otros, los cargos de Cónsul General en los Países Bajos hacia 1903 y Cónsul General en Marsella en 1906. De todas formas, Soriano transforma el apellido Carrie en Carré, aludiendo así al famoso escritor de novelas de espías John Le Carré.

---

<sup>138</sup> SORIANO, Osvaldo: *El ojo de la patria*, Barcelona, Editorial Mondadori, 1993. (Las citas que hemos utilizado de esta novela han sido sacadas de esta edición).

<sup>139</sup> MARTINEZ, Tomás Eloy: “Osvaldo Soriano”, en *La Nación*, Suplemento Literario, 1997, febrero de 1997, pp. 1-2.

<sup>140</sup> El espionaje durante la guerra fría conllevó el resurgimiento del relato de espías, que tenía como principal antecedente al escritor y periodista inglés William Le Queux (1864-1927), autor de obras como : *Secrets of the Foreign Office* (1903), *Spies of the Kaiser* (1909), *Revelations of the Secret Service* (1911) y *The Spy Hunter* (1916). El escritor de relatos de espías más famoso del siglo XX es Ian Fleming (1908-1964), el creador de James Bond , cuya primera novela es *Casino Royale* (1953).

<sup>141</sup> El epitafio de la tumba de Julio Carrie dice lo siguiente: “Doctor en Leyes, inspector general de consulados. Agente confidencial del gobierno argentino. 1857-1910”.

Graham Greene escribió en 1938 una novela titulada *El agente confidencial*, obra que Soriano retoma en *El ojo de la patria*. También es autor de una recopilación de relatos de espías titulada *El libro de cabecera del espía*, que contiene obras de distintos escritores, o de personas en general relacionada con el mundo de los espías, como Le Queux, Ian Fleming o él mismo. Soriano se basa en este título para hablar del libro predilecto del agente argentino Julio Carré, las *Memorias de una princesa rusa*, que constituyen su libro de cabecera. Ya en tiempos más recientes, han aparecido otros escritores de relatos de espías, el más famoso de los cuales es John Le Carré (1931), del que, como ya hemos dicho, Soriano toma en parte el apellido del protagonista.

Un elemento destacable en *El ojo de la patria* de Osvaldo Soriano es la parodia que hace del personaje de James Bond. En efecto, éste reúne unas características que son las opuestas a las de Julio Carré<sup>142</sup>.

En una entrevista con Marta Giacomimo, Osvaldo Soriano contaba su visión del mundo de los espías:

“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 del desarrollo, de la Argentina, es un espía que no le interesa un pito a nadie...”<sup>143</sup>.

Para la elaboración del personaje del prócer y el asunto de su traslado a Argentina, Soriano se inspiró en los traslados de los restos mortales de Eva Perón y de Juan

---

<sup>142</sup> James Bond es una persona aún joven, de 1'83 metros de altura, 76 kilos de peso, ojos azules, cabellos negros y aspecto esbelto. Ni siquiera unas cicatrices que tiene en la mejilla derecha y en el hombro izquierdo lo desfiguran, sino que lo hacen más atractivo para las mujeres. Bond es viudo, infalible con las armas, experto en el boxeo y en el lanzamiento de cuchillos. Es políglota (habla inglés, francés y alemán), y tiene una gran cultura, así como ciertos caprichos: su plato preferido es el Royal Beluga del norte del Caspio; bebe café turco, servido no muy dulce, así como bebidas alcohólicas, entre las cuales prefiere el martini seco con vodka, sacudido pero no agitado; consume también tres paquetes de una mezcla de tabaco griego y turco, siempre de primera calidad. Bond vive en un pequeño apartamento de Chelsea Square, una de la mejores zonas de Londres, adora los coches deportivos y jugar al golf. Bond se entrevista personalmente con su jefe, M, quien le explica claramente su misión, y su secretaria, Money Penny, está enamorada de Bond.

<sup>143</sup> GIACOMIMO, Marta: “Espacios de soledad. Entrevista con Osvaldo Soriano”, en op. cit. p. 49.

Manuel de Rosas al país sudamericano, en 1974 y en 1990, respectivamente<sup>144</sup>.

Juan Manuel de Rosas, el “Restaurador de las Leyes”, abandonó Argentina en 1852, después de la derrota de sus tropas en la batalla de Caseros a manos de las de Urquiza. Acompañado por su hija Manuelita, se instaló en Inglaterra, donde vivió hasta su muerte en 1877. Tuvieron que pasar más de cien años para que el cuerpo del “hombre más temido y detestado de toda nuestra historia”, como lo llama Soriano, pudiera volver a Argentina. Antes de ser enterrado en el cementerio de La Recoleta, en Buenos Aires, el cadáver de Rosas fue llevado a París, donde se cambió de ataúd y se le ofrecieron honores de jefe de Estado en el aeropuerto de Orly. Osvaldo Soriano escribió un artículo titulado “Rosas”, que fue incluido en *Piratas, fantasmas y dinosaurios*<sup>145</sup> en el que critica la necrofilia a la que son tan dados los argentinos, por ejemplo, Evita, Gardel, el propio Rosas, etc.; critica también a la clase política argentina, en especial al presidente Carlos Menem, quien, incapaz de solucionar los graves problemas del país, utiliza el traslado de los restos de Rosas como cortina de humo.

Al hablar de la ceremonia en el aeropuerto de Orly, Soriano destaca que entre las pocas personas que acudieron estaban un Anchorena; un descendiente de Rosas, el embajador argentino en París; un peronista corresponsal en Francia, que exclama: “¡Gloria para siempre, Brigadier General!”; un jesuita español que reza un Padre Nuestro y un Ave María; algunas personas con pañuelos punzó -el color rojo de los federales- en los ojales y otras con prendedores del Opus Dei.

---

<sup>144</sup> Eva Perón murió en 1952 y su cadáver fue embalsamado por el médico español Pedro Ara. Poco después se elaboró un proyecto para la construcción de un Monumento al Descamisado, en el cual se hubieran colocado los restos de Eva Perón, pero solamente se realizaron algunos elementos, porque se corrió el rumor de que a Perón le pareció de mal gusto la idea de colocar el ataúd con el cuerpo de su esposa al lado de otros ataúdes que contendrían los cuerpos de varios descamisados. Hasta la finalización del monumento, su cuerpo fue depositado en la sede de la C.G.T., el sindicato peronista. Allí lo encontraron los militares que dieron el golpe de Estado que derrocó a Perón en 1955. Después de algunos episodios más o menos rocambolescos (profanación del cuerpo, incluida), el presidente de facto, Pedro Aramburu, decidió que el cuerpo de Eva Perón saliera de Argentina. Se rumoreó entonces que los militares habían encargado la elaboración de varias momias de Evita, con el fin de que sus seguidores le perdieran la pista. Finalmente, el cuerpo fue enviado a Italia por barco, y enterrado en un cementerio de Milán con el nombre ficticio de Maria Maggi de Magistris. En 1971 fue entregado a Perón, que por entonces vivía en Madrid, y en 1974, ya muerto éste, regresó a Argentina, donde fue enterrado en el cementerio de La Recoleta, en una tumba de ocho metros de profundidad.

<sup>145</sup> SORIANO, Osvaldo: “Rosas”, en *Piratas, fantasmas y dinosaurios*, Santafé de Bogotá, Norma, 1996.

Soriano comenta que algunas de las ideas de Rosas aún perviven en la Argentina de la época, como el rechazo al comunismo, destaca también en su artículo: “...el Restaurador, como algunos jóvenes ultracatólicos que estaban allí, había condenado el levantamiento de la comuna parisina y fue el primer argentino que advirtió al mundo sobre los peligros que anunciaba el Manifiesto Comunista de 1848”<sup>146</sup>.

Soriano parodia esta antipatía de muchos argentinos hacia los comunistas en dos de sus novelas: *El ojo de la patria* y *A sus plantas rendido un león*. La ceremonia de Orly la parodia en *El ojo de la patria* en la escena del falso funeral del protagonista, el agente Julio Carré, cuando se reúnen alrededor del féretro cuatro personas, uno de los cuales es un cura regordete que mastica chicle, habla en latín y orina sobre la tumba del confidencial.

### 1.2.2 El país imposible

La acción de *El ojo de la patria* transcurre a comienzos de los años 90 del siglo XX, después de la caída del muro de Berlín (1989), que puso fin a la división del mundo en dos bloques antagónicos, el capitalista y el comunista<sup>147</sup>. El espionaje ha existido a lo largo de todos los tiempos, y ha habido espías famosísimos, como Mata Hari (Marghareta Geertruida Zelle, 1876-1917) o Sydney Reilly, llamado el “As de Espías” (1874-1925?), ambos fusilados. Después de la Segunda Guerra Mundial fueron principalmente Alemania y Austria

---

<sup>146</sup> Ibid, pp. 97-98.

<sup>147</sup> Esta división del mundo en dos bandos provenía del final de la Segunda Guerra Mundial (1945), cuando los aliados (Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia y la Unión Soviética) derrotaron a los países del Eje (Alemania, Italia y Japón). Pocos años después, en 1947, se inicia lo que se ha dado en llamar la *Guerra Fría*, una época marcada por una hostilidad solapada entre Estados Unidos y la Unión Soviética, que duraría hasta 1987. Ambos países habían salido exhaustos de la guerra, pero se habían convertido en potencias nucleares y no dudaron en amagar con una guerra nuclear que hubiera acabado con la vida en el planeta Tierra, razón ésta por la que finalmente no estalló el conflicto. Por eso, prefirieron luchar con armas económicas e ideológicas. Una consecuencia de ello fue el florecimiento del espionaje, en el que invirtieron grandes sumas de dinero.

los países europeos en los que se desarrollaron los enfrentamientos entre espías soviéticos y estadounidenses y sus respectivos aliados<sup>148</sup>.

En 1989 tuvo lugar la caída del muro de Berlín, y con él se produjo el final de los regímenes comunistas en Europa. Los espías, una vez desaparecida la ideología, se decantaron por temas como el espionaje industrial, el tráfico de armas o el de drogas.

### 1.2.3 La parodia de la novela de espías

En su novela *El ojo de la patria*, Osvaldo Soriano nos ofrece una visión totalmente desmitificadora del mundo del espionaje. Julio Carré, agente confidencial argentino, sobrevive como puede en París después de la caída del muro. Allí, se reúnen en el Refugio, un bar que es el único sitio neutral de la ciudad, donde se pasan mensajes y juegan al ajedrez. Un ejemplo de lo absurdo de la vida de estos espías es que Carré se encuentra de vez en cuando con una carta anónima con una cadena de la suerte y por superstición no las rompe, dedicándose por la noche a escribir las copias que le han pedido<sup>149</sup>. Entre los espías que se reúnen en el Refugio se encuentra Vladimir, apodado el Triste, un espía ruso que no se atreve a salir del bar por temor a que lo maten.

El personaje de Julio Carré es totalmente opuesto al de James Bond. Se trata de un hombre maduro, con varices en las piernas y tremendamente tímido. Vive en un altílo desde el que se puede ver la basílica del Sacré Coeur, y desde que los ladrones le desvalijaron la casa, sólo utiliza unos trastos viejos que compró en un cambalache de turcos; aquí podemos encontrar una parodia de las preferencias de James Bond por el café y el tabaco turcos. Antes de que le desvalijaran su casa, a Carré le gustaba escuchar discos de Verdi y de Offenbach,

---

<sup>148</sup> Ambos países se dividieron en cuatro zonas de influencia después de la guerra, aunque en 1955 los aliados aceptaron la reunificación de Austria, que fue obligada a mantenerse neutral. No ocurrió así en el caso de Alemania, que continuó dividida: la zona soviética dio lugar a la Alemania Democrática, mientras que las zonas estadounidense, francesa y británica conformaron la Alemania Federal. La antigua capital, Berlín, fue dividida en cuatro zonas de influencia: tres en la zona occidental (estadounidense, francesa y británica) y una en la oriental (la soviética, que se convirtió además en la capital del nuevo estado comunista alemán). La construcción del muro se inició en 1961, como respuesta de los alemanes orientales a la sangría de población que estaba sufriendo, la cual prefería marcharse al oeste.

<sup>149</sup> En esta actitud, podemos ver una relación con el propio Soriano, pues el escritor argentino era bastante supersticioso, así, por ejemplo, pensaba, tal como le ocurría también a Raymond Chandler, que las mejores páginas las escribía si estaba en compañía de uno o varios gatos.

pero ahora tiene que conformarse con escuchar los conciertos por la radio.

En cuanto a la alimentación, come básicamente frituras en los bares y salchichas con pan en su casa, por lo que está gordo y, aunque ha pensado en cambiar de hábitos, opina que es imposible; consume también mate, cigarros y vino.

Por lo que respecta a las mujeres, debido a su trabajo no puede permitirse la compañía femenina. Sin embargo, Carré nunca tuvo mucha suerte con las mujeres<sup>150</sup>, en Buenos Aires visitaba de vez en cuando los burdeles. También utiliza su libro preferido, las pseudopornográficas *Memorias de una princesa rusa*,<sup>151</sup> para aliviar su soledad, además de para cifrar los mensajes. Las relaciones de Carré con otros personajes femeninos de la novela tampoco son muy afortunadas. En la época de la dictadura, Carré conoce en Buenos Aires a una chica, Susana, quien le comenta que es estudiante de violín que aspira a entrar en la orquesta del Teatro Colón. Carré se enamora de ella, piensa que es su alma gemela, pero, como por entonces se encuentra sin trabajo, no puede invitarla al cine o a una pastelería. Además, Susana lo rechaza: cuando lo acompaña hasta su casa Carré le pide que entre, ella apenas pasa de la puerta y después de darle un paquete, se marcha. Otro día, Susana le pide que le guarde un paquete con libros y papeles musicales, ya que sus padres no quieren que estudie música, Carré piensa que esos papeles son documentos guerrilleros. Carré le pierde la pista a la joven, y, tiempo después, lee en el periódico que la chica había muerto junto con

---

<sup>150</sup> En una clara parodia del personaje de James Bond y de los espías en general, Soriano describe así la relación de Carré con las mujeres:

“Carré nunca había tenido suerte con las mujeres y se sentía un poco ridículo frente a ellas. Nunca supo lo que tenía que decir, ni siquiera si tenía que decir algo. De muy joven llegó a convencerse de que no poseía ningún atractivo. Además desconocía el arte de la seducción, de manera que puso esa carencia en la cuenta de las cosas que la vida le había negado”. SORIANO, Osvaldo: *El ojo de la patria*, op. cit., p. 57. De nuevo vemos aquí unas referencias autobiográficas de Soriano, pues éste también era gordo y, por lo que parece, tampoco tenía mucho éxito con las mujeres.

<sup>151</sup> Este libro, escrito hacia 1796, contiene escenas como la siguiente:

“Descendí una vez más hacia su porra; era fuerte y estaba hinchada por las lascivas emociones que yo misma inducía. Las pelotas se hallaban muy bien desarrolladas, y delataban todo su vigor. El muchacho era realmente hermoso, desde la cabeza a los pies. Su verga me pareció la más encantadora que había tenido la oportunidad de experimentar. (...)”

Alaska, que no era del todo un novato en estas lides, comprendía lo bastante como para saber hacer el amor a una dama. Montó sobre mi cuerpo casi en seguida, aparentemente poco dispuesto a prolongar la espera. Dirigió su dardo hacia el lugar exacto, me lo metió, y nos regodeamos juntos en los voluptuosos éxtasis de un primer coito. (...)”

Se hundió cada vez más profundamente en mí, a cada ferviente embestida de su poderosa verga, envolviéndome en una agonía de placer, e, inundándome finalmente con el torrente balsámico de su precoz virilidad”. *Memorias de una princesa rusa*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1992, pp. 98-99.

otros guerrilleros en un altercado con las fuerzas militares. Carré se sintió humillado cuando abrió el paquete, ya que él esperaba encontrarse con documentos de los montoneros, y solamente había partituras y cuadernos de solfeo<sup>152</sup>. Tampoco le van mejor las cosas con Olga, quien, en teoría, es también una espía argentina, y quizá *El Pampero*, pues otros agentes la llaman “Jefe”, Además, hay indicios de que es lesbiana, aunque, al final de la novela, Carré consigue besarla.

A diferencia de Bond, Carré no posee una cultura muy grande: en su biblioteca tiene muy pocos libros, entre ellos el ya citado *Memorias de una princesa rusa*, que guarda entre el *Atlas Universel* de la Librairie Hachette y el *Compendio de la República* de 1910. Antes de que le desvalijaran la casa, coleccionaba discos de música clásica y leía biografías de compositores.

Carré entra al servicio de *El Pampero* pocos días después de reinstaurarse la democracia en Argentina, en 1983. El mismo reconoce que nunca ha sido una persona muy inteligente, y su pasado es una prueba de ello. Mientras trabaja en los almacenes Harrods, en Buenos Aires, el año de las Malvinas (1982), Carré conoce a un funcionario de aduanas que trabaja en el Aeropuerto de Ezeiza, éste le mete en un asunto de contrabando de equipajes, por lo que es detenido, procesado y encarcelado en la prisión de Caseros. Esta es la primera vez que Carré entra en la cárcel, años después, como agente confidencial, dio con sus huesos en una prisión de la República Democrática de Alemania. Gracias a una amnistía concedida por los militares, a causa de la derrota en la Guerra de las Malvinas, Carré recobra la libertad. Su hermana, que mantenía relaciones con el hijo de un embajador, lo presenta como

“(…) un experto tirador que por su consecuente militancia radical había sido expulsado del polígono, apaleado en la calle y arrojado a la cárcel por los esbirros de la dictadura. El amante de su hermana intercedió ante el embajador, y el comité de Mataderos, que no tenía héroes para presentar al Partido, certificó con entusiasmo su incansable oposición a la dictadura y su trabajo en favor de los derechos humanos.” (pp. 73-74).

En este irónico párrafo podemos encontrar una crítica de Soriano a la Unión

---

<sup>152</sup> Aquí encontramos una alusión al hecho de que para los militares golpistas los estudiantes de violín eran todos guerrilleros y que dentro de la funda llevaban armas en vez del instrumento.

Cívica Radical, el partido del presidente Raúl Alfonsín, que no dudó en hacer tabla rasa del pasado. El escritor lanza también sus dardos contra personas que dijeron no saber nada de lo que ocurría durante la dictadura, como es el caso del propio Carré. En la ficción, como en la realidad, con la llegada de la democracia, muchos se hicieron demócratas de toda la vida, se proclamaron adalides de los derechos humanos y ocuparon cargos públicos. Mientras, personas que tuvieron que exiliarse y que realmente lucharon por la vuelta de la democracia a Argentina y por los derechos humanos, no vieron reconocida su labor y muchos de ellos terminaron en el ostracismo.

Una de las pocas cosas que Carré tiene en común con James Bond es su puntería, aunque él no es consciente de ello hasta que, en cierta ocasión, mientras trabaja en un juzgado comercial de Morón, el secretario le invita a tirar al blanco. Carré demuestra tener una puntería casi infalible que le hace sentirse orgulloso, pues piensa que hay algo que puede hacer mejor que los demás. Sin embargo, esto le trae problemas, pues despierta los celos de un teniente coronel, y una noche, cerca de su casa, tres militares le pegan una paliza y, para colmo de males, pierde su trabajo.

La soledad de Carré es grande, por la ausencia de compañía femenina, pero también porque no tiene amigos, sólo algunos conocidos <sup>153</sup>.

Carré es un hombre chapado a la antigua y, como Bond, bastante machista; no concibe que en Argentina haya “pederastas”, y así se lo dice a Roger Wade cuando éste le comenta que “Marc se levantó (a Pavarotti o Schwarzenegger) en el hall y después en la pieza se quiso hacer el macho” (p. 139).

Una de las constantes en la obra de Soriano es la presencia del padre. En *El ojo de la patria*, Carré recuerda algunos momentos de su infancia y la relación con su padre:

“Pensó en lo que diría su padre si pudiera verlo. Recordaba una pesadilla que había tenido en la cárcel de Alemania: se perdía en un bosque y corría a tontas y a locas hasta que caía en un pozo lleno de

---

<sup>153</sup> Al respecto, decía Soriano en una entrevista: “La soledad es una constante de mi obra y supongo que de mi vida. Los personajes solos son los más trágicos, si están solos no tienen a quien acudir y encima les ocurren cosas terribles. Esto aumenta el dramatismo.”, en GIACOMIMO, Marta: “Espacios de soledad. Entrevista con Osvaldo Soriano”, en op. cit. p. 49.

arañas y murciélagos. Gritaba aterrizado llamando 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. Muchas 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” (pp. 20-21).

“En alguna parte se prendió una sirena y pensó que estaba condenado a una repetición obsesiva de imágenes infantiles, como si mirara el mundo desde el tobogán al que todavía lo llevaba su padre, allá en Parque Centenario” (p. 64).

En estas alusiones al padre de Carré, podemos encontrar, más o menos sublimadas, referencias autobiográficas del propio Soriano. El trabajo del padre de Carré recuerda al del padre de Soriano, inspector de Obras Sanitarias, los hombres y mujeres sin cara pueden hacer referencia a las personas anónimas que se vieron beneficiadas por la labor del padre del escritor, por ejemplo, la construcción del alcantarillado, trabajo que resultó de lo más deslucido, pues nunca se lo agradecieron, tal como recordaba Osvaldo Soriano en algunos de sus relatos. Los continuos viajes del progenitor, en los que algunas veces no le acompañaron su esposa e hijo, hicieron que la relación de Osvaldo Soriano con su padre fuera un poco distanciada. Por otra parte, el comentario de Carré de que “no estaba seguro de que (a su padre) lo hubiera hecho feliz ver a su hijo trabajando de espía en París”, tiene relación con un comentario de Soriano acerca de la reacción de su padre, cuando él dejó sus estudios a los quince años. Según Soriano, para su padre fue un golpe muy duro, aunque sólo le dijo: “pensalo dos veces” y “vos sabés lo que hacés”<sup>154</sup>. Además, el escritor relataba que estaba obsesionado con agradecerle a su padre todo lo que éste había hecho por él<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> En CATELLI, Nora: “Ni penas ni olvido. Entrevista con Osvaldo Soriano”, op. cit. p. 26.

<sup>155</sup> En una entrevista realizada después de la muerte de Osvaldo Soriano, unas primas suyas recordaban cómo era el escritor de niño y su relación con el padre; una de ellas, Nilda, decía lo siguiente: “Osvaldo de chico era muy delicado de los pulmones, tenía algunos problemas. Un día, el padre fue y le compró un remedio que costaba cinco pesos, que , en ese momento, eran los únicos que tenía. ‘Osvaldín, acá está el remedio; vos lo vas a tomar y te vas a curar’, le dijo. Y Osvaldín le pegó de revés un cachetazo y el remedio se hizo trizas. El padre en lugar de sacudirlo un poco, se puso a llorar porque no tenía otros cinco pesos. Y mi viejo se los dio, él siempre contaba eso”. En “Queridas primas...”, en *La Maga*, Archivo, 1-9-1997.

Encontramos también otras referencias autobiográficas de Soriano, como cuando Carré entra en una tienda y compra una máscara de Michael Jackson. Mientras el dependiente se la envuelve, Carré echa un vistazo a las estanterías y recuerda que “de chico nunca había tenido juguetes así” (p. 50). En algunos de sus relatos, Soriano recordaba que los juguetes que tenía de pequeño habían sido fabricados por su padre, por ejemplo, una lancha a motor, o bien los obtenía el día de Reyes -que coincidía con el de su cumpleaños-, en la oficina de correos. Todos los años por esa fecha, durante la época peronista, el gobierno regalaba juguetes a todos los niños; eso provocaba el enfado del padre del escritor, que era un furibundo antiperonista. Otro ejemplo autobiográfico surge cuando el confidencial argentino, que se ha quedado sin dinero, le roba un paquete a un paralítico. En la cartera encuentra, además de dinero, una fotografía de un tipo corpulento que no es el paralítico y un sobre de un laboratorio, con los resultados de una biopsia. Carré se da cuenta inmediatamente de que uno de los dos tipos -el paralítico o el corpulento- tienen cáncer, pues es el mismo sobre que le dieron a su padre. Hay que recordar que el padre del escritor también murió de cáncer.

En *El ojo de la patria*, Osvaldo Soriano ofrece una visión poco amable de la realidad argentina -nada glorioso hay que ver, decía el escritor en “Rosas”- y lo hace a través del microcosmos de los servicios secretos argentinos, en los cuales nada funciona bien, a excepción del odio al comunismo, a pesar de la caída del muro de Berlín y el final de los regímenes comunistas. El jefe del espionaje argentino responde al apodo de *El Pampero*. En este nombre, se refleja la ironía en el texto, pues el término, que denomina a un viento impetuoso que viene de la Pampa y sopla en el Río de la Plata, le va como anillo al dedo al paranoico jefe de los servicios secretos argentinos, quien sostiene que “todo era una inmensa patraña de los rojos para dar el golpe definitivo contra el mundo libre” (p. 26).

No sabemos si el escritor argentino alude también aquí a una revista argentina de los años treinta titulada precisamente “El Pampero”, que fue financiada por la embajada alemana en Buenos Aires durante el régimen nazi. Carré se comunica con *El Pampero* mediante un cura al que recita unos versos de Verlaine: *Les sanglots longs / des violons de l’automne / blessent mon coeur / d’une langueur monotone...* (p.9)<sup>156</sup>. Carré no está seguro de

---

<sup>156</sup> Estos versos fueron utilizado por la BBC británica en vísperas del día 6 de junio de 1944, para informar a la resistencia francesa de que el desembarco en Normandía era inminente.

que reciban en el cuartel los mensajes. Apenas ha visitado un par de veces la oficina de los servicios secretos argentinos, que no tienen una sede estable como los ingleses, sino que van cambiando constantemente de lugar: por ejemplo, el subsuelo del Correo Central, donde los informes después de pasar por la máquina cortadora de papel, son quemados en una bañera; el conducto del aire acondicionado está averiado, lo que provoca que el tizne del papel quemado que hay por la habitación se deposite en los cuadros de los padres de la patria; además, la gente que hay allí siempre es diferente.

De vez en cuando, Carré recibe una condecoración después de alguna exitosa misión, en esas ocasiones lo citan en una mina o en una alcantarilla, donde le hacen entrega de la medalla, la que, paradójicamente, no puede mostrar en público. Para lucirla, entra en un cine, se la pone en el ojal y, cuando termina la película, la guarda en la caja y se marcha. Olga le insinúa al final de la novela que la gente que le entregaba las medallas, nunca hablaba en español, y que eran en realidad agentes de otros servicios secretos, no los argentinos. Su labor como espía no es reconocida por sus compañeros hasta que asesina a un agente yugoslavo que andaba metido en el tráfico de droga.

En la novela son numerosos los espías dobles, quienes, una vez caído el muro y con él las ideologías, no dudan en anteponer sus intereses personales, sobre todo los económicos, a los de su país. Carré se dedica a enviar informes falsos a Buenos Aires, con el fin de que *El Pampero* le siga manteniendo en Europa y, cuando no trabaja en alguna misión, vende sus informes, por otra parte inocuos, a los agentes de Washington y de Londres. Al final, mantiene una dignidad de la que carecen el resto de los personajes de la novela, a excepción del prócer. Otros agentes argentinos que aparecen en la novela van más lejos y, hastiados de la situación de su país, ofrecen sus servicios al mejor postor. Es el caso de Pavarotti o Schwarzenegger, quien le propone a Carré vender el prócer al Museo Británico, donde ya tienen los cuerpos de Freud, de Marx y de Tutankamón, entre otros; allí estaría más seguro que en Buenos Aires, explica, donde lo robarían a cada momento. Pavarotti reconoce que es un prisionero de guerra, “un pelotudo que estuvo en Montoneros y creía en la patria socialista” (p. 118). Tersog, el médico que realiza la operación al prócer, inventa un microprocesador de cien megahertz y se lo pasa a los japoneses de Toshiba, pues en Argentina “se lo cagaron de risa”. Stiller, la persona que le hace la cirugía estética a Carré,

dice, refiriéndose a su nacimiento en Argentina: “Eso no tiene arreglo. Uno nace perro o mariposa” (p. 66). A continuación, se queja del poco apoyo que le brinda el gobierno argentino:

“-No joda, Gutiérrez. ¡Mire qué consultorio tengo! Cuando se acuerdan me mandan unos mangos que no me alcanzan ni para los gastos. Usted quería saber cuándo vine. ¡Cuando Perón vine! tenía que conseguir una fórmula de resisitencia de materiales para fabricar casas baratas. Después no sé lo que pasó, pero tuve que empezar a mandar cartas astrales y horóscopos en clave. Un día conseguí la fórmula para hacer las casas pero El Pampero se la cambió a los suizos por una partida de Rolex. Ahora ni siquiera saben lo que quieren” (p. 69).

La corrupción no sólo afecta a los agentes confidenciales, sino que también el jefe, *El Pampero*, no duda en lucrar en su propio beneficio. Es evidente que Soriano hace una crítica de la sociedad argentina, en la que, la corrupción afecta al hombre de a pie, pero sobre todo a los políticos, que son los primeros interesados en aprovecharse de las prebendas del poder.

El universo ficcional que presenta Soriano es fragmentario, irónico y lo suficientemente ambiguo como para que el lector descifre significados posibles o relacione los enunciados con otras lecturas y textos.

La absurda misión que le encargan a Julio Carré, la operación “Milagro Argentino”, que consiste en el traslado de un prócer de la independencia desde Viena hasta Marsella, donde será embarcado rumbo a Argentina constituye otra parodia de sucesos de la realidad. Como hemos señalado, Soriano utilizó como referencia el traslado a Argentina de diversas personalidades que habían muerto en el extranjero, como Rosas, Gardel, San Martín además de Eva Perón, cuyo cuerpo fue enviado fuera del país por los militares.

Es evidente que en este episodio Soriano hace una crítica de la necrofilia que tradicionalmente ha afectado a los argentinos. A nuestro juicio se alude al problema de los desaparecidos durante la dictadura militar, muertos que, a diferencia de los famosos, nadie quiere desenterrar. El escritor no nos da muchas pistas sobre quién es en realidad el prócer de su novela, es más nos ofrece varias identidades posibles: desde el primer confidencial

argentino hasta Mariano Moreno, quien murió en alta mar -parece ser que envenenado-, el 4 de marzo de 1811<sup>157</sup>.

En Viena, el doctor Tersog, en el que podemos ver una parodia del doctor Frankenstein y, al mismo tiempo, al doctor Pedro Ara -el médico que embalsamó a Eva Perón-, le coloca un chip al prócer, que le permite proferir insultos contra políticos como Rivadavia y Saavedra, o frases huecas como: “He visto amaneceres de sangre...”, e incluso, al final de la novela, silbar fragmentos de *Nabucco* de Verdi.

A nuestro juicio, la alusión a esta ópera de juventud del maestro de Bussetto no es casual, ya que narra la persecución del pueblo hebreo y su cautiverio en Babilonia, en tiempos del rey Nabucodonosor. En el famoso coro *Va pensiero* -que enardeció al pueblo italiano en su lucha por la unificación del país- los hebreos se lamentan de su suerte y cantan la añoranza que sienten por su patria perdida.

El narrador compara la persecución del pueblo hebreo en la ópera de Verdi con las persecuciones políticas que han tenido lugar a lo largo de la historia argentina, las cuales han provocado la muerte de miles de personas y el exilio de otras tantas. Los exiliados argentinos -al igual que los hebreos de *Nabucco*- no han dejado de lamentar su suerte y han añorado el regreso a la patria, tal como le ocurrió al propio Soriano.

El autor recurre a distintos modos de utilización de la ironía, que incluye la parodia, la metaficción, referencias más o menos explícitas, como la literatura de la

---

<sup>157</sup> “Comisionado a Inglaterra tras su disimulada expulsión de la Primera Junta, Moreno se embarcó en la goleta *Misletoe* y luego en la fragata inglesa *Fama* a comienzos de 1811, y a los pocos días de navegación comenzó a experimentar severos malestares físicos. El capitán del barco se negó a desviarse de su ruta hacia Río de Janeiro o Ciudad del Cabo para prestarle atención médica, como le pedían sus acompañantes Manuel Moreno y Tomás Guido. A espaldas de ellos, en cambio, le administró un poderoso emético (posiblemente antimonio tartarizado), en una dosis que precipitó aparentemente su muerte. (...) Moreno (...) tenía enemigos enconados en Buenos Aires, entre ellos el coronel Cornelio Saavedra...”, en LAFFORGUE, Jorge; RIVERA, Jorge B.: *Asesinos de papel*, op. cit., p. 210. En la novela, Carré dice: “Si le preguntan por mí diga que grité Viva mi patria aunque yo perezca” (p. 90). Esta frase fue pronunciada por Mariano Moreno en su lecho de muerte.

posmodernidad<sup>158</sup>, utiliza también el recurso de citar otros textos, géneros narrativos o la hibridación con otras artes.

Por otra parte, el escritor es bastante pesimista sobre la realidad política de su país, y muchas veces sólo ve como única posibilidad para sus personajes languidecer en el exilio, interior o exterior. Como ocurre con el personaje de Carré y el del prócer, los cuales, después de haber sido utilizados por todo el mundo- como una prostituta-, quedan abandonados a su suerte.

Al final de *El ojo de la patria* (p. 222), Soriano hace alusión a otra ópera de Verdi, *La Traviata*, que narra la historia de una cortesana o prostituta de lujo llamada Violetta Valéry. Opera basada en *La Dama de las camelias*, de Alexandre Dumas hijo, que se estrenó, con libreto de Francesco Maria Piave, en el teatro de La Fenice de Venecia, en 1853. Dumas para construir el personaje de la protagonista femenina tomó como referencia a una de sus amantes, una cortesana llamada Marie Duplessis, quien -como las protagonistas de la novela y de la ópera- murió de tuberculosis, concretamente en 1847.

También encontramos cierta relación entre el final de la novela de Soriano y otra de las óperas de Verdi, *Aida*, en la que Radamés, que ha sido condenado a muerte por traición, es sepultado vivo en un cámara subterránea en el templo de Ptha. Allí se encuentra

---

<sup>158</sup> José Miguel Oviedo comenta lo siguiente acerca de la posmodernidad: “La *postmodernidad* de la que hablamos ahora es el término usado por los críticos angloeuropeos para señalar el fin de su *modernity* (más o menos asimilable a nuestra vanguardia) y la expresión económica y cultural del mundo postindustrial que contribuiría al colapso de los sistemas comunistas en el viejo continente. Ni el proceso de nuestra vanguardia ni de nuestro desarrollo socio-económico coinciden cabalmente con esos parámetros y, en alguna medida, implican una serie de relativas excepciones al modelo original. Esto no significa que algunas de las notas que generalmente se adscriben al espíritu *postmoderno* no aparezcan en las expresiones literarias de este tiempo: escepticismo, desaliento, sarcasmo, incertidumbre espiritual, antirrealismo, visión apocalíptica de la historia, gusto por las formas paródicas y autorreflexivas, tendencia al caos, desconfianza en el lenguaje como creador de sentido, etc. (...) Esto quiere decir que podemos usar el concepto *postmodernidad*, que proviene de la teoría cultural europea, y aplicarlo a nuestra literatura, pero conscientes de que es un mero instrumento de aproximación, que no explica plenamente todo lo que está pasando en nuestra cultura y organización social”, en OVIEDO, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, tomo 4, pp. 384-385.

con su amada, la princesa etíope Aída, quien ha decidido morir a su lado <sup>159</sup>. En *El ojo de la patria*, Julio Carre, con la sola “compañía” del prócer, se refugia en su cripta del cementerio de Père Lachaise, pues piensa que es el único sitio seguro al que puede ir, ahora que todos los espías tienen la orden de matarlo.

En el texto se citan también los nombres de Frederic Chopin, de Oscar Wilde, de Honoré de Balzac y del cantante estadounidense Jim Morrison, cuyas tumbas se encuentran en el cementerio del Père Lachaise. Tanto Chopin como Wilde murieron exiliados en París, lejos de su país, el músico se negó a volver a Polonia mientras estuviera ocupada por los rusos y falleció a consecuencia de la tuberculosis, en 1849; el escritor irlandés en 1900, después de haber pasado varios años en cárceles inglesas acusado de sodomía y olvidado por casi todos. Jim Morrison murió en París a consecuencia de una sobredosis de droga <sup>160</sup>. Por lo que respecta a Balzac, éste murió, al parecer, a causa de sus continuos excesos gastronómicos, por ejemplo, bebía excesivas cantidades de café al día y devoraba varias docenas de ostras.

La cita, la alusión, las referencias a otros autores y a otros textos generan una hibridación de discurso que resignifican el sentido de lo expresado. En este caso, el motivo común se centra en la experiencia del exilio.

Otro elemento importante en las novelas de espías es el de la localización geográfica. Soriano sigue a pies juntillas a los escritores del género de espionaje y ambienta *El ojo de la patria* en los principales países en los que tuvo lugar este fenómeno. En primer lugar, Francia, y en concreto París, ciudad en la que vive Julio Carré y a la que vuelve con el prócer al final de la novela, y Marsella, donde tiene lugar la falsa ceremonia del embarque del prócer con destino a Argentina. Aparece también Austria, con dos ciudades: Viena e

---

<sup>159</sup> Encontramos también cierto parecido entre el final de *El ojo de la patria* y el de la novela de Joseph Roth *La cripta de los capuchinos*, en la que el protagonista, Trotta, incapaz de adaptarse a un mundo que no comprende, acude a la cripta de la iglesia de los Capuchinos, en Viena -donde están enterrados los miembros de la Casa de Habsburgo-, para postrarse ante el sepulcro del emperador Francisco José I. En la novela de Soriano, Carré es incapaz de comprender la realidad del mundo que lo rodea y, al igual que Trotta, opta por evadirse; la única forma de hacerlo es la muerte.

<sup>160</sup> Soriano cita a lo largo de la novela fragmentos de canciones de Morrison, así, por ejemplo, en el prólogo aparece un trozo de *El espía*: “Soy el espía en la casa del amor / conozco el sueño que sueñas / conozco la palabra que quieres escuchar / conozco el temor escondido en lo más profundo de ti”. También aparecen citados, al final de la novela, varios versos de *The End* -palabras que cierran la obra-: “Éste es el fin, mi hermoso amigo / Éste es el fin, mi único amigo / El fin de la risa y las dulces mentiras / el fin de las noches en que habíamos querido morir”.

Innsbruck. De Viena, Soriano ofrece dos realidades que se corresponden con la idiosincrasia de la antigua capital imperial<sup>161</sup>. Así, aparece la Viena amable: la del café Mozart y el vals (“desayunar con un vals le levantaría (a Carré) el ánimo”). También aparecen los jardines del Belvedere y, por supuesto, la noria del Prater. En la escena de la persecución en coche por Viena, encontramos un nuevo homenaje a Raymond Chandler, concretamente a uno de sus cuentos, “Gas de Nevada”, que Soriano consideraba una maravilla. Este es el momento que escoge Soriano para recrearlo en su novela:

“El coche dejó Sunset y giró hacia Sherman, y luego se dirigió hacia las colinas. Empezó a rodar a gran velocidad, pues en esta avenida no había apenas tráfico.

Hacía mucho calor dentro del coche. Todas las ventanillas estaban cerradas, al igual que el tabique de cristal que separaba los asientos delanteros de los traseros. El humo del cigarro de Hugo enrarecía mucho el aire del interior del coche.

Candless frunció el ceño y alargó la mano para abrir una ventanilla. La manivela no giraba. Probó la del otro lado, pero ésta tampoco funcionaba. Hugo empezó a enfurecerse y alargó la mano para coger el teléfono y reprender al chófer. Pero no había teléfono. (...)

Candless sintió un escalofrío que le recorría la espalda. Se inclinó y aporreó el cristal con el puño. El chófer no volvió la cabeza. El coche subía muy deprisa por la oscura carretera de la colina.

Hugo Candless fue a agarrar con furia la manivela de la puerta. Ninguna de las dos puertas tenía manivela. En el rostro redondo de Hugo apareció una sonrisa incrédula. (...)

Hugo Candless dejó caer el cigarro y golpeó con todas sus fuerzas el cristal de la ventanilla más próxima. El cristal no se rompió”<sup>162</sup>.

En el texto de Soriano se transcribe ese hecho:

“Carré subió a un taxi que arrancó de la parada y le dijo al chofer que lo llevara al café Mozart. (...) Se acomodó en el medio del asiento para mirar por el espejo y fue curioseando la ciudad. Al rato notó que un descapotable negro se les colocaba a cierta distancia. Le pidió al chofer que fuera más despacio para que el otro pudiera alcanzarlos pero el taxista pareció no entender y empezó a refunfuñar en alemán (...).

Al llegar a los jardines de Belvedere le tocó el hombro al chofer y le hizo un gesto para que retomara la avenida y regresara al hotel. El otro le dio a entender que estaba prohibido doblar y siguió hacia el puente

---

<sup>161</sup> La relación misma que los intelectuales mantuvieron tradicionalmente con la ciudad del Danubio fue una mezcla de amor y odio.

<sup>162</sup> CHANDLER, Raymond: “Gas de Nevada”, en *Obras completas*, op. cit., tomo II, pp. 183-184

que atravesaba el Danubio. (...) (Carré) se inclinó para pedirle al taxista que se detuviera pero por toda respuesta recibió un insulto. El tipo aceleró y entró al puente. Carré atinó a agarrarse del cinturón de seguridad y empezó a maldecir en castellano. (...) El chofer sacó una Luger y disparó dos veces con bastante elegancia. El descapotable hizo una ese y se clavó de trompa contra la baranda. El taxi disminuyó la marcha. Después de cruzar el puente tomó una rotonda y pasó un semáforo en rojo. Carré sacudió al chofer por los hombros gritándole que frenara. Sin darse vuelta, el otro le mostró la pistola y tomó por una curva hacia un parque de diversiones. Ciego de rabia, Carré le tiró un puñetazo a la oreja y el coche se desvió hacia la explanada donde estaban los juegos para niños. (...) Mientras la rueda se llevaba el coche hacia lo alto, alcanzó a ver un caballo de papel maché asomado por una ventanilla del taxi y sintió que un hierro se le hundía en las costillas” (pp.63-64).

Hugo Candless muere asfixiado en la limusina a consecuencia del veneno que inhala, mientras que Carré está a punto de morir cuando el taxi se estrella. Al despertarse, descubre que Stiller le ha hecho la cirugía estética.

En la novela aparece también la Viena negra, heredera de la que anticipó y luego apoyó al régimen nazi. Se trata del episodio que transcurre en la morgue de los doctores Stiller y Tersog, quienes, a pesar de tener nombres alemanes, son argentinos. En algunas de las novelas de Soriano, encontramos referencias a científicos nazis que se refugiaron en Argentina después de la Segunda Guerra Mundial (*La hora sin sombra*) o bien militares que tocan en la orquesta del ejército y tienen el nombre de pila alemán y el apellido español (*Cuarteles de invierno*).

La lectura nos permite varios niveles de interpretación, una lineal dentro del discurso de la novela y, otra más elusiva que se relaciona con el pasado y con la historia real.

Soriano se refiere a las misiones alemanas que formaron a algunos de los ejércitos de los países hispanoamericanos, el primero de los cuales fue el chileno, en 1886. En Argentina fue el presidente Julio A. Roca quien, en 1900, consiguió que una misión alemana llegara al país para organizar la Escuela Superior de Guerra. Los militares alemanes inculcaron a sus homólogos hispanoamericanos el autoritarismo y la defensa de los privilegios castrenses, es lo que quiere recalcar Osvaldo Soriano, aunque éste va más allá y emplea

nombres y apellidos alemanes con el fin de relacionar a sus personajes con los nazis, para resaltar así su maldad.

Por otra parte, es clara la crítica que hace el escritor argentino a Perón y la ayuda que éste prestó a numerosos nazis que huyeron de Europa y se asentaron en Argentina. Es el caso de Adolf Eichmann, que fue secuestrado por agentes del Mosad israelí en Argentina en 1961, y posteriormente juzgado y ejecutado.

En esta lectura inter y transtextual que la misma novela nos permite, podemos señalar que Osvaldo Soriano tomó el apellido Stiller del personaje homónimo de la novela de Max Frisch *No soy Stiller*, en la que un escultor de Zurich, Anatol Stiller, que había luchado con las brigadas internacionales en la guerra civil española, decide un día abandonar a su mujer, su país y su propia identidad, para dedicarse a vagabundear por México y Estados Unidos<sup>163</sup>.

En la novela de Osvaldo Soriano, observamos que el doctor Stiller también ha realizado una huida de su verdadera identidad, primero le dice a Carré que fue a Europa como guitarrista de Gardel, y luego reconoce que fue enviado por Perón para conseguir una fórmula de resistencia de materiales para fabricar casas baratas. Al igual que el personaje homónimo de la novela de Max Frisch, el Stiller de la obra de Soriano siente bastante animadversión hacia su país natal, reconoce, resignado, que nació en Argentina, “uno nace perro o mariposa”. Además, se dedica a proporcionar nuevas identidades a otras personas mediante cirugía estética, aunque en ningún momento se dice que haya estudiado medicina.

En cuanto al personaje del doctor Tersog, que, como ya hemos dicho anteriormente, es un alter ego del doctor Pedro Ara, que también recuerda a la figura del doctor Frankenstein. Soriano, en efecto, parodia la novela de Mary Shelley: la operación de cirugía que le hacen a Carré, con el fin de darle una nueva identidad, lo convierte hasta

---

<sup>163</sup> Siete años después reaparece en Suiza con pasaporte estadounidense, diciéndose llamar Sam White. En el país helvético, Stiller es detenido y encarcelado por su presunta participación en un oscuro asunto. Ante la justicia, Stiller afirma que él es verdaderamente White y no Stiller, tal como defiende la policía. Al final de la obra averiguamos que Stiller y White son la misma persona y que las razones de su huida son por un lado sentimentales -el fracaso de una relación amorosa- y por otro una especie de fracaso existencial, que incluiría el rechazo a una cultura -en este caso la suiza- y a una forma de ser y de pensar.

cierto punto, en un monstruo -como el de la novela de la escritora británica-, rechazado por todos, aunque él no entienda el porqué. Al final de ambas novelas, los dos médicos mueren. En el caso de *Frankenstein*, las partes que forman el cuerpo del monstruo provienen de cadáveres, en la novela de Soriano, el modelo de la nueva cara de Carré lo copia Stiller de un ejemplar de la revista *Hola*; se trata, concretamente, de la cara de un actor muy conocido, posiblemente Harrison Ford.

El tema de la cirugía estética le sirve también a Soriano para realizar un nuevo homenaje a Raymond Chandler. El escritor argentino introduce como personaje en *El ojo de la patria* a Roger Wade, ya citado por el detective Marlowe en otra obra de Osvaldo Soriano, *Triste, solitario y final*.

Ya hemos comentado que Roger Wade aparece en la novela *El largo adiós*, de Raymond Chandler. En esta novela, Wade es un novelista mediocre y borracho que es asesinado por su propia esposa porque hablaba demasiado y no era de fiar. En la construcción de los personajes, Soriano no recurre a un sólo modelo de los protagonistas de sus obras más admiradas. En este caso se superponen elementos de otro de los personajes de la novela de Chandler, Terry Lennox, quien, al final de la novela, se somete a la cirugía estética y desaparece en México. En la novela de Soriano, Wade reaparece en un hotel de Innsbruck, en Austria, donde dirige una fundación para escritores inéditos que, entre otras cosas, se dedica a traficar con drogas.

En el nombre del personaje Tersog, podemos señalar un juego de palabras con las palabras “Ser” y “Got(t)”, es decir, “Ser Dios”, pues la máxima aspiración de los doctores Tersog y Frankenstein coincidía en descubrir el misterio de la existencia inteligente, a la que también aspira el doctor Gultz, personaje de un cuento del escritor italiano Camillo Boito, titulado “Un cuerpo”.

Posiblemente, encontramos también en el nombre Tersog una alusión a Jorge Luis Borges (efectivamente, Soriano transforma levemente el nombre del escritor argentino; también Umberto Eco hacía un homenaje a Borges –cargado de cierta maldad- en el personaje del bibliotecario Jorge de Burgos, de *El nombre de la rosa*).

Hay algunas coincidencias entre el episodio de la morgue y el asunto de la puesta al día del prócer, en *El ojo de la patria* de Osvaldo Soriano, y el relato de Boito, el cual se desarrolla en Viena a finales del siglo XIX. Uno de los personajes -curioso anticipo de los médicos nazis- es, como ya hemos dicho, el joven doctor Karl Gultz, especialista en medicina forense, quien ansía con todas sus fuerzas tener sobre el mármol frío de su laboratorio el cuerpo de la joven Carlota, con el fin de adivinar el secreto de su hermosura. Al final del relato Carlota muere ahogada y su cuerpo es trasladado al laboratorio de Gultz. Hasta allí dirige sus pasos el novio de Carlota, quien intenta, sin éxito, que Gultz no profane el cuerpo de su amada. Gultz reacciona un poco como el doctor Tersog en la novela de Soriano, quien se emociona al hablar de su criatura, y le dice al novio de Carlota: “Donde todo termina para vosotros, para nosotros todo empieza. La muerte es la vida. (...) (un día) se descubrirá (el misterio) de la existencia inteligente”<sup>164</sup>.

En una novela de espionaje que se precie, no pueden faltar los intercambios de espías en un puente situado a ambos lados del muro de Berlín. En *El ojo de la patria* Julio Carré es liberado a cambio de carne argentina, después de haber pasado un tiempo en una cárcel de la Alemania comunista acusado de haberse quedado con unos fondos del partido. El narrador vuelve a hacer referencia a la riqueza de Argentina, en este caso la carne, que se exporta a otros lugares mientras que el país está sumido en la pobreza.

Entre las innumerables citas, alusiones, incorporaciones de textos, escenas o personajes ajenos, señalamos también en la novela una alusión a Alfred Hitchcock y el *macguffin* cuando Olga le pide al agente confidencial argentino Julio Carré que obtenga 342 francos suizos en billetes de a uno para que le sirva de identificación frente a Stiller cuando llegue a Viena. El número 342 aparece de nuevo en el compartimiento del tren de Viena y en la matrícula del coche descapotable que persigue al taxi donde va Carré ya en la capital austriaca. Seguramente, Carré identifica en todo momento ese número con algún compatriota suyo. Al confidencial argentino le roban uno de los billetes y decide doblar uno de ellos para que así parezca que no falta ninguno. Aunque parece que el asunto de los 342 billetes y la repetición de dicho número puede ser interesante, resulta que al final se convierte en un

---

<sup>164</sup> En BOITO, Camillo: “Un cuerpo”, en *Senso*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1987, pp. 36-37.

macguffin, en una cosa sin importancia para el desarrollo de la novela<sup>165</sup>.

#### 1.2.4 La presencia del pastiche<sup>166</sup>

Entre los numerosos homenajes literarios que realiza Osvaldo Soriano en *El ojo de la patria* encontramos uno muy interesante: el que hace a la novela de Graham Greene *El fin de la aventura*.

De acuerdo con lo que expresa en su libro de memorias titulado *Vías de escape*<sup>167</sup>, Greene comenzó a redactar esta novela en primera persona por influencia del libro que estaba leyendo por esa época -diciembre de 1948- en un hotel de Capri: *Great Expectations*, de Charles Dickens. La acción de la novela tiene lugar en Londres durante la Segunda Guerra Mundial, cuando la ciudad es bombardeada por las V-1 y V-2 alemanas<sup>168</sup>.

---

<sup>165</sup> La historia del macguffin es la siguiente: dos personas viajan en el mismo compartimento de tren rumbo a Escocia. Uno de ellos observa que su compañero lleva un paquete voluminoso y, lleno de curiosidad, le pregunta qué es, y el otro le dice: “Es un macguffin y sirve para matar leones en Escocia”. Entonces el primer pasajero le comenta: “¡Si no hay leones en Escocia!”, y su compañero le responde: “¡Ah!, entonces no se trata de un macguffin”. En el lenguaje cinematográfico, este término se ha quedado como sinónimo de algo que a priori parece clave para comprender el argumento de la película, pero que luego no lo es.

<sup>166</sup> Gerard Genette comenta acerca del pastiche: “El término *pastiche* aparece en Francia a finales del siglo XVIII en el vocabulario de la pintura. Es un calco del italiano *pasticcio*, literalmente *pasta*, que designa en principio una mezcla de imitaciones diversas, y después una imitación singular. El Larousse del siglo XIX (...) distingue un pastiche serio y un pastiche satírico o administrativo, el cual, cuando lleva demasiado lejos la imitación satírica, merece el nombre de parodia”. GENETTE, Gerard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Editorial Taurus, 1989, pp. 108-109.

<sup>167</sup> GREENE, Graham: *Vías de escape*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1990.

<sup>168</sup> Los protagonistas son Maurice Bendrix -un mediocre escritor ateo- y Sarah Miles, esposa del mejor amigo de Bendrix, Henry. Ambos mantienen una relación amorosa que concluye de forma abrupta, a pesar de que se aman profundamente. Mientras dura la relación, Bendrix, extrañado por ciertas extravagancias de Sarah, la hace seguir por un detective privado, Parkis. Algún tiempo después Sarah muere y Parkis le entrega a Bendrix un diario escrito por ella en el que ésta cuenta las razones que la llevaron a romper su relación con Bendrix. Durante un bombardeo alemán, Bendrix, después de hacer el amor con Sarah, baja las escaleras de su pensión en el momento preciso en el que una de las bombas alemanas impacta en el edificio. Bendrix queda enterrado entre las ruinas y cuando despierta, sube a su habitación donde ve a Sarah arrodillada, rezando. Por el diario de su amante, Bendrix se entera de que ella, alarmada por la tardanza de él, había bajado por las escaleras y lo había visto enterrado por los cascotes, muerto, entonces había subido a la habitación y le había pedido a Dios un milagro: que resucitara a Bendrix; a cambio, ella se convertiría al catolicismo. En realidad, se trata de una segunda conversión, pues ya de niña, Sarah había sido bautizada secretamente por su madre. Comienza así una lucha interior en Sarah, entre su amor por Bendrix y la fe religiosa que la impulsan a romper su relación con él. Bendrix termina blasfemando contra Dios.

En *El ojo de la patria* Soriano introduce un personaje, llamado Tom, de profesión escritor, que vive en el hotel de Innsbruck, en el que también se alojan Julio Carré y el prócer. El personaje del escritor, Tom, alude y toma como referente la experiencia vivida y relatada por Graham Greene, mientras componía, al mismo tiempo, dos de sus novelas: *El agente confidencial* y *El poder y la gloria*, durante la cual el escritor inglés tomó “por primera y última vez en mi vida”-como él mismo reconoció-, bencedrina, que le ayudó a escribir las dos obras<sup>169</sup>.

Toda parodia, referencias explícitas, pastiches y juegos metaficcionales, fragmentación e hibridación de textos de distinta naturaleza, novelas, memorias, son rasgos comunes de la novela posmoderna. Soriano utiliza estas prácticas de manera continua y con diferentes matices.

En *El ojo de la patria*, Soriano refleja lo difícil que es la carrera de escritor y cómo algunas veces se convierte en un infierno, llegando incluso al ostracismo del escritor cuando la crítica no es favorable. Hay una sutil crítica del escritor argentino a los críticos locales que, como ya hemos visto, desvalorizaron continuamente a Soriano y su obra.

Esa crítica al mundo literario en general y a la crítica en particular queda plasmada en *El ojo de la patria*, en la que aparece el personaje de Roger Wade, muchos años después de que Raymond Chandler lo incluyese en su novela *El largo adiós*, en la que era asesinado por su esposa.

Soriano utiliza como referente paródico el personaje de Wade, al que “resucita” años después en un hotel de Innsbruck, en Austria, donde dirige una fundación de escritores

---

<sup>169</sup> Graham Greene comenta: “Durante seis semanas comenzaba mi jornada con una tableta y repetía la dosis al mediodía. Todos los días me sentaba a trabajar sin tener ni idea de qué giro tomaría la trama y todas las mañanas escribía, con el automatismo de una tabla de escribir mesmerista, dos mil palabras en lugar de mi acostumbrada cuota de quinientas (...) Estaba forzando el ritmo y sufrí las consecuencias. Seis semanas de dieta de bencedrina en el desayuno destrozaron mis nervios y mi esposa sufrió las consecuencias. A las cinco volvía a casa con las manos temblorosas, dominado por una depresión que me sobrevinía con la regularidad de una tormenta tropical, listo para sentirme ofendido por cualquier cosa y para ofender a los demás sin motivo. Durante mucho tiempo después de que pasaran las seis semanas tuve que continuar con dosis cada vez menores para acabar con el hábito. La carrera de escritor tiene su propia y curiosa forma de infierno”, en GREENE, Graham: *El agente confidencial*, Barcelona, RBA Editores, 1995, pp. 7-9.

inéditos que, además, y por razones financieras, se dedica al tráfico de drogas. Ya en *El largo adiós* Chandler hablaba de las cualidades de Wade como escritor:

“Es un hombre con talento que ha perdido el control sobre sí mismo. Amontonó demasiado dinero escribiendo bazofia para los imbéciles. Pero la única salvación para un escritor es escribir. Si tiene algo bueno dentro, saldrá a la superficie”<sup>170</sup>.

En el personaje de Tom encontramos una alusión al propio Graham Greene, o a Raymond Chandler, pues le dice a Carré:

“Cuando (Roger Wade) era joven publicó una buena novela y después nada más. Los críticos creen que desapareció en Marruecos y lo adoran. Le hicieron una leyenda y tiene que cuidarla. No puede volver a publicar porque perdería el encanto” (pp. 132-133).

Y más tarde afirma: “Fui yo el que empezó a construirle la leyenda (a Roger Wade). Es uno de mis personajes menos logrados y algún día voy a reescribirlo” (p. 143). En la referencia a que Wade se instaló en Marruecos, podemos otra alusión al escritor Paul Bowles, quien murió en Marruecos.

---

<sup>170</sup> En CHANDLER, Raymond: *Obras completas*, op. cit., tomo I, p. 1040.

La ironía<sup>171</sup> predomina en el entrecruzamiento de textos y autores que, de algún modo, compartieron los embates de una crítica literaria ortodoxa o excesivamente canónica, antes de lograr el espacio y reconocimiento que merecían en la literatura, no sólo como *best sellers*.

En *El largo adiós*, el personaje Roger Wade, en una ocasión en la que está borracho, escribe a máquina varias páginas de autocompasión y honestidad que revelan el naufragio de un sueño romántico, según destaca el biógrafo de Chandler, Frank Macshane. Entre otras cosas, dice: “Vamos, Wade, levantémonos y visitemos otros lugares (...). Lugares donde nunca hemos estado y a los que nunca volveremos después de haber estado”. A este comentario, podemos sumar otro que le hace a Philip Marlowe:

“He escrito doce *best-sellers* (...) y si alguna vez termino ese montón de idioteces que tengo sobre la mesa habré escrito trece, Y ni uno sólo de ellos vale la pólvora que los mandaría al infierno. Tengo un bonito hogar en un distinguido barrio residencial, que es propiedad de un distinguido multimillonario. Tengo una bella esposa que me ama y un bello editor que me ama, y yo me amo más que nadie. Soy un egoísta hijo de perra, un prostituido o un alcahuete literario -elija lo que

---

<sup>171</sup> Pere Ballart hace el siguiente comentario de los conceptos de ironía, sátira y parodia: “...la ironía es una modalidad del pensamiento y del arte que emerge sobre todo en épocas de desazón espiritual, en los que dar explicación a la realidad se convierte en un propósito abocado al fracaso. La orfandad existencial y moral en que occidente se encuentra desde la caída del Antiguo Régimen explica que la ironía se haya convertido en uno de los distintivos de la modernidad, si por este incómodo y voluble concepto entendemos la tradición de imaginación y pensamiento que inauguró el Romanticismo, y que la entrada en nuestro siglo no hizo sino agudizar. Desde una perspectiva intelectual, si algo caracteriza a nuestro tiempo es la pérdida del sentido unívoco de lo real: la complejidad de nuestro mundo, las contradicciones, a menudo cruentas, entre las palabras y los hechos, abonan el que la literatura, por su excepcional capacidad mimética respecto a las demás artes, se haya hecho eco como ninguna otra de la alienación, la distorsión, el absurdo que acechan a diario al conjunto de los hombres” . “La principal diferencia que aleja las creaciones del autor satírico de las del ironista es que aquéllas están construidas sobre la falsilla de un programa moral inequívoco, de una obvia intención reformadora. (...) el satirista debe estar seguro de que el auditorio podrá despegar fácilmente la obra de ese ropaje grotesco y traducir el mensaje edificante propuesto. Así se explica el tino con que ha de proceder el autor de sátiras al elegir a sus víctimas, pues su ataque debe ser a la vez captable y susceptible de ser compartido (...). Lograr un consenso duradero con los lectores obliga a la sátira a refugiarse en las concesiones y actitudes que todos los públicos hallarán reprobables. Ello encierra una nueva diferencia respecto a la ironía, que no necesita estructurarse en ningún estándar de conducta moral y que, más bien, se complace en cuestionar toda convención, denunciando su falta de naturalidad (...) La sátira (se convierte) muy a menudo en un instrumento de poder, en un arma de clase para fustigar al enemigo, mientras que la ironía, renuncia a cualquier partidismo, es más proclive a hacer su labor en el ánimo de los *outsiders*, de aquellos que, desde una posición voluntariamente marginal e independiente, buscan subvertir el autoritarismo, pero sin aspirar a reemplazarlo por un programa moral alternativo . (...) el satirista (...) dirige su mordacidad contra individuos concretos, dotados de atribuciones físicas o morales que los hacen únicos”. “La parodia (...) vuelve a presentar, como la ironía, un acusado carácter de molde artístico que puede ser colmado en respuesta a muy diferentes fines; lo que la distingue de aquélla es, sin duda, su mecanismo, que descansa de modo casi exclusivo en las relaciones *intertextuales*, a través de la cita y la alusión de unos discursos en otros”, en BALLART, Pere: *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, pp. 23-24, 418 y ss.

prefería- y un canalla integral. Así pues, ¿qué puede usted hacer por mí?”<sup>172</sup>.

Esos comentarios pueden ser un referente para Soriano en la creación de sus personajes de Roger Wade y Tom, protagonistas de *El ojo de la patria*, aunque como veremos, el escritor argentino utiliza otros textos y personajes. Soriano, atento y ávido lector no sólo de novelas, sino también de memorias, historia, crítica, periodismo, ha utilizado una compleja trama de citas, alusiones, parodia y copia de otros textos, de protagonistas, personajes y autores de la vida real. En ese tapiz con el que elabora sus textos, podemos considerar la escritura de Soriano como un verdadero palimpsesto.

En un diálogo que mantienen Wade y Carré, en la novela de Osvaldo Soriano, Wade repara en la cirugía estética que le han hecho al confidencial argentino y comenta que está muy lograda, añade a continuación que “tiene un no sé que de escritor sin inspiración. De esos que ponen la solapa en la foto del libro” (p. 139).

El mayor deseo de Carré es retirarse de su trabajo como espía y escribir sus memorias, con las que aspira a ser rico y famoso. Wade le ofrece el patrocinio de su fundación si no las publica. Cuando Carré le pregunta que para qué quiere escribirlas entonces, uno de los travestis que acompañan a Wade afirma: “En eso consiste el arte (...), en la inexistencia del objeto y la negación del sujeto. Se publica por vanidad y la literatura no tiene nada que ver con eso” (p. 140).

La novela adquiere una función indoctrinaria, en la medida que, de la confrontación de textos, referencias y citas, Soriano ejerce el ensayo en torno a la escritura, el oficio de escritor, a la función de los textos y a la frágil relación entre autores y críticos.

En los diálogos que siguen entre Wade, el travesti y Carré hay interesantes juicios sobre los escritores, la escritura y los editores. Soriano menciona a escritores como John Kennedy Toole (1937-1969), autor de *La conjura de los necios*, que se suicidó a los 32 años después de que su novela fuera vapuleada por la crítica y no encontrara ningún editor

---

<sup>172</sup> En MACSHANE, Frank: *La vida de Raymond Chandler*, op. cit, pp. 307 y ss.

que la publicase; Thomas Bernhard (1931-1989), escritor “maldito” donde los haya<sup>173</sup>. Wade califica el suicidio de Kenedy Toole como un rasgo de soberbia, “la soberbia del inédito”, pues sabía que “su mamita va a publicar el libro”, en alusión a los esfuerzos que hizo la madre de Toole después de su muerte, cuando llevó el manuscrito de *La conjura de los necios* a diferentes editores hasta que uno de ellos lo publicó. El travesti arguye, en cambio, que se suicidó por impaciente.

Los diálogos de los personajes le permiten, nuevamente al autor, reflexionar con ironía acerca de la crítica literaria y el aura o leyenda que puede rodear a escritores “inéditos”, frente a la destrucción por parte de los críticos de los que se atreven a publicar, fuera de los cánones imperantes en el momento:

“-A mí me conoce todo el mundo. Tengo una tumba con mi busto en París.

-Pero está aquí, vivo, trabajando como yo. Eso es doblemente genial.

-Sí, pero no tengo leyenda.

-De eso se trata, de crearla. Si usted publica está perdido. No hay leyenda, hay habladurías.

-(...) Lo que ese tipo (Kennedy Toole) le proponía era publicar su obra maestra. Negociaba, arrojándosela en bandeja a los comentaristas y los envidiosos. No, yo le ofrezco algo más noble, le propongo que su genio siga siendo inédito. Secreto como la creación. ¿Acaso conocemos a Dios? Sólo vemos su obra imperfecta y de ella deducimos que hay un autor” (pp. 140-141).

En esta alusión al autor como demiurgo, encontramos una nueva referencia a Graham Greene. Como hemos señalado, creemos que el personaje de Tom ficcionaliza al propio Graham Greene, con rasgos de otros escritores. Tom está borracho todo el día -en una ocasión aspira la cocaína que Carré ha tirado en el balcón pensando que era jabón- y, cuando se despierta, les toca el culo a los mozos del hotel, y sale a pedir limosna a la calle. A Carré le pide que le llame Tom, porque su “autoestima anda por el quinto subsuelo”. En su habitación,

---

<sup>173</sup> Miguel Sáenz comenta así la extraña relación del escritor austriaco con la muerte: “Las relaciones entre Bernhard y la muerte fueron siempre estrechas. De niño, su abuela le llevaba a visitar cementerios, depósitos de cadáveres y capillas ardientes para que viera a los muertos, que a ella le fascinaban, y transmitió su fascinación a su nieto, a quien contaba, por ejemplo, que a los muertos se los enterraban con una campanilla para que pudieran avisar si resucitaban. A Bernhard le quedó una gran afición a los cementerios. De niño le gustaba fingirse muerto, y hacer de cadáver en una capilla ardiente o una procesión fúnebre fue una de sus diversiones favoritas. (...) La muerte es una presencia habitual en su obra. SAENZ, Miguel: *Thomas Bernhard: una biografía*, Madrid, Ediciones Siruela, 1996. Podemos afirmar que la muerte es también una presencia habitual en *El ojo de la patria* de Osvaldo Soriano e incluso en el resto de su obra.

se dedica a intentar terminar una novela, o mejor dicho, a reescribirla, pues no está contento tal como ha quedado.

Sabemos que Graham Greene tuvo enormes dudas acerca de la escritura de su novela, *El fin de la aventura*, sobre todo el final, y durante mucho tiempo pensó en reescribir algunas partes, tal como reconocía en sus memorias, *Vías de escape*. La novela que Tom está intentando reescribir es precisamente *El fin de la aventura*, de la que tiene pegados en la pared papeles con bocetos y garabatos, como, por ejemplo: “¡Bendrix, tengo miedo!” (p. 136), “Si pudiera me gustaría escribir con amor; pero si pudiera escribir con amor sería un hombre distinto al que soy” (pp.136-137) “Si se tiene la seguridad de poseer una cosa no se necesita usarla”(p. 137) . Tom le comenta a Carré que no le sale la fuga de Sarah, es decir, el momento en que ella decide romper su relación con Bendrix, después de que éste “resucite” , que es cuando se produce en ella una colisión entre su amor por el escritor y sus sentimientos religiosos. Tom repite varias veces que su novela es una historia de odio, algo que coincide con un párrafo al comienzo de la novela de Greene:

“Si no fuera el odio una palabra demasiado vasta para usarla en relación con un ser humano, yo odiaba a Henry, como también odiaba a Sarah, su mujer. Y supongo que él, a su vez no tardó en odiarme después de lo que pasó aquella noche; como seguramente debió de odiar en ocasiones a su mujer y a aquel otro en cuya existencia teníamos entonces la suerte de no creer ni él ni yo. Esta es, pues, una historia mucho más de odio que de amor, y si digo en ella algo en favor de Henry o de Sarah puede prestársele crédito: escribo contra mi parcialidad, porque forma parte de mi orgullo profesional la casi-verdad incluso a la expresión de mi casi-odio”<sup>174</sup>.

En *El ojo de la patria*, el personaje Tom comenta que lleva escritas más de veinte novelas y que siempre le ocurre lo mismo. Evidentemente, se daba también en Greene el mismo proceso que en el personaje de Sarah: la lucha entre sus sentimientos religiosos y sus sentimientos mundanos. En la novela del escritor argentino, Tom le cuenta a Carré que se acostó con tres mujeres a la vez: su esposa, la amante de ella y la amante de él, y que con ello buscaba encontrar a Dios o hundirse definitivamente, con lo que provoca la ira del confidencial argentino, quien nunca tuvo demasiada suerte con las mujeres. Tom también

---

<sup>174</sup> GREENE, Graham: *El fin de la aventura*, Barcelona, Edhasa, 1985, pp. 11-12.

hace referencia a la consideración que la crítica tenía de Greene: “Hay gente que piensa que soy un buen escritor pasado de moda. El *Times* dice que hasta puedo ganar el Nobel” (p. 131). Este comentario se podría aplicar al propio Soriano, quien se quejaba de que no había recibido los premios que pensaba se merecía.

En el comentario de Tom: “(...) Yo igual hago mis dos páginas por día, llueva o truene. Mejor dicho, las hacía hasta que me quedé bloqueado con Sarah” (p. 132), podemos encontrar una nueva referencia a Graham Greene, quien redactaba todos los días alrededor de quinientas palabras.

Carré y Tom hablan numerosas veces de la ballena blanca, en alusión a la novela *Moby Dick* de Hermann Melville, que narra la obsesión del capitán Achab por cazar la ballena blanca homónima, la cual le había devorado una pierna. Pensamos que, en *El ojo de la patria*, esta cita de la obra del escritor estadounidense tiene relación con la aspiración que tienen todos los escritores de escribir una obra maestra -la ballena blanca-, cosa que muy pocos consiguen, y que no fue el caso de Graham Greene, quien sólo se acercó a la obra maestra en dos o tres de sus obras, entre ellas, *El fin de la aventura*. Por eso, Tom le dice a Carré: “Entonces sentí de verdad lo que hasta entonces había comprendido racionalmente, como tantos cagatintas. Que la maldita ballena era mi imposible, lo que nunca alcanzaré, escriba lo que escriba y viva los años que viva” (pp. 144-145).

Tom también hace referencia a “toda la chusma literaria”, comenta que algunos de los esbirros de Wade han escrito novelas que dejarían de piedra a autores como Thomas Pynchon - escritor estadounidense, autor de *El arco iris de la gravedad*- y Peter Handcke, escritor austriaco, autor de *El miedo del portero al penalty*.

Al despedirse de él, Carré -en un rasgo gardeliano- le dice a Tom que le hubiera gustado ser cantante de tangos, mientras el escritor afirma que él hubiera querido ser maquinista.

### 1.2.5 Imagen de carnaval<sup>175</sup>

En *El ojo de la patria* encontramos numerosos elementos carnavalescos. En primer lugar, la pareja protagonista formada por el espía argentino Julio Carré y el prócer, de ignoto nombre, poseen rasgos físicos que coinciden con los de Don Quijote y Sancho Panza, pues, Carré es un hombre gordo y fofo, debido a su pésima alimentación, mientras que el prócer es sólo un cadáver al que un científico loco le ha puesto un chip informático. En esta novela encontramos también la presencia del tonto o el loco. En *El ojo de la patria*, destacan personajes con rasgos de cierta locura o de tontería: Tersog y Stiller<sup>176</sup>.

Bajtín denomina *realismo grotesco* a los elementos como el comer, el beber, la digestión, la abundancia, la vida sexual, la procreación etc. Todos estos elementos aparecen en la novela de Soriano. La vida sexual de Carré ha sido siempre muy infeliz, pues nunca ha tenido éxito con las mujeres e incluso, en Buenos Aires, solía visitar los burdeles en los que intentaba paliar su triste vida amorosa. A pesar de ello, en *El ojo de la patria* abundan las imágenes y escenas de sexo. Carré intenta varios acercamientos a Olga, aunque ésta lo rechaza, dándole a entender que es lesbiana.

---

<sup>175</sup> El ruso Mijail Bajtín (1895-1975) publica en 1965 su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, en el que toma como base para el estudio del carnaval la obra del escritor francés fallecido en 1553. La Poética del pensador ruso gira en torno a tres ejes o categorías poéticas: lo dialógico, lo polifónico y lo carnavalesco, que dependen de una cuarta, la categoría de la alteridad. Bajtín agrupa los rasgos carnavalescos y grotescos en tres grupos:

- 1) Formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.).
- 2) Obras cómicas verbales (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar.
- 3) Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas populares, etc.), en BAJTÍN, Mijail: op. cit., p. 10.

Agustín Redondo, por su parte, destaca que uno de los rasgos más relevantes del carnaval es la aparición de parejas carnavalescas, basadas en la oposición entre el gordo y el flaco, es decir, entre el Carnaval (Antruejo) y la Cuaresma, oposición que según el autor, ha llegado hasta nuestros días, como, por ejemplo, con Stan Laurel y Oliver Hardy y con los payasos del circo; el ejemplo más famoso, sin embargo, es el de Don Quijote y Sancho Panza. REDONDO, Agustín: “la tradición carnavalesca en el Quijote”, en HUERTA CALVO, Javier (ed.): *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, op. cit. p.156 y ss.

<sup>176</sup> Bajtín afirma con precisión: “La tontería es el reverso de la sabiduría, el reverso de la verdad. Es el reverso y lo bajo de la verdad oficial dominante: se manifiesta ante todo en una incomprensión de las leyes y convenciones del mundo oficial y en su inobservancia. La tontería es la sabiduría licenciosa de la fiesta liberada de todas las reglas y coacciones del mundo oficial, y también de sus preocupaciones y de su seriedad”, en BAJTÍN, Mijail: op. cit, p. 234.

En el tren en el que se dirigen a Viena, Carré ve a una pareja haciendo el amor en un lavabo; se trata de Olga y posiblemente otra chica. Carré se imagina que es él quien está haciendo el amor con la chica. El espía argentino hace una fotografía y se gana por ello la burla de Stiller, que le dice “¿haciéndose el galán?”.

En el hotel de Innsbruck donde tiene su “fundación” Roger Wade, pululan un montón de extraños personajes que dedican su vida a la prostitución y a la escritura de obras literarias que luego no publican.

A juicio de Marcela Croce, Soriano se basó para elaborar este episodio en la película *Barton Fink*, de los hermanos Cohen, en la que aparece el mismo escenario. Tom se dedica a tocarles el culo a los botones, el espía apodado Pavarotti, mantiene relaciones homoeróticas con uno de los esbirros de Wade. Cuando éste le comenta a Carré que su cirugía estética es de primera y que tiene un no sé qué, uno de los travestis le dice que no sexual<sup>177</sup>. También encontramos evidentes connotaciones sexuales en la frustrada relación de Carré con Susana. Luego, éste se mira en un espejo después de que le hayan hecho la cirugía y piensa erróneamente que sus posibilidades de relacionarse con las mujeres son ahora mayores. Lo único que consigue al final es un beso de Olga y bailar con ella, lo que recuerda al último deseo de los condenados a muerte antes de su ejecución, pues eso es precisamente lo que le espera al confidencial argentino.

En cuanto a la procreación, está ausente en la mayoría de los personajes. Carré no ha tenido hijos y además, la relación con su padre siempre fue complicada. El resto de los personajes de la novela tienen vidas parecidas: tanto Wade, Tom, Olga y los espías del Refugio parece que no han disfrutado mucho de una vida sexual plena y muchos de ellos viven en soledad o bien, como ya hemos visto, se sienten atraídos hacia personas de su mismo

---

<sup>177</sup> Sobre los travestis, comenta Severo Sarduy: “El travesti, y todo el que trabaja sobre su cuerpo y lo expone, satura la realidad de su imaginario y la obliga, a fuerza de arreglo, de reorganización, de artificio y de maquillaje, a entrar, aunque de modo mimético y efímero, en su juego. En el territorio del travesti, en el campo imantado por sus metamorfosis, o en la galería en que se autoexpone como un cuadro más, todo es falo. El juego consiste en denegar la castración: la erección es omnipresente, aun en la blandura de las telas, en su suavidad. (...) La ceremonia del trasvestismo (...) no festeja, no ritualiza y consigna más que la *crónica de un instante*: ese en que, gracias a la eficacia de una impostura, de una simulación, la ausencia intolerable del falo se ha desmentido, anulado”, SARDUY, Severo: “La simulación. II. Pintado sobre el cuerpo. Los travestis”, en *Ensayos sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, 1987, p. 90

sexo. Susana, que había ingresado en el grupo guerrillero Montoneros, muere en la flor de su vida.

Otra de las características del carnaval es la ambigüedad entre los sexos. Al parecer, era muy común en la época del carnaval el que las mujeres se disfrazasen de hombres y viceversa. En el siglo XX, la ambigüedad de sexos podemos entenderla, desde un punto de vista sociológico, como una alusión a la ruptura de tabúes sociales, a la permisividad y pérdida de los rasgos sexuales diferenciadores. Hecho que se había iniciado en los 60 con el movimiento hippy, lo kitsch<sup>178</sup>, lo camp<sup>179</sup> y a la destrucción de los cánones morales y sociales caducos. Esta ambigüedad se puede observar personajes de Roger Wade y de Tom. Wade, el personaje de una novela de Raymond Chandler que Soriano “resucita” muchos años después, aparentemente todavía es joven, pero debe tener en torno a los 90 años. Tom, del que hemos comentado que puede tratarse del propio Graham Greene, de Chandler, o de ambos a la vez, es un hombre mayor pero que aún tiene necesidades físicas<sup>180</sup>.

Esa fascinación por los personajes del mismo sexo también la encontramos en *El ojo de la patria*. Al final de la novela, los travestis de Wade se convierten en meros pistoleros, cuando se llevan el cuerpo del prócer en un ataúd, en el tren; la mayoría de ellos

---

<sup>178</sup> Lidia Santos comenta acerca de lo *kitsch*: “En conjunto, la etimología de las palabras que designan lo *kitsch* iberoamericano autoriza a concluir que los artistas que incluyeron los diferentes matices del fenómeno en sus obras lo enfocaron más como marca de status social que propiamente como cualidad artística. El seguimiento de la obra de Manuel Puig y de las manifestaciones artísticas del tropicalismo brasileño en una época caracterizada por la crisis del marxismo hizo que lo *kitsch* sirviera a estos artistas como uno de los componentes de la alegoría de los nuevos niveles económicos creados por el cambio del orden económico a nivel global.

Relacionando lo *kitsch* latinoamericano con la ideología de la copia y la imitación de modelos a los cuales se atribuye más prestigio (...) , se puede percibir que los autores describen no solamente qué hacen de los modelos los que copian, sino también el método de aprendizaje que usan para copiarlos”, en SANTOS, Lidia: *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*”, Frankfurt am Main, Vervuert/ Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 102-103.

<sup>179</sup> La misma autora comenta: “Legitimado por la crítica a través de Susan Sontag, quien en 1964 lo definió como una sensibilidad propia de los homosexuales, lo camp designa también el nivel de gusto a través del cual las diferentes minorías homoeróticas se reconocen. Según Sontag, lo *camp* corresponde al “dandismo moderno”, que se distingue del antiguo en el tratamiento de la vulgaridad. Si el antiguo odiaba la vulgaridad, “el dandy de nuevo estilo, el amante de lo *camp*, aprecia la vulgaridad”. Más allá de eso, lo *camp* es la respuesta a cómo ser un dandy en la era de la cultura de masas”, Ibid, p. 122.

<sup>180</sup> El personaje de Tom nos recuerda también a Thomas Mann. Al final de su vida, Mann tuvo que someterse a una operación, y el tratamiento hormonal al que le sometieron, hizo que tuviera un breve renacimiento de su vida sexual, dándose el caso de que durante una estancia en un hotel de Zurich, se dedicó a perseguir a uno de los botones del hotel. Años antes, Mann quedó fascinado en el Lido de Venecia por el aspecto de un joven polaco, episodio que incluyó en su novela *La muerte en Venecia*. Freud hablaba de la relación que existe entre la sexualidad y la muerte, fenómeno muy común en Viena, así, en Francia, llaman al orgasmo “la petite morte”.

muere durante el intercambio de disparos con Carré. Este, después de bailar con Olga, no tiene más remedio que huir con el prócer y refugiarse en su mausoleo, en el cementerio del Père Lachaise.

El tema de la muerte es otro rasgo carnavalesco, sobre todo en relación con la resurrección, creencia por otra parte de profundas raíces cristianas. En la novela, además de la muerte como elemento carnavalesco, encontramos una alusión y referencia a la Argentina de la dictadura y post-dictadura, una sociedad “quebrada” moral y económicamente. La muerte y resurrección de personajes es una técnica deliberada que demuestra el valor demiúrgico de la palabra, la dualidad de entes de ficción de los personajes y la libertad del narrador, quien, a la manera de Pirandello, de Onetti, etc. juegan con la función representativa del lenguaje y con el denominado *efecto de realidad*, término empleado por Barthes. En *El ojo de la patria* hay diversos ejemplos de esta resurrección de los muertos, como ya hemos comentado: desde la del prócer, hasta la del espía ruso Vladimir el triste, que es asesinado por Carré y que, inexplicablemente, vuelve a la vida. Otro ejemplo es el de Roger Wade, “resucitado” por Osvaldo Soriano, e incluso podemos considerar que el propio Carré lo ha hecho también. Sus colegas piensan que él ha matado a Carré, y así se lo dice Pavarotti, a lo que Carré responde que puede resucitarlo si es necesario. Por otra parte, en las referencias a Argentina el país es comparado con un cadáver, y así lo dice Carré: es agente confidencial de un país que no existe, como él mismo; todos los lugares prestigiosos de antaño han desaparecido, y la marcha *Aurora*, que comienza a cantar Carré, es un símbolo del pasado que nunca existió:

- “-¡Salute, compatriotas! -gritó Carré y se incorporó canturreando-:  
*Alta en el cielo, un águila guerrera, audaz se eleva, en vuelo triunfal...*  
- Se paró en el boliche -dijo Stiller, contrariado-. Yo le dije que era un irresponsable.  
- Es verdad -dijo Carré, y trastabilló-. A ver: Los Angelitos, ¿dónde queda?  
- Rivadavia y Rincón -intervino Olga-. Lo cerraron hace poco.  
- Carajo... -Carré recordó que ahí había aprendido a bailar el tango en su adolescencia-, ¿Y La Fragata?  
-Cerrado hace mucho.  
- Sí, pero dónde quedaba. A usted, doctor, la pregunta es por 342 francos suizos: ¿dónde estaba La Fragata?  
-Esta borracho, Jefe. Lo voy a tener que meter en el agua.  
- Sí, pero antes contéstele -dijo Olga-. Si no, va a seguir así todo el día.  
- ¡Es que no me acuerdo! Yo era muy estudioso, nunca iba a los bares.  
-No sabe -dijo Carré-. Éste nunca fue a Buenos Aires.

-¿En serio no sabe donde estaba La Fragata? -se sorprendió Olga-. El Tortoni conoce, ¿no?” (pp. 191-192).

Olga le pregunta a Stiller qué hizo con Clarisse, la chica con la que mantuvo relaciones sexuales la propia Olga, Carré adivina que Stiller la torturó para que no hablara y luego la colgó de un gancho en su morgue. Stiller exclama, furioso: “-¿Qué pasa? (...) ¿Milítamos en los derechos humanos, ahora?” (p. 192). La obra y los personajes ficcionales o tomados de la realidad conviven, mueren, resucitan, intercambian sus papeles en el espacio de la ficción, lo que no atenta contra la verosimilitud, sí con la veracidad histórica que es lo que se pone en tela de juicio, pues la historia más reciente ha conllevado la tortura y la desaparición.

La parodia de un país que se ha desmoronado hasta los cimientos, se refleja en la pérdida de objetivos, de guía y de los contornos en los que se mueve el poder. Hay ambigüedad en el hecho de que la mayoría de los espías que aparecen en la novela, comenzando por los argentinos -a excepción de Carré-, los del Aguilucho -la CIA-, los rusos del ex-KGB, los coreanos, los mormones, etc., no dudan en traicionar su identidad, y venderse al mejor postor. Al final de la novela, el propio Carré tiene dudas acerca de para quién ha trabajado realmente:

“No, no es así. El Aguilucho, ¿qué pito toca en todo esto?

-Vienen a limpiar el baño, a tirar la cadena. Tipos de Harvard, de Cambridge. El Milagro Argentino. (...)

-A mí me dijeron que los del Milagro Argentino somos nosotros.

-Claro que somos, Gutiérrez. Un milagro que ni Dios podría explicar”(p. 164)”

“-Acabo de hablar con él (el presidente de Argentina). La misión estaba entregada.

-No sospechará usted de mí, ¿no?

-Me mandó que le pusiera una condecoración especial. La del general Belgrano.

-¿En serio?

- Nos vamos a tener que vestir para eso. Y necesitamos música.

-Se ríe de mí.

-No. Los que se reían de usted eran los alemanes que lo llevaban a las cloacas.

-Cómo los alemanes...” (p. 204).

En una sociedad globalizada y postmoderna surge la ironía en el ejemplo precedente, hay una clara alusión al Fondo Monetario Internacional, al Banco Mundial y a las políticas neoliberales. Por otra parte, en el segundo párrafo, encontramos la ironía en el hecho de que Belgrano pudo ser otro de los enemigos del prócer. Belgrano creó la bandera la bandera y la canción *Aurora* está dedicada a ese símbolo patrio de la nación que se había independizado. Belgrano, además, propugnaba el libre comercio.

El lenguaje de la calle, la *ficción de oralidad*, también son típicos de la postmodernidad, conviven en el diálogo *la biblia y el calefón*, como bien describió la sociedad de comienzos del siglo XX Discépolo en su célebre *Cambalache*. Encontramos la utilización de los insultos y los apodos<sup>181</sup>.

La historia del país aparece en una dimensión cíclica y circular. Coexisten los próceres de la independencia y de los primeros gobiernos patrios, posteriores las guerras internas, con la historia reciente del país y los mitos de la modernidad, lo culto simbolizado por Pavarotti, y lo vulgar, violento y cursi, por Schwarzenegger, Maradona y Michael Jackson.

El innominado prócer es el vínculo y el recuerdo entre el pasado y la historia y el presente, caótico de un país desmembrado desde sus orígenes a la actualidad. La fiesta y el carnaval se erigen como el escenario habitual de la historia argentina.

En la novela aparecen, principalmente en boca del prócer, numerosos insultos, dirigidos a políticos argentinos de principios del siglo XIX, como Rivadavia, Saavedra y otros. También encontramos el empleo de los apodos, cosa muy habitual en los espías. Carré

---

<sup>181</sup> Bajtin comenta que: “Elogios e injurias son las dos caras de una misma moneda. El vocabulario de la plaza pública es un Jano de doble rostro. Los elogios, como hemos visto, son irónicos y ambivalentes, colindando con la injuria: están llenos de injurias, y ya no es posible distinguir unos de otros. Lo mismo ocurre con las injurias. Aunque en las alabanzas ordinarias, los elogios y las injurias están separados, en el vocabulario de la plaza pública ambas parecen referirse a una especie de cuerpo único, aunque bicorporal, que es injuriado y elogiado al mismo tiempo. Esto explica por qué en el lenguaje familiar (y sobre todo en las obscenidades) las injurias tienen frecuentemente sentido afectuoso y laudatorio”. BAJTIN, Mijail: op. cit. p. 149. En otro de sus libros, *Teoría y estética de la novela*, Bajtin destaca precisamente que uno de los temas primordiales del habla humana “es el de la transmisión y análisis de los discursos ajenos y de la palabra ajena”, en BAJTIN, Mijail: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Editorial Taurus, 1989, p. 154.

es denominado “El ojo de la patria” y, posteriormente, a raíz de la operación de cirugía estética, le llaman “Gutiérrez”; el jefe de los servicios secretos argentinos se apoda *El Pampero*; Tom no se llama así en realidad, sino que utiliza un falso nombre porque no quiere que Carré conozca su verdadera identidad; Olga también emplea un nombre falso; tampoco se sabe la verdadera identidad del prócer; otros espías reciben un nombre en función de su parecido con personas famosas, como es el caso de Pavarotti/Schwarzenegger; Vladimir es apodado “el triste” y tanto Stiller como Tersog, emplean nombres alemanes aunque son argentinos (pueden ser hijos de inmigrantes).

La utilización de las máscaras es otra característica del carnaval. La máscara supone el cambiar la identidad propia por otra durante un corto plazo de tiempo, el que dura el carnaval. Una vez que éste termina todo vuelve a la situación original. Se ha tildado en algunos casos al carnaval como algo conservador, pues realmente no supone una ruptura del orden social existente. El modelo a imitar, generalmente, es el que representan las clases altas. En *El ojo de la patria*, encontramos que numerosos personajes utilizan máscaras, bien de quita y pon, bien de forma definitiva, como es el caso de Carré, quien está obligado a llevar una máscara perpetua a causa de su cirugía estética. Otros personajes -incluyendo al propio Carré- utilizan máscaras desechables de personas famosas como: Madonna, Prince, Michael Jackson, etc<sup>182</sup>.

Soriano, admirador de Bioy Casares, toma de éste los elementos carnavalescos y las máscaras, como juego y como duplicación de la realidad, tal como podemos ver en “Máscaras venecianas”, “El héroe de las mujeres”, así como en su novela *El sueño de los héroes*, publicada por la editorial Losada en Buenos Aires, en 1954. En esta última obra aparecen algunos de los temas que Soriano incluye en su novela, por ejemplo, el carnaval: “Como en un reflejado laberinto, en el carnaval de 1930 había hallado tres hechos del otro carnaval; ¿debería llegar hasta la culminación de la aventura, hasta el origen de su oscuro

---

<sup>182</sup> Pierre Souvestre y Marcel Allain crearon el personaje *Fantomas* en 1911, y en las novelas que escribieron encontramos ya esa utilización de la máscara con la finalidad de adoptar otras personalidades y poder así cometer fechorías. En *Fantomas*, el inspector Juve, mortal enemigo del criminal, hace esta descripción del personaje: “Es imposible describir exactamente, saber con precisión quién es... ¡Fantomas! Lo mismo adopta la personalidad de un individuo concreto, e incluso conocido, que presenta la forma de dos seres humanos a la vez... ¡Fantomas! No está en ningún sitio y está en todas partes. Su sombra planea sobre los misterios más extraños, se ha encontrado su huella en los crímenes más inexplicables y, sin embargo...” SOUVESTRE, Pierre y ALLAIN, Marcel: *Fantomas*, Barcelona, Editorial Mondadori, 2000, p. 23.

fulgor, para descifrar el misterio, para descubrir su abominable sordidez?”<sup>183</sup>; o la situación lamentable del país: “En esta país, todo va para atrás, hasta los carnavales. No hay más que decadencia”<sup>184</sup>.

En este caso, podemos utilizar como referencia común la afirmación de Ricardo Gutiérrez Mouat, al hablar de la novela *Casa de campo*, de José Donoso, en la que destaca la relación entre el carnaval y el poder:

“El poder (...) tiene su contraparte en las ficciones constitucionales de muchos regímenes latinoamericanos, así como en las ficciones partidistas o ideológicas con que varios dictadores han enmascarado la persecución pura y simple del poder. La ética de la verdad es fácilmente reemplazable por su máscara, especialmente en aquellos regímenes terroristas que se defienden y perpetúan mediante el funcionamiento de policías secretas y delatores e informantes. Estos grupos nebulosos que operan a base de sospechas, rumores y ficciones grotescas borran no sólo sus identidades anónimas sino el límite entre la verdad y la mentira, de modo que la verdad ya no puede volver a funcionar por sí sola, como valor absoluto, sino que pasa a las manos del mejor postor”<sup>185</sup>.

Esquema de poder que se reitera en *El ojo de la patria*. Durante los años 80, se reinstaura la democracia en la mayor parte de los países hispanoamericanos, aunque se produce, en realidad, una falsificación del sistema democrático, en el que ciertos grupos sociales -dependiendo del país- siguen teniendo las riendas del poder. En el caso de países como Guatemala o El Salvador, son grupos de ultraderecha los que manejan los hilos, mientras que en otros, como Chile, han vivido largo tiempo bajo la amenaza de un nuevo golpe de estado militar. Por otra parte, el fracaso del comunismo y la implantación de agresivas políticas económicas liberales han reforzado aún más si cabe, esa falsificación de los sistemas democráticos, pues en la mayoría de los casos, es el Banco Mundial el que decide la política económica ortodoxa que deben seguir los gobiernos. Además, la deuda externa ha perjudicado enormemente el progreso de la mayoría de estos países. A esto le sumamos uno de los mayores cánceres de Hispanoamérica, como es el caudillismo, evidente en países como Venezuela, México, Bolivia e incluso Cuba. En el caso de Argentina cabe

---

<sup>183</sup> BIOY CASARES, Adolfo: *El sueño de los héroes*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1969, p. 195.

<sup>184</sup> Ibid, p. 171.

<sup>185</sup> GUTIERREZ MOUAT, Ricardo: *José Donoso: Impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*, Gaithersburg, MD, Ediciones Hispanoamérica, 1993, p. 210.

señalar la manipulación ideológica del último gobierno de Perón, sucedido luego por su esposa, bajo el lema de “Argentina potencia”, como ilusión colectiva, mientras se desindustrializaba el país y la economía progresaba hacia el fracaso.

El gobierno de María Estela Martínez de Perón, dirigido entre bambalinas por el *brujo* López Rega refuerzan esa ficción de carnaval macabro.

No menos grotesca fue la campaña mundial emprendida por la junta militar que dio el golpe de 1976, que inundó embajadas y sitios públicos de todos los continentes con banderas argentinas con el lema “Los argentinos somos derechos y humanos”, mientras los desaparecidos seguían en el anonimato y el rumor hacía circular noticias de supervivientes, campos de concentración, masacres.

Un ejemplo de caudillismo en la historia reciente de Argentina es el del presidente Carlos Menem. La reinstauración de la democracia en 1983 creó grandes esperanzas y supuso, en parte, la imposición de una política de tabla rasa de los años de dictadura, sobre todo el asunto de los desaparecidos, con la aprobación de la Ley de Punto Final y Obediencia Debida. También se echó tierra sobre el asunto de los argentinos que colaboraron como informantes con los militares.

En *El ojo de la patria*, de Soriano, incorpora a Pavarotti, un antiguo montonero, torturado por los militares, que se convierte en informante, posiblemente por miedo, y que sigue trabajando para la inteligencia militar en la época de la democracia.

Ricardo Gutiérrez Mouat destacaba en el párrafo antes citado, la existencia de grupos nebulosos como la policía secreta y los informantes que “operan a base de sospechas, rumores y ficciones grotescas borran no sólo sus identidades anónimas sino el límite entre la verdad y la mentira”. Esto se puede aplicar también a los espías, pues una de las máximas de su trabajo es el secreto, como le dice Roger Wade a Julio Carré: “-Usted es agente secreto, ¿verdad? ¿Y en que consiste su talento? ¡En que nadie se entere!” (p. 140). El poder se carnaliza y todo el mundo utiliza máscaras, con el fin de ocultar su verdadera identidad.

Rasgo peculiar de la mayoría de los personajes de *El ojo de la patria*, incluyendo al propio Carré.

Al final de la novela, Carré, acompañado del prócer, sube a un ómnibus en París, se queda dormido y tiene un sueño en el que se imagina que está en EuroDisney. Antes, en Viena, Carré sufrió un accidente de tráfico en el Prater, y recuerda su infancia, cuando su padre le llevaba a los toboganes del Parque Centenario. El sueño que tiene en París es “su primer sueño feliz después de tanta pesadilla”. Carré sueña con sus héroes de la infancia, como Búfalo Bill; Laurel y Hardy; Dick Tracy; Frankenstein; el Fantasma de la Opera; el Jorobado de Notre Dame; Blancanieves y los Siete Enanitos; D’Artagnan y los Tres Mosqueteros; el Corsario Negro, Flash Gordon... También recuerda a los futbolistas argentinos de su infancia, como Sanfilippo. la voz enardecida de Perón, etc.

Carré piensa que sólo le quedan su héroes de la infancia, héroes que también eran los del propio Soriano. El confidencial considera que ya no quedan ilusiones ni ríos cristalinos, y, efectivamente, el único mundo que queda en pie es el de las grandes multinacionales, como Walt Disney, Coca-Cola y MacDonal’d’s. En el sueño asistimos a un desfile carnavalesco en toda la regla, desfile que, como en el caso de la *Cenicienta*, de Charles Perrault, termina a las doce de la noche; todo ese mundo de ensueño no es más que pura máscara:

“Los disfraces caían con el apuro y el sueño. Carré caminaba al azar empujando el coche de María Antonieta con el prócer desparramado entre almohadones y estrellitas de cotillón. Un flaco bajito que se había quitado la cabeza de Pluto comía una hamburguesa y le hablaba con la boca llena a una pecosa con plumas de piel roja. Clark Kent se limpiaba los anteojos y Pete se quitaba la pata de palo. Carré sentía un gusto amargo, como si otro chico le hubiera robado las figuritas. Qué le importaba estar vivo o muerto. Sus héroes parecían los mismos pero los gestos habían cambiado. Todos llevaban una máscara encima de otra. Caretas de vencedores que lo habían perdido todo por el camino” (pp. 219-220).

Marcela Croce señala la influencia en esta escena del tango *Siga el corso*<sup>186</sup>, cuyos versos hacen alusión directa al Carnaval: “Decime quién sos vos, / decime dónde vas, / alegre mascarita”, “¿Detrás de tus desvíos / todo el año es Carnaval!” o “... y le va prendiendo al mundo / sus cascabeles al Carnaval”.

*El ojo de la patria* supone un claro retroceso dentro de la obra novelística de Osvaldo Soriano. Carece de la frescura de novelas anteriores, como *A sus plantas rendido un león*, y en algunos momentos la trama se vuelve demasiado confusa. Plantea por primera vez el problema de la escritura de la obra literaria, de forma no tan perfecta a como lo hace en su última novela, *La hora sin sombra*. La crítica se consideró defraudada con una obra que había levantado expectación. La obra es claramente una parodia de las novelas y películas de James Bond, el personaje inventado por Ian Fleming, aunque Soriano comentó que no había leído ninguna novela de espionaje. En la novela vemos nuevamente la preocupación que sentía el autor por la situación de su país. Soriano defiende que para comprender la realidad de la Argentina contemporánea es preciso estudiar el pasado del país, para ello no duda en desmitificar a los caudillos de la independencia, cuyo ejemplo lo encontramos en el personaje del prócer. Encontramos también elementos relacionados con lo kitsch y lo camp, que ya había utilizado Manuel Puig en algunas de sus obras.

---

<sup>186</sup> La letra del tango, con letra de Francisco García Jiménez y música de Anselmo Aieta, del año 1926, es la siguiente: “Esa Colombina / puso en sus ojeras / humo de la hoguera / de su corazón... / Aquella marquesa / de la risa loca / se pintó la boca / por besar a un clown. / Cruza del palco hasta el coche / la serpentina / nerviosa y fina; / como un pintoresco broche / sobre la noche / del Carnaval. / Decime quién sos vos, / decime dónde vas, / alegre mascarita / que me gritas al pasar: / “-¿Qué hacés? ¿Me conocés? / Adiós... Adiós...Adiós. / ¡Yo soy la misteriosa / mujercita que buscás!” / -¡Sacate el antifaz! / ¡Te quiero conocer! / Tus ojos, por el corso, / va buscando mi ansiedad. / ¡Tu risa me hace mal! / Mostrate como sos. / ¡Detrás de tus desvíos / todo el año es Carnaval! / Con sonora burla / truena la corneta / de una pizpireta / dama de organdí. / Y entre grito y risa, / linda maragata, / jura que la mata / la pasión por mí. / Bajo los chuscos carteles / pasan los fieles / del dios jocundo / y le va prendiendo al mundo / sus cascabeles al Carnaval”.

## CAPITULO 2. HISTORIA RECIENTE DE ARGENTINA.

Entre las novelas de Osvaldo Soriano, hay tres que configuran un ciclo sobre la historia reciente de Argentina:

1.) *No habrá más penas ni olvido*. La acción transcurre durante la última presidencia de Juan Domingo Perón (1973-1974).

2.) *Cuarteles de invierno*. La acción transcurre durante la dictadura militar (1976-1983).

3.) *Una sombra ya pronto serás*. La acción transcurre después de la reinstauración de la democracia en 1983.

### 2.1 Temas recurrentes o isotopías en *No habrá mas penas ni olvido*, *Cuarteles de invierno* y *Una sombra ya pronto serás*

En las tres novelas encontramos algunos temas recurrentes o isotopías: las tres tienen en común que la acción transcurre en el pueblo de Colonia Vela, un trasunto de la propia Argentina<sup>187</sup>. En efecto, la descripción que hace Soriano del pueblo en las tres novelas, se corresponde con la imagen que ofrece Argentina durante el período tratado por Soriano, así, en la primera de las novelas, el escritor nos presenta Colonia Vela como un pueblo ordenado y trabajador, en el que, sin embargo, son palpables las disensiones internas; en la segunda novela, la localidad está sumida en el terror ejercido por los militares, mientras que en la última de ellas, Colonia Vela es un pueblo hundido en la miseria y en el desencanto. Otro de los ejes semánticos de las tres novelas es la música popular, en especial el tango, una de las señas de identidad de Argentina; el escritor emplea para ello a uno de los grandes mitos del país: Carlos Gardel. Aunque la música clásica tiene una presencia menor en estas novelas, también hace uso de ella Soriano. La oposición entre Buenos Aires y la provincia constituye otro de los temas recurrentes de estas novelas, fenómeno que surge en los mismos tiempos de

---

<sup>187</sup> En ningún caso creemos que Soriano escriba novelas históricas, en sentido de la definición realizada por Noé Jitrik: “La novela histórica, no ya la fórmula, podría definirse muy en general y aproximativamente como un acuerdo –quizá siempre violado- entre ‘verdad’, que estaría del lado de la historia, y ‘mentira’, que estaría del lado de la ficción”. JITRIK, Noé: *Historia e imaginación literaria. La posibilidades de un género*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1995, p. 11. Por su parte, Hans Robert Jauss destaca la preminencia de las obras literarias sobre los textos de valor testimonial puramente histórico, “porque desbordan su carácter de testimonio de una época determinada y siguen siendo ‘elocuentes’ en la medida en que sobresalen por encima de los restos enmudecidos del pasado en cuanto intentos de respuesta a problemas formales o de contenidos”. JAUSS, Hans Robert: *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Ediciones Península, 2000, p. 223.

la colonia y que se agudizó en la segunda mitad del siglo XIX cuando Sarmiento proclamó su teoría de la civilización o la barbarie. En estas tres novelas de Soriano encontramos otra isotopía: la identidad de los personajes y el tema del padre, tema que aparece también en otras novelas de Soriano, así como en muchos de sus relatos, y que es común a otros escritores hispanoamericanos en general y argentinos en particular. Soriano utiliza en esta trilogía un lenguaje donde predominan el voseo y los argentinismos, otra de las señas de identidad de Argentina. También encontramos en estas obras elementos carnalescos, que Soriano toma de Adolfo Bioy Casares, a quien consideraba su maestro. Por último, otro de los temas recurrentes en estas tres novelas es el de los exiliados, figura que surge ya en la época de la independencia.

## *2.2 No habrá más penas ni olvido*

Argentina 1973-1974

El 16 de septiembre de 1955 se inició en Córdoba el levantamiento militar que puso fin a la segunda presidencia de Juan Domingo Perón. El máximo mandatario consiguió asilo en la embajada paraguaya y después de salir del país, inició un exilio que le llevó a Panamá, Venezuela y finalmente España, concretamente Madrid, donde vivió hasta su regreso definitivo a Argentina en 1973.

Después del golpe militar que derrocó a Perón, es nombrado presidente de la nación, el general Eduardo Lonardi, quien pronto es sucedido por el también general Pedro Eugenio Aramburu, que fue el principal organizador de la sublevación. Este hecho generó su posterior secuestro y asesinato por los Montoneros, en 1970.

En los años siguientes se sucedieron gobiernos civiles y militares, aunque éstos desempeñaron un papel primordial que les llevó a poner y destituir presidentes a su antojo. En las elecciones presidenciales de 1958, triunfó la fórmula integrada por Arturo Frondizi y Alejandro Gómez, pertenecientes ambos a la Unión Cívica Radical Intransigente. El peronismo estaba por entonces proscrito. En 1962, los militares obligaron a Frondizi a renunciar, pero éste se niega y fue detenido y conducido a la isla de Martín García. Se eligió nuevo presidente del país, el vicepresidente del Senado, José María Guido. En las elecciones del 7 de julio de 1963, triunfó la fórmula integrada por Arturo Illia y Carlos Perette, de la

Unión Cívica Radical del Pueblo. Tres años más tarde, Illia fue derrocado por los militares, quienes pusieron al frente de la presidencia al general Juan Carlos Onganía, iniciador de la llamada “Revolución argentina”.

En 1970, Onganía es depuesto por sus propios compañeros militares y es sucedido por el general de brigada Marcelo Levingston, quien a su vez es sustituido, al año siguiente, por el general Alejandro Lanusse, que organizó el llamado “Gran Acuerdo Nacional”, en medio de una situación de grave crisis económica y social.

En 1973 tienen lugar nuevas elecciones a la presidencia de la nación, en las que obtuvo la victoria la fórmula integrada por Héctor Campora y Vicente Solano Lima, del Frente Justicialista de Liberación Nacional. Este triunfo facilitó el regreso de Perón a Argentina, que se produjo el 20 de junio de ese mismo año. El avión en el que llegaba Perón desde Madrid, tuvo que ser desviado a la base de Morón, ya que, durante la espera en el aeropuerto de Ezeiza, se produjo un cruento enfrentamiento entre grupos pertenecientes a la izquierda y a la derecha peronista que causaron un número indeterminado de muertos y en torno a cuatrocientos heridos.

Días después, el 13 de julio, Campora y Solano Lima renuncian a sus cargos y convocan nuevas elecciones, con el fin de que se presente a ellas Perón. Raúl Lastiri, presidente de la Cámara de Diputados y yerno de López Rega, es nombrado presidente interino. El 23 de septiembre se celebran las nuevas elecciones, en las que resulta vencedora la fórmula integrada por Juan Domingo Perón y su esposa María Estela Martínez de Perón, llamada Isabel, con un 61% de los votos. La labor de Perón queda lastrada por su mala salud y por las divisiones en el movimiento justicialista, entre tendencias de izquierda y derecha. Un ejemplo de ello tiene lugar el día 1 de mayo, durante el día del trabajo, cuando el presidente, durante una concentración en la plaza de Mayo, se enfrenta a un grupo de la izquierda peronista, que abandona la plaza, rompiendo definitivamente con el antes amado líder. Perón murió el 1 de julio de ese año, a los 78 años de edad, le sucedió en la presidencia por su esposa.

Décadas signadas por la inestabilidad política y económica, guerras internas partidistas, enfrentamientos armados y un largo desfile de políticos y militares que *dirigen* los destinos del país.

### 2.2.1 Estructura, argumento, personajes, referencias históricas, Colonia Vela

El título de la novela<sup>188</sup>, *No habrá más penas ni olvido*, proviene, como ya hemos señalado, de la letra de un tango, *Mi Buenos Aires querido*, con letra de Alfredo Le Pera y música de Carlos Gardel<sup>189</sup>. Soriano dedica la novela a su padre, que falleció durante el proceso de escritura de la obra: “A la memoria de mi padre”. La novela está estructurada en dos partes, la primera de ellas está antecedida por la cita del tango *Mi Buenos Aires querido*<sup>190</sup>: “Mi Buenos Aires querido / cuando yo te vuelva a ver / no habrá más penas ni olvido”, y está compuesta por brevísimos capítulos en los que Soriano va alternando la narración desde el punto de vista de los bandos que conforman la novela. La segunda parte de la obra está precedida por una cita del libro de Cesare Pavese, *El oficio de vivir*, un diario que abarca los años 1935 y 1950, año éste último en el que el escritor italiano se suicidó. Se trata de una anotación del 25 de diciembre de 1937, que en la edición que hemos consultado, dice: “O con amor o con odio, pero siempre con violencia”<sup>191</sup>. Igualmente, la segunda parte de la novela está compuesta por breves capítulos en los que el autor alterna de nuevo la narración desde el punto de vista de los bandos que protagonizan la obra.

La acción de la novela transcurre en un pequeño pueblo imaginario de la provincia de Buenos Aires, Colonia Vela, que es en realidad una alegoría de la propia

---

<sup>188</sup> SORIANO, Osvaldo: *No habrá más penas ni olvido*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1980. Las citas que insertamos de esta novela están tomadas de esta edición.

<sup>189</sup> “Mi Buenos Aires querido / cuando yo te vuelva a ver, / no habrá más penas ni olvido”.

<sup>190</sup> Las citas y epígrafes incorporados en los textos adquieren una significación doble y paratextual, en el sentido creado por Genette. Significan en relación con el texto del que forman parte y establecen un diálogo con el texto en el cual se les incorpora. La primera alude a la nostalgia por un Buenos Aires querido y añorado y la segunda al tema de la eterna violencia engendrada por el amor o el odio hacia esa misma geografía.

<sup>191</sup> PAVESE, Cesare: *El oficio de vivir, 1935-1950*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1992, p. 71.

Argentina<sup>192</sup>. El pueblo de Colonia Vela reaparece en el resto de las novelas de Soriano, a excepción de *A sus plantas rendido un león*, cuya acción transcurre en un imaginario país africano.

El protagonismo de Colonia Vela es total en dos novelas, *No habrá más penas ni olvido* y *Cuarteles de invierno*; parcial en una de ellas, *Una sombra ya pronto serás*, y apenas secundario en la última novela escrita por Soriano, *La hora sin sombra*.

En una entrevista, le preguntaron al escritor argentino por el origen del nombre Colonia Vela, y respondió que se trataba de un lugar ficticio, aunque, en cierta ocasión, habló de la existencia de un pequeño pueblo argentino, situado cerca de Tandil, llamado Estación Vela, que ni siquiera tenía cine. Creemos que el origen del nombre Colonia Vela proviene del hecho de que Argentina ha sido tradicionalmente una colonia económica, primero de Inglaterra, después de Estados Unidos, y finalmente del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial; la otra palabra, Vela, en una de sus acepciones, significa: “lona fuerte, formada cuando es grande por diversos trozos cosidos, que se amarra a las vergas de un barco para recibir el viento y hacer adelantar la nave”<sup>193</sup>. Esta acepción de “vela”, parece venir como anillo al dedo para el nombre del pueblo, Colonia Vela, pues, en la siguiente novela de Osvaldo Soriano, *Cuarteles de invierno*, el escritor argentino pone en boca de uno de los personajes, el pésimo cantor de tangos Carlos Romero “Romerito”, el siguiente comentario, en el que juega con el símil náutico:

“-(...) cuando se vino la maroma y los muchachos quemaron casi todo el pueblo.  
-¿Maroma?”

---

<sup>192</sup> El escritor argentino Juan Carlos Martini (Rosario, provincia de Santa Fe, 1944), estuvo exiliado en España – concretamente en Barcelona, entre 1975 y 1984- y fue amigo de Osvaldo Soriano, a quien introduce como personaje en una de sus novelas. Martini es autor de una novela –*La vida entera*–, que narra, al igual que *No habrá más penas ni olvido* de Osvaldo Soriano, hechos acaecidos durante el último mandato de Juan Domingo Perón, entre 1973 y 1974. A diferencia de Soriano, que concluyó su novela antes de exiliarse, Martini comenzó a escribirla en Argentina, y la concluyó cuando volvió a su país después de su exilio. Teresita Mauro dice acerca de esta novela: “Las luchas por el poder enfrentan a una clase muy variada de rufianes, malhechores, en el espacio geográfico que abarca la ciudad *grande* de Encarnación y la pueblerina Villa del Rosario. Novela compleja que se fragmenta en diversos espacios, superposición de voces, recurrencias a creencias atávicas, al submundo del tango. Desfilan por el texto discursos, susurros, murmullos, las voces de matones, prostitutas, del tonto, de visionarios y rufianes. Los arquetipos de los ídolos populares se encarnan en las figuras de la Madre, el Oso Leiva, la Rusita, Gardel, el Potro”, en MAURO, Teresita: “Dos novelistas argentinos en España: Juan Carlos Martini y Marcelo Cohen” (2004), p. 8. Copia facilitada amablemente por la autora. Como vemos, algunos de los elementos que caracterizan a esta novela, coinciden con la de Osvaldo Soriano.

<sup>193</sup> Diccionario Enciclopédico Lexis 22, Barcelona, Círculo de Lectores, 1978, tomo 22, p.6059.

- Acá, en Vela -y agregó, orgulloso-: veintidós muertos en un sólo día. No fue un chiste, le aseguro”<sup>194</sup>.

Sin embargo, esta acepción de la palabra “vela” resulta una ironía al hablar de Colonia Vela, ya que, en primer lugar, el pueblo se encuentra en el interior de la provincia de Buenos Aires, y, en segundo lugar, el aire no mueve las velas del progreso del pueblo sino todo lo contrario, el aire enrarecido por las luchas políticas ha hecho que el pueblo se estanque. De ahí que otro personaje de la novela de Soriano, el vagabundo Mingo, afirme que una parte de la población del pueblo se ha marchado, es decir, ha “alzado velas” o “levantado velas”. Esta segunda acepción de la palabra “vela” casa también con el nombre del pueblo. Hay una tercera acepción de “vela” que también podemos aplicar al pueblo de Colonia Vela: es la de “estar sin dormir el tiempo destinado de ordinario para el sueño”, según dice el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. El pueblo de Colonia Vela, al igual que Argentina en general, no puede dormir por miedo.

En resumen, Colonia Vela es una geografía imaginaria pero verosímil -el efecto de realidad, según Barthes-, espacio que se confunde con el real de Buenos Aires y la provincias. Como Rulfo, García Márquez -Macondo-, Onetti -Santa María- o Cortázar, Soriano crea espacios que son un reflejo de la Argentina de ayer y de hoy.

La acción del relato es muy rápido, y transcurre en un solo día, como recuerda en *Cuarteles de invierno*, Carlos Romero, Romerito.

Osvaldo Soriano escribió un prólogo a esta novela, para incluirlo en las ediciones que fueron publicadas tanto en España como en otros lugares de Europa y del mundo, con la finalidad de explicar al lector no versado, de una manera un tanto didáctica, la compleja realidad argentina de la época.

El texto se inicia con la advertencia que el comisario, Rubén Llanos, le hace al delegado municipal, Ignacio Fuentes, de que tiene infiltrados. La expresión se hizo muy

---

<sup>194</sup> SORIANO, Osvaldo: *Cuarteles de invierno*, Barcelona, Editorial Plaza y Janés, 1994, p. 35.

popular por esa época en Argentina<sup>195</sup> y Osvaldo Soriano, que dedicó esta novela a la memoria de su padre, muerto de un cáncer en 1974, comentó que en una ocasión leyó una notificación del hospital, en la que los médicos utilizaban, entre otros términos de imposible comprensión, el verbo infiltrar para referirse a la enfermedad que sufría su padre, la misma que acabó con su propia vida años después. No es de extrañar que el escritor argentino se sintiera a la vez repelido y atraído por esa palabra y que la incluyera en su novela *No habrá más penas ni olvido*. Además estaba el hecho de que Juan Domingo Perón utilizaba la palabra infiltrado para referirse a personas que, según él, desde el interior del Movimiento Justicialista estaban procediendo a dinamitarlo.

Ignacio Fuentes, delegado municipal de Colonia Vela, peronista de toda la vida y respetado por los habitantes del pueblo, ve cómo, de la noche a la mañana, personas a las que consideraba amigos suyos y correligionarios políticos, se convierten en enemigos; así ocurre con el comisario de policía y con el intendente de Tandil. Acompañado por un pequeño y heterogéneo grupo de personas, se atrincheró en el edificio de la delegación municipal y resiste los ataques del bando que quiere defenestrarle hasta que, finalmente, cuando se dispone a huir, es detenido, torturado y asesinado. Probablemente, Soriano tenía en mente dos hechos históricos cuando escribió esta novela: la destitución de Juan Domingo Perón en 1955, y sobre todo, el golpe de Estado en Chile, de 1973, concretamente el episodio del asedio al Palacio de la Moneda, donde se encontraba el presidente Salvador Allende, quien prefirió morir antes que rendirse. A estos dos acontecimientos se suma la destitución llevada a cabo por Perón del gobernador de Córdoba, un hombre peronista de toda la vida, destitución llevada a cabo por el jefe de policía, y su sustitución por un miembro de la derecha peronista.

Como hemos comentado en *No habrá más penas ni olvido*, Osvaldo Soriano aborda el periodo del último mandato presidencial de Juan Domingo Perón, entre 1973 y 1974, durante el cual, la sociedad argentina se dividió en sectores irreconciliables. En la

---

<sup>195</sup> Soriano recordaba acerca de la expresión “infiltrado”: 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 cosa? 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. ‘*Cómo. 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

novela encontramos perfectamente delineados -de forma algo maniquea quizás- dos bandos opuestos, claramente heterogéneos, en los que existen numerosas divergencias internas, los que, a su vez, están formados por varios grupos cada uno, y en los que el único factor que los une es la figura de Juan Domingo Perón, como líder:

1er Bando: Está formado por:

a) Peronistas de toda la vida que intentan conservar sus puestos, y que ven en Perón al líder de masas que ha realizado una buena política social.

b) Miembros pertenecientes al sector juvenil radicalizado del peronismo, Juventud Peronista (JP) y Montoneros, defensores de la revolución social, y que consideran que Perón es la persona necesaria para encabezarla, aunque finalmente rompen con él.

c) Oportunistas que deciden apoyar al bando encabezado por Ignacio Fuentes porque reciben a cambio algún beneficio o se sienten agraviados por gente del bando contrario.

d) Personas que sin quererlo son obligadas a unirse al bando capitaneado por Fuentes.

2º Bando: Está formado por:

a) Altos cargos pertenecientes al ala derecha del peronismo.

b) Miembros de organizaciones juveniles pertenecientes al ala derecha del peronismo, posiblemente de la Juventud Peronista de la República Argentina (JPRA).

c) Gente perteneciente a la oligarquía argentina -la Sociedad Rural, por ejemplo- que apoya a Perón porque piensan que es el único que puede evitar una revolución social.

d) Antiguos opositores a Perón que, por razones oportunistas, se declaran ahora partidarios suyos.

El primer bando está encabezado por el delegado municipal o alcalde de Colonia Vela, Ignacio Fuentes, un peronista de toda la vida que es destituido de su cargo, acusado de ser comunista. En este bando están también Mateo Guastavino, funcionario del ayuntamiento y mano derecha de Ignacio; Moyanito, el placero o jardinero; Juan Ugarte, un preso; García, agente de la policía; Morán y algunos jóvenes pertenecientes a la Juventud

---

peronistas. No me proponía de analizar el peronismo, y de ahí lo esquemático del planteo para algunos”, en

Peronista; Cerviño, fumigador; el loco Peláez y los miembros de la cuadrilla municipal. A ellos podemos sumar el personaje de Felisa, la esposa de Ignacio Fuentes, que apenas tiene un papel secundario; entre las pocas mujeres a las que se cita en la novela, encontramos también a la telefonista del pueblo, Clarita, y a doña Sara, una vecina de Colonia Vela. Tendremos que esperar hasta la siguiente novela de Soriano, *Cuarteles de invierno*, para encontrar un papel femenino de envergadura -Marta-, ya que ni en *Triste, solitario y final* ni en *No habrá más pena ni olvido*, aparecen mujeres que desempeñen un papel importante. Los críticos consideran que el escritor argentino fue incapaz de pergeñar un personaje femenino que tuviera protagonismo hasta que conoció a la que sería su mujer, Catherine. El propio Soriano reconocía que le era difícil penetrar en la psique de las mujeres.

En el segundo de los bandos encontramos a Suprino, secretario del partido en Colonia Vela y “normalizador”, encargado de destituir a Ignacio; Reinaldo, de la Confederación General de Trabajadores (CGT); el “martillero” Guzmán; Rubén Llanos, comisario de policía; Guglielmini, intendente de Tandil; Rossi, oficial de la policía, y Luzuriaga, de la Sociedad Rural.

A estos dos bandos se suma un tercero, compuesto por los habitantes de Colonia Vela, votantes en su mayoría del delegado municipal Ignacio Fuentes.

Otros personajes citados en la novela son: Gandolfo, un “bolche” o comunista; Manteconi, repartidor de sifones y Vega, dueño del bar. También encontramos a un grupo de periodistas llegados desde Tandil.

En el personaje de Ignacio Fuentes confluyen algunas de las características propias del peronismo, por un lado el componente social, y por otro el autoritarismo. Por lo que respecta al componente social, sabemos que Ignacio Fuentes ha realizado una buena labor como delegado municipal de Colonia Vela, pues incluso un personaje tan cercano a los militares como es el cantor Carlos Romero, personaje que aparece en *Cuarteles de invierno*, recuerda que Fuentes, “que en paz descanse”, subvencionó una orquestita con la que actuaba él, a pesar de que nunca había sido peronista.

Es posible que el nombre de Ignacio Fuentes lo tomara Osvaldo Soriano del de un dirigente comunista chileno, comerciante como el personaje de la novela, que desapareció el 13 de septiembre de 1973; su nombre era José Ignacio Bustos Fuentes.

En la novela de Soriano, Ignacio Fuentes tiene 51 años, está casado con Felisa y ambos viven en un antiguo caserón que fue de su padre, en el que poseen un almacén de ultramarinos. Todo el pueblo quiere y respeta a Ignacio Fuentes, cuando se extiende por Colonia Vela la noticia de que ha sido destituido, alguien, desde un zaguán, aunque sin dejarse ver, grita: “¡Arriba Fuentes viejo!”. En otro momento, el delegado municipal recuerda orgulloso que todo el pueblo le ha votado mayoritariamente en las elecciones -consigue un total de seiscientos cuarenta votos-, lo cual no es óbice para que, en el momento en el que se inician los enfrentamientos entre los dos bandos, la mayoría de los habitantes de Colonia Vela opte por encerrarse en sus casas, pues ya comienza a palpase el miedo, fenómeno que también encontramos en *Cuarteles de invierno*, cuando los militares ejercen el poder en el pueblo.

Un ejemplo de esa soledad -uno de los temas preferidos de Osvaldo Soriano-, es una escena que tiene lugar al comienzo de la novela, en la que Ignacio Fuentes se dirige en solitario a la delegación municipal con una escopeta y de pronto aparece su esposa con un cinturón lleno con los cartuchos que se ha olvidado, suceso que nos recuerda a la película protagonizada por Gary Cooper, *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), cuando el actor, que interpreta a un sheriff, se encamina por las calles solitarias del pueblo a enfrentarse con los forajidos.

Fuentes, que como hemos dicho, es un peronista de toda la vida, se siente descolocado, pues al principio no sabe contra quiénes se tiene que enfrentar, no termina de entender qué está sucediendo, ni se le pasa por la cabeza que ha sido destituido por el propio Perón, por eso le dice a su esposa: “Hay revolución, vieja. ¡Me hacen una revolución! ¡Como a Perón!” (p. 27), a lo que su esposa, que tampoco comprende la situación, replica: “¡Ignacio! ¡Qué hiciste, Ignacio!”. La única diferencia entre la “Revolución Libertadora” que derrocó a Perón en 1955, y la “revolución” que lo ha derrocado a él, estriba en que los enemigos del

delegado municipal provienen de su propio bando, los peronistas, y además, muchos de ellos eran amigos suyos hasta poco tiempo antes. Cuando sus enemigos le tachan de comunista, Fuentes comenta, extrañado, que el único comunista o “bolche” que hay en Colonia Vela es Gandolfo a quien, sin embargo, todos respetan: “Bolche es Gandolfo. De siempre fue, pero lo saben todos. Es él único en Colonia Vela. Tiene la ferretería y nadie lo jode. Si hasta estuvo en la comisión vecinal una vez” (pp. 23-24).

Fuentes alude aquí a algo que ya hemos comentado anteriormente, como es el hecho de que los argentinos han detestado siempre a los comunistas, y como dijo un famoso político italiano, es tan difícil que el olivo arraigue en Moscú, como que el comunismo lo haga en Italia. Podemos sustituir perfectamente la palabra “Italia” por la de “Argentina” y el símil seguiría siendo válido. Los enemigos de Fuentes utilizan todos los medios a su alcance para desprestigiarlo, desde las pintadas en las paredes, hasta las proclamas a través de los megáfonos, utilizan además una vieja práctica política que es la de destituir a una persona sin informarle a él y hacer correr el rumor de que había dimitido voluntariamente para que él, finalmente, no tenga más remedio que hacerlo, sólo que con Fuentes la estrategia les sale mal.

Otro de los componentes del peronismo que confluyen en Fuentes es el autoritarismo, algo que podemos ver cuando el delegado municipal se niega a aceptar la dimisión de Mateo y obliga a García, a Juan Ugarte y a Moyanito a que le acompañen a defender la municipalidad.

Por lo que respecta a Mateo Guastavino, se trata también de un peronista de toda la vida, que lleva más de veinticinco años en la municipalidad de Colonia Vela y que se encarga del cobro de los impuestos. Es un hombre débil, que se asombra cuando Fuentes le dice que están acusados de ser comunistas: “-¿Bolches? ¿Cómo bolches? Pero si yo siempre fui peronista..., nunca me metí en política” (p. 32).

Juan Ugarte se declara también peronista de toda la vida y apoya a Fuentes porque se siente agraviado por los policías:

“-¿Por qué estabas preso vos?

-Por borracho, señor, para serle sincero. Trabajo en el horno de ladrillos y de vez en cuando me tomo una copa en el boliche del viejo

Bustos. Cada vez que me agarra un milico me hace limpiar los calabozos y todo el cuartel. La comida que dan es mala, acá el agente le puede decir...” (p. 37).

García es un agente de policía a quien Fuentes asciende dos veces en el mismo día por lo que, finalmente, vence sus dudas y apoya al delegado municipal. Resulta curioso que tanto Juan Ugarte como el sargento García, que son unos oportunistas, sean los dos únicos supervivientes del bando de Fuentes al finalizar la novela.

Moyano, o Moyanito, como le llama cariñosamente Ignacio Fuentes, es un placero o jardinero al que Fuentes obliga a defender la municipalidad y en esa acción pierde la vida.

El loco Peláez es uno de los numerosos personajes marginales que aparecen en las novelas de Soriano.

“Aparentaba unos cincuenta años. La barba y el bigote casi le tapaban la cara. Sus ojos podrían haber sido dulces si no miraran tan profundamente. Tenía un clavel rojo en el ojal del saco negro, sucio y destrozado. No llevaba camisa y se le veía un matorral de pelo gris sobre la piel quemada. Arrastraba lo que alguna vez había sido un pantalón marrón. Los zapatos, en cambio, reivindicaban una pulcritud que contrastaba con el resto. Toda su ropa estaba cubierta de polvo blanco” (p. 78).

Peláez es un hombre religioso que se persigna ante el crucifijo situado detrás del escritorio de Fuentes y luego recita el Padre nuestro, a lo que García comenta: “-Lo único que faltaba” (p. 77).

En *Cuarteles de invierno*, Mingo le comenta a Galván, el cantor de tangos, que Peláez era un tipo que sabía sobre la vida y pensaba que era una desgracia andar con poca plata, por lo que era mejor no tener nada. Tanto Peláez como Mingo son denominados “locos” en estas dos novelas de Soriano, aunque creemos que la locura de ambos es diferente: Mientras que Peláez parece ser, en efecto, un loco, es decir, un enfermo mental, la locura de Mingo es distinta, puesto que ésta proviene del hecho de que representa un peligro para los grupos dominantes de Colonia Vela. Mientras que el resto de la población prefiere hacer tabla

rasa del pasado, él, en cambio, recuerda, incluso con añoranza, el pasado, cuando las fiestas no eran impuestas y gente bien iba al bar que él construyó.

Cerviño es un fumigador que tiene un pequeño avión al que llama *Torito*. Uno de los momentos más delirantes de la novela es cuando Cerviño fumiga a los miembros del bando contrario con excrementos de cerdo. Defiende a Ignacio Fuentes porque “es peronista y porque es buen tipo” (p. 143).

Morán, otro miembro de la Juventud Peronista que aparece en la novela, como sus compañeros, ya no comulga con Perón. Su ideología se acerca más al marxismo-leninismo que defendía el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), asimismo son defensores de la lucha armada para conseguir sus objetivos políticos.

Por lo que se refiere al otro bando, encontramos a personas de dudosa catadura moral, todos interesados en medrar a la sombra de Perón. Rubén Llanos, comisario de policía, es amigo de Ignacio Fuentes y le debe el cargo a él, pero no duda en traicionarlo pues le han prometido el cargo de intendente en Tandil.

Suprino, por su parte, es el secretario del partido en Colonia Vela. Es también amigo de Fuentes, a quien todavía le debe dinero de una camioneta que el delegado municipal le vendió. Fuentes lo envía a Tandil para pedir al intendente que apruebe una partida de dinero destinada a ampliar la sala de primeros auxilios. Vuelve de allí con la misión de normalizar Colonia Vela, es decir, destituir a Fuentes como delegado municipal. Está totalmente de acuerdo en que el Ejército dé un golpe de Estado.

Reinaldo, pertenece a la Confederación General de Trabajadores (CGT) y es un experto en manipular las voluntades populares. El “martillero” Guzmán representa a aquellos enemigos de Perón, llamados *gorilas*, que en los últimos años de la vida del dirigente justicialista no dudaron en apoyarle. Perón los recompensó concediéndoles altos cargos e importantes prebendas, mientras que postergaba o destituía a peronistas de toda la vida. En la novela, Fuentes comenta que “se cagó a golpes” con Guzmán en 1966 y que lo hizo meter

preso por peronista. Guzmán comenta que nunca fue peronista pero que tampoco fue gorila; ahora apoya a Perón porque “éste se ha hecho democrático”.

Guglielmini es el intendente de Tandil a quien Fuentes pide ayuda, aunque se trata de uno de sus principales enemigos y además es amigo de José López Rega, el ministro de Bienestar Social y secretario de Perón.

Rossi es el malvado oficial de la policía que asesina a sangre fría a Mateo Guastavino. Luzuriaga pertenece a la Sociedad Rural y es el prototipo de los grupos de la oligarquía argentina que vieron en Perón al único capaz de evitar una revolución social en el país.

Las referencias a hechos y personajes de la historia reciente en *No habrá más penas ni olvido* son innumerables. Hemos señalado que la novela está basada en un hecho real, la destitución de un intendente peronista de toda la vida por orden de Perón, que lo sustituyó por un *gorila* o antiguo oponente suyo.

En esta novela de Soriano, varios grupos de lo más heterogéneo -una de las características del peronismo- se confabulan para expulsar de su puesto a Ignacio Fuentes, delegado municipal de Colonia Vela, un hombre, como ya hemos comentado, querido y apreciado por su pueblo, que lo votó por mayoría en las últimas elecciones. Estos sectores piensan que todo va a ser coser y cantar y que Fuentes abandonará la delegación municipal, aunque, sin embargo, todo el asunto se les va ir de las manos. Fuentes es un hombre de la antigua escuela, incapaz de comprender en un primer momento que la confabulación pueda provenir de su propio bando, los peronistas, por lo que opina que se vendieron, es decir, que se han vuelto *gorilas*: “A mi me van a enseñar a ser peronista” (p. 22). Fuentes llama a Guglielmini, el intendente de Tandil, para pedirle ayuda en ese momento se da cuenta de que está rodeado de enemigos y lo que es peor, que está completamente solo.

“-Es que hay problemas, señor intendente. Se me sublevaron el comisario y el secretario del partido. Dice que vino a normalizar...”

-¿Y qué va a hacer? -interrumpió el intendente.

-Cómo qué voy a hacer. Eso le digo a usted. Estoy atrincherado en la municipalidad y necesito la policía de Tandil.

-Mire Fuentes, las cosas de Colonia Vela arréglenlas allá. Mañana me pasa el informe.  
 -Usted es el intendente.  
 -Pero el cuestionado es usted.  
 -¿Quién me cuestiona?  
 -El consejo superior del partido. Dicen que Mateo es comunista y que usted lo protege. Que son todos de la Tendencia, como los muchachos.  
 -¿Qué muchachos?  
 -Esos que le arreglaron los bancos de la escuela y le limpiaron la sala de primeros auxilios. Usted los conoce bien. Andan por su despacho como Pedro por su casa...  
 -Son buenos muchachos, serviciales y peronistas.  
 -¡Mierda, peronistas! -Guglielmini cortó bruscamente la comunicación” (pp. 37-38).

Soriano alude aquí a la Juventud Peronista, que, junto con otros grupos, estaba organizada en la llamada Tendencia Revolucionaria.

El bando contrario a Fuentes comienza una campaña de desprestigio contra el delegado municipal, que incluye proclamas a través de los altavoces leídas por Reinaldo, de la Confederación General de Trabajadores, el sindicato peronista que, durante el último mandato de Perón, se caracterizó por su autoritarismo y por su corrupción. Lemas como “oligarquía marxista” o “sinarquía” se repiten en la historia real bajo mandatos peronistas y militares:

“-¡Compañeros! ¡Los comunistas de Colonia Vela traban nuestros justos pedidos de fondos para la guardia de primeros auxilios!  
 ¡Demoran el permiso para construir el monumento a la madre!  
 ¡Impiden la instalación de las cloacas! ¡Compañeros! ¡Echemos a los traidores Ignacio Fuentes y Mateo Guastavino! ¡Con la CGT de los trabajadores y la policía del pueblo desbarataremos la maniobra sinárquica contra Colonia Vela! ¡Compañeros! ¡De pie en apoyo del secretario general del justicialismo, compañero Suprino! ¡Hagamos tronar el escarmiento contra la oligarquía marxista!” (p. 26).  
 “-¡Ciudadanos! Los hombres de Colonia Vela estamos librando una batalla por la libertad! ¡Fuentes, ladrón comunista con la camisa peronista, debe irse! ¡Saquémoslo de su guarida! ¡Viva la patria!  
 ¡Viva Colonia Vela! ¡Viva Perón” (p. 35).

La campaña de difamación incluye también pintadas callejeras: “Fuentes traidor al pueblo peronista” (p. 28) y calumnias acerca de su vida privada. Guglielmini obliga a sus hombres a llenar el pueblo de panfletos, en los que se afirma que Fuentes es “puto, que se dedicaba a las orgías en Tandil y poné también que era cornudo” (p. 58). La persecución no

acaba sólo en la persona de Fuentes, sino que abarca también a su esposa, Felisa, y a la esposa de Mateo Guastavino, que son detenidas. Llegan incluso a colocar libros del Che Guevara y armas en la casa de Fuentes para desprestigiarle. También propagan la calumnia de que Moyano financiaba a los Montoneros.

Los dos bandos enfrentados pronto empiezan a tener dificultades. Atraviesan por un doble proceso en los dos bandos, una primera sensación de euforia, por ejemplo, Fuentes piensa que tiene todo a su favor: la legalidad, el apoyo masivo del pueblo, incluso que Perón está de su lado. Los del bando confabulador, piensan que todo el proceso va a ser coser y cantar, que Fuentes va a dimitir, que Suprino va a ocupar su cargo de forma interina y que todo se solucionará en horas. No obstante, poco a poco, se produce en la mayoría de los integrantes de ambos grupos una sensación de pesimismo, de que todo se les ha ido de las manos. De toda esta situación se aprovechan los grupos más radicales, como son la Juventud Peronista y el ejército, al final el verdadero triunfador.

El bando de los confabuladores se caracteriza por estar compuesto por elementos heterogéneos y totalmente incompatibles. La destitución de Fuentes ha sido ordenada desde altas instancias -Suprino comenta: “Arriba quieren que el trabajo se haga rápido y limpito”- y Rossi le dice a Llanos:

“-Suprino dijo que el intendente y el consejo superior se hacían responsables.

-Sí, pero no de este quilombo. Si lo sacamos es asunto terminado, pero si no, vamos a tener baile.

-Metámosle bala.

-Esperá. Dejá que tiren los pibes, que después desaparecen. Vos tenés que estar limpio. Suprino dijo que vas a ser jefe en Tandil.

-Allá debe haber comunistas a patadas.

-Lleno. En la facultad, en la metalúrgica. Vas a tener para divertirte”  
(p. 44).

Otro de los grupos que participa en la confabulación contra Ignacio Fuentes es la poderosa Sociedad Rural, cuyo representante en la novela es Luzuriaga. La Sociedad Rural fue fundada en 1866 por miembros de la oligarquía argentina, y su lema es: “Cultivar el suelo es servir a la patria”. En su artículo 1º recoge los fines que rigen la organización: “velar por el patrimonio agropecuario del país y fomentar su desarrollo tanto en sus riquezas naturales, como en las incorporadas por el esfuerzo de sus pobladores; promover el arraigo y la

estabilidad del hombre en el campo y el mejoramiento de la vida rural en todos sus aspectos; coadyuvar al perfeccionamiento de las artesanías, los métodos y los procedimientos aplicables a las tareas rurales y al desarrollo y adelanto de las industrias complementarias y derivadas, y asumir la más eficaz defensa de los intereses agropecuarios”. Con estos fines, no es de extrañar que vean como un peligro al delegado municipal Ignacio Fuentes:

- “-Qué me dice, señor Luzuriaga.
- Que esto es demasiado.
- Ustedes lo aprobaron, ¿no?
- Aprobamos la destitución de Fuentes, pero esto no lo podemos apoyar delante de la prensa si no sale bien.
- Hable con el intendente.
- No tenemos nada que hablar con él. Ya charlamos todo con usted en su momento. Si mañana las cosas no están en orden, la Sociedad Rural se lava las manos” (p. 59).

Otro ejemplo de que hay altas instancias detrás de la destitución de Ignacio Fuentes lo encontramos en el hecho de que Guglielmini constituye su despacho en el banco de la provincia.

El relato va dejando al descubierto la complicada trama de los diferentes sectores de la burguesía y de la oligarquía tradicional, que son en la realidad los que pugnan por el poder.

Los demás personajes encarnan los papeles secundarios en campos públicos o se utiliza a sectores marginales de jóvenes bajo lemas de un patriotismo ficticio, pero que hacen el trabajo *sucio* de los poderosos.

Cuando las cosas no empiezan a ir bien para el grupo de los confabulados, el nerviosismo y la desconfianza comienzan a instalarse entre sus filas, y se ponen de manifiesto las diferencias. Así, Llanos le ordena a Rossi:

- “-Bueno. Se van a arrastrar frente al municipio y van a tirar un cartucho de gas.
- Si no tenemos gas.
- Se lo pedís al civil, al rubio de camisa amarilla o a cualquiera de los que llevan brazaletes. Ellos van a ir atrás de ustedes para cuidarles la espalda.
- ¿Para qué nos van a cuidar la espalda si el enemigo está adelante?
- Me parece, che, que vos estás cagado” (p. 47).

Suprino le dice a Guglielmini que tiene que nombrar un nuevo intendente, éste le recrimina que han hecho mal el trabajo, pues tendrían que haber metido preso a Ignacio Fuentes y, además, tiene miedo de que la prensa airee el asunto de la muerte de Moyano, por eso decide lo siguiente:

“-Voy a mandar a algún muchacho del comando a que ponga armas y propaganda de los Montoneros en la casa del Moyano ese. Vos, Llanos, decí por el parlante que Fuentes entregaba armas a los guerrilleros. Decíselo también a los periodistas. Poné una bomba en la puerta de la CGT y después meté presos a dos o tres pibes de la juventud. Hay que armar el paquete. Rápido. Vos, Suprino, hacé que dos civiles me baleen el auto. Los muchachos del comando se van a encargar de Fuentes y los otros. Vamos” (p. 57)<sup>196</sup>.

En *No habrá mas penas ni olvido* son estos jóvenes provenientes de Tandil los que poco a poco se van haciendo con la situación y se enfrentan con los confabulados. Además, se sienten engañados porque les dicen que van a Colonia Vela para participar en una huelga se supone que para derrocar a Fuentes y, de paso, luchar contra miembros de la Juventud Peronista, a la que ellos pertenecen:

“-Oiga, don -dijo-, esto es un quilombo.  
-Cállense la boca y salgan de ahí que les vamos a tirar la topadora encima.  
El joven movió la cabeza.  
-No va más, viejo. Basta de jugar. Ahora mandamos nosotros. (...)  
-Los vamos a sacar y no va a quedar uno vivo, ¿entiende?  
-Claro -dijo Suprino-. Pero no se pongan nerviosos. Yo sé lo que tengo que hacer.  
-Usted es un boludo. (...) Ahora va a ver cómo se trata a esta clase de tipos” (pp. 91-92).

---

<sup>196</sup> Según Julio Godio como respuesta a las organizaciones juveniles de izquierda, surgieron dentro del peronismo dos organizaciones diferentes, una que decía tener una postura centrista -la JP “Lealtad”- y otra de derecha, llamada “Juventud Peronista de la República Argentina” (JPRA), que estaba organizada desde tres vertientes distintas: primero, con el apoyo de José López Rega -ministro de Bienestar Social de Perón y secretario suyo-, con el apoyo de la dirección de la CGT, y en tercer lugar, por sectores juveniles que provenían del fascismo criollo, que originariamente eran antiperonistas y que, en 1966, crearon la Confederación Nacional Universitaria (CNU), que se transformó posteriormente en peronista, después de haber colaborado con la dictadura de Onganía. Godio comenta que la derecha juvenil comenzó a actuar como fuerza de choque, y que fue apoyada por la policía y el Ejército; durante la dictadura militar -a partir de 1976- funcionó como organización parapolicial. En GODIO, Julio: *Perón: regreso, soledad y muerte (1973-1974)*, Buenos Aires, Hyspamérica Ediciones Argentina, 1986, p. 240 y ss.

Otro ejemplo de la desconfianza que comienza a surgir en el bando de los confabulados lo tenemos en el siguiente diálogo entre Llanos y Guglielmini:

“-Señor Guglielmini.

-Qué.

-No me va a dejar en banda, ¿no?

-¿Qué quiere decir?

-No, nada (...) Digo si me va a apoyar hasta el final.

-Por favor.

-Digo. No lo tome a mal. A mí me puso acá Fuentes. Nunca me gustó la política. Nada más que quisiera irme a Tandil con el ascenso. Mi mujer quiere que los chicos hagan la universidad allá” (pp. 60-61).

En el comentario de Llanos acerca de su desapego por la política, encontramos otro de los principios de los regímenes fascistas. Mateo Guastavino había actuado de la misma manera cuando Fuentes le comunica que son acusados de ser comunistas, a lo que responde que nunca se ha metido en política<sup>197</sup>.

En la novela de Soriano, los jóvenes de Tandil son los típicos bravucones fascistas que se creen más machos con un *bufoso* o pistola en las manos, pero cuando uno de ellos recibe un balazo y ve huir a un compañero suyo y a Guglielmini, sin que se dignen a ayudarlo, se pone a llorar. Estos jóvenes son los que provocaron que todo el asunto se radicalice. Por ejemplo, uno de ellos agrede de forma indiscriminada a Mateo Guastavino y cuando Suprino se interpone entre el civil y Mateo, el joven le espeta: “-¡Salí! -dijo con voz nerviosa-. ¡Salí o te cocino a vos!” (p. 97). Reinaldo y Suprino deciden matar a Mateo, mientras que Guzmán propone llevarlo a la comisaría.

“-¿Para que cuente todo? Por ahí anda un periodista, y a la mañana van a venir los de Buenos Aires. Estamos metidos hasta la cabeza.

-No me gusta. Si lo matan yo me abro. Es demasiado” (p.99).

El resultado es que Guzmán es asesinado. Susanna Regazzoni<sup>198</sup> comenta con acierto que la violencia presente en esta novela está ejercida por grupos de diversas ideologías, tanto de izquierda como de derecha, pero que no encontramos todavía la violencia

---

<sup>197</sup> Hay una agridulce anécdota, protagonizada por Francisco Franco, que le dijo a un visitante a El Pardo: “Haga como yo: no se meta en política”. Los orígenes de estos comentarios pueden estar en el hecho de que todos estos regímenes autoritarios, ya fueran el franquismo, el nacionalsocialismo alemán, el fascismo italiano o el peronismo argentino se regían a través del verticalismo, en el que las luchas de clase y el sistema parlamentario no tenían cabida.

<sup>198</sup> REGAZZONI, Susanna: *Osvaldo Soriano: La nostalgia dell'avventura*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 67.

institucionalizada, organizada y planificada desde el Estado, que tuvo lugar después de la muerte de Perón, y que encontramos reflejada en la siguiente novela de Soriano, *Cuarteles de invierno*.

En la realidad algunos afirman que el propio Perón se negó en los últimos años de su vida a permitir la creación desde el Estado de una organización que luchase con medios violentos contra los Montoneros y otras organizaciones revolucionarias de izquierda, pues consideraba que el Estado era capaz de luchar contra la subversión con métodos legales<sup>199</sup>.

A Colonia Vela llega un grupo de periodistas de Tandil y se anuncia que al día siguiente llegarán otros de Buenos Aires. Los confabulados ven con malos ojos su presencia en el pueblo mientras que, para Fuentes, es una esperanza porque piensa que estando presentes los periodistas cuando se entreguen, nada malo puede pasarles. Guglielmini, que dice haber sido también periodista, ordena que queden bajo protección policial y da una conferencia de prensa que recuerda a las que hacía el propio Perón durante su último mandato<sup>200</sup>; se dedica a confraternizar con los periodistas, pero también los amenaza, e indudablemente, falsea totalmente los hechos:

---

<sup>199</sup> En un artículo reciente, Tomás Eloy Martínez discrepa de este juicio y comenta: “Este último Perón no es una figura errática: sabe lo que quiere, y sabe también cómo alcanzarlo. Casi todos los estudiosos del peronismo suelen ver al anciano como una víctima indefensa de López Rega. Pero, si se observa la historia sin prejuicios, se tiene la impresión de que quizá López Rega haya sido el instrumento que Perón utilizaba para ejecutar acciones que no quería ordenar por sí mismo. Es difícil explicar, si no, cómo el entonces presidente convalidó la asonada policial que depuso al gobernador de Córdoba en 1974, o no censuró con indignación los primeros crímenes de la Triple A, la siniestra organización que empezó a actuar cuando Perón aún vivía”. MARTINEZ, Tomás Eloy: “El último Perón”, en *El País*, Madrid, domingo 1 de agosto de 2004, sección de Opinión, p. 11. Martínez afirma que la elección de la esposa de Perón como presidenta tampoco fue casual, pues, como le dijo en una entrevista el propio Perón, “Todos los días preparo a mi mujer tanto en la esgrima como en los asuntos de Estado. Y no le puedo ocultar que la discípula me está saliendo muy buena”.

<sup>200</sup> En la Biblioteca Nacional de Madrid hemos encontrado un folleto titulado, “Texto de la 2ª conferencia de prensa de las que mensualmente realiza el Presidente de la Nación, Tte. Gral. Juan D. Perón con los representantes de los medios de comunicación masiva acreditados en la Casa de Gobierno”. Esta conferencia tuvo lugar el 8 de febrero de 1974, pocos meses antes de la muerte del mandatario argentino. En ella, Perón -tal como lo hace Guglielmini en la novela de Osvaldo Soriano- se dedica a confraternizar con los periodistas, pero también a amenazarlos y a amedrentarlos, como podemos ver en el siguiente fragmento; también alude a la existencia de infiltrados dentro del movimiento justicialista: “EXISTEN INFILTRADOS. **Periodista.**- Luego de su exposición del día de ayer ante dirigentes juveniles del peronismo, algunos círculos interpretan que habría una próxima depuración de elementos infiltrados en el Justicialismo. También en esa oportunidad Ud. aludió a la que podría interpretarse como la presencia de algunos elementos infiltrados en niveles de conducción de gobierno. Quisiera conocer exactamente cuál es el alcance de esta idea.

**Sr. Presidente.**- Es indudable, señor, que yo no le puedo dar a usted la información precisa, pero que existen infiltrados, eso lo sabe todo el mundo. No creo que sea un secreto para ningún argentino que se está tratando, o se ha tratado, de infiltrarse dentro de nuestro movimiento. (...) hay mucha gente que está dentro de la administración que está saboteando. Hay que irlos detectando de a poco y sacarlos.

“El gobierno provincial, con el que estamos plenamente consustanciados en su defensa de la verticalidad justicialista, sabe que estamos llevando adelante una lucha contra la sinarquía internacional que en Colonia Vela es comandada por el delegado municipal y la juventud que se dice peronista. (...) No ha habido violencia policial, señor. Son los marxistas los que han atacado a las fuerzas del orden. Incluso sabemos que Ignacio Fuentes asesinó a un pobre placero, obrero municipal, por negarse a pelear contra las autoridades a las que reconocía legítimas y peronistas. (...) Los militares están subordinados al gobierno del pueblo y sólo serían llamados a intervenir en caso de que se tratara de una sublevación importante. Pero no hay necesidad, puesto que los marxistas son una ínfima minoría. La policía y algunos ciudadanos que colaboran con ella harán cumplir la ley esta misma noche. (...) Compañeros peronistas que espontáneamente se han unido a las fuerzas del orden. Trabajadores dispuestos a dar su vida en defensa del pueblo y de su líder”(pp. 72-74).

Todos los periodistas de Tandil se limitan a tomar nota de lo expresado por Guglielmini y éste les promete que va a enviarles al día siguiente un comunicado de prensa detallado. Sólo uno de los periodistas decide quedarse en Colonia Vela, para dar una vuelta y escribir “una linda nota”. En él podemos ver, quizás, a un alter ego del propio Osvaldo Soriano; lo que ve le recuerda a una película del oeste: “pensó que nunca había visto nada igual. Hombres disparando armas por las calles, muertos, heridos y ahora un incendio” (p. 111).

---

Hay gente que hace resistencia pasiva y por eso se pidió la Ley de Prescindibilidad al Congreso, para tener la posibilidad de ir sacando a esa gente que queda todavía y que hay que ir depurando” (pp.8-9).

En la transcripción de esta conferencia de Perón encontramos una sección, titulada “Asuntos policiales”, en las que Perón llega a amenazar a una periodista y se burla de su pertenencia al Movimiento Peronista:

**Periodista.-** (...) Cuando usted tuvo la primera conferencia de prensa con nosotros yo le pregunté qué medidas iba a tomar el Gobierno para parar la escalada de atentados fascistas que sufrían los militantes populares. (...) En el término de dos semanas hubo exactamente veinticinco unidades básicas voladas, que no pertenecen precisamente a la ultraizquierda, hubo doce militantes muertos y ayer se descubrió el asesinato de un fotógrafo. Evidentemente todo esto está hecho por grupos parapoliciales de ultraderecha.

**Sr. Presidente.-** ¿Usted se hace responsable de lo que dice? Eso de parapoliciales lo tiene que probar. Tomen los datos necesarios para que el Ministerio de Justicia inicie la causa contra esta señorita.

**Periodista.-** Quiero saber qué medidas va a tomar el Gobierno para investigar tantos atentados fascistas.

**Sr. Presidente.-** Las que está tomando; esos son asuntos policiales que están provocados por la ultraizquierda y la ultraderecha; la ultraizquierda, que son ustedes, y la ultraderecha, que son los otros. De manera que arréglese entre ustedes; la policía procederá y la Justicia también. Indudablemente que el Poder ejecutivo, lo único que puede hacer es detenerlos a ustedes y entregarlos a la Justicia, a ustedes y a los otros. Lo que nosotros queremos es paz, y lo que ustedes no quieren es paz.

**Periodista.-** Le aclaro que soy militante del Movimiento Peronista desde hace trece años.

**Sr. Presidente.-** Hombre, lo disimula muy bien” (pp. 10-11).

Al final de la novela, Guglielmini piensa que todo el asunto se le ha escapado de las manos, de lo que culpa en parte a Fuentes por haber resistido, e intenta huir con el dinero del banco. El es amigo de López Rega, y teme la respuesta de Perón, y además parece recelar de que los militares tomen el poder, por eso decide abandonarlo todo: “-No quiero más -contestó Guglielmini-. Para mí es demasiado. Tenemos que salir de acá, irnos del país” (p. 141). Eso le va a costar la vida, pues Suprino, un hombre ambicioso, considera que la única carta que les queda por jugar es el Ejército, por eso asesina al intendente de Tandil. Por lo que respecta a Reinaldo, es asesinado por los miembros de la JP, quienes también secuestran a Rossi y a Llanos.

En esta novela, así como en *Cuarteles de invierno*, Soriano cita el Ford Falcon, que era el coche utilizado para el secuestro de personas por las fuerzas policiales y parapoliciales.

En relación con el otro bando, el que capitanea el delegado municipal Ignacio Fuentes, vemos algo parecido. Al comienzo de la novela, cuando Ignacio recibe la noticia de que está cuestionado, piensa que nadie puede enseñarle a ser peronista y amenaza con meter en la cárcel a todos sus enemigos; amenaza que repite en varias ocasiones. A su mujer le comenta: “-Qué mierda me van a matar, si son unos cagones” (p. 28). Cuando sale de su casa para dirigirse al municipio, se da cuenta de que le han robado la bicicleta; en este hecho podemos ver un anticipo de la muerte del propio Fuentes. Sin embargo, es cuando habla con Guglielmini, cuando Fuentes se da cuenta de la soledad en la que se encuentra. La novela comienza con un tono cómico que no desaparece en el resto del relato, pero que es sustituido progresivamente por lo trágico. A medida que avanza la obra vemos que Fuentes se vuelve cada vez más amargado y pesimista:

“-Ni Dios -dijo en un murmullo-, no nos salva ni Dios” (p. 77).

“Sabía que no podrían aguantar toda la noche. Les sería imposible abandonar el edificio porque el patio estaría custodiado desde los techos. Ellos no podrían acercarse con luz mientras García y él tuvieran armas. ¿Pero qué pasaría cuando se les terminaran las balas? (...) Dentro de una hora el avión no podría volar entre las casas. (...) Concluyó que no les quedaban muchas posibilidades. Además, en la oscuridad, sin testigos, sería imposible rendirse. Se preguntó dónde estarían los vecinos, por qué no venían en su ayuda. (...)

-Nunca me hubiera imaginado esto, don Ignacio -dijo.  
-Yo tampoco. Cebate unos mates, ¿querés?” (pp. 66-67).

Además, mientras que la confianza en Perón por parte de Fuentes va descendiendo, aumenta la de García que, como hemos visto, es un oportunista; ocurre lo mismo con Juan Ugarte. La figura de Perón es sumamente carismática. Todo depende desde el ángulo que se lo mire, como en la lente de un caleidoscopio:

“-¿Y ahora? dijo (Fuentes).  
-¿Ahora qué? -respondió García.  
-Eso digo. ¿Qué va a decir Perón?  
-Va a estar orgulloso -dijo el cabo-. Por ahí me nombra comisario”  
(pp. 63-64).

Como hemos señalado, la situación en el bando de los confabulados se radicaliza progresivamente, principalmente por la presencia de los jóvenes de Tandil. En el caso del bando de Fuentes ocurre lo mismo, sobre todo, algunos miembros de la Juventud Peronista se ponen en contacto con el delegado municipal:

“-Compañero Fuentes, le habla Morán, de la juventud peronista, para hacerle llegar nuestra solidaridad.  
-Vengan a pelear conmigo.  
-Estamos en asamblea permanente. Si la asamblea lo decide, allá estaremos.  
-Bueno, vayan a la plaza y se unen a la cuadrilla municipal. Traten de tomar el parlante” (p. 41).

Julio Godio, en el libro anteriormente citado, comenta que la noche del día 20 de junio de 1973, en que Perón regresó a Argentina y tuvo lugar la matanza de Ezeiza, el dirigente justicialista habló por radio y televisión acusando de “infiltrados y extremistas” al sector revolucionario del peronismo. Un paso más en el desencuentro entre Perón y el sector revolucionario de su movimiento se produjo el 1 de octubre del mismo año, durante una reunión entre gobernadores y Perón, en la que el diputado y miembro del Consejo Superior Peronista, H. Martiarena, leyó la llamada “orden reservada” que llamaba a la “guerra contra los grupos marxistas”; en el artículo 6º se decía que como medios de lucha contra los “marxistas” se podían utilizar “todos los que se consideren eficientes, en cada lugar y oportunidad”. Godio comenta también que Perón estimuló el desarrollo de la izquierda peronista con vistas a alcanzar el poder, y que una vez en él, hizo todo lo posible para neutralizarla, para poder desarrollar la organización vertical del Estado. José Leopoldo

Decamilli<sup>201</sup> incluye en su trabajo titulado, *Base ideológica, organización y crímenes de la guerrilla argentina*, concretamente en el anexo V, incluye una carta de Perón a los “queridos compañeros ‘Montoneros’”, firmada en Madrid, el 20 de febrero de 1971, en la que el dirigente justicialista declara estar de acuerdo con la guerra revolucionaria y con la guerra de guerrillas que propugnan los Montoneros, aunque les comenta que el grupo funcionaría mejor si estuvieran más centralizados, es decir, Perón comienza a ver con preocupación la labor de los Montoneros e intenta neutralizarlos.

En *No habrá más penas ni olvido*, aparecen varios miembros de la juventud peronistas los que el narrador sitúa en torno a los veinte años. En *Cuarteles de invierno*, el cacique local, Ezequiel Avila Gallo, comenta que de estos pibes no quedó ni uno.

Soriano en la realidad y, de acuerdo con la opiniones expresadas por varios amigos, era muy crítico con todos los grupos que rodeaban a Perón, a los que consideraba causantes del drama que iba a vivir Argentina durante los años de la dictadura militar. Si bien el escritor criticaba a Perón y al peronismo por su componente fascista, simpatizó con algunos políticos peronistas y, sobre todo con Eva Perón.

En la novela encontramos otros momentos en los que podemos observar cómo funcionaba la juventud peronista, por ejemplo cuando secuestran a Llanos, episodio que recuerda al secuestro y posterior asesinato del general Aramburu:

“Vio el revólver que le apuntaba a la cara. Después miró a los otros hombres. Sucios, vestidos con gastados pantalones, encapuchados, sostenían ametralladoras. Uno de ellos escupía a cada rato cerca de sus piernas.

-¿Qué pasa? -levantó la cabeza-. ¿Adónde me llevan?

-Prisionero de guerra -dijo el joven que le apuntaba.

-¿Qué guerra?

-Esta” (p. 68).

---

<sup>201</sup> DECAMILLI, José Leopoldo: *Base ideológica, organización y crímenes de la guerrilla argentina*, en “Cuadernos de Estudios de Problemas de Hispanoamérica, Comunidad de Trabajo Internacional ‘Libertad y Democracia’, Círculo Cultural Germano Iberoamericano, Berlín, 2003, Anexo V.

Poco después, uno de los miembros de la JP le comunica a Llanos que tiene la obligación de fusilarle a las siete de la mañana si no recibe otra orden.

En este episodio, Soriano sigue de nuevo el caso del secuestro y asesinato de Aramburu, quien fue “ejecutado” por los Montoneros, precisamente a las siete de la mañana del 1 de junio de 1970.

A través del periodista de Tandil que se queda en Colonia Vela, la JP pide a los confabulados que les entreguen a Fuentes y a García; también reflejan su aprecio y temor ante la posible intervención del ejército:

- “-Bueno. Dícales a Suprino y al intendente que entreguen a Ignacio antes de las siete. Si a esa hora no está el delegado en el andén de la estación, allá van a encontrar el cadáver del comisario Llanos.
- ¿Ustedes lo secuestraron?
- Digamos que es prisionero de guerra. (...)
- Ustedes están locos. Me parece que si las cosas siguen así va a venir el ejército.
- Nosotros creemos lo mismo. Por eso tenemos apuro” (pp.111-112).

Este mismo grupo también secuestran a Rossi. Al final de la novela, Juan Ugarte, que ha conseguido huir de la cárcel, gracias a los cartuchos de dinamita proporcionada por un miembro de la JP, mantiene una conversación con el jefe de la organización. En el diálogo podemos ver la mentalidad militar con la que actuaban grupos como la JP o los Montoneros, para los cuales los secuestros desempeñaban un papel muy importante en la lucha armada:

- “-Van a ser juzgados (Llanos y Rossi). (...)
- ¿Para qué? -dijo.
- Para qué, que.
- Para qué van a juzgarlos. Ellos empezaron la joda. Mataron a Ignacio, a Mateo, a Moyanito, al loco. ¿Para qué va a dárselos al juez? Los juicios no son buenos en la capital, van a salir en una semana...
- No van a juzgarlos en la capital, compañero. Vamos a juzgarlos nosotros. Ustedes y nosotros. Los compañeros de los hombres que ellos mataron.
- Yo no sé de eso -dijo García. (...)
- No hay que saber -dijo-. Eso no se aprende estudiando. Cuando usted ha matado y ha visto morir ya lo sabe todo. (...)
- ¿Qué haría usted con ellos? (...)
- Yo no sirvo para andar en esas cosas -dijo-. No sé discutir de leyes.

-No vamos a discutir de leyes. Las leyes del comisario, de Suprino, del oficial Rossi. Nosotros tenemos ahora nuestra ley.  
-No sé (...) Yo digo que el hijo de puta que mata como ellos mataron a Ignacio... (...) A un cabrón así hay que cagarlo a tiros” (p. 149).

Como muchas organizaciones políticas, los miembros de la Juventud Peronista se valen de las pintadas en las paredes para amenazar a sus enemigos: “A Suprino y a Llanos con el pueblo los colgamos” (p. 58).

Con la llegada del ejército los miembros de la JP no tienen otra solución que retirarse:

“-Tenemos que retirarnos.  
-¿Retirarnos? -preguntó Juan-. ¿Por qué vamos a retirarnos si los tenemos con el culo a cuatro manos?  
-Vienen el ejército y la policía federal.  
-No nos vamos a escapar ahora -dijo el sargento.  
-No nos escapamos.  
-¿Ah, no? Si usted corre para atrás, ¿qué es?” (pp. 147-148).

En la trama de la novela, se ficcionalizan y evocan hechos ocurridos en la realidad. Realidad que en el relato se amplía e intensifica con otros sucesos similares en países vecinos y en épocas más o menos contemporáneas.

El episodio del asedio al municipio en el que se encuentran Fuentes y unas pocas personas más nos recuerda al asedio que sufrió el presidente chileno Salvador Allende en el palacio de la Moneda de Santiago, en septiembre de 1973. Finalmente, la aviación bombardeó el palacio presidencial y Allende prefirió morir antes que rendirse a los militares mandados por el general Augusto Pinochet. Un grupo de colaboradores de Allende fueron detenidos y cacheados cuando salieron de la Moneda y poco tiempo después asesinados.

En la novela de Soriano, Ignacio Fuentes y unas pocas personas más resisten hasta que la situación se hace desesperada, entonces el delegado municipal accede a que Mateo se entregue; a él le ocurre como a los colaboradores de Allende: es asesinado. Fuentes cree que la única posibilidad de salir con vida es entregarse cuando estén presentes los periodistas, pero finalmente intenta huir con García, aunque ambos son apresados. Encontramos una posible parodia del bombardeo del palacio de la Moneda cuando Cerviño fumiga, primero con DDT y luego con excrementos de cerdo, a los confabulados. En el

personaje de Fuentes se mezclan ciertos rasgos de Perón y también de Allende. Cuando los confabulados atacan la delegación municipal de madrugada, y confunden a Fuentes con Peláez., Suprino exclama: “Para mí es Ignacio (...) Salió a morir como un héroe el boludo” (p. 89).

En *No habrá más penas ni olvido*, Osvaldo Soriano da una imagen en cierto modo positiva de Colonia Vela, un pueblo en el que Ignacio Fuentes, el delegado municipal, ha realizado una buena labor, pero en el que las carencias son todavía manifiestas, como por ejemplo el sistema de alcantarillado. Las calles del pueblo están adornadas con maceteros con flores, y en ellas crecen árboles como los magnolios. Como consecuencia de la confabulación contra Ignacio Fuentes, el pueblo queda parcialmente destruido. En *Cuarteles de invierno* podremos observar que el pueblo ha sido reconstruido, mientras que en *Una sombra ya pronto serás*, el pueblo, al igual que toda Argentina, está prácticamente en ruinas.

### 2.2.2 Una lágrima de pena aquel cantar

La música en general y la música popular en particular, desempeñan un papel importante en la obra de Soriano. El escritor tuvo siempre un gran cariño por la figura de Carlos Gardel y por el tango en general, cita versos de algunos de ellos en varias de sus novelas, por ejemplo, en los títulos de varias de ellas, como es el caso de *No habrá más penas ni olvido*. Ejemplo de ese interés que siempre manifestó Soriano por el tango está el hecho de que siempre quiso escribir una novela sobre Carlos Gardel, cosa que la muerte le impidió. Además, el escritor argentino escribió un artículo sobre el compositor argentino Lucio Demare, autor del famoso tango *Malena*, con el material que obtuvo de una entrevista que le realizó al músico poco antes de su muerte. Soriano escribió también varios artículos sobre Carlos Gardel, como el titulado “El método Carlos Gardel”, del que hablaremos al tratar la novela *Cuarteles de invierno*.

Los inicios del tango son difusos, aunque todos los autores coinciden en que el origen del tango se encuentra en los prostíbulos<sup>202</sup>. Asimismo, todo parece indicar que los primeros tangos propiamente dichos surgen en torno a la época de la federalización de Buenos Aires, en 1880. Esta supuso una transformación completa de la fisonomía de la ciudad, que pasó de ser una aldea rural a una ciudad cosmopolita.

Esta reforma de la ciudad de Buenos Aires afectó también a las zonas marginales, que pasaron a ser “una organización de los bajos fondos típica en las grandes ciudades portuarias y comerciales de la época”<sup>203</sup>, es decir, la existencia de los barrios “chinos” –que tenían su origen en la factoría inglesa de Shangai, en China-, proliferó la prostitución, tanto masculina como femenina, el alcohol y la droga.

Una de las características del tango es su lenguaje, el lunfardo, que tiene también su origen en el lupanar:

“El lupanar, con su población propia de extracción proxenética y delictual, núcleo viviente e institución de la orilla, genera para ésta un lenguaje. Empieza por ser vocabulario hermético, destinado al uso de la cárcel y la asociación criminal. En su origen se reduce a las palabras que designan los objetos y las acciones propias y usuales del delincuente. La policía debe detener su entendimiento ante la jerga. Pero luego, identificado el ‘lunfa’ (delincuente) o el ‘canfinflero’ (rufián) con el modelo de la conducta de resistencia de la orilla, el vocabulario (‘lunfardo’) pasa a ser un lenguaje en el que los estrechos significados originarios se amplían por analogía y sirven para el coloquio cotidiano. Tener un lenguaje es una forma de poseer. Adquirir un lenguaje distinto del de los dirigentes es una manera simbólica de evitar la opresión; o, al menos, una manera de competir

---

<sup>202</sup> Blas Matamoro comenta acerca de los orígenes del tango: “El tango es la músicaailable que, sobre el ritmo binario doble de la antigua contradanza española, se danza en los ámbitos prostibularios de Buenos Aires en la década de 1870, dotado de una melodía improvisada al azar o tomada de otra música, y destinada a representar sexográficamente la relación del caftén con su pupila, imitada por el público concurrente al lupanar. Los elementos coreográficos que pueden rastrearse –el corte y la quebrada- son tomados de los bailes callejeros o privados de las comunidades negras, como ser la sembla y el candombe. Pero, a diferencia de los bailes negros, y ello es funcionalmente esencial, el tango es un baile de roce físico, es decir en que la pareja baila ‘agarrada’. La mujer se cuelga del cuello del hombre, o apoya su cabeza en un hombro del compañero –posición de ‘llevarla dormida’-; el hombre, con una mano en la cadera femenina, la hace retroceder, introduciendo sus pies, en los pasos directivos, entre los pies de la mujer, y deteniéndose al término del compás. Los dos movimientos yuxtapuestos imitan la inmisión fálica, el roce vaginal y la efusión eyaculatoria. Los torsos permanecen inmóviles, reduciéndose la danza a los movimientos ejecutados de la cintura pelviana para abajo”. MATAMORO, Blas: *La ciudad del tango. Tango histórico y sociedad*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1982, pp. 55-56.

<sup>203</sup> MATAMORO, Blas: en op. cit., p. 33.

en la disposición de la propiedad. Oscuramente, la orilla, que no es una clase, se va convirtiendo en un estamento<sup>204</sup>.

La orilla era el nombre que recibían todas aquellas clases sociales que quedaron al margen del ejercicio del poder en Argentina, después de la federalización de Buenos Aires en 1880; en ella estaban incluidos: el proletariado, la burguesía no terrateniente, el pequeño propietario y los sectores de clase media. Los ‘orilleros’ se aglutinan en torno a la Unión Cívica Radical, encabezada por Hipólito Yrigoyen (1852-1933), quien proclama a la orilla como clase universal de Argentina.

Por su parte, Horacio Salas comenta lo siguiente acerca del origen prostibulario del tango:

“Se ha dicho que el carácter del gaucho argentino se forjó en la soledad de la pampa, en esas enormes llanuras unánimes. A ese paisaje y ese aislamiento geográfico, que habría contribuido al carácter solitario e introvertido del hombre de campo, la inmigración le agregó otra forma de la soledad, la del hombre que después de cruzar el Atlántico se encontraba en una ciudad donde las posibilidades de encontrar pareja eran sumamente escasas. El censo de 1887 señala que sólo en Buenos Aires había más de 50.000 varones jóvenes sin pareja; esa proporción se incrementó en los años sucesivos, lo que convirtió a la capital argentina en el más promisorio mercado para la prostitución y el proxenetismo. En esas circunstancias, en ese ambiente y ante esas necesidades, nació el tango, como un producto de la soledad. Surge de estos hombres para quienes la visita al prostíbulo era una necesidad fisiológica, y sobre todo social, porque carecían de amistades, en tanto eran recién llegados; a veces, ni siquiera podían darse a entender en castellano, y apenas comprendían lo que se les decía. Quizá por ello, con los años el tango va a convertirse en la voz de los que no tenían voz: en principio, sólo de los marginales de la más diversa especie, más adelante de los inmigrantes, y luego de sus hijos. Esos hombres que se arrimaron al tango para bailarlo, como una manera de acercarse a una mujer, aunque fuera paga y con tiempo limitado, utilizaron la música como una forma de integración al nuevo terruño<sup>205</sup>.

A finales del siglo XIX, el tango abandona sus orígenes prostibularios y se populariza en las Academias, cafés cantantes regentados por italianos-, casas de baile, lugares

---

<sup>204</sup> Ibid, p. 45.

<sup>205</sup> SALAS, Horacio: “El tango como reflejo de la realidad social”, en RÖSSNER, Michael (ed.): *¡Bailá! ¡Veni! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura*, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt an Main, Vervuert, 2000, p. 90.

de prostitución clandestina, regentados por las madamas, cafés de hombres solos, bailetines con organito, bailes de carnaval, en los que frecuentemente participaban miembros de la alta burguesía, los teatros, el varietés y el fonógrafo. Si bien la mala fama del tango pervivió durante muchos años entre los componentes de la oligarquía argentina<sup>206</sup>, a partir de la aprobación del sufragio universal en 1912, se llegó a un acuerdo de reparto del poder entre la oligarquía y el radicalismo, que supuso, entre otras cosas, que el tango perdiera “su hermetismo primitivo. Se perdió la original coreografía sexográfica y se conservó la forma estructural, convirtiéndolo en un fenómeno estético”<sup>207</sup>. El tango termina por convertirse en una señal de identidad de toda la sociedad argentina.

La influencia del tango en la literatura rioplatense ha sido también muy importante, y la encontramos en *Rayuela*, de Julio Cortázar, *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig; y en varias obras de Osvaldo Soriano, como *Cuarteles de invierno* y *Una sombra ya pronto serás*. El también escritor argentino Marcelo Cohen (Buenos Aires, 1951), que vivió en Barcelona entre 1975 y 1996, es autor de una novela, *Inolvidables veladas*<sup>208</sup>, en la que

“Cohen instala a Camelia Subirana, una antigua cantante de tangos en el barrio del Tango. El tango, elemento mítico y emblemático de la cultura porteña, se convierte en grotesco y paradoja. Camelia Subirana vive, sin saber quién es, en una residencia geriátrica, atendida por su fracasado y ‘cromático’ hijo, apodado Golo. La fiesta y la función continúa, la enigmática empresa Santhuria dirige todas las actuaciones en un viejo teatro de la Avenida de Marailas, en las que la famosa cantante está presente físicamente, apoyada por su hijo y una serie de tecnologías avanzadas, reviven, como en *La invención de Morel*, la eterna juventud del tango y del mito. En tanto que Golo, el hijo, perseguido por un enigmático profesor llamado LaMente, contratado por la empresa Santhuria, lo somete a un experimento que hace surgir una sucesión de varios Golos, mientras recuerda los barcos que no van a ninguna parte”<sup>209</sup>.

El tango también aparece en una novela de Juan Carlos Martini, *La vida entera*, ya citada. En ella aparece el propio Carlos Gardel como protagonista, quien canta

---

<sup>206</sup> Silvina Bullrich declaró que sus padres le hicieron prometer que nunca bailaría el tango; por su parte Enrique Larreta confesó en una entrevista a un periodista inglés que “El tango es en Buenos Aires una danza privativa de las casas de mala fama y de los bodegones de la peor especie. No se baila nunca en los salones de buen tono ni entre las personas distinguidas. Para los oídos argentinos la música del tango despierta ideas realmente desagradables”, *ibid*, p. 70.

<sup>207</sup> *Ibid*, p. 73.

<sup>208</sup> COHEN, Marcelo: *Inolvidables veladas*, Barcelona, Ediciones Minotauro, 1996.

<sup>209</sup> MAURO, Teresita: “Dos novelistas argentinos en España: Juan Carlos Martini y Marcelo Cohen”, p. 20.

*Melodía de arrabal*. Martini hace una alusión aquí a la añoranza de un tiempo pasado, considerado como una época gloriosa para Argentina, que contrasta con el presente decrepito. Osvaldo Soriano también utiliza el mismo recurso en algunas de sus novelas, como en *Cuarteles de invierno*.

En *No habrá más penas ni olvido*, encontramos referencias a dos tangos. El primero de ellos es *Mi Buenos Aires querido*<sup>210</sup>, con letra de Alfredo Le Pera y música de Carlos Gardel, del que Soriano toma el título de esta novela.

Encontramos en los versos de este tango una añoranza por la patria lejana, añoranza que también tuvo Osvaldo Soriano cuando se encontraba exiliado en Europa. A nuestro juicio, el autor emplea versos de este tango con cierta ironía: los argentinos sienten añoranza de Perón, exiliado en España, y piensan que cuando él vuelva a Argentina nunca más volverá a haber ni penas ni olvido, algo que, como sabemos, no ocurrió, pues precisamente el regreso de Perón provocó una situación casi de guerra civil y, después de su muerte, un golpe de Estado militar que causó el asesinato de numerosos argentinos y el exilio de otros tantos.

Raúl Soumerou comenta lo siguiente, acerca de los versos de este tango:

“Al utilizar este verso para titular su novela, Soriano lo carga de sentidos que no tiene el tango. En ésta 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. En el contexto de la anécdota de la novela, en cambio, sugiere otras

---

<sup>210</sup> La letra completa del tango es la siguiente: “*Mi Buenos Aires querido, / cuando yo te vuelva a ver, / no habrá más penas ni olvido. / El farolito de la calle en que nací, / fue centinela de mis promesas de amor; / bajo su quieta lucecita yo la vi / a mi pebeta, luminosa como un sol. / Hoy, que la suerte quiere que te vuelva a ver, / ciudad porteña de mi único querer, / y oigo la queja de un bandoneón, / dentro del pecho pide rienda el corazón. / Mi Buenos Aires, / tierra querida / donde mi vida / terminaré. / Bajo tu amparo / no hay desengaños, / vuelan los años, / se olvida el dolor... / En caravana, / los recuerdos pasan / con una estela / dulce de emoción. / Quiero que sepas / que al evocarte / se van las penas / del corazón. / La ventanita de mi calle de arrabal, / donde sonríe una muchachita en flor; / quiero de nuevo yo volver a contemplar / aquellos ojos que acarician al mirar. / En la cortada más maleva una canción / dice su ruego de coraje y de pasión. / Una promesa y un suspirar / borró una lágrima de pena aquel cantar. / Mi Buenos Aires querido, / cuando yo te vuelva a ver, / no habrá más penas ni olvido*”. El tango fue compuesto expresamente para la película *Cuesta abajo*, que fue dirigida en Nueva York por el francés Louis Gasnier para la Paramount Pictures. La obra estaba interpretada, además de por Carlos Gardel, por Mona Maris, Vicente Padula, Anita del Campillo, Manuel Peluffo, Carlos Spaventa, Jaime Devesa y Alfredo Le Pera. Fue estrenada en Buenos Aires el 5 de septiembre de 1934. El argumento de la película es bastante soso, y narra la vida bohemia que lleva un estudiante perpetuo argentino -como lo calificó un crítico de la época- en Nueva York, al lado de una chica poco recomendable. Mientras, en Buenos Aires, se encuentra la chica buena, que quiere al protagonista con toda su alma y que lo espera ardientemente.

cosas: 1) la “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. Eso remite a un “slogan” político de la Argentina de los últimos tiempos (“Ni olvido ni perdón”) utilizado contra las dictaduras militares”<sup>211</sup>.

El otro tango que se menciona en la novela es *Niño bien*<sup>212</sup>, la letra es de Roberto Fontaina y Víctor Soliño, y música de Juan Antonio Collazo, de 1927. En este tango encontramos en la descripción del niño bien algunos estereotipos, como el uso de dos apellidos en un país donde se usa sólo el paterno, el concurrir al Petit Bar (un local de moda), la mención constante de una estancia (símbolo de una situación económica boyante que estaba a punto de concluir con la depresión de 1929), el lenguaje afectado, el tabaco importado, los paseos por la zona exclusiva, la imitación del galán del cine mudo Rodolfo Valentino, la vestimenta a la moda, la diversión en un cabaret de lujo y el abuso de la cosmética. En toda la letra del tango podemos ver que el niño bien es un egoísta que presume de buena familia cuando en realidad proviene de una familia humilde y trabajadora. En *No habrá más penas ni olvido*, Soriano cita el inicio de este tango cuando Cerviño, el fumigador, es descubierto por un grupo de civiles de organizaciones juveniles pertenecientes al ala derecha del peronismo:

“-(...) ¿Vos sos de la capital?  
-Ajá.  
-¿Te pagan mucho?  
El joven estaba completamente empapado. Oyó que su jefe lo llamaba.  
-Mejor que a vos -dijo.  
-Pendejo gorilón.  
-Ojo con lo que decís.  
- “Niño bien, pretencioso y engrupido” -canturreó Cerviño.  
-Callate, negro de mierda; vos no me vas a enseñar a ser peronista”  
(pp. 143-144).

<sup>211</sup> SOUMEROU, Raúl: “Crónica de la derrota con honra. Tres novelas de Osvaldo Soriano: Triste, solitario y final; No habrá más penas ni olvido; Cuarteles de invierno”, en “Cahiers d’Etudes Romanes”, París, Año 16, n° 77, 1990, pp. 77-98, nota 2, p. 94.

<sup>212</sup> La letra del tango es la siguiente: “Niño bien, pretencioso y engrupido, / que tenés berretín de figurar; / niño bien, que llevás dos apellidos / y que usás de escritorio el Petit Bar; / pelandrún, que la vas de distinguido / y siempre hablás de ‘...la estancia de papá’ / mientras tu viejo, pa’ ganarse el puchero, / todos los días sale a vender fainá... / Vos te creés que porque hablás de ‘ti’, / fumás tabaco inglés, / paseás por Sarandí / y te cortás la patilla a lo Rodolfo, / sos un fifi... / Porque usás la corbata carmín / y allá en el Chantecler / la vas de bailarín, / y te mandás la biaba de gomina, / te creés que sos un rana... / ¡Y sos un pobre gil! / Niño bien, que naciste en el suburbio / de un bulín alumbrado a querosén; / que tenés pedigrée bastante turbio / y decís que sos ‘...de familia bien...’ / No manyás que estás mostrando la hilacha; / y al caminar, con aire triunfador, / se ve bien claro que tenés mucha clase / para lucirla detrás de un mostrador”.

Cerviño comienza a cantar el inicio del tango porque quiere echarle en cara al joven su traición al movimiento justicialista, de ahí que el muchacho le diga al fumigador que él no le va a enseñar a ser peronista.

En la novela son citados dos cantores de tangos, Carlos Gardel, que compone una especie de *leit-motiv* a lo largo de toda la obra de Osvaldo Soriano, y Edmundo Rivero (1911-1986), quien, para muchos críticos, es el mejor cantor de tangos después de Carlos Gardel.

### 2.2.3 En el nombre del padre

En toda la obra de Osvaldo Soriano, el tema del padre juega un papel muy importante. En *No habrá más penas ni olvido* hay también algunas alusiones al padre o a la paternidad por parte de algunos personajes, como es el caso de Ignacio Fuentes, cuya casa y negocio eran de su progenitor. Además, cuando se dispone a marchar hacia la delegación municipal, echa de menos no haber tenido un hijo: “Dios me hubiera dado un hijo para verlo pelear al lado de su padre” (p. 28); esta ausencia de un hijo lo identifica con Perón, quien, como sabemos, tampoco tuvo hijos. En esta novela, la figura paterna es sustituida precisamente por la de Juan Domingo Perón, a quien la mayoría de los personajes han convertido en una especie de padrecito, al estilo del Zar de Rusia -el padrecito blanco- o de Stalin -el padrecito rojo-.

Los personajes de la novela de Soriano ven a Perón como un padre bondadoso que cuida de sus hijos, pero también a un padre que puede ser enérgico y punitivo con ellos. Todas las proclamas terminan con fórmulas que aluden a Perón, así, por ejemplo, Juan Ugarte dice: “¡La vida por Perón!” (p. 36), Fuentes le envía una nota a Guglielmini en el que le dice: “Señor Intendente, lo hago responsable de lo que está pasando en Colonia Vela. Esos traidores mataron al placero Moyano, y, si quieren guerra la van a tener. Perón o muerte” (pp. 54-55). Este lema, “Perón o muerte”, recuerda al que tenían los fascistas italianos que realizaron la Marcha sobre Roma en 1922, que era: “Roma o muerte”, con lo que Soriano destaca aún más el componente fascista de ciertos sectores del peronismo. El intendente le responde a Fuentes con una nota que termina también con la expresión “Perón o muerte”.

Finalmente, el delegado municipal, harto ya, le contesta con un “Váyase a la reputa que lo parió. Perón o muerte” (p. 56). Otro de los personajes, Cerviño, cuando fumiga con DDT a los confabulados, les espeta: “¡Viva Perón, mierda!” (p. 62). En un momento del relato, Fuentes se sienta en el sillón de las visitas, con aspecto preocupado, y observa el cadáver del placero Moyanito, mientras piensa qué va decir el padrecito Perón de todo lo que está ocurriendo en Colonia Vela.

En el ataque a la municipalidad, el retrato de Perón que cuelga del despacho de Fuentes se cae al suelo y el cristal se hace añicos. En ello podemos ver seguramente el fin de las ilusiones que muchos argentinos habían puesto en el dirigente justicialista. Mateo que, a pesar de todo es peronista, aunque nunca se metió en política, coloca el retrato de Perón sobre el escritorio y rescata la foto en la que el líder posa con su uniforme militar.

La imagen de Perón como hombre bondadoso, que protege a sus hijos, surge cuando Cerviño, poco antes de morir, le dice a Juan Ugarte: “-Decile a don Ignacio que me jugué por él..., que soy peronista y... que no les afloje... cuando el general lo sepa va a estar orgulloso...” (p. 157). Antes se había enfrentado con uno de los civiles que le dice: “-Callate, negro de mierda; vos no me vas a enseñar a ser peronista” (p. 144), a lo que el fumigador responde que si el joven es peronista, él se da de baja.

Soriano pone de manifiesto la ignorancia en la que vivían ciertos sectores de la población argentina en lo referente a apoyo que podía brindarles Perón y acerca de sus simpatías, como se refleja en el final de la novela, en el diálogo entre Juan y García:

“-Y después lo vamos a buscar -dijo.

-¿A quién?

-A Perón. Lo vamos a traer.

-Estás loco, sargento.

-¿Loco? Le vamos a mostrar cómo quedó el pueblo, le vamos a contar de Ignacio, de Mateo, de Cerviño, de todos los que dieron la vida por él. (...)

-Cuando lo sepa se va a emocionar el viejo.

-Va a hablar desde el balcón del municipio y los milicos no van a saber dónde meterse del cagazo. (...)

-Va a ser un lindo día, sargento. (...)

-Un día peronista” (pp.158-159)<sup>213</sup>.

Por lo que se refiere al otro bando de la novela, vemos que la mayoría de los personajes tienen una imagen autoritaria y punitiva de Perón, como podemos ver en el siguiente diálogo entre Suprino y Guglielmini:

“-¿Y Perón?  
-¿Perón qué?  
-Nos va quemar. Estamos listos, mejor nos borramos” (p. 151).

De manera ambigua se alude al temible ministro de Bienestar Social y secretario privado de Perón, José López Rega, el creador de la tristemente famosa Triple A:

“-¡Un muerto! -Suprino no pudo contener una carcajada-. ¡Tu amigo se va a querer cortar las bolas! (...)  
-¿Quién?  
-Tu amigo. El asesor de Perón. (...)” (p. 152).

#### 2.2.4 La manzana de la discordia: Buenos Aires frente a las provincias

En casi todas las obras de Osvaldo Soriano aparece la dicotomía entre la capital, Buenos Aires, y la provincia, representada por Colonia Vela. Este fenómeno es común en la obra de otros escritores argentinos, como Antonio di Benedetto, Daniel Moyano, Tizón, y J.J. Hernández. En *No habrá más penas ni olvido* podemos ver algunos ejemplos, cuando Cerviño aterriza con el avión y se enfrenta a un grupo de civiles, le pregunta a uno de ellos: “Vos sos de la capital” (p. 143), a lo que el muchacho responde con un “Ajá”; con ello, Soriano quiere destacar la superioridad del chico. En otro momento, Llanos dialoga con uno de sus captores y le pregunta: “¿Usted es de aquí?” (p. 106); es evidente que el conflicto ha dejado de ser local para convertirse en nacional. Un último ejemplo lo tenemos al final de la novela, en el diálogo entre Juan Ugarte y un miembro de la Juventud Peronista, en el que hablan de cómo deben ser juzgados Llanos y Rossi. Juan le pregunta al joven para qué quiere entregarles al juez a Llanos y a Rossi, si “los juicios no son buenos en la capital, van a salir en una semana...” (p. 148). El miembro de la JP le responde que no van a juzgarlos en la capital, sino que lo van a hacer ellos. En estos ejemplos encontramos la desconfianza que

---

<sup>213</sup> En eso de “un día peronista”, encontramos una alusión a las expresiones que muchos regímenes fascistas, comunistas, etc. se inventaron para hablar del buen tiempo o del mal tiempo. Por ejemplo, en la Alemania Nazi, al buen tiempo se lo denominaba “clima Führer”, mientras que en el bando republicano durante la Guerra Civil española para hablar del mal tiempo se decía que hacía un “día fascista”. Indudablemente, Soriano vuelve a destacar el componente fascista del peronismo.

sienten los habitantes de las provincias respecto de la capital, Buenos Aires, recelo que se reitera en *Cuarteles de invierno*.

### 2.2.5 Otras escrituras

*No habrá más penas ni olvido* es la novela de Soriano en la que encontramos más registros voseantes y también algunos argentinismos. Esta novela fue publicada por primera vez en Italia, en una traducción a la lengua de Dante, posteriormente en España, en la versión original castellana, y finalmente en Argentina, en 1983. Soriano redujo el número de registros voseantes y de argentinismos, a medida que sus novelas tenían éxito y se editaban en Europa.

- “Vos me conocés bien” (p. 19).
- “Estás leyendo muchos diarios vos” (p. 20).
- “...vos estás jodiendo” (p. 20).
- “Dejame que voy a pensar” (p. 23).
- “Venite a mi oficina” (p. 25).
- “¿No escuchás los parlantes? (p. 27).
- “No salgás de casa” (p. 29).
- “...trabá la puerta del fondo” (p. 35).
- “No jodás ahora” (p. 52).
- “¿Te creés que vuelo desde ayer?” (p. 69).
- “¡Tirate al suelo” (p. 83).
- “¿Cuántos años tenés?” (p. 108).
- “Si me tocás te van a cortar en pedazos” (p. 119).
- “Vos y quién más” (p. 143).
- “Salí afuera te digo” (p. 153).

Algunos personajes utilizan también la forma usted en algunas ocasiones, sobre todo como señal de respeto. Así, por ejemplo, Moyano se dirige a Fuentes con la forma usted: “¿Cómo le va, don Ignacio?” (p. 23). A su vez, Fuentes se dirige a Guglielmini del mismo modo, pues es su superior:

“-Cómo qué voy a hacer. Eso le digo a usted. Estoy atrincherado en la municipalidad y necesito la policía de Tandil.  
-Mire, Fuentes, las cosas de Colonia Vela arréglenlas allá. Mañana me pasa un informe.  
-Usted es el intendente.  
-Pero el cuestionado es usted” (p. 38).

Por lo que se refiere a los argentinismos, encontramos en la novela bastantes de ellos, aunque no tantos como en la siguiente novela de Soriano, *Cuarteles de invierno*.

### 2.2.6 El humor

En esta novela de Osvaldo Soriano el humor se suma a los demás elementos significativos de denuncia, parodia, etc. Se aprecia en distintos momentos, como, cuando Fuentes se dirige a la municipalidad con la escopeta y de pronto aparece su esposa Felisa con los cartuchos. Aunque el tono cómico disminuye a lo largo de la novela, éste no desaparece. El humor surge en las escenas en las que Cerviño fumiga a los confabulados, una con DDT y otra con excrementos de cerdo. Este humor disparatado relaciona, a nuestro juicio, a Soriano con otro escritor argentino, Macedonio Fernández<sup>214</sup>.

---

<sup>214</sup> En su tesis sobre el humorismo en la Argentina entre 1880 y 1920, dice Francisco Vallejo Pecharromán sobre el humor de Macedonio Fernández: “... hasta los temas más serios (...) son tratados dentro de un tono humorístico, que serena la posible tensión que pudieran suscitar. Las aristas cortantes de lo serio se redondean, perdiendo su agresividad, con lo festivo.

Cuando lo festivo desaparece de la vida pública, el equilibrio de fuerzas se rompe y la rigidez de lo serio y de lo oficial impone irremediabilmente la coacción; pues lo serio no tiene entre sus rasgos el de la tolerancia, sino el de la severidad (...)

Por esta razón, Macedonio rebaja y quita solemnidad a los temas graves; acompañándolos de la nota discordante, disparatada y, por ello, festiva”. VALLEJO PECHARROMAN, Francisco: op. cit., p. 229.

Cabe señalar también cierta influencia del *spaghetti-western*<sup>215</sup>, por ejemplo, en el episodio de la muerte de Reinaldo; la descripción que hace Soriano de los infructuosos intentos que hace el dirigente de la CGT para intentar coger los cartuchos de dinamita es a la vez cómica y trágica, como la grotesca postura en la que queda Reinaldo después de la explosión, sin manos y rodeado por los restos sucios de la taza del excusado. Este episodio tiene su correspondiente en el otro bando en la liberación de García por parte de un miembro de la JP. García había sido detenido junto con Ignacio Fuentes cuando ambos abandonaron la municipalidad, y lo habían llevado a la cárcel. Uno de los miembros de la JP le da un cartucho de dinamita que está a punto de acabar con su vida.

Encontramos otros momentos realmente proclives a la risa y al humor disparatado en la novela, como cuando Gugliemini ordena a Rossi que ataquen la municipalidad con gases y el policía reconoce que no tienen gases en el cuartel, lo que viene a probar la humildad de medios que poseían en Colonia Vela, siempre postergados por Buenos Aires.

---

<sup>215</sup> El más importante director de cine de este subgénero es el italiano Sergio Leone (1929-1989), autor de *spaghetti-western* como: *Por un puñado de dólares* (1964), *La muerte tenía un precio* (1965), *El bueno, el feo y el malo* (1966) y *Hasta que llegó su hora* (1968). Su obra cinematográfica se caracteriza por algunos elementos que aparecen también en toda las novelas de Osvaldo Soriano, y en particular, en *No habrá más penas ni olvido*. En primer lugar, está la amistad masculina, tal como decía Leone en unas declaraciones: ‘La amistad viril está presente en todas mis películas, quizá porque soy hijo único, nacido tras catorce años de matrimonio. Nunca tuve el hermano que quise y necesité’. El crítico Carlos Aguilar destaca que las tres primeras películas de Leone “reflejan la constante de la amistad viril desde una ambigua y sorprendente perspectiva generacional, a través de relaciones derivadas del más ortodoxo vínculo paterno-filial”, rasgo que ya aparecía en algunos *westerns* estadounidenses. Esta amistad masculina conlleva normalmente una animadversión hacia las mujeres –que son ultrajadas salvajemente- y las relaciones heterosexuales, así como la ausencia de la madre. Todos estos elementos los encontramos en las novelas de Soriano. El sexo es sustituido por la sobrecarga de la violencia, que como indicaba el crítico español José Luis Guarner: ‘Es gratuita, viciosa, complaciente y por lo general no tiene otro objetivo que provocar un nuevo movimiento en la maquinaria que mueve sus titeres’. Otro elemento clave en los *spaghetti-western*, según Carlos Aguilar, es ‘la inclusión de personajes picarescos en situaciones épicas, los cuales se caracterizan por el embuste, la triquiñuela, la falsa adulación, el miedo supersticioso, la malicia callejera, las mil y una añagazas para superar la pobreza’; los prototipos estarían en la llamada *Commedia dell’Arte*, en la que aparecen personajes como Colombina, Pantalón y Arlequín. Estos personajes picarescos son comunes también en las novelas de Soriano. Aguilar cita también como elementos propios del *spaghetti-western*, el humor en los diálogos, tal como ocurre en los de las novelas de Soriano, y cierto anticlericalismo, un aspecto que creemos no se da en la obra de Osvaldo Soriano, a pesar de que, en novelas como *Cuarteles de invierno* o *Una sombra ya pronto serás*, aparecen alusiones al colaboracionismo de la Iglesia Católica con los regímenes militares, caso de la primera, o sacerdotes que privatizan sus servicios, hartos de la situación de miseria en la que viven, como es el caso del cura Salinas, en *Una sombra ya pronto serás*. Como dato curioso, indicaremos que en algunas de las películas del género aparecen también personajes que representan las figuras de Don Quijote y Sancho Panza, tal como ocurre también en las novelas de Soriano.

*No habrá más penas ni olvido* abre el ciclo de tres novelas cuya acción transcurre en Colonia Vela, un trasunto de la propia Argentina. La novela fue publicada por vez primera en Italia en la lengua de Dante y como todas las novelas de Soriano fue muy bien acogida por el público lector y algo menos por la crítica, que echó en cara al escritor un defecto que fue siempre una de las marcas de la casa: el maniqueísmo entre buenos y malos. La novela no ha superado bien el paso de los años, sobre todo porque el argumento es demasiado coyuntural. Soriano, consciente de ello, redactó, para las ediciones europeas, una especie de prólogo en el que hacía una sinopsis política del último mandato de Perón. La acción en esta novela tiene un desarrollo rápido, con imágenes impactantes que algunos críticos consideran como claramente *cinematográfico*. El humor es otra de las constantes de la novela, un humor que a veces raya en lo absurdo, como en la escena en la que Cerviño fumiga a sus contrincantes con excrementos de cerdo.

### ANEXO III Argentinismos en *No habrá más penas ni olvido*.

-Plata: “Dinero en general; riqueza”: “Hace un mes le vendí la camioneta y todavía me debe plata” (p. 20).

-Normalizar: “Hacer que algo se ajuste a una norma, una regla o un modelo común” “(Suprino) Viene a normalizar” (p. 20).

-Cuadra: “Manzana de casas”: “Pedaleó hasta la otra cuadra...” (p. 21).

-Renunciar: “Hacer dejación voluntaria, dimisión o apartamiento de una cosa que se tiene, o del derecho y acción que se puede tener”: “Poca cosa. Que vas a renunciar” (p. 22).

-Martillero: “Persona que coordina la venta en un remate o una subasta pública”: “Qué hacía el martillero acá?” (p. 22).

-Cagar: “Causar daño o perjuicio a alguien arruinando sus planes o proyectos”: “Nos cagamos a golpes por eso en el 66”: (p. 22).

-Chau: “¡chao!”, “adiós”: “Bueno, chau” (p. 22).

-Mover el piso: “Provocar de una manera solapada el desplazamiento de una persona que ocupa una determinada posición”: “Me quieren mover el piso” (p. 23).

-Parlantes: “Altavoces”: “Fuera de la plaza, los parlantes empezaron a vocear propaganda” (p. 23).

-Bolche: “Que tiene ideas comunistas o es militante del Partido Comunista”: “Bolche es Gandolfo” (pp. 23-24).

-Carajo: “Exclamación que indica sorpresa, susto o ira”: “Los voy a meter a todos presos, carajo” (p. 24).

-Placero: “Persona encargada de cuidar y mantener en buen estado las plazas públicas”: “El placero soltó la manguera y caminó apurado” (p. 24).

-Piña: “Golpe que se da con el puño”: “Yo lo vi a usted a las piñas acá con Guzmán por defenderlo a Perón” (p. 24).

-Milicos: “Militar, soldado, policía”: “Adentro, con el oficial Rossi y los seis milicos” (p. 25).

-Cagón: “Dícese de la persona muy medrosa y cobarde”: “Qué mierda me van a matar, si son unos cagones!” (p. 28).

-Boludo: “Que hace o dice tonterías, se comporta como un estúpido o no es responsable”: “-Acá, boludos, en la esquina!” (p. 30).

-Pavo: “Timidez, falta de aplomo, sosería, languidez”: “No seas pavo” (p. 34).

-Choto: “Que no da muestras de viveza”: “El viejo choto está amontonando porquerías en la calle” (p. 36).

-Renguear: “Renquear, andar como rengo (cojo)”: “Le desparramaron toda la fruta al rengo” (p. 39).

-Estar en el baile: “Estar una persona en una situación difícil o comprometida” (p. 44).

-Tener un baile: “Tener mucho trabajo”: “...vamos a tener baile” (p. 44).

-Gorila: “Persona partidaria de ideas reaccionarias y gobiernos autoritarios”; “Persona contraria a las ideas y al gobierno peronistas”: “¿Te acordás cuando eras gorila?” (p. 44).

-Retobar: “Rebelarse, enojarse”: “Ignacio se retobó” (p. 45).

-Pibe: “chaval, niño o joven”: “Los pibes terminan esta noche y a la mañana se van a Mar del Plata” (p. 45).

-Balear: “Tirotear, disparar balas sobre alguien o algo”: “Los van a balear” (p. 45).

-Rajar: “Volverse atrás, acobardarse o desistir de algo a última hora”: “Te quisiste rajar, seguro” (p. 46).

-”Verija”: “Región de las partes pudendas”: “¡Pero si me quemé hasta las verijas!” (p. 47).

-Aguantar machos: “Prepararse cuidadosamente para una empresa difícil”: “Se quedan así, aguantando machos” (p. 47).

-Estar cabrero: “Estar enfadado, irritado o de mal humor”: “...los pibes de Tandil está medio cabreros” (p. 48).

-Dar manija: “Alentar o apoyar a una persona en sus planes o propósitos”: “Los diarios le van a dar manija al muerto” (p. 57).

-Pendejo: “Persona sinvergüenza o despreciable”: “Pendejos de mierda” (p. 58).

-Dar piola: “Conceder libertad d decisión o de acción a una persona”: “Eso pasa por darles demasiada piola” (p. 58).

-Dejar en banda: “Dejar a una persona abandonada a su suerte”: “No me va a dejar en banda, ¿no?” (p. 60).

-Hacer pomada: “Ocasionar alguien o algo un grave perjuicio a una persona o a una institución”: “Se va a hacer pomada” (p. 65).

-Morocho: “Persona de raza blanca que tiene el cabello y la tez oscuros”: “El morocho se echó la escopeta al hombro” (p. 65).

-Nafta: “Gasolina”: “...mientras volcaba la nafta en el tanque del avión” (p. 69).

-Che: “Interj. con que se llama, se hace detener o se pide atención a una persona. También expresa a veces asombro o sorpresa”: “Es una locura, che” (p. 69).

-Chancharo: “Persona que cuida chanchos o cerdos, los cría para venderlos o negocia comprándolos y vendiéndolos”: “Cerviño estaba seguro de que al chancharo Rodríguez le iba a gustar que le limpiara gratis el corral” (p. 70).

-Lapicera: “Estilográfica”: “Tres periodistas sacaron lapiceras y papeles” (p. 72).

-Don: “Sin estar acompañado de otro nombre, y por sí solo, señor”: “Oiga, don -dijo-, esto es un quilombo” (p. 91).

-Quilombo: “Mancebía, lupanar, casa de mujeres públicas. También, lío, barullo, gresca, desorden” (p. 91).

-Topadora: “Vehículo provisto en la parte delantera de una gran pala para remover o transportar arena, escombros u otros materiales”: “Empujaron a Mateo hasta detrás de la topadora” (p. 96).

-Hacer la boleta: “Matar a una persona”: “Le hacés la boleta” (p. 99).

-Bufoso: “Pistola”: “Me dejé el bufoso” (p. 118).

-Negra: “Voz de cariño usada entre casados, novios o personas que se quieren bien”: “Mi negra (...) Qué va a decir mi negra” (p. 129).

-Galpón: “Cobertizo grande con paredes o sin ellas”: “Miró la luz del galpón...” (p. 133).

-Jetón: “Persona que tiene los labios gruesos o la boca grande”: “Milico jetón” (p. 136).

-Coso: “Se usa para referirse a una persona cuyo nombre se desconoce, no se recuerda, o se omite deliberadamente para indicar desprecio hacia ella”: “Al coso ese” (p. 143).

-Tranquera: “Puerta rústica en un alambrado, de aproximadamente unos 3 m. de ancho por 1,5 de alto, formada por trancas o listones de madera”: “Desde la tranquera vieron a Torito” (p. 154).

## 2.3 Cuarteles de invierno

Argentina: 1976-1983.

El 24 de marzo de 1976 una junta militar derrocó al gobierno de María Estela Martínez de Perón, que se exilia en España. El general Jorge Rafael Videla asumió como presidente, y dio inicio al llamado “Proceso de Reorganización Nacional”. El único civil del gobierno era José Alfredo Martínez de Hoz, ministro de Economía. El 29 de marzo de 1981 se nombró presidente el general Roberto Viola, quien fue destituido en diciembre del mismo año, y elegido como nuevo presidente el general Leopoldo Fortunato Galtieri, bajo cuyo mandato tuvo lugar la Guerra de las Malvinas. La derrota frente a los británicos en el conflicto y la gravísima crisis económica provocaron la destitución de Galtieri por sus compañeros militares y ocupó el cargo el general Reynaldo Bignone, quien convocó elecciones para el año siguiente. Estas tuvieron lugar el 30 de octubre y en ellas obtuvo el triunfo Raúl Alfonsín, de la Unión Cívica Radical, con el 51’8 % de los votos.

### 2.3.1 El argumento, contenido, elementos recurrentes

En *Cuarteles de invierno*<sup>216</sup>, cuya acción transcurre durante el período de las últimas dictaduras militares en Argentina, entre 1976 y 1983, un boxeador llamado Tony Rocha, y un cantor de tangos, Andrés Galván, viajan hasta Colonia Vela, el mismo pueblo de la provincia de Buenos Aires ya conocido, para actuar en unas fiestas organizadas por el Ejército. Rocha tendrá que enfrentarse en un combate amañado de antemano con un púgil que además es teniente del Ejército argentino, mientras que Galván tiene que cantar en un concierto, pero, por razones políticas, no podrá hacerlo finalmente.

Soriano comentaba en una entrevista que, en los pueblos del interior del país se recelaba de los artistas que llegaban de Buenos Aires allí para actuar, pues se suponía que estaban en decadencia. Así ocurre con Tony Rocha y Andrés Galván, pues ambos se encuentran al final de sus respectivas carreras. En el personaje de Andrés Galván encontramos reminiscencias de distintas personalidades de la música popular argentina, empezando por

---

<sup>216</sup> SORIANO, Osvaldo: *Cuarteles de invierno*, Barcelona, Editorial Plaza y Janés, 1994. Las citas que vamos a hacer de esta novela están sacadas de esta edición.

Carlos Gardel. Hemos comentado que Osvaldo Soriano admiraba enormemente al Zorzal, y siempre quiso escribir un libro sobre él.

En el momento de su muerte, en 1997, el escritor estaba recabando información sobre este mito de la cultura argentina con el propósito de escribir una novela. En *Cuarteles de invierno*, sobrevuela permanentemente la sombra de Gardel, para bien y para mal, pues Andrés Galván es comparado continuamente con él e incluso uno de los policías lo sitúa a la altura de Edmundo Rivero -el cantor más admirado después de Gardel, según gran parte de la crítica- y Roberto Goyeneche: “Goyeneche, Rivero y Galván; después, pará de contar” (p. 48).

Hay también una alusión a Gardel, a través de otro de los apodos con los que era conocido: “el Mudo”. Posteriormente, esa comparación con Gardel sirve para denigrar a Galván, al que despectivamente llama “Gardelito”, uno de los policías, con el fin de humillarlo y ningunearlo; es a partir del momento en que el cantor se niega a firmar el autógrafo al gordo.

Al comienzo de la novela, Galván es confundido con Morales, posiblemente el mismo Jorge Omar Morales que desempeña la labor de animador en uno de los actos de las fiestas de Colonia Vela, a quien Galván conocía de la televisión, y hombre cercano al régimen militar. En la personalidad de Andrés Galván podemos ver algunos rasgos de la vida de Carlos Gardel, como, por ejemplo, su soltería. Galván le comenta a Rocha que hay una morocha en Buenos Aires que cuando bebe se acuerda de él, a lo que el boxeador contesta con un comentario un poco machista pero que sirve para reforzar la bonhomía del personaje del cantor.

Galván, como muchos de los personajes masculinos de las novelas de Soriano, tiene más facilidad para relacionarse y hacer amistades con otros hombres, que con las mujeres. El nombre de Andrés Galván recuerda al escritor argentino Argentino Liborio Galván, director, arreglador y compositor (1913-1960), autor de tangos como *Cafetín*, *El día de tu ausencia* y *Esta noche estoy de tangos*.

En la novela de Soriano, a Andrés Galván se lo ensalza como “La Voz de Oro de Buenos Aires”, apodo que recuerda al que tenía otro famoso cantor y compositor argentino, Agustín Magaldi (1898-1938), conocido como “La Voz Sentimental de Buenos Aires”. A nuestro juicio, Soriano tomó algunos elementos del cantante, director y actor Leonardo Favio para crear a su personaje de Andrés Galván. Favio, nacido en 1938, siempre se caracterizó por su simpatía hacia el peronismo, y, como Galván, trabajó en la televisión y firmó varios escritos y manifiestos de carácter político, por lo que tuvo que marcharse de Argentina. Al final de la novela, Galván se siente culpable por no haber podido ayudar a su infortunado compañero, y critica la pasividad de la gente de Colonia Vela:

“Un solo golpe podría haber cambiado esta absurda historia en la que estábamos metidos, en medio de un pueblo indiferente en el que nadie abriría una puerta para decirnos adiós, gracias por haber reventado frente a nuestros ojos” (p. 197).

L. Baer Barr señala en un artículo<sup>217</sup> la relación existente entre esta novela de Soriano y *Fuenteovejuna*<sup>218</sup> de Lope de Vega, sobre todo en la caracterización del personaje de Mingo. En *Fuenteovejuna* precisamente el personaje del labrador, llamado Mengo, en cierto momento de la obra, hace alusión a un tal Galván:

“MENGO    Pero Galván (o quién fue,  
                  que yo no entiendo de historia)  
                  mas su cativa memoria  
                  vencida de este se ve.  
                  ¿Hay hombre en naturaleza

---

<sup>217</sup> BARR, Lois Baer: “Cuarteles de invierno: The Reign of the Unrighteous”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, Nro. 19:3, Saint Louis, 1985, pp. 49- 59.

<sup>218</sup> Creemos que Osvaldo Soriano tomó algunos elementos de *Fuenteovejuna*, porque la crítica al tirano es muy clara. El crítico español Angel del Río comentaba acerca de esta obra de Lope de Vega: “No es la obra de Lope, ni siquiera dentro de los supuestos de su época (la monarquía como base del equilibrio social), un drama revolucionario en el sentido moderno (...). Libertad, pueblo, tiranía, tenían para Lope y sus contemporáneos un significado muy distinto del que han tenido después de las revoluciones liberal e industrial. Sería, empero, ir demasiado lejos negarles todo sentido social. La lucha por la justicia y contra los abusos del poderoso, la defensa de la igualdad humana en cuanto afecta a la dignidad y otros sentimientos que el pueblo de Fuente Ovejuna expresa en la junta del Concejo o en la tremenda alocución de Laurencia son sentimientos sociales, de consecuencias políticas, y de carácter universal, es decir, que han tenido en todas las épocas validez y causas parecidas”. RIO, Angel del: *Historia de la literatura española*, Barcelona, Ediciones B, 1988, tomo I, p. 572.

como Fernán Gómez?”<sup>219</sup>.

En Colonia Vela, como en Argentina en general, la Iglesia desempeña un papel preponderante durante los gobiernos militares. Símbolo de ello es el reloj del templo, que controla la vida del pueblo. Además, se le advierte a Galván que su espectáculo no debe tener un contenido subido de tono, con el fin de que agrade al clero local y, tanto Rocha como el cantor son obligados a ir a misa; cuando éste último no acude, Avila Gallo se enfada con él. A Galván no le interesa la religión, es más, parece probable que sea agnóstico o ateo.

El personaje de Tony Rocha –cuyo apellido coincide con el nombre de un pueblo de la provincia de Buenos Aires y de Uruguay-, se trata de un hombre bastante infantil, a pesar de que está a punto de cumplir los treinta y cinco años, y que está muy deteriorado como casi todos los boxeadores: “Tenía los ojos pequeños para esa cara y la nariz tan aplastada como la de cualquier veterano” (p. 11); su vida amorosa ha sido prácticamente inexistente antes de conocer a Marta.

Para elaborar su personaje, Soriano tomó elementos del boxeador argentino José María Gatica, sobre el que escribió un artículo titulado “José María Gatica. Un odio que conviene no olvidar”, publicado en *El Cronista Comercial*, a finales de 1975. Gatica, uno de los mayores ídolos que tuvo el boxeo argentino, en palabras de Soriano, murió a los 38 años, de un ataque al corazón cuando se disponía a coger el autobús; Gatica era un viejo a esa edad y prácticamente nadie le reconoció el día de su muerte.

En Rocha se da un proceso inverso al del teniente Marcial Sepúlveda, pues mientras éste llega de Buenos Aires a Colonia Vela con el fin de ganar algo de dinero e intentar salvar su carrera pugilística, el militar, en cambio, ve en Buenos Aires la culminación

---

<sup>219</sup> VEGA, Lope de: *Fuenteovejuna*, Madrid, Editorial Castalia, 1985, p. 58, Vv. 1177-1182. Según Francisco López Estrada, autor de la edición de la obra que hemos consultado, el Galván al que alude Mengo en *Fuenteovejuna*, es un personaje que aparece en algunos romances de Moriana y Galván, de origen carolingio, en el que el moro Galván rapta a Moriana y la tiene en su palacio; ella le dice que ha visto a su marido, y el moro responde maltratándola a bofetadas y mandándola matar. En los versos antes citados, Mengo hace alusión a los malos tratos que Galván comete contra Moriana, los cuales están en relación con la costumbre que tenía Fernán Gómez de Guzmán, Comendador Mayor de la Orden de Calatrava, de mantener relaciones sexuales por la fuerza con las mujeres de Fuenteovejuna, algo que le costaría la vida, pues es sabido que fue asesinado por los habitantes de este pueblo cordobés. No creemos que el Galván que aparece citado en *Fuenteovejuna* tenga relación con el personaje homónimo de *Cuarteles de invierno*.

de su carrera como boxeador. Para Rocha, ha pasado mucho tiempo desde que hizo sus primeros guantes con Cassius Clay, cuando ganó a Murillo en el Luna Park, cuando venció a un boxeador paraguayo en un combate retransmitido por la televisión a todo el país. Ahora se ve en la necesidad de viajar a un pueblo del interior para intentar salvar su carrera, y lo hace sin bata y sin manager; Galván asume esas funciones durante el combate. Rocha ya no es invicto, puesto que le robaron una pelea en Villa María. Todo esto viene a probar que está acabado como boxeador. Ni siquiera confía en sí mismo:

“-Usted me va a tirar la toalla -dijo.  
-¿No ve? Ni usted mismo se tiene fe.  
Negó con la cabeza, molesto.  
-Se lo digo por decir” (p. 124).

Tampoco Galván parece estar convencido de las capacidades de Rocha como púgil, por eso le dice: “¿Se cree usted Cassius Clay?” (p. 16). Uno de los policías, el gordo, compara a Rocha con el boxeador argentino Carlos Monzón para menospreciarlo:

“El gordo miró a Rocha.  
-Usted no es ningún Monzón -dijo y se rió cortito-, pero no me gustaría recibir una piña suya” (p. 48).

Monzón ganó a lo largo de su carrera más de ochenta combates y su imbatibilidad duró doce años. Por su parte, de Rocha sabemos que “De sus últimas cuatro peleas, (...) ganó dos, perdió una y empató la restante” (p. 129), mientras que Marcial Sepúlveda es “invicto luego de 24 combates como profesional, habiendo ganado los siete últimos por nocaut” (p. 129). Rocha se da cuenta de que Galván tampoco le tiene en mucha estima como boxeador:

“¿Por qué quiere ser mi manager si no me tiene confianza? ¿Por interés, nomás?  
-En una de éstas usted gana y juntos llegamos al campeonato del mundo.  
-Fuera de joda -sonrió-, ¿me tiene fe?” (p. 137).

Exequiel Avila Gallo ve en Rocha poco más que un animal sin inteligencia:

“Rocha seguía asintiendo, serio.  
-Entonces usted es el que va a ocuparse de conseguirme la bata -dijo.  
El doctor se quedó de una pieza.  
-Un boxeador de su... -vaciló-, envergadura...¿no tiene su propia bata?  
(...)  
-Me la olvidé” (p. 25).

“-¿Y esto? ¿Cómo se cayó todo esto? A que lo tiró la bestia...” (p. 113).

“-Fue culpa de él -dije.

El doctor levantó la cabeza, pero la oscuridad me impedía verle la cara.

-¿Culpa de él? ¿Usted se cree que no sabemos quién le llenó la cabeza? Ese infeliz no es capaz de atarse los zapatos por su cuenta.

-¿Qué quiere decir?

-Que fue usted quien lo empujó a venir aquí, usted que trata de impedir la pelea contándole pavadas” (p. 157).

El personaje de Exequiel Avila Gallo<sup>220</sup> es uno de los más despreciables de la novela por su caracterización. En su nombre se entrevé su condición de conservador; escribe su nombre de pila con x, en lugar de con z, señal de arcaísmo. Su primer apellido, Avila, refuerza aún más su tradicionalismo, pues lo relaciona con la conservadora ciudad castellana, cuna de Santa Teresa de Jesús, de San Juan de la Cruz y de algunos de los conquistadores españoles. Por otro lado, el verbo avilar tiene el significado de “envilecer”, es decir, “Rebajarse, perder uno la estimación que tenía”, según la acepción del Diccionario de la Real Academia Española.

Avila Gallo se ha rebajado hasta el extremo de colaborar con los militares que sojuzgan a Colonia Vela. El segundo apellido, Gallo, refleja a la perfección la actitud de Exequiel Avila, ya que se comporta como un gallo en un gallinero, es decir, piensa que él manda en el pueblo y por eso actúa de manera arrogante, aunque todo es pura ilusión, ya que los verdaderos amos son los militares. La vestimenta que lleva Exequiel Avila, y su prominente barriga, refuerzan su comparación con un gallo:

“En la mesa vecina, dos hombres nos observaban y hablaban en voz baja. Uno vestía traje gris, era joven, y no parecía notable; el otro, petiso, cincuentón, lucía un enorme moño de color rojo en el cuello de la camisa blanca. El traje era negro era impecable, pero el chaleco le apretaba la barriga” (p. 16).

“El doctor Exequiel Avila Gallo subió al proscenio, saludó al director de la orquesta, después al capitán Suárez y se adelantó levantando las manos para pedir silencio. Vestido de esmoquin era algo que valía la

---

<sup>220</sup> Osvaldo Soriano tomó el nombre de una persona real, un político corrupto que fue funcionario en Tucumán. Este quiso llevar a juicio al escritor, por lo que en la edición argentina de la novela el nombre fue levemente transformado en Exequiel Aguila Bayo, aunque posteriormente, Soriano le pidió al editor que volviera al nombre verdadero.

pena ver: esta vez el moño era negro, enorme, como si una gigantesca mosca se le hubiera parado sobre la camisa” (p. 148).

Precisamente, una de las acepciones de “moño” que recoge el diccionario de la Real Academia, es la de “Presunción, vanidad”. En algunas ediciones de *Cuarteles de invierno*, el nombre de Exequiel Avila Gallo aparece transformado en Exequiel Aguila Bayo.

Avila Gallo es llamado continuamente “doctor”, y esto nos recuerda al ministro de Propaganda del régimen nazi, Joseph Goebbels, quien precisamente era llamado por ese título. A diferencia de Goebbels, que era doctor en Filología Alemana, Avila Gallo lo es en derecho y se jacta ante Galván de haber defendido presos políticos en el año 1971, entre ellos a su padre, aunque admite que él nunca fue comunista. En realidad, él se ha quedado anclado en *La Ley hasta 1967*, y considera que el “único presidente civil valiente y honesto que tuvo el país” fue Roberto María Ortiz (1886-1942), presidente de Argentina entre 1938 y 1942, defensor de los intereses rurales argentinos frente al poder de Buenos Aires, por eso Avila Gallo le tiene tanta simpatía e incluso posee un retrato suyo en su despacho.

Marta, hija de Exequiel Avila Gallo, es el primer personaje femenino de importancia que aparece en una novela de Osvaldo Soriano. El narrador describe la entrada de Marta en el despacho de su padre, al comienzo de la novela:

“Nuestro organizador iba a decir algo, pero en ese momento la puerta se abrió y entró ella.

Estaba vestida con una solera floreada, cerrada en el escote y quizá un poco larga. Era alta, delgada, con una cara simple y limpia de maquillaje. El cabello negro era largo y lo había recogido con una peineta. Andaría por los veinte años y no tenía el estilo para romper los jóvenes corazones de Colonia Vela. Su mirada era ingenua, cuidadosa, como si sus ojos no vieran otra cosa que aquello que les está permitido ver. Nos dedicó una sonrisa tierna y depositó la bandeja sobre el escritorio.

-Mi hija -dijo el doctor-. Martita.

Nos pusimos de pie y ella nos tendió una mano blanca y frágil. Mientras yo se la estrechaba suavemente, oí al doctor pronunciar una de esas frases que ya no se escuchan:

-Ella es la luz de mis ojos” (p. 26).

Avila Gallo se queda embobado, mirando a su hija, mientras que Rocha literalmente la desnuda con la vista, prolepsis narrativa<sup>221</sup> que anticipa lo que ocurrirá posteriormente. Llama la atención la forma en que Soriano narra la primera aparición de Marta en *Cuarteles de invierno*, mediante la utilización del pronombre personal *ella*. Marta es el primer personaje femenino de importancia que aparece en una novela de Soriano, y por eso necesitaba presentarlo de una manera aparatosa.

Galván, el narrador autodiegético, cuenta la historia tiempo después, cuando suponemos que Rocha ha muerto como consecuencia de la paliza recibida durante el combate y él está exiliado en algún lugar de Europa.

Como hemos señalado, Galván tiene algunos rasgos en común con Carlos Gardel, como es la soltería. En un diálogo que mantienen Rocha y Galván, el boxeador le pregunta si le espera alguna chica, el cantor le responde que no, que sólo hay una morocha que cuando bebe piensa en él. En otra ocasión, Rocha está celoso porque cree que Galván quiere quitarle a Marta, ya que piensa que todos los cantores tienen un gran éxito con las *minas*<sup>222</sup>, es decir con las mujeres. No es el caso de Galván, quien parece estar de vuelta del tema.

En novelas como *Triste, solitario y final* y *El ojo de la patria* los protagonistas se parecen mucho a Stan Laurel y Oliver Hardy, los que tienen una relación muy estrecha entre ellos y se relacionan fácilmente con otros personajes masculinos, pero no así con

---

<sup>221</sup> GENETTE, Gerard: *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989, pp. 91 y ss.

<sup>222</sup> Ya de por sí, el mundo del tango es ambiguo, como también lo es la opereta vienesa, la zarzuela española o el cabaret berlinés del período de entreguerras. Por lo que respecta al tango, Blas Matamoro afirma que la cantante Azucena Maizani era lesbiana. El mismo crítico comenta acerca de la mujer en el tango:

“La mujer del tango es dicotómica y se produce como obstáculo virginal o como tentación y amenaza castradora en la *femme fatale*. La virgen es el inconveniente absoluto del varón, la que pone a prueba la capacidad viril de contener y enderezar el instinto sexual. De algún modo encarna la amenaza de castración porque la virgen puede desconocer la virilidad del macho, anular su privilegiada diferencia.

Por su parte, la vampiresa es la que porta cargas eróticas activas y reduce al varón a la pasividad, llevándolo al agotamiento, al vicio y la ruina. Compite con él en iniciativa y actividad, y lo emprendedor y activo es viril. Rubén la personifica elocuentemente en la figura de la *varona inmortal*, suerte de cuerpo femenino habitado por un ánimo viril. En las dos encarnaciones, la mujer es la madre, diosa o criatura inmunda, ambivalente a partir de la sacralización y las interdicciones del tabú. (...) Más aún: la cercanía de la madre inhibe al sujeto, porque sólo es deseoso quien huye de la madre (...). MATAMORO, Blas: “La familia del tango”, en RÖSSNER, Michael, op. cit. p. 125.

personajes femeninos; pues muchos de ellos han fracasado en sus relaciones amorosas, como es el caso de Philip Marlowe y de Julio Carré.

En *Cuarteles de invierno*, Mingo llama a Galván *compañero*, y al final del relato, el cantor narra que un pasajero del tren le preguntó “qué le había pasado a mi amigo”. En este texto, Galván y Rocha están dotados de muchos rasgos típicos de Laurel y Hardy, incluso al boxeador le ocurren todas las desgracias, como le sucedía al gordo en las películas. William K. Everson ha señalado algunos rasgos homosexuales en los gags de las películas de Stan Laurel y Oliver Hardy. En el mismo sentido, observamos ciertas connotaciones homoeróticas en las relaciones de amistad que mantienen los personajes masculinos en las novelas de Soriano. En el caso de Carlos Gardel, se rumoreó en ocasiones que el Zorzal criollo era homosexual.

En *Cuarteles de invierno*, Andrés Galván, que tiene muchas cosas en común con Gardel, es también homosexual. En cambio, Carlos Romero es presentado como “La Voz Varonil de Colonia Vela”. A lo largo de la obra, Galván y Rocha tienen continuas discusiones, como suele ser común en las relaciones de pareja, para reconciliarse al poco tiempo. Al comienzo de la novela, discuten sobre la comida que van a pedir; también discuten porque Galván no había querido ir a misa y Avila Gallo estaba enfadado. Galván y Mingo descubren que Rocha se ha acostado con Marta, el boxeador, por celos, agrade al cantor; también discuten porque Galván no parece confiar mucho en el boxeador. Como ocurre en otras novelas de Soriano, las relaciones entre hombre y mujer están condenadas al fracaso. En ésta ocurre lo mismo con el vínculo iniciado entre Rocha y Marta. Finalmente, en la escena del combate, se produce la reconciliación definitiva entre Galván y Rocha, cuando el cantor hace las veces de manager. El tema de la incomunicación<sup>223</sup> entre hombres y mujeres acerca de nuevo a Soriano con su maestro Bioy Casares, quien, en varias de sus obras refleja este mismo hecho:

---

<sup>223</sup> Marcelo Manucci habla de los problemas de la comunicación y alude a la teoría de la recepción de Jauss: “En este sentido, todo proceso de comunicación (sea personal o corporativo) siempre implica incertidumbre. Siempre estamos intercambiando figuras inconclusas que ‘se completan’ en la subjetividad de cada uno de los actores del proceso. Pequeños detalles individuales que cambian la concepción global y marcan las diferencias de significados entre personas y entre organizaciones y públicos”. MANUCCI, Marcelo: “De la manzana de Newton al amor virtual. Los límites de la percepción en la interpretación de la realidad” en [www.estrategikaonline.com.ar/articulos/limites\\_percepcion.pdf](http://www.estrategikaonline.com.ar/articulos/limites_percepcion.pdf)

“Un amigo me dijo: El trato con las mujeres nos vuelve quejosos. Para obtener simpatía y no reproches, para anticiparnos a las quejas -¿qué otra cosa cabe esperar de las mujeres? –cuando estamos con ellas, nos dolemos. El hábito se establece y muy pronto nos dolemos también cuando estamos solos” (*Guirnalda con amores*, VI).

“¡Qué disciplina la que nos imponen las mujeres! Ni siquiera nos permiten distraernos. A la observación más fortuita y más inocua le buscan una interpretación personal. Como todo el mundo, sólo están interesadas en sí mismas” (*Guirnalda con amores*, II)<sup>224</sup>.

Teresita Mauro destaca que en obras de Bioy Casares como en los relatos de *Historias de amor* o la novela *El sueño de los héroes* “El amor se torna en una nueva forma de incertidumbre, conocer y acceder al alma del otro de manera total es imposible”<sup>225</sup>.

El personaje apodado Mingo -su verdadero nombre es Luciano Melencof, o Maleancof, según afirma él mismo- es uno de los más interesantes de esta novela y de toda la obra de Osvaldo Soriano. Se trata de un croto o vagabundo que vive en una casa que se ha construido con materiales de demolición, situada en un baldío cercano a la estación de ferrocarril<sup>226</sup>. Soriano le da una gran importancia a este personaje, al comienzo de la novela, lo anticipa: “En la esquina había un baldío cubierto de yuyos entre los que alguien había construido una especie de rancho sostenido por dos árboles robustos” (p. 10). Y, al final, en un sentido homenaje por parte del narrador, vuelve a aparecer el baldío con la casa de Mingo:

“Frente a la estación, antes de cruzar la calle, miré por última vez el rancho de Mingo. Me acordé de que Rocha había prometido enterrarlo en un cajón que le compraría con la plata de la pelea. Me pregunté si seguiría allí, tendido en el suelo donde lo habíamos dejado, o si alguien habría venido a recoger su cuerpo antes de que empezara a apestar a todo el pueblo” (p. 199).

---

<sup>224</sup> En MARTINO, Daniel: *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989, pp. 93-94.

<sup>225</sup> MAURO, Teresita: “Bioy Casares: la invención y la escritura”, en *A propósito de Adolfo Bioy Casares y su obra*, Bogotá, Editorial Norma, 1993, p.44.

<sup>226</sup> Así describe Galván la casa de Mingo: “La casa que el croto se había hecho con pedazos de demolición no era muy diferente a las que construíamos nosotros en aquel tiempo. Era imposible verla desde afuera durante el verano, cuando las ojas brotaban y lo cubrían todo; tenía el mismo clima acogedor, salvo el olor agrio de la mugre, el tabaco y la fruta podrida. Sobre el piso de tierra había un colchón de color oscuro y una cobija que alguna vez había sido marrón. También dos cajones, uno que servía de mesa y otro donde el croto se sentó antes de echarle agua al mate. El mayor confort, casi absurdo allí, era la pequeña garrafa de gas. Arriba de una lata de aceite había dos velas encendidas, yerba, azúcar, un cuchillo y algunas cosas más que no me atreví a curiosear”. SORIANO, Osvaldo: *Cuarteles de invierno*, op. cit., p. 74.

Mijail Bajtin considera la locura como otro de los rasgos carnavalescos. Para el autor ruso, la tontería es el reverso de la sabiduría y el reverso de la verdad oficial, que se manifiesta en una incompreensión de las leyes y convenciones del mundo oficial y en su inobservancia. Los locos desempeñan un papel importante en las obras de Osvaldo Soriano. Utilizamos el término no en el sentido médico-psiquiátrico, sino en el que le da el propio autor, es decir, personajes extravagantes, pobres, mendigos, marginales, grotescos.

Por lo que se refiere a Mingo, sabemos poco: que es originario del sur, que se trata de una persona de edad incierta, cuyo padre “leía mucho”, según le confiesa a Galván, y que construyó el bar en el que se encuentran. Su vida, por lo demás, ha sido un fracaso, pues, habita en una chabola, y malvive de la mendicidad.

En un lugar como Colonia Vela, donde los militares y sus aliados civiles han impuesto un régimen de terror, en el que la coacción, el miedo y la muerte son el pan nuestro de cada día, Mingo representa hasta cierto punto la cordura y la sensatez, de ahí que todo el pueblo le considere un loco. Mingo es asesinado porque es un testigo incómodo que conoce de primera mano las barbaridades cometidas por los esbirros de la dictadura. Mientras que el resto de la población de Colonia Vela ha olvidado el inmediato pasado, él, en cambio, recuerda con añoranza el pasado, cuando iba gente bien al bar que él construyó, cuando Ignacio Fuentes era alcalde de Colonia Vela y las fiestas eran verdaderas fiestas en las que se disfrutaba hasta que el cuerpo aguantaba. Después vinieron malos tiempos:

“-Después los tiempos cambiaron y yo me fui haciendo viejo. Todos nos fuimos haciendo viejos. Ya ve, casi no hay gente joven en el pueblo.

-¿Y eso?

(...)

-A muchos los mataron, otros se fueron. (...) Me dan lástima -dijo de golpe-. Son capaces de vender el alma por unos pesos y después van a misa para hacerse perdonar. (...) Casi todos tienen un pariente muerto. El pariente más joven, el loco de la familia. Se consuelan unos a otros como si se los hubiera matado la epidemia” (pp. 41-42).

Mingo o obstante, tiene miedo y reconoce ante Galván que también él ha seguido la consigna de “ver, oír y callarme la boca. Más viejo es uno, más se agarra a las cosas mezquinas, más acepta, más miedo tiene de perder las pequeñas porquerías que

consiguió” (p. 42). Cuando Galván y Rocha descubren el cuerpo de Mingo, ahorcado, los ojos de éste “miraban hacia abajo, todavía asustados” (p. 135)<sup>227</sup>.

En la novela de Soriano no existe una única voz que se eleva en contra de los tiranos que gobiernan tanto en Argentina como en Colonia Vela, aunque unos callan por miedo, otros porque se han marchado del país y otros no pueden hacerlo porque han sido asesinados. Los equivalentes del comendador de Calatrava en la novela de Soriano serían Ezequiel Avila Gallo y el capitán Suárez.

*Cuarteles de invierno* podemos considerarla como parte integrante de una especie de trilogía, junto con *No habrá más penas ni olvido* y *Una sombra ya pronto serás*.

---

<sup>227</sup> Hemos señalado la relación intertextual entre *Cuarteles de invierno* con *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, sobre todo en relación con el personaje de Mengo, un labrador rústico que se convierte en portavoz y defensor de sus conciudadanos. Mengo compara al comendador con el moro Galván, que maltrataba a las mujeres, y ejerce también el papel de lo que en el teatro barroco se llamaba el *gracioso*. El comendador pega con una vara a Esteban, el padre de Laurencia, y ordena que ésta sea custodiada por diez hombres. Uno de los labradores, Barrildo, exclama: “¿No hay un hombre que hable?”, a lo que Mengo, como le sucede al Mingo de la novela de Soriano, no se atreve a protestar porque ya recibió unos golpes por parte de los esbirros del comendador y tiene miedo:

“MENGO Yo tengo ya mis azotes,  
que aun se ven los cardenales,  
sin que un hombre vaya a Roma...  
Prueben otros a enojarle”<sup>227</sup>.

Cuando Juan Rojo, tío de Laurencia, dice: “Hablemos todos”, Mengo, hace el siguiente comentario:

“MENGO Señores,  
aquí todo el mundo calle.  
Como ruedas de salmón  
me puso los atabales”<sup>227</sup>.

Sólo cuando Laurencia, que ha sido violada por el comendador, en una tremenda alocución, critica a los hombres del lugar de cobardía, llamándolos “maricones, amujerados y medio hombres”, es precisamente Mengo el que propone ir a matar al comendador:

“JUAN ¿Qué orden pensáis tener?  
MENGO Ir a matarle sin orden.  
Juntad el pueblo a una voz,  
que todos están conformes  
en que los tiranos mueran”<sup>227</sup>.

Después de matar al comendador, todo el pueblo de Fuenteovejuna celebra con cantos el fin del tirano. Esteban, padre de Laurencia, propone hacer un simulacro de investigación, en el que todos los habitantes del pueblo deben decir lo mismo: “¡Fuente Ovejuna lo ha hecho!”, y propone que sea Mengo el que primero pase por el “tormento”, pues duda de que sea capaz de soportarlo, llegado el momento. Una vez que llega el juez al pueblo, éste comienza a preguntar a todos los habitantes del pueblo, y éstos responden lo mismo: “¡Fuente Ovejuna!” Cansado, el juez ordena detener a Mengo y manda que le den tormento, a lo que él siempre responde que fue Fuenteovejuna quien lo hizo. Finalmente, el juez se cansa y ordena que lo pongan en libertad.

Precisamente, las alusiones al pasado realizadas por Mingo y por otros personajes refuerzan más esta idea. Así, Mingo recuerda al loco Peláez, personaje que aparecía en *No habrá más penas ni olvido*:

“-(...) Yo tenía un amigo antes y a veces nos quedábamos la noche entera hablando. Un filósofo, el tipo. Decía que andar con poca plata no arregla nada y es aburrido, entonces mejor no tener nada.

-¿Quién era el filósofo ese ?

-Un croto como yo. No podrá decirle que era un tipo que tenía esto o aquello para que usted lo ubique. Era pelado, eso sí. Un tipo que sabía sobre la vida.

-¿Y qué se hizo de él?

-Lo mataron. Apenas si lo pude poner en una bolsa para enterrarlo.

-¿Por qué?

-Lo confundieron con un pibe que andaba escapando a la noche. Era cuando los milicos recién llegaban y no dejaban perro con cola” (p. 42).

Como propugnaba Macedonio Fernández, Soriano como tantos otros escritores, utiliza la autocita, el diálogo entre sus propios textos en los que los personajes, como entes que gozan de autonomía pueden morir y renacer luego en otra novela.

En *Fuenteovejuna*, Lope presenta a Mengo como un filósofo y un *gracioso* que, entre otros temas, habla del amor. Esta dualidad entre lo cómico y lo trágico en el personaje de Mengo lo encontramos también en el Mingo de la novela de Soriano, así como una oscilación entre la cordura y la locura.

En *Cuarteles de invierno*, Mingo conduce a Galván hasta un campo en el que se encuentran los restos de *Torito*, el avión de otro de los personajes de *No habrá más penas ni olvido*, Cerviño. También hay una referencia a las dos cruces de las tumbas, que recuerdan la muerte de los dos únicos supervivientes del bando de los buenos en *No habrá más penas ni olvido*, el sargento García y Juan Ugarte:

“Junto a la entrada vi el esqueleto negro, torcido, a medio tumbar de un avioncito. El yuyal le había cubierto las ruedas y se metía en lo que había sido la cabina del piloto. La puerta abierta colgaba de una sola bisagra y tenía por lo menos veinte agujeros redondos y gruesos como dedos. Unos pocos metros más allá, cerca de unos sauces, había dos cruces de madera clavada en la tierra.

Miré aquello con una vaga curiosidad, como cuando se entra en un cementerio. Me agaché frente a las cruces; aún protegiéndolo con las

manos el encendedor se apagó varias veces antes de que pudiera leer los nombres grabados con una letra despareja que se hundía en la madera. Volví hacia el avión y me refugié bajo la osamenta oxidada de una de las alas. Mingo apartó los yuyos, se acercó a la cabina y miró al interior como si buscara alguna cosa perdida hacía mucho tiempo. Estuvo quieto un rato, con medio cuerpo dentro del avión y cuando enderezó la cabeza el sombrero rozó el techo y cayó al pasto. Lo sacudí antes de volver a ponérselo y vino a agacharse a mi lado. Me hizo seña de que le diera un cigarrillo y señaló las cruces. -Los milicos se cansaron de arrancarlas pero siempre alguno las volvía a poner. Al final las dejaron” (pp. 82-83).

Otra alusión al pasado y a otras novelas la hace Carlos Romero, cuando recuerda a Ignacio Fuentes y la orquesta que subvencionó cuando fue intendente de Colonia Vela. Romero recuerda algunos hechos del pasado. A diferencia de Mingo, lo hace siempre desde el rencor, por no haber podido triunfar en el mundo del tango por no ser peronista. El nombre de Carlos Romero proviene del nombre de pila de Carlos Gardel y del apellido de Manuel Romero, letrista y director de cine nacido en Buenos Aires en 1891 y muerto en 1954. Romero es el autor de la letra de tangos como *Tomo y obligo* -con música del propio Carlos Gardel- y *Buenos Aires* -con música de Julio De Caro. A nuestro juicio, Soriano tenía la idea de que, dándole el nombre y el apellido de dos artistas ilustres a Carlos Romero, destacaría aún más su mediocridad.

Entre los personajes que representan a la justicia en un sentido hiperbólico, encontramos a la policía y a los militares. Entre los primeros señalamos al Beto Sayago, al que Soriano, como hace en otras de sus novelas- le asigna el apodo de Gary Cooper, por su parecido con el célebre actor estadounidense y a “el gordo”, apodo relacionado con su corpulencia física. En el caso del primero, el nombre proviene seguramente de la corrupción del nombre Alberto, mientras que el apellido le viene como anillo al dedo. Sayago es un pueblo de la provincia española de Zamora, y el natural de este pueblo es el sayagués. Según el diccionario de la RAEspañola, el sayagués era también un habla arrusticada que se finge dialecto leonés de la comarca de Sayago, utilizada por personajes villanescos en el teatro español de los siglos XV al XVII, y por extensión se refería también a las personas toscas y groseras. Las características las cumple el Beto Sayago en la novela. En ella, todo el drama de

se precipita por el hecho de que Galván no quiere firmarle un autógrafo al gordo<sup>228</sup>. Finalmente lo firma, a cambio de que éste le permita abandonar el pueblo con el moribundo Rocha.

En las figuras del Beto Sayago y del gordo encontramos reminiscencias de Don Quijote y Sancho, y de Laurel y Hardy, pero también creemos que la pareja forma el reverso negativo del dúo formado por Andrés Galván y Tony Rocha, la que tiene claros elementos quijotescos. A diferencia de la obra de Cervantes el que acaba mal es el gordo, lo cual se relaciona con el comentario de Soriano de que a Oliver Hardy le ocurría siempre todo lo malo en sus películas. En *Cuarteles de invierno* encontramos también otros binomios opuestos: Andrés Galván-Carlos Romero; Tony Rocha-Marcial Sepúlveda; Exequiel Avila Gayo-Capitán Suárez.

De los militares, Soriano ofrece una visión ambivalente. Por un lado están los altos cargos, entre los que se encuentra el capitán Suárez, el verdadero gobernante de Colonia Vela, a pesar de los delirios de grandeza de Avila Gallo. Se trata del típico militar de un país bananero, como podemos ver en la descripción que se ofrece de él:

“...estaba vestido con ropa de fajina. Tenía los borceguíes lustrados como para ir al cine. Se había arremangado la camisa y los botones le abrochaban dificultosamente en el pecho amplio. Tenía poco más de cuarenta años y una cara apropiada para ese trabajo” (p. 59).

Encontramos también militares que conforman una orquesta que toca “La Primavera” de *Las Cuatro Estaciones*, de Antonio Vivaldi; parecen demostrar tanta habilidad con los instrumentos como con las armas. Por otro lado están los militares de baja graduación que se entretienen yendo al prostíbulo, entre los que se encuentra el sargento primero Jonte, que entabla con Galván una conversación surrealista que parece sacada de una película de los hermanos Marx. También podemos ver el trato abusivo que reciben los soldados por parte de sus superiores.

---

<sup>228</sup> Por esta razón, el director alemán Peter Lilienthal tituló a su película basada en *Cuarteles de invierno* de Osvaldo Soriano, *Das Autogramm*, (*El autógrafo*).

Jorge Omar Morales es otro personaje clave en *Cuarteles de invierno* pues es el causante de que Andrés Galván no pueda actuar en Colonia Vela. En las fiestas del pueblo actúa de animador en el circo, aunque se dedica también a otros menesteres, como veremos luego.

Las referencias históricas que aparecen en la misma son numerosas. Además de las alusiones al pasado que realizan personajes como Mingo, Carlos Romero o el propio Exequiel Avila Gallo -el primero con ciertas connotaciones nostálgicas, los otros dos en plan denigratorio-, encontramos momentos que nos aproximan a la dura realidad de la Argentina durante la última dictadura militar. Podemos ver el poder omnímodo que ejerce el Ejército en todo el pueblo, ya desde el inicio de *Cuarteles de invierno*, cuando los militares esperan a los pasajeros del tren que viene de Buenos Aires para informarse de su identidad y cachearlos.

Los militares han convertido a Colonia Vela en una ratonera de la que es casi imposible salir, como le sucede a Galván: cada vez que intenta aproximarse a la estación de ferrocarril para abandonar el pueblo, le están esperando los militares con el fin de detenerle. El lema de los militares es: “Pueblo y Fuerzas Armadas Unidos en el Común Destino de Paz y de Grandeza”. A los militares se suman los policías, que patrullan las calles de Colonia Vela en un Ford Falcon. Mingo le cuenta a Galván que en una ocasión vio cómo traían a unos jóvenes hasta las proximidades de su chabola, a los que torturaron antes de asesinarlos. En otra ocasión, en el episodio del autógrafo, los dos policías terminan pegándole con la culata del arma a Rocha, uno de los agentes calma al otro diciéndole que más tarde podrán llevárselos detenidos. El propio Galván es testigo del secuestro de un chico:

“La entrada del boliche se abrió con violencia y un ropero que tenía en la mano izquierda una pistola salió arrastrando del pelo a un pibe de unos dieciséis años. En la vereda lo enderezó, le pegó con la culata de la pistola en la espalda y el cuerpo aterrizó adentro del auto. El ropero se calzó el arma a la cintura y entró detrás del pibe. El coche arrancó y se perdió en el fondo de la calle. Nadie salió del bar, ningún curioso se asomó por las ventanas” (p. 66).

El clima de terror embarga a todo el mundo, Mingo tiene miedo y también Galván, que aparentemente es un hombre de sangre fría. Cuando los policías acuden al rancho de Mingo y preguntan por él, siente que las piernas le fallan y termina descomponiéndose. Posteriormente, el cantor le pide a Rocha que le permita ir siempre con él y que lo meta en el

ring, porque así, en su compañía, no le pueden hacer nada. Mingo comenta que ya no queda población joven en Colonia Vela, pues unos fueron asesinados y otros se han marchado. A pesar de ello, en el texto aparecen indicios de que todavía hay gente que se atreve a protestar contra las autoridades y lo hacen mediante las pintadas callejeras en las que acusan a Rocha y Galván de connivencia con los militares:

“Andrés Galván  
cantor de asesinos”  
“En cada Rocha  
un torturador” .

El comisario inspector Baltiérrez, otra autoridad corrupta, comenta de ellos:

“Muchachones, bandidos, algún tonto que como siempre está contra lo que se hace por el pueblo. Pero para su tranquilidad le digo que ya no quedan más que unos pocos y lo único que pueden hacer es pintar paredes -sonrió y bajó la voz: triste trabajo pintar leyendas contra ídolos populares, ¿no?” (p. 55).

El personaje de Jorge Omar Morales cumple una misión muy importante en la novela, puesto que es el causante de que Galván finalmente no pueda actuar en el concierto. Galván conoce a Morales de la televisión. El cantor comenta de él: “El hacía su trabajo después de quince años sin que nadie lo molestara y había quienes lo llamaban ‘un hombre de bien’” (p. 60).

En otras novelas de Soriano aparecen ciudadanos que desempeñan el papel de chivatos, denunciando a sus propios compañeros o conocidos, eso ocurrió en la realidad y, afectó al propio Soriano.

En el caso del Morales de *Cuarteles de invierno*, nos encontramos ante otro chivato que denuncia a Galván ante el capitán Suárez, porque firmó unas solicitadas de carácter político, y también por sus simpatías peronistas:

“-Voy a serle franco -agregó-. Cuando lo contratamos no sabíamos que usted había sido... -buscó la palabra-...exonerado de la televisión inmediatamente después de constituido el gobierno militar.  
(...)  
-¿Puedo saber la causa? -preguntó el capitán.  
-Nunca la supe -contesté- quizá siendo usted miembro de las fuerzas armadas puede explicármela.  
(...)

-Permítame que le recuerde que sólo fueron retirados del servicio los extremistas y los corruptos.  
-¿En cuál de los dos rubros me habrán incluido? -pregunté.  
-No tenemos nada contra usted en el plano de lo delictivo económico (...).  
-Usted insinúa que soy un extremista, capitán.  
(...)  
-Yo no insinúo nada -dijo enojado-, cuando yo quiero decir algo lo digo sin vueltas” (pp. 60-61).

Los militares deben informar a Avila Gallo, ya que éste le recuerda poco después a Galván que había dicho “algunas zonceras políticas por la radio y como es un poco ingenuo cantó en algún festival de la juventud” (p. 70), y añade, refiriéndose a los militares: “Bueno, esta gente está muy sensibilizada por el terrorismo y no se anda fijando en matices. O sí, y se fija más de lo que debería, qué sé yo. Tienen buenas intenciones, quieren sacar al país del pozo y si uno está dispuesto a andar derecho saben olvidar” (p. 71).

Soriano había firmado un manifiesto junto a otros intelectuales, destinado al presidente Lanusse y, después de la muerte de Perón, fue denunciado por comunista en la televisión. También creemos que posiblemente Soriano haya utilizado algunas características del cantante Leonardo Favio para componer su personaje de Andrés Galván. Favio, que trabajaba en la televisión y que era un ferviente peronista, fue expulsado de la misma por firmar algunas solicitadas políticas, y se vio obligado a marcharse de Argentina.

La vieja encargada de la pensión en la que se alojan Galván y Rocha defiende la actitud de la policía, cuando ésta revisa la maleta de Galván, y se interesa por el color de los calzoncillos del cantor: “-Eran tres señores armados. Ya vinieron otras veces; cada vez que llega al pueblo alguno que no conocen vienen a mirar. Como están las cosas nunca se sabe, ¿no?” (p. 63). El mundo real ingresa en la ficción y se confunden los límites del relato, no los de la verosimilitud.

Colonia Vela es un espejo de la propia Argentina. En las tres novelas que componen la trilogía podemos ver cómo va cambiando el pueblo de Colonia Vela a lo largo de los distintos regímenes políticos. Al final de *No habrá mas penas ni olvido*, encontramos un pueblo devastado por los combates entre las distintas facciones del peronismo. En

*Cuarteles de invierno*, Colonia Vela ha sido más o menos reconstruida y ofrece un aspecto de cierta prosperidad; sólo el rancho de Mingo pone una nota discordante. Galván da la siguiente descripción de Colonia Vela:

“Era un pueblo chato, de calles anchas, como casi todos los de la provincia de Buenos Aires. El edificio más alto tenía tres pisos y trataba de ser una galería a la moda frente a la plaza. La gente caminaba en familia y los altoparlantes gruñían una música pop ligera que de pronto se interrumpió para indicar, quizá, que la misa iba a comenzar. Lentamente la gente fue desapareciendo, como si las campanas de la iglesia anunciaran el comienzo de un toque de queda matinal” (p. 38).

Colonia Vela ofrece una imagen boyante, que se refleja incluso en los más mínimos detalles. En la avenida que conduce desde la estación de tren al centro del pueblo hay árboles florecidos, en otras calles hay canteros con flores, en los jardines de las casas hay duraznos en flor y, en la pensión en la que se alojan Galván y Rocha, algunas habitaciones dan a “un patio amplio, lleno de flores, al que rodeaba una galería abierta”. Algunos de los edificios del pueblo, como, por ejemplo, el viejo caserón de frente claro en el que vive Exequiel Avila Gallo, son incluso lujosos. Además, el pueblo tiene varios bares, en los que se sirve abundante comida, como es el caso del bar al que entran el boxeador y el cantor, allí el primero pide parrillada para dos, un litro de vino y frutillas, mientras que el segundo pide bife con papas. Las habitaciones de la pensión son cómodas y limpias y las hay que no tienen ventanas y otras que dan a la calle. Hasta en la pensión se siente la presencia asfixiante de la iglesia a través de los crucifijos colocados en la pared, encima de las camas.

Colonia Vela tiene también una importante infraestructura cultural: posee un teatro, el Avenida, donde hubiera tenido que celebrarse el concierto de Galván; ese concierto estaba destinado a gente selecta, como los militares y los tres miembros del clero. Otro lugar importante en Colonia Vela es el Club Unión y Progreso, en el que se celebra el combate de boxeo entre Tony Rocha y Marcial Sepúlveda. Un cartel anuncia las actuaciones del Gran Circo Hermanos Corrales, que tendrán lugar en los terrenos del ex sindicato de la construcción y en el que hará de animador Jorge Omar Morales. El pueblo cuenta también con un edificio de la Sociedad Española, un monumento a San Martín y el indispensable quilombo o burdel, situado a las afueras. La ciudad tiene un cuartel del Ejército y un hospital. Las calles y las paredes de las calles están limpias, a excepción de las pintadas contra Galván

y Rocha. Los militares que gobiernan en Colonia Vela -igual que los que gobernaban en Buenos Aires- intentan dar una imagen de normalidad que no existía en la realidad del país. La mayoría de las casas de Colonia Vela son de color gris, al igual que las vidas de sus habitantes.

La rutina se rompe cuando el pueblo celebra la victoria de Marcial Sepúlveda, Colonia Vela se convierte en un *quilombo* lo que obliga a actuar a las fuerzas del orden.

Esta situación recuerda a la que se vivió en Argentina durante los mundiales de fútbol que tuvieron lugar allí en 1978, cuando el pueblo salió a las calles a celebrar la victoria de la selección argentina en la final frente a los Países Bajos, y la policía y el Ejército reprimieron con saña a los aficionados. La dictadura aprovechó estos momentos para detener y *hacer desaparecer* a gran cantidad de gente.

Esta imagen de bienestar que aparentemente ofrece Colonia Vela en *Cuarteles de invierno* desaparece completamente en la tercera novela de la trilogía, *Una sombra ya pronto serás*, cuya acción transcurre después de la reinstauración de la democracia en 1983. En *Cuarteles...* el único pobre que hay en el pueblo es Mingo, en *Una sombra...* la pobreza se ha extendido a todas las capas de la población. En *Cuarteles...* los militares apenas toleran a Mingo y, en una ocasión, le amenazan con sacarlo a la fuerza de su vivienda y despiojar el lugar. En *Cuarteles...* Rocha discute con la casera porque la habitación que les ofrece en primer lugar no tiene ventanas, y ellos viven de sus pulmones; finalmente la vieja les ofrece una habitación que da a la calle.

En *Una sombra...* la pensión en la que se aloja el protagonista tiene ventanas que carecen de cristales, pues éstos han sido robados por gente hambrienta con el fin de ganar algo de dinero y poder comer. En *Cuarteles...* la Iglesia apoya a los opresores, los militares y la policía, mientras que en *Una sombra...* la iglesia se inclina por los pobres, a los que alimenta y da trabajo. La escena en la que tres perros intentan llevarse la manta que cubre el cuerpo de Rocha, en *Cuarteles...*, es un anticipo de la escena en *Una sombra...*, en la que un perro famélico, con aspecto de tener rabia, muerde al protagonista. Si en *Cuarteles...* la situación de los militares era también boyante, y el capitán Suárez lucía unos espléndidos

borceguíes, en *Una sombra...*, en cambio, los militares viven las mismas penurias que la mayor parte de la sociedad, e incluso sus coches, antaño lujosos, son ahora un montón de chatarra. Esa crisis social y económica conlleva también el cierre de los lugares de ocio, los que terminan arruinándose por falta de mantenimiento. En *Cuarteles...*, Mingo le comenta a Galván que ya no queda población joven en el pueblo, pues muchos han muerto y otros se han marchado por razones políticas. En *Una sombra...* la gente quiere marcharse del país por razones económicas. En esta última novela las calles están llenas de basura, las casas están decrepitas y destartadas. Otro elemento que tiene un anclaje en la historia real del país radica en la desaparición del ferrocarril en *Una sombra...* donde la línea ha sido cerrada porque no era rentable, mientras que en *Cuarteles...* todavía existe estación de ferrocarril.

Como dato curioso hay que decir que en *Cuarteles de invierno* aparecen los gatos en dos momentos, siempre en relación con Galván y Rocha, al principio de la novela, cuando el cantor y el boxeador entran en la habitación de la pensión y se encuentran un gato tumbado encima de una de las camas. Al final de la novela, Galván ojea la cartera de Rocha y encuentra una fotografía en la que aparece la abuela del boxeador con un gato en brazos. Con ello, Soriano pretende destacar la bondad tanto de Galván como de Rocha, pues el escritor argentino consideraba que no había que fiarse de las personas a las que no les gustaran los gatos.

## 2.3.2 La música

### 2.3.2.1 El tango con voz de sombra

En *Cuarteles de invierno*, como en otros textos, hay referencias a la letra de numerosos tangos. En primer lugar, el título de “cuartel de invierno”<sup>229</sup>, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, es la de “lugar donde se establece un ejército durante el invierno”. En la novela de Soriano, dada su afición a la música popular y al tango,

---

<sup>229</sup> En 1955, durante el golpe de estado que derrocó al presidente Juan Domingo Perón, los militares elaboraron una proclama dirigida al pueblo, en la que decían: “La Armada, la Aeronáutica y el Ejército de la patria abandonan otra vez sus bases y sus cuarteles para intervenir en la vida cívica de la Nación. Lo hacemos impulsados por el imperativo del amor a la libertad y al honor de un pueblo sojuzgado que quiere vivir de acuerdo con sus tradiciones y que no se resigna a seguir indefinidamente los caprichos de una dictador que abusa de la fuerza del gobierno para humillar a sus conciudadanos”, en SAN MARTINO DE DROMI, María Laura: *Argentina contemporánea: de Perón a Menem*, Buenos Aires, Ediciones Ciudad Argentina, 1996.

en particular, ha tomado, con un sentido alegórico, parte de un verso del tango *Leguisamo solo*<sup>230</sup>, con letra y música de Modesto Hugo Papávero, dedicado a su amigo el famoso jockey argentino Ireneo Leguisamo, apodado “el Pulpo”. Gardel agregó al final de la grabación del tango un comentario que fue eliminado finalmente, en el que decía:

“-Bueno, viejo Francisco, decile al Pulpo que a *Lunático* lo voy a retirar a cuarteles de invierno. ¡Ya se ha ganao sus garbancitos! Y la barra, completamente agradecida. Sentí la barra:  
-¡Muy bien!  
-¡Salute!”

El viejo Francisco al que se refiere Gardel en este comentario, era Francisco Maschio, cuidador de los caballos que poseía Gardel, entre los que se encontraba *Lunático*. Leguisamo montó este caballo en veintiocho ocasiones y obtuvo con él nueve primeros premios. Esto queda reflejado en *Cuarteles de invierno*, cuando Andrés Galván ve en un bar una foto de Carlos Gardel con Leguisamo. Mingo, uno de los tantos locos que pululan por las novelas de Osvaldo Soriano, le dice a Galván que ese bar lo hizo él y que hace muchos años “éste fue un lugar para gente bien” (p. 40).

Como ya ocurría en *Triste, solitario y final*, al hablar de la presunta estancia de Laurel y Hardy en Argentina -en torno a 1915-, se la señala como una época de esplendor económico para el país, Soriano compara la situación de decadencia del bar de Colonia Vela, que es también la decadencia de la propia Argentina, con los tiempos gloriosos de Gardel y Leguisamo, en los que tanto el bar del pueblo como la Argentina estaban llenos de “gente bien”.

Soriano comentaba de que el máximo deseo de Gardel era retirarse, volver a Argentina y gastarse el dinero que había ganado como cantor, apostando en las carreras de caballos.

---

<sup>230</sup> La letra del tango es la siguiente: “Alzan las cintas... Parten los tungos / Como saetas al viento veloz... / Detrás va el *Pulpo*, alta la testa, / la mano experta y el ojo avizor... / Siguen corriendo... Doblan el codo... / Ya se acomoda, ya entra en acción... / ¡Es el maestro, el que se arrima, / y explota un grito ensordecedor! / ‘Leguisamo solo...!’ / gritan los nenes de la Popular; / ‘¡Leguisamo solo...!’ / frente repiten los de la Oficial; / ‘¡Leguisamo solo...!’ , / ya está el puntero del *Pulpo* cruza el disco triunfal... / No hay duda alguna, es la muñeca; / es su sereno y gran corazón / los que triunfan por la cabeza / con gran estilo y precisión... / Lleva los pingos a la victoria / con tal dominio de su profesión, / que lo distinguen como una gloria, / mezcla de asombro y de admiración”.

Otro tango que se menciona en la novela, es *La última curda*<sup>231</sup>, (con letra de Cátulo Castillo y música de Anibal Troilo, de 1956). El tango lo menciona Rocha al principio de la novela, cuando conoce a Galván:

“Sonrió y dejó el bolso en el suelo.  
-Sí -dijo y me miró con cierta timidez-. Yo tengo un disco tuyo, ¿sabe? Ese que tiene *La última curda*.  
Lo decía como si fuese el único tipo del país que tuviera un disco mío” (p. 11).

La letra de este tango anticipa en cierta medida y sirve como correlato de la novela lo que les ocurre a Galván y a Rocha en Colonia Vela: el cantor de tangos es proscrito por los militares, acusado de tener simpatías peronistas, y finalmente no puede cantar. Rocha se enamora perdidamente de una chica, Marta, hija del cacique local, por lo que la relación entre ambos es imposible; luego, participa en un combate de boxeo amañado y recibe una paliza brutal, lo deja en estado vegetativo.

Versos como: “Ya sé; no me digás, tenés razón: / la vida es una herida absurda / y es todo, todo tan fugaz / que es una curda, nada más, / mi confesión... / Contame tu condena, / decime tu fracaso, / ¿no ves la pena que me ha herido? / y hablame simplemente / de aquel amor ausente” y “la curda que al final / termine la función / corriéndole un telón / al corazón...”. El tango viene a subrayar también la decadencia de la propia Argentina; eso lo podemos ver en versos como: “¿No ves que vengo de un país / que está de olvido, siempre gris, / tras el alcohol...?”; la Argentina de la dictadura militar es un país siempre gris, donde es preferible olvidar, y la mejor manera es beber hasta emborracharse, aunque la última curda - como la del título del tango- conduzca a la muerte.

También se cita *Madreselva*<sup>232</sup>, con letra de Luis César Amadori y música de Francisco Canaro. La música fue compuesta en 1916 y la letra de Amadori en 1931. El título

---

<sup>231</sup> La letra del tango es la siguiente: “Lastima, bandoneón, mi corazón / tu ronca maldición maleva; / tu lágrima de ron me lleva hasta el hondo bajo fondo / donde el barro se subleva... / Ya sé; no me digás, tenés razón: / la vida es una herida absurda / y es todo, todo tan fugaz / que es una curda, nada más, / mi confesión... / Contame tu condena, / decime tu fracaso, / ¿no ves la pena que me ha herido? / y hablame simplemente / de aquel amor ausente / tras un retazo del olvido, / llorando mi sermón de vino... / Ya sé que me hace daño, / ya sé que me lastimo / llorando mi sermón de vino; / pero es el viejo amor / que tiembla, bandoneón, / y busca en el licor que aturda / la curda que al final / termine la función / corriéndole un telón / al corazón... / Un poco de recuerdo y sinsabor / gotea tu rezongo lerdo; / marea tu licor y arréa / la tropilla de la zurda / al volcar la última curda... / Cerrame el ventanal, que quema el sol / su lento caracol de sueño... / ¿No ves que vengo de un país / que está de olvido, siempre gris, / tras el alcohol...?”

correcto del tango es, sin la 's' final, aunque la obra es más conocida -y Soriano la cita así- con el título de *Madreselvas*. En *Cuarteles de invierno*, Romerito entra en la habitación de Galván y Rocha, y le suelta, imperturbable, al cantor de tangos: “La intensidad que usted alcanza en *Madreselvas* sobrepasa el sentido mismo de la melodía (...) Uno puede tocar las madreselvas con el oído al escucharlo” (p. 32). En el tango hay dos versos que dicen: “Pasaron los años y mis desengaños / yo vengo a contarte...”, y, en efecto, Romerito se pone a contarle su vida a Galván, a quien dice admirar, aunque reconoce que no entiende los nuevos tangos que ha hecho: “-Ahora, los tangos nuevos que usted hizo, éstos... digamos...de protesta...éstos se me escapan, le soy sincero. (...) - A mí también -le dije-, hace tiempo que ya no los canto” (p. 32).

Carlos Romero le cuenta a Galván que conoció a Gardel:

“-Cuando fue a Tandil, en el treinta y tres. Yo era un purrete, claro.  
-Y Carlitos le dijo que usted tenía el futuro en la garganta.  
-Exactamente -entrecerró los ojos-; me llevó al camarín y me pidió que cantara. Le hice *Medallita de la suerte*. Con una guitarrita así nomás, una Parkington, me acuerdo.  
Pensé que Gardel debió ser un tipo de paciencia infinita” (pp. 33-34).

Procedimientos de inter y transtextualidad entre la letra de canciones populares y el argumento del relato en relación con las vicisitudes de los protagonistas.

---

<sup>232</sup> La letra del tango es la siguiente: “Vieja pared del arrabal, / tu sombra fue mi compañera; / de mi niñez sin esplendor / la amiga fue tu madreselva. / Cuando temblando mi amor primero / con su esperanza besaba mi alma; / yo, junto a vos, pura y feliz, / cantaba así mi primera confesión. / Madreselvas en flor que me vieron nacer / y en la vieja pared sorprendieron mi amor, / tu humilde caricia es como el cariño / primero y querido que siento por él. / Madreselvas en flor, que trepándose van, / es tu abrazo tenaz y dulzón como aquél; / si todos los años tus flores renacen... / ‘hacé’ que no muera mi primer amor. / Pasaron los años y mis desengaños / yo vengo a contarte, mi vieja pared... / Así aprendí que hay que fingir / para vivir decentemente; / que amor y fe mentiras son / y del dolor se ríe la gente. / Hoy que la vida me ha castigado / y me ha enseñado su credo amargo, / vieja pared, con emoción / me acerco a vos, y te digo como ayer. / Madreselvas en flor que me vieron nacer / y en la vieja pared sorprendieron mi amor, / tu humilde caricia es como el cariño / primero y querido que siento por él. / Madreselvas en flor, que trepándose van, / es tu abrazo tenaz y dulzón como aquél, / si todos los años tus flores renacen... / ¿por qué ya no vuelve mi primer amor?”

Soriano alude en el relato al llamado “Método Carlos Gardel”<sup>233</sup>, nombre por el que los amigos del Zorzal conocían el sistema mediante el cual Gardel se quitaba de encima a los jóvenes cantores que le importunaban, sin que su reputación se viera perjudicada. A Gardel se le pueden aplicar perfectamente dos versos de *Madreselva*: “Así aprendí que hay que fingir / para vivir decentemente”.

La parodia del Método Gardel, surge cuando Romerito vuelve a visitar a un eximio cantor de tangos -Galván-, tal como hiciera años antes con Gardel, también para que lo apadrinara, aunque Romerito no es precisamente un joven, Galván calcula que “tendría unos sesenta años bajo el sombrero”, y sus dotes artísticas eran absolutamente nulas. Soriano parodia este hecho, con la cita de otro tango, *Medallita de la suerte*<sup>234</sup>, con letra de Mario Batistella y música de Carlos Gardel y José Razzano, en el que encontramos dos versos - “Muchas glorias me dio el mundo / al brindarme sus ofrendas”- que suponen una total contradicción con el nulo talento de Romerito. Más tarde, cuando los militares prohíben a Galván actuar en Colonia Vela, el cantor y Romerito vuelven a encontrarse en la calle y “La Voz Varonil de Colonia Vela” -como es anunciado Romerito en un cartel- le pregunta si ha

---

<sup>233</sup> En un artículo, decía Soriano lo siguiente acerca del método Carlos Gardel: “Gardel, que se preocupaba mucho del qué dirán, evitaba que sus colegas tuvieran la más mínima oportunidad de hablar mal de él. Cuando dejó de ser un cantor de cabotaje empezó a despertar broncas y envidias que avivaron las calumnias y atizaron las dudas sobre su talento. Triunfar en el Tabarís o en el Opera sin despertar celos era cosa difícil, pero muchos otros lo hacían y parecía natural que los cantores sin público envidiaran a (Ignacio) Corsini, (Agustín) Magaldi, o Azucena Maizani. La cosa se complicó cuando Gardel fue a París y entre una depresión y una amargura batió todos los records de taquilla y filmó sus primeras películas. Entonces le llovían cartas de sus admiradoras y no bien volvía a Buenos Aires los cantores más jóvenes -que creían estar reinventando el tango- lo abordaban por la calle para preguntarle cómo demonios se hace para tener éxito con una voz y una guitarra. Naturalmente, todo el mundo quería grabar su primer disco para demostrar que era mejor que ese dudoso cantorzuelo que hacía desbordar los teatros y suspirar a las costureras. En aquel tiempo no había nada parecido a la casete y la única manera de probar que uno era mejor que Gardel era acercarse a él y cantarle en la ventana, en el camarín, en el café y al otro lado de la puerta del baño. Entonces, el Zorzal, que nunca antes había sido llamado a opinar, sintió que la verdad es tan relativa como insoportable y que si decía lo que pensaba se llenaría de enemigos. Por eso, algún día de 1928, ideó una respuesta para satisfacer a los que se le acercaran con una guitarra. Sus amigos la conocían como el Método Carlos Gardel. Para quedar bien con todo el mundo. Consistía en dejar que el tipo -que ya se había convencido a sí mismo de que era genial- rasgara la guitarra y empezara a entonar. A la primera estrofa Gardel lo interrumpía con un grito amable y le enjugaba un mango en el hombro: “vos tenés el futuro en la garganta, pibe”, le decía con la sonrisa ésa y el tipo se iba feliz a comentarlo por el barrio”, en SORIANO, Osvaldo: “El método Carlos Gardel”, en *Página/12*, Buenos Aires, domingo, 28 de junio de 1992, sección Contratapa.

<sup>234</sup> La letra es la siguiente: “Muchas glorias me dio el mundo / al brindarme sus ofrendas; / aflojándoles las riendas. / Gran poder es el dinero / mas de todas esas prendas / es a vos a quien más quiero. / ‘Medallita de la suerte / que te llevo desde niño, / es tan grande mi cariño / como el miedo de perderte. / Yo nací para quererte / porque junto a mi cunita / te bendijo mi viejita / con el llanto de su amor.’ / Fuiste para mí canción de cuna, en mis noches, blanca luna, / flor del aire en mi camino, / esperanza en mi destino, / y serás en mi partida / la canción de despedida / cuando a todos diga adiós. / ¡Nunca yo podré olvidar / que fuiste vos / mi dulce prenda querida! / ‘Medallita de la suerte.’ / ¡Siempre así, corazón, / con el mismo amor los dos!”

suspendido la actuación a causa de una afección en la garganta, a lo que Galván responde afirmativamente. Romerito promete enviarle una casete con la grabación del concierto.

El siguiente tango citado en *Cuarteles de invierno* es *Volvió una noche*<sup>235</sup>. La letra es de Alfredo Le Pera y la música de Carlos Gardel. Fue compuesto para una película de la etapa americana de Gardel, aunque por el contenido de la letra, no fue introducida finalmente en ninguna de ellas. En la novela de Soriano es otro de los tangos que Romerito amaga con interpretar en la habitación de la pensión en la que se encuentran Galván y Rocha:

“De pronto, (Romerito) puso descaradamente un pie sobre mi cama, se echó la guitarra sobre el pecho del que colgaba una corbata finita y negra y se mandó el punteo de algo que quiso ser *Volvió una noche*”.

El tango viene a subrayar la mediocridad de Carlos Romero, “Romerito” como cantor de tangos y constatar la envidia que siente por Andrés Galván, piensa que ha venido al pueblo para quitarle el trabajo. Por eso le dice a Galván: “Uno que hoy es famoso, y no quiero nombrar por delicadeza, me movió el piso cuando yo estaba por entrar en la orquesta de D’Agostino -hizo una pausa-. Año cuarenta y ocho” (p. 34)<sup>236</sup>. Como sabe que Galván ha tenido simpatías peronistas, añade después el comentario de que la única manera de triunfar entonces -en el año 1948- era ser peronista, aunque él no se consideraba un “contreras”. Romerito está frustrado porque su presunto talento no fue reconocido en su momento, y admite que es un poco tarde ya para triunfar en el mundo de la interpretación.

---

<sup>235</sup> La letra del tango es la siguiente: “Volvió una noche... No la esperaba... / Había en su rostro tanta ansiedad / que tuve pena de recordarle / su felonía y su crueldad. / Me dijo humilde: - ‘Si me perdonas / el tiempo viejo otra vez vendrá, / la Primavera es nuestra vida, / verás que todo nos sonreirá...’ / -Mentira, mentira -yo quise decirle-; / ‘las horas que pasan ya no vuelven más, / y así, mi cariño, al tuyo enlazado, / es sólo un fantasma del viejo pasado / que ya no se puede resucitar...’ / Callé mi amargura y tuve piedad ; / sus ojos azules muy grandes se abrieron. / Mi pena inaudita pronto comprendieron / y con una mueca de mujer vencida / me dijo: - ‘Es la vida...’ y no la vi más / Volvió una noche... Nunca la olvido, / con la mirada triste y sin luz, / y tuve miedo de aquel espectro / que fue locura en mi juventud. / Se fue en silencio, sin un reproche; / busqué un espejo y me quise mirar... / ¡Había en mi frente tantos inviernos / que también ella tuvo piedad!”

<sup>236</sup> Angel D’Agostino (1900-1991), pianista y director, hacía el siguiente comentario sobre sí mismo: “Yo soy milonguero, siempre lo fui, en el mejor sentido del término. Fui un buen bailarín y trabajé, acompañando a los mejores, como El Mocho y La Portuguesa, también a Casimiro Aín. Pero El Mocho era el mejor, era un cajetilla (elegante) que no necesitaba coreografía barroca, era la representación más auténtica y más acabada de un milonguero. Así es que formé mis orquestas con dos conceptos que jamás abandoné: respeto por la línea melódica y acentuación rítmica para facilitar el baile. Cuando el cantor irrumpe en la escena y desaloja del punto de atención al músico, la orquesta estaba armada de tal forma que música y canto no interrumpían la posibilidad del baile. Para ello el cantor debía convertirse en un instrumento privilegiado, pero no separado”. Es evidente que Romerito no era el cantor ni el músico adecuado para esta orquesta.

Recuerda que durante el mandato del delegado municipal Ignacio Fuentes -en 1974-, formó con otras personas una orquestita subvencionada por el municipio. Sin embargo, la única posibilidad que ha tenido de ser reconocido, ha sido con la llegada de los militares al poder, más por su apoyo incondicional a éstos que por su talento. Por eso dice: “Felizmente hace tres años que tenemos a los militares aquí. Ya hicieron una escuela y un cuartel” (p. 35). Versos como: “el tiempo viejo otra vez vendrá”, “es sólo un fantasma del viejo pasado / que ya no se puede resucitar...”, “y tuve miedo de aquel espectro / que fue locura en mi juventud”, pueden aplicarse a la angustia que siente Romerito con la llegada de Andrés Galván a Colonia Vela, pues él representa la vuelta del peronismo.

Romerito reta a Galván, con el tango *Malena*<sup>237</sup>, (la letra es de Homero Manzi y la música de Lucio Demare). Igual que “Malena canta el tango como ninguna”, Romerito canta el tango como ningún otro: “Tenía una voz aguda y gastada y un borracho cantando el himno hubiera pegado más notas. Cuando promediaba se mandó un gorjeo lamentable” (pp. 35-36).

Las simpatías de Romerito por los militares quedan confirmadas cuando interpreta una “pieza que compuse con don Juan Honorio y que todavía no ha sido estrenada” (p.35); se “intitula”, como dice el personaje, con su afectada manera de hablar, *Tristeza de olvido*. Antes había afirmado que tango y política no van bien juntos.

Galván y Mingo llegan hasta el burdel en el que piensan que puede encontrarse Rocha, el primero escucha la voz de Miguel Montero (1922-1975) cantando *Antiguo reloj de*

---

<sup>237</sup> La letra del tango es la siguiente: “Malena canta el tango como ninguna / y en cada verso pone su corazón. / A yuyo de suburbio su voz perfuma. / Malena tiene pena de bandoneón / tal vez allá, en la infancia, su voz de alondra / tomó ese tono oscuro de callejón; / o acaso aquel romance que sólo nombra / cuando se pone triste con el alcohol. / Malena canta el tango con voz de sombra; / Malena tiene pena de bandoneón, / tu canción / tiene el trío del último encuentro. / Tu canción / se hace amarga en la sal del recuerdo. / Yo no sé / si tu voz es la flor de una pena; / sólo sé / que al rumor de tus tangos, Malena, / te siento más buena, / más buena que yo. / Tus ojos son oscuros como el olvido; / tus labios, apretados como el rencor; / tus manos, dos palomas que sienten frío; / tus venas tienen sangre de bandoneón... / tus tangos son criaturas abandonadas / que cruzan sobre el barro del callejón / cuando todas las puertas están cerradas / y ladran los fantasmas de la canción. / Malena canta el tango con una voz quebrada; / Malena tiene pena de bandoneón”.

*cobre*<sup>238</sup>, (con letra y música de Eduardo Marvezi, compuesto en torno a 1955). Soriano cita también al compositor Juan D'Arienzo (1900-1976), autor de obras como *El vino triste*, *Paciencia* o *Nada más*. El estilo de su orquesta era, al parecer, muyailable, en la que el piano tenía un papel muy importante.

La inclusión del tango *Antiguo reloj de cobre*, de modo alegórico y velado, pretende destacar la traición que contra sus padres han cometido los militares que se encuentran en el prostíbulo; ya que seguramente aquellos habrían querido otro futuro para sus hijos. Por otro lado, esa traición es también una traición a la patria, entendida aquí como madre. Podemos considerar el burdel como un trasunto de la propia Argentina, violada por los militares.

El tango *Sur*<sup>239</sup>, (compuesto por Homero Manzi y con música de Aníbal Troilo) se menciona cuando Romerito le dice a Galván, cuando al enterarse de que éste no puede actuar: “Pero no se preocupe, voy a dejar bien sentados los prestigios del tango y espero que usted esté en la primera fila, Galván (...) porque pienso dedicarle *Sur*” (p. 66).

Manzi escribió este tango sabiendo que estaba enfermo de cáncer y que le quedaba poco tiempo de vida. En él, recuerda su infancia en el barrio de Pompeya de Buenos Aires. Manzi murió el 3 de mayo de 1951.

---

<sup>238</sup> La letra del tango es la siguiente: “Antiguo reloj de cobre / que vas marcando el tiempo / los pasajes de mi vida / que me llenan de emoción. / Fuiste orgullo de mi viejo, / lo lucía en su cadena / como un cacho de sus años / pegado en el corazón. / Cuántas veces calmó su llanto / de consentido purrete, / mi vieja como un juguete / decía prestárselo... / y mientras él murmuraba, / mi vieja se sonreía, / y contento me dormía / jugando con el reloj. / Hoy ya pasaron los años, / se me fue blanqueando el pelo, / el rebenque de la vida / me ha golpeado sin cesar. / Y en el banco prestamista / he llegado a formar fila / esperando que en la lista / me llamaran a cobrar. / Perdóname, viejo, si de vos me he olvidado; / sé que lo has querido tanto como yo. / Sé que desde el cielo me estás campaneando, / y que estás llorando como lloro yo. / Cuatro pesos sucios por esa reliquia / venganza del mundo taimado y traidor. / Me mordí fuerte las manos, / el dinero me quebraba / y mientras que blasfemaba / a la calle enderecé / y la imagen de mi madre / vi que me compadecía / y llorando me decía / ‘El viejo te perdonó’”. Blas Matamoro defiende la idea de que la familia que aparece en los tangos es una familia sin padre, algo que no parece suceder en este tango. Según este autor, “...la madre es la ley, pero no porque señale al padre, sino porque ella misma finge de padre, es una suerte de casta varona que domina las normas del bien y la condena del mal”, en RÖSSNER, Michael (ed.): op. cit., p. 129.

<sup>239</sup> La letra del tango es la siguiente: “San Juan y Boedo antiguo, y todo el cielo... / Pompeya y más allá la inundación... / Tu melena de novia en el recuerdo / y tu nombre flotando en el adiós... / La esquina del herrero, barro y pampa; / tu casa, tu vereda y el zanjón, / y un perfume de yuyos y de alfalfa / que me llena de nuevo el corazón... / Sur, / paredón y después... / Sur, / una luz de almacén... / Ya nunca más me verás como me vieras, / recostado en la vidriera, / esperándote... / Ya nunca alumbraré con las estrellas / nuestra marcha sin querellas / por las noches de Pompeya... / Las calles y la luna suburbana / y mi amor en tu ventana... / Todo ha muerto, ya lo sé... / San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido... / Pompeya, y al llegar al terraplén, / tus veinte años temblando de cariño / bajo el beso que entonces te robé... / Nostalgia de las cosas que han pasado... / Arena que la vida se llevó... / Pesadumbre de barrios que han cambiado / y amargura del sueño que murió...”.

El hecho de que Romerito pretenda dedicarle precisamente este tango a Galván en el concierto es un regalo envenenado, pues lo que le está diciendo es que se alegra de que no cante y de que se marche del pueblo o, incluso, de que lo vayan a asesinar los militares. Versos como: “Ya nunca más me verás como me vieras”, “Todo ha muerto, ya lo sé...” o “Nostalgia de las cosas que han pasado...”, se aplican al caso.

En la novela es citado también el cantor Edmundo Rivero (1911-1986), que para muchos críticos fue el mejor cantor de tangos después de Carlos Gardel. En una fotografía se le ve rodeado de una multitud de admiradores, firmando autógrafos. En *Cuarteles de invierno*, Andrés Galván alude a este hecho, pues él, a diferencia de Rivero, nunca firma autógrafos. Posiblemente, Soriano esté aludiendo aquí al apoyo que Rivero concedió al general Videla durante el período de la dictadura militar.

Roberto Goyeneche, el reconocido cantor de tangos, apodado “El Polaco”, por su pelo rubio (1926-1994). A Andrés Galván se le sitúa a la misma altura de Rivero y de Goyeneche por uno de los policías que aparecen en *Cuarteles de invierno*.

También aparece en el texto, el cantante popular, actor y director de cine Leonardo Favio:

“Cuando vimos a los cuatro soldados que montaban guardia en el frente nos agachamos detrás de unos matorrales. Estaban al reparo contra las paredes, enfundados en capas de plástico. Desde adentro, traída por el viento, nos llegaba la voz de Leonardo Favio” (p. 89).

Es curioso que suene la música de Leonardo Favio en el prostíbulo en el que se encuentran los militares, ya que Favio ha sido desde siempre un convencido peronista, aunque en una ocasión se afilió -por amor, según explicó él mismo- al Partido Comunista.

Finalmente, otro tango, que se asocia por la evocación de los hechos es el titulado *Se viene la maroma*, con letra de Mario Battistella y Manuel Romero y música de Enrique Delfino<sup>240</sup>. En el diálogo que mantienen Galván y Romerito en la habitación de la pensión, éste último hace un comentario acerca de la maroma que se vino a Vela, con el resultado de veintidós muertos. La letra del tango alude a las consecuencias y al miedo que la Revolución rusa de octubre de 1917 provocó en los sectores más acomodados de la sociedad argentina. Años después, a comienzos de la década de los 70, el fantasma del comunismo fue utilizado por un decrépito Perón como pretexto para eliminar al ala izquierda del justicialismo. Tiempo más tarde, los militares se sirvieron del mismo pretexto para dar el golpe de Estado de 1976. En *Cuarteles de invierno*, Romerito defiende la llegada al poder de los militares, ya que éstos acabaron con la amenaza comunista. En la novela, la maroma que llega a Colonia Vela no es la marxista, sino la fascista.

### 2.3.2.2 La primavera surge con todo su esplendor

En la novela encontramos también algunas referencias a la música de carácter patriótico y memorialista. En primer lugar, hay una alusión a la marcha *Aurora*<sup>241</sup>, en palabras de Ezequiel Avila Gallo: “...usted sabe bien que hoy hasta para cantar la marcha *Aurora* en la escuela hace falta coraje” (p. 25).

Es probable que Avila Gallo se identifique con los pomposos versos de la letra de esta marcha, tanto por motivos ideológicos como porque algunos de ellos -en los que se cita continuamente al águila, que es su primer apellido en algunas ediciones de *Cuarteles de*

---

<sup>240</sup> La letra del tango es la siguiente: “Cachorro de bacán / andá pillando el tren; / los ricos hoy están / al borde del andén. / El viento del cobán, / y el auto y la mansión / bien pronto rajarán / por un escotillón. / Parece que estás lista / y ha rumbiao / la bronca comunista / por este lao. / Tendrás que laburar / para morfar. / ¡Lo que van a gozar! / Pedazo de haragán, / bacán sin profesión, / bien pronto te verás/ chivudo y sin colchón. / Ya está, llegó, / no hay más que hablar: / se viene la maroma sovieta. / Los orres ya están hartos / de morfar salame y pan, / y hoy quieren morfar ostras / con sauternes y champán. / Aquí ni Dios / se va a plantar / el día del reparto a la romana; / y hasta tendrás / que entregar a tu hermana / para la comunidad”.

<sup>241</sup> Esta canción se utiliza en ocasión de izar o arriar la bandera de Argentina. Se trata de una oración o plegaria a la bandera, que estaba incluida en la ópera del mismo nombre. La ópera *Aurora* fue compuesta en 1908, y estrenada en el Teatro Colón el 5 de septiembre del mismo año. La música es de Héctor Panizza y la letra de H.C. Quesada y L. Illica. La letra es la siguiente: “Alta en el cielo, un águila guerrera / audaz se eleva en vuelo triunfal; / azul un ala del color del cielo, / azul un ala del color del mar. / Así en la alta aurora irradial, / punta de flecha el áureo rostro imita, / y forma estela al purpurado cuello. / El ala es paño, el águila es su bandera. / Es la bandera de la patria mía, / del sol nacida, que me ha dado Dios; / es la bandera de la patria mía, / del sol nacida, que me ha dado Dios; / es la bandera de la patria mía, / del sol nacida que me ha dado Dios”.

*invierno*- parecen cuadrar completamente con su carácter vanidoso y sin escrúpulos: “Alta en el cielo, un águila guerrera / audaz se eleva en vuelo triunfal”. En el comentario de Exequiel Avila Gallo hay una crítica implícita a la falta de patriotismo en la sociedad argentina.

Una banda militar interpreta “una marcha épica de guerra concluida” (p. 136), en el momento en el que Galván y Rocha acuden al rancho donde vivía Mingo y lo encuentran ahorcado. El narrador contrapone este momento tan dramático con el sonido de una alegre marcha militar, y de ese modo, pone en entredicho la mentalidad guerrera de los militares argentinos, más interesados en masacrar a sus propios compatriotas, que en derrotar a otro ejército.

Otro momento de la novela en la cual Osvaldo Soriano hace una alusión a la música clásica es la escena de la velada de gala, en la que una orquesta formada por militares interpreta la “Primavera” de *Las Cuatro Estaciones* de Antonio Vivaldi:

“-Me felicito -dijo con un tono casi femenino-, por ser el responsable de esta magnífica velada que las fuerzas armadas de la nación ofrecen hoy a Colonia Vela. Digo me felicito y no peco, señoras, señores, de inmodestia. Me felicito de haber descubierto en el teniente coronel Heidelberg Vargas además de un soldado ejemplar, un músico delicado y sensible. Un hombre que empuñó las armas en las horas más sombrías de la patria y hoy, cuando la paz y el respeto han sido restablecidos, empuña su simple batuta para regalarnos con estas maravillosas *Cuatro Estaciones* que el inmortal Vivaldi hubiera querido escuchar esta noche en la sublime interpretación de la orquesta de cámara del regimiento cinco de caballería aerotransportada” (p. 149).

La música, como otras artes, se ha utilizado en diferentes contextos y con significaciones variadas. A lo largo de la historia todos los ejércitos han tenido secciones de

música, numerosos compositores han escrito música militar, en especial marchas, y era común que los ejércitos marcharan a la guerra a los sonos de marciales melodías<sup>242</sup>.

En *Cuarteles de invierno*, la cita de “La Primavera”<sup>243</sup> de *Las Cuatro Estaciones* de Vivaldi, simboliza el inicio de una nueva época en Colonia Vela y, por extensión, en toda Argentina. Una época que supone dejar atrás la decadencia en la que estaba sumido el país durante la democracia, y entrar en otra nueva, en la que los militares van a desempeñar un papel crucial en el florecimiento de la patria. Los miembros de la orquesta demuestran que son capaces de manejar con igual pericia tanto los instrumentos musicales como las armas.

Cecilia Corona Martínez, al hablar de *El trino del diablo*, de Daniel Moyano<sup>244</sup>, destaca la equiparación existente entre violinistas y guerrilleros o subversivos que

---

<sup>242</sup> Tampoco ha habido una separación neta entre música y política, es más la música ha ayudado muchas veces a crear y a reforzar un sentimiento de identidad en países contiguos por numerosos estados que aspiraban a la unificación -como fue el caso de Italia (con la música de Giuseppe Verdi) y Alemania, en el siglo XIX-, a la independencia -ese fue el caso de Bélgica, en la que sirvió de revulsivo para el levantamiento contra los holandeses una ópera de Auber, *La Muette de Portici*- o con graves divisiones políticas y sociales, el caso de España después de la Guerra Civil, en la que el régimen de Franco intentó apropiarse para sus fines políticos de la obra de eximios compositores españoles como Albéniz, Granados, y los autores del género zarzuelístico; un ejemplo de esto lo encontramos ya el día de la entrada de las tropas franquistas en Madrid, el 28 de marzo de 1939, cuando muchos madrileños saludaron a los soldados con los acordes del prelude de *La verbena de la Paloma*, de Tomás Bretón, que sonaban en los discos de gramófono.

Muchos regímenes han utilizado la música clásica para sus fines políticos, el caso más tristemente famoso es el de la Alemania nazi, en la que la música fue convertida en uno de los símbolos de distinción del régimen -uno de los eslóganes presentaba a Alemania como “Das Land der Musik”-. El todopoderoso ministro de propaganda nazi, Joseph Goebbels, controlaba la vida musical de Alemania hasta tal punto, que un organismo creado por él dictaminaba cuáles eran los compositores y las obras que se podían interpretar. Los compositores judíos y desafectos al régimen fueron incluidos en una especie de lista negra, con el calificativo de “músicos degenerados”. Durante la época nazi, se dieron en el aspecto musical hechos surrealistas, como, por ejemplo, que un 48% de los profesores de la Orquesta Filarmónica de Viena estuvieran afiliados al Partido Nazi. Años antes, en 1914, cuando comienza la Primera Guerra Mundial, la orquesta vienesa había dado varios conciertos para celebrar la marcha de los ejércitos austrohúngaros al campo de batalla. Los nazis convirtieron a Richard Wagner en una especie de dios, tanto por su genio musical como por su pensamiento racista, y llegaron a falsificar los orígenes judíos de la familia Strauss con el fin de convertirlos en “arios”. Grandes directores de orquesta, intérpretes y cantantes no dudaron en apoyar a ese régimen infame.

<sup>243</sup> La música de *Las Cuatro Estaciones* de Antonio Vivaldi tiene como complemento unos versos que narran el contenido de la música, y que bien podemos aplicar a este momento de *Cuarteles de invierno*: “La primavera ha llegado y gozosos, / los pájaros le dan la bienvenida con sus cantos, / mientras los arroyos fluyen / con suave murmullo. / El cielo se cubre de oscuro manto; / truenos y relámpagos anuncian la tormenta. / Cuando pasa, los pájaros de nuevo / vuelven con sus armoniosos trinos. / Y en el florido y ameno prado, / con el suave murmullo de las frondas y las plantas, / duerme el pastor con su fiel perro al lado. / A los alegres sonidos de la rústica zampoña / ninfas y pastores danzan cuando / la primavera surge con todo su esplendor”.

<sup>244</sup> CORONA MARTINEZ, Cecilia: *Literatura y Música. Confluencias en la obra de Daniel Moyano*, Córdoba (Argentina), Editorial Universitas, 2005, pp. 44-45.

dentro del estuche llevan armas en vez de los violines. Al igual que en *Cuarteles de invierno*, de Soriano, donde el director de la orquesta militar que dirige *Las Cuatro Estaciones* ante lo más “selecto” de la sociedad de Colonia Vela tenía apellido alemán, en la novela de Moyano el general Schönperferd escribe un ensayo titulado *¿Violinistas o guerrilleros?*, que es decisivo para que el gobierno argentino prohíba la enseñanza del violín. Cecilia Corona destaca, asimismo, que en la novela de Moyano “encontramos una contraposición entre la música ‘clásica’ ejecutada por los poderosos o interpretada en el Teatro Colón para los grupos afines al poder: ‘criadores de vacas, acopiadores de granos, intermediarios de multinacionales e industriales irascibles’ (...); y la música ‘informal’, ‘aleatoria’, producida e interpretada en Villa Violín, que escapa a toda reglamentación y a los controles estatales”. En la novela de Osvaldo Soriano, encontramos también una contraposición entre música “clásica” reservada a los grupos dominantes, y la música “popular”, reservada para el pueblo subyugado. Encontramos también el hecho de que los grupos que dominan Colonia Vela intentan controlar a toda costa los acontecimientos culturales celebrados en el pueblo, por eso encontramos que, en lo referente al mundo del tango, privilegian a personas totalmente inocuas desde el punto de vista político, como es el caso de Romerito, mientras que Galván es considerado un peligro y por esa razón le impiden actuar.

Cecilia Corona realiza un comentario acerca de la música con el que estamos totalmente de acuerdo:

“La música lidera y subsume la oposición a los poderes instituidos, convirtiéndose en el discurso acrático por excelencia. Esa propiedad de lo musical, que le permite evadir las potencias represivas, lo erige como el contra-discurso privilegiado (...). Poder que podríamos denominar contra-poder, cuando funciona en oposición al Poder instituido, como reacción de los dominados hacia la arbitrariedad estatal. Las cualidades de la música posibilitan este empleo, se produce en ella una conjunción de aspectos contradictorios: expresa y a la vez permite ocultar, dice y a la vez calla; expresa y dice sólo para los que saben interpretar el mensaje. Y lo que se manifiesta a través de lo musical es lo que se calla y oculta al poder”<sup>245</sup>

---

<sup>245</sup> CORONA MARTINEZ, Cecilia: op. cit., p.112.

### 2.3.3 El traje gris y gastado del padre

En la obra de Soriano juega un papel importante el tema del padre. No se trata de un fenómeno extraño en la literatura argentina, ya que otros escritores como Antonio Di Benedetto o Daniel Moyano, han introducido en sus obras -a veces con rasgos autobiográficos- personajes obsesionados por el padre, al que en muchas ocasiones ni siquiera conocieron. En el caso de Soriano, la ausencia de la casa de don José Vicente Soriano, a causa de sus continuos traslados en su trabajo de Inspector de Obras Sanitarias, causó en el hijo una cierta sensación de horfandad y una continua añoranza del padre. En sus obras, algunos de los personajes hacen alusiones a sus progenitores, cargadas siempre de añoranza y melancolía. Además, sienten cierta culpabilidad por no haber sabido recompensarles en el momento adecuado por todo lo que hicieron por ellos, algo que el propio Soriano experimentó después de la muerte de su padre. Las referencias a la infancia, en el sentido también de añoranza de una época feliz, idealizada e irremediabilmente perdida aparecen con frecuencia en los textos ficcionales.

En *Cuarteles de invierno* encontramos varias alusiones al padre, como la que hace Mingo: “Mi padre leía mucho” (p. 79), cuando ve que Galván saca de su maleta un libro que había leído hasta la mitad en el tren que lo había llevado hasta Colonia Vela. Casi sin darse cuenta, Galván desdobra la última página que había leído, antes de volver a meterlo dentro de la maleta<sup>246</sup>.

En *Cuarteles de invierno*, Galván tiene una especie de presentimiento -que al final no se cumple- de que quizás lo vayan a matar, por eso quita la marca del libro. La alusión que hace Mingo de su padre puede tener connotaciones autobiográficas, pues su propio padre, efectivamente también leía mucho, aunque sobre todo libros técnicos.

Otra referencia al padre la encontramos en un comentario que realiza Exequiel Avila Gallo: “-Yo, por ejemplo -se tocó el pecho con el pulgar-, yo defendí presos políticos en

---

<sup>246</sup> El episodio recuerda, aunque de manera inversa, al de aquel aristócrata francés que, en la época de la Revolución Francesa, estaba preso esperando el momento en que lo llamaran para conducirlo a la guillotina, y se entretenía leyendo un libro. Cuando llegó el momento fatídico, el noble, con total entereza, dobló la última página que había leído, a pesar de que sabía que jamás iba a poder terminar de leerlo.

el año setenta y uno, en Azul. Muchachos que estaban metidos hasta las orejas, mi viejo, y sin embargo aquí me tiene” (p. 71). Avila Gallo compara su situación con la de Galván, ya que mientras éste no puede actuar en Colonia Vela a causa de su pasado político, él, en cambio, es un chaquetero que no ha dudado en apoyar a los militares golpistas.

Avila Gallo se refiere a Juan Domingo Perón, llamándole “el viejo”, apodo en el que encontramos claras connotaciones paternales. Este reconoce que nunca fue peronista y, sin embargo, Perón le felicitó por su labor en Azul. También comenta que el viejo -es decir Perón- era sabio y lo convierte en una especie de padrecito, únicamente preocupado por el bien de la patria, y cuyos buenos propósitos fueron traicionados por algunos de sus seguidores que se creían más peronistas que Perón. Este personaje es un ejemplo perfecto de la gente que rodeaba a Perón durante su último mandato: arribistas que no tuvieron escrúpulos en apoyarlo para conseguir sus propios objetivos.

En *Cuarteles de invierno* encontramos también, en dos comentarios de Galván, recuerdos de su infancia:

“Mientras separaba los arbustos mojados recordé vagamente cuando los pibes del barrio nos escondíamos entre los yuyales y hablábamos en voz baja y fumábamos hojas de gusto amargo sin tragar el humo y soñábamos con la mujer del bicicletero” (p. 74).

“Lo tomé (un grillo) con un poco de aprehensión; me hizo cosquillas con los dedos buscando un hueco por donde escapar. Cerré las dos manos en cuenco y le hice un buen lugar. Otra vez tuve la sensación de volver en el tiempo, de ser un chico. Sólo que ahora no tenía a quién contarle la aventura” (p. 81).

En estos comentarios hay de nuevo referencias autobiográficas. La infancia se presenta como una época feliz y despreocupada. En la frase “Sólo que ahora no tenía a quién contarle la aventura”, aparece otro de los temas más importantes de la narrativa de Osvaldo Soriano: la soledad de los personajes.

En un momento de la novela, Galván le comenta a Rocha que hay una morena que, cuando bebe, piensa en él. Además, se supone que sus padres ya han muerto.

Soriano da a entender que Rocha tampoco tiene padres, el boxeador alude a su abuela, que hace unas deliciosas empanadas santiagueñas, y, al final de la novela, en el tren, Galván encuentra en la cartera del boxeador una foto de la abuela con un gato en brazos. Ese mismo día, Rocha cumplía treinta y cinco años, aunque en el fondo seguía siendo un niño. Solamente, cuando se enfrenta a los militares en el concierto, Rocha demuestra cierta madurez.

Otras referencias al tema del padre y a la infancia aparecen en la novela, a través de Exequiel Avila Gallo y de su hija Marta, sólo que ahora no se trata de la añoranza por la ausencia del padre, sino más bien todo lo contrario: la excesiva presencia del padre, que resulta asfixiante y condiciona las relaciones con los demás. Avila Gallo y su hija Marta. Avila Gallo mantiene a su hija en una situación de infancia permanente, a pesar de que la chica tiene unos veinte años. En la descripción que hace Galván de la habitación de la chica, podemos verlo:

“Sobre la mesa de luz había un frasco de gotas para los ojos y un ejemplar de la revista *Nocturno* (...). Sobre un estante adosado a la pared se alineaban unos pocos libros de la colección Tor entre los que me pareció ver *El conde de Montecristo*, que yo también leí alguna vez. Sobre la cómoda había un pequeño cofre de imitación porcelana, (y) un jarrón de rosas frescas (...). Otra foto, hundida en la ranura del marco del espejo mostraba a Marta de doce o trece años, en un vestido de organdí, con dos trencitas y sonriente. Sobre la cama colgaba un crucifijo plareado al que parecían lustrar a menudo. Más allá había un cuadro pequeño con un paisaje de pinos y nieve” (pp. 117-118).

En la habitación de Marta hay también una foto de sus padres el día de su boda, colocada en el marco del espejo. Suponemos que la madre de Marta murió al dar a luz a su hija, ya que Soriano destaca continuamente la fragilidad de la chica, tanto física como psíquica. La ausencia de la madre ha hecho que Avila Gallo haya tenido que desempeñar tanto el papel de padre como el de madre de su hija<sup>247</sup>.

---

<sup>247</sup> En esto nos recuerda al personaje de Rigoletto de la ópera homónima de Giuseppe Verdi, con libreto de Francesco Maria Piave, basada en la obra teatral *Le roi s'amuse*, de Victor Hugo. En ella, Rigoletto, bufón del duque de Mantua, tiene una hija, Gilda, fruto de su relación con una mujer que se apiadó de él -así lo dice el bufón en la ópera-, a la que mantiene encerrada en una casa, al cuidado de un aya, a pesar de que Gilda ya no es una niña. Rigoletto ha tenido que ejercer de padre y madre de su hija, la cual, por otra parte, nunca ha conocido a otro hombre que su padre. Por eso, cuando el lujurioso duque de Mantua se entera de la existencia de Gilda, decide seducirla, para lo cual soborna al aya y se introduce en la casa, disfrazado de estudiante, con el nombre de Gualtier Maldé. Rigoletto, a la vez desolado y furioso, contrata a un sicario, Sparafucile, para que mate al duque. El asesino le cuenta a su hermana Maddalena el encargo que le han hecho, pero ésta, que también está

En *Cuarteles de invierno*, Avila Gallo es, en cierto modo, un bufón de los militares, pues se dedica a reírles sus gracias. Marta, como la Gilda de *Rigoletto*, vive encerrada en la casa paterna, sin más compañía que la de su padre, un ama de llaves y la de unos matones que hacen el trabajo de escoltas. Eso hace que nunca haya conocido a otro hombre y que por tanto no haya tenido nunca relaciones sexuales. Rocha es, como reconoce la propia Marta, llorando, el primer hombre con el que se ha acostado. El boxeador, al igual que el duque de Mantua, penetra en la sacrosanta casa y acaba con la virginidad de Marta.

Sin embargo, los dos finales difieren, ya que si en la ópera de Verdi es Gilda la que muere, en la novela de Soriano, es Rocha el que prácticamente muere a consecuencia de la brutal paliza que recibe durante el combate de boxeo. Avila Gallo, a diferencia de *Rigoletto*, no contrata a unos sicarios para que maten a Rocha, pues como le dice a Galván, él no hace el trabajo sucio, eso lo hacen los militares. El contrincante de Rocha, el teniente primero Marcial Sepúlveda, es el encargado de hacer el trabajo sucio que Avila Gallo no quiere hacer: el asesinato de Rocha. En esto encontramos también ciertas concomitancias con el proceso de Jesucristo, ya que Avila Gallo representaría el papel de Poncio Pilatos, lavándose las manos, y dejando la cuestión de la muerte de Rocha y de Galván a los militares.

En la novela aparece otra alusión al padre con la cita del tango *Antiguo reloj de cobre*, en la que el protagonista del tango recuerda su infancia y a sus padres, y cómo su progenitor le entretenía antes de dormir con un reloj de cobre que llevaba en la cadena de su chaqueta. Pasan los años, y debido a su mala situación económica, no tiene otra solución que empeñar el antiguo reloj de cobre, de ahí que sienta remordimientos, aunque al final se consuela pensando que su padre, desde el cielo, le perdona.

#### 2.3.4 La cabeza de Goliat

En *Cuarteles de invierno*, de Osvaldo Soriano, encontramos, al igual que en otras obras del escritor argentino, numerosas alusiones a la oposición entre Buenos Aires y el

---

enamorada del duque, le propone a su hermano que mate al primero que llame a la puerta de la taberna en la que se encuentran. Esa persona es Gilda, disfrazada de hombre. Antes de morir, le pide perdón a su padre por lo que ha hecho.

interior del país, las provincias. En todos los lugares del mundo ha existido siempre una profunda desconfianza hacia las capitales de los países, provincias, comunidades autónomas, departamentos, etc., por parte de las ciudades o pueblos que dependen administrativamente de ella. Ese ha sido el caso de lugares como Madrid, Roma o París en Europa, y de la Ciudad de México o Buenos Aires, en América. Esa proverbial desconfianza convive, sin embargo, con la fascinación que todas las grandes ciudades irradian. Así ha ocurrido con Buenos Aires, que desde la creación del virreinato del Río de la Plata en 1776, se convirtió en el centro económico y político de lo que luego, a partir de 1810, sería Argentina.

La oposición entre Buenos Aires y las provincias la podemos ver a lo largo de todo el siglo XIX, en las luchas entre unitarios y federales, defensores respectivamente de los intereses económicos de la capital y de los intereses económicos de las provincias. Durante la dictadura de Juan Manuel de Rosas, él mismo un ferviente federal, emparentado con las grandes familias de la oligarquía argentina, se fortaleció el poder político y económico de Buenos Aires, respecto de las provincias. Se impuso el sistema económico de exportación de la carne argentina a países como Gran Bretaña, lo que convirtió al país en uno de los más ricos y avanzados del mundo, hasta la depresión de 1929, cuando se vio perfectamente que Argentina era únicamente un país dependiente de Gran Bretaña y de Estados Unidos<sup>248</sup>.

---

<sup>248</sup> A la caída de Rosas tras la batalla de Caseros, en 1852, los grupos que habían vencido a Rosas, entre los que se encontraban muchos antiguos aliados, como Urquiza, elaboraron una constitución, la de 1853, aún vigente en la actualidad. Buenos Aires no aceptó al principio una constitución que consideraba impuesta por las provincias y que perjudicaba sus intereses. Finalmente, en 1880, tuvo lugar la federalización de Buenos Aires, se inicia así una época boyante que, como ya hemos dicho, duró hasta 1929. A los hombres que tomaron el poder ese año se les ha llamado Generación del 80, gente educada en Europa, que aspiraba a convertir Argentina en una prolongación de Francia y Gran Bretaña en América, y que simultaneaba la política con las letras.

Por otra parte, se impuso un sistema político donde la corrupción es manifiesta y en la que es habitual el pucherazo electoral, fenómeno común también en la España de la Restauración.

La ciudad de Buenos Aires se transformó completamente, perdiendo su aspecto colonial español para convertirse en la París de América. Por esos años tuvo lugar también la campaña del desierto, es decir la conquista de las tierras en manos de los indios que se encontraban al sur de la capital. Sarmiento defiende la civilización frente a la barbarie. El resultado fue el casi total exterminio de la población indígena de Argentina. En las tierras que una vez les pertenecieron, en particular en la provincia de Buenos Aires, se erigieron nuevos pueblos, proyectados según un mismo modelo. A partir de este momento se produjo una identificación total entre Buenos Aires y Argentina, idea que pervive a lo largo de todo el siglo XX y aún en la actualidad, de ahí que muchos escritores, entre ellos Osvaldo Soriano, luchasen para demostrar que Argentina era mucho más que la capital. Para intentar solucionar el problema de la excesiva hipertrofia que para el país suponía tener una capital como Buenos Aires, durante el mandato de Raúl Alfonsín, en 1987, se aprobó un proyecto para el traslado de la capital de Buenos Aires a Viedma, que quedó finalmente truncado.

En *Cuarteles de invierno*, Buenos Aires aparece como un lugar lejano y desconocido pero cuya influencia llega hasta Colonia Vela a través de los medios de comunicación como la televisión y los periódicos. Mejor dicho, llega en parte, a causa de la censura, ya que el único periódico que hay en el lugar es un pasquín que contiene algunas noticias sacadas de periódicos de Buenos Aires, junto con un montón de anuncios de publicidad. Por otro lado, el pueblo de Colonia Vela, situado en la provincia de Buenos Aires, se presenta como un lugar gobernado por una alianza entre el cacique local, Exequiel Avila Gallo y los militares, encabezados por el capitán Suárez, a los que se suman los policías, entre los que se encuentran dos, conocidos como el gordo y Gary Cooper.

Andrés Galván y Tony Rocha son recibidos en Colonia Vela con curiosidad, pero también con desconfianza, ya que piensan que los artistas que llegan hasta allí para actuar, provenientes de Buenos Aires, están en decadencia. Así, el jefe de la estación de Colonia Vela comenta al ver a Galván: “-Es Galván, el cantor. Buen muchacho, parece” (p. 8), y luego le pregunta al cantor su opinión sobre Rocha:

“No sé -le dije-, nunca lo vi.

-Por la televisión -dijo el jefe-, cuando lo volteó al paraguayo. Tiene un piña de bestia, pero es muy lento -se me acercó y agregó en voz baja-: ¿Es cierto que está terminado?

-¿Por qué está terminado?

-Dicen. Usted que es de Buenos Aires debe saber.” (pp. 9-10).

El jefe de estación piensa que Galván por el solo hecho de ser de Buenos Aires estaba mejor informado que él, cuando en realidad la censura afectaba a todo el país, ya que los distintos gobiernos militares cerraron numerosos medios de comunicación, y asesinaron a gran número de periodistas y encarcelaron a otros. Muchos, como es el caso de Soriano, decidieron exiliarse durante la última dictadura.

Colonia Vela supone para Galván y para Rocha una última posibilidad de hacerse unos *mangos*, es decir, ganar algo de dinero, ya que el cantor ha sido expulsado de la televisión después de la llegada de los militares al poder y no tiene muchos contratos. Para Rocha, que está en decadencia y a punto de colgar los guantes, supone una última oportunidad para conservar su título. El boxeador recuerda su pasado, al ver una fotografía suya en el

pasquín de Colonia Vela, que es la misma que apareció publicada en el diario *Crónica* de Buenos Aires, cuando ganó a Murillo en el Luna Park.

El compositor Gustav Mahler decía que cuando tuviera lugar el fin del mundo, había que ir a Viena, pues allí todo ocurría veinte años después. Lo mismo ocurre con Colonia Vela, ya que el capitán Suárez contrata a Galván para que actúe en el pueblo, sin saber que el cantor había sido expulsado de la televisión en Buenos Aires. La noticia llega a Colonia Vela tiempo después, a través de un tal Jorge Omar Morales, antiguo conocido de la televisión de Galván. El mismo Morales se encarga de la animación en el Gran Circo Hermanos Corrales que actúa en Colonia Vela.

Si Colonia Vela supone para Galván y Rocha una última posibilidad de ganar algo de dinero, para el teniente Marcial Sepúlveda, Buenos Aires supone la culminación de su carrera como boxeador dentro de las fronteras de su país. Si gana a Rocha combatirá luego contra el boxeador cordobés Jorge Saldívar por la corona argentina en la sala del Luna Park de Buenos Aires. A partir de ahí se le abrirían las puertas de las principales salas del mundo. Durante la velada de gala promete que pronto llevará a Colonia Vela la corona argentina y después la del mundo. Frase que recuerda a una de las máximas de los nazis: “Hoy Alemania y mañana el mundo entero”.

Los habitantes de Colonia Vela tienen también su orgullo, cuando Galván y Rocha acuden a una pensión de Colonia Vela, para buscar una habitación, la propietaria se enfada con Rocha porque éste utiliza de forma despectiva la palabra “pueblo”:

“-No se haga problemas por el precio, abuela. Si nos da la llave nos vamos a comer algo. ¿Es muy tarde para comer en este pueblo?

A la vieja no le gustó lo de ‘este pueblo’” (p. 14).

Mingo se burla de la ingenuidad de los habitantes de Buenos Aires, cuando le cuenta a Galván que los grillos traen suerte cuando cantan:

“-El grillo -dijo-; si canta trae suerte.

-Siempre cantan. No sirven para otra cosa, ¿no?

-Cómo se ve que usted es de Buenos Aires -dijo, decepcionado” (p. 81).

Andrés Galván piensa que la gente de los pueblos es más pura y que no está tan corrompida como la de las ciudades. Es curioso que el cantor piense así, teniendo en cuenta que, por su profesión, tendría que ser un hombre de mundo, como lo fue Gardel. Sin

embargo, Galván, que en el fondo es una parodia del Zorzal, es un artista doméstico, cuyo ámbito de actuación es únicamente Buenos Aires. Rocha, en cambio, parece conocer bien a la gente de los pueblos, debido a su profesión, de ahí que se burle del cantor:

“-Nunca hay que hacer enojar a los mozos -comentó Rocha, arrepentido-: le pueden arruinar la comida antes de traerla. Le digo porque yo fui mozo.  
-No en los pueblos -le dije, esperanzado-. Aquí hay menos maldad. (...)  
-Cómo se ve que usted sale poco de la capital” (p. 15).

La opinión de Galván acerca de la gente de pueblo cambia a lo largo de la novela, sobre todo tras la paliza que les dan los policías y otros sucesos como que le prohíban actuar, el amaño del combate de Rocha y el asesinato de Mingo. El aire en Colonia Vela se hace irrespirable y Buenos Aires se convierte, entonces, para el cantor en la salvación, tanto para Rocha como para él, por eso intenta convencer al boxeador para que vuelvan a la capital, aunque no consigue nada:

“La vieja de la pensión me vendió dos cervezas y las estuvimos tomando de a poco mientras yo trataba de convencerlo de que lo mejor era agarrar el tren de la noche y volver a Buenos Aires” (p. 53).

“Pensé en lo absurdo de aquella huida y me imaginé atravesando el campo solo, caminando horas bajo la lluvia hasta llegar al pueblo vecino, empapado, hecho un andrajoso, agotado, todo eso para subir a un ómnibus que me llevara a Buenos Aires” (p. 83).

Incluso el capitán Suárez aconseja a Galván que regrese a Buenos Aires:

“-Señor Galván -dijo, el doctor Avila Gallo va a pagarle sus honorarios puesto que mi palabra está empeñada y vale como cualquier papel firmado, pero le recomiendo que regrese a Buenos Aires esta misma noche” (p. 61).

La opinión de Rocha hacia el pueblo cambia también posteriormente, durante la velada de gala, cuando ve claramente que su combate con Sepúlveda está amañado y que su relación con Marta es imposible. Por eso exclama: “-¡Me cago en las fuerzas armadas y en este pueblo de mierda!” (p. 153).

Antes, llevado por su ingenuidad, a pesar de que tiene más de treinta años, le había prometido a Galván que, cuando volvieran a Buenos Aires, los llevaría a Marta y a él a

comer unas empanadas hechas por su abuela: “Dijo que cuando llegáramos a Buenos Aires le iba a hacer preparar tres docenas y nos iba a invitar a Marta y a mí” (p. 138).

La opinión que tienen algunos sectores de Colonia Vela respecto de los porteños queda probada durante el concierto, cuando Avila Gallo comenta:

“Temo que el púgil capitalino, que tan correctamente se había comportado hasta hoy en Colonia Vela, quiera repetir aquí la degradante costumbre de la injuria y el insulto gratuitos a fin de colocar al teniente primero Sepúlveda en situación anímica desventajosa para el combate de esta noche” (p. 153).

Después del combate, Galván hace todo lo posible para trasladar a Rocha hasta Buenos Aires para salvarle la vida, pues sabe que si se quedan en Colonia Vela tanto el boxeador como él morirían. Por eso le pide ayuda a Avila Gallo, quien se niega aduciendo que el asunto no debe conocerse en Buenos Aires. La capital se convierte así en una amenaza para los intereses de ciertos grupos de Colonia Vela. Avila Gallo le propone a Galván que el boxeador sea tratado en el pueblo, y que se quede él también: estando los dos juntos sería mucho más fácil hacerles desaparecer:

“En la oficina volví a llamar a lo de Avila Gallo. Esta vez me atendió él. Le conté lo que había pasado y le dije que sería mejor que se hiciera cargo de trasladar a Rocha a Buenos Aires esa misma noche. No me contestó.

-Podrían llevarlo en una ambulancia -dije.

-¿Llevarlo? -su voz sonaba molesta-. Vamos, Galván, no debe ser tan grave. Todo lo que se pueda hacer por el pibe lo vamos a hacer acá. Además tenemos que saber la opinión del médico, ¿no? Mañana va a estar como nuevo.

-En una de éstas mañana está peor.

-No sea pesimista, che. Llevarlo a Buenos Aires sería un papelón para nosotros y no serviría de nada” (pp. 187-188).

La soberbia y altanería de los porteños se refleja a través del personaje del enfermero que encuentra Galván en el hospital – un reflejo de la situación que se vivía en Argentina, donde los poderosos tenían más derechos que el resto del pueblo- de Colonia Vela. El tipo le dice orgullosamente a Galván que también él es de Buenos Aires, y lo hace tocándose el pecho con el dedo:

“-Usted es de la capital, ¿no? Yo también -se tocó el pecho con un dedo-. Colimba. No parezco porque pedí postergación. Seis años de

abogacía para que después me manden a este pueblo de mierda a limpiarle el culo a los enfermos. ¿Qué le parece?” (p. 185).

Finalmente, Galván consigue la ayuda de algunas personas del pueblo, en particular la de Gary Cooper -a cambio del autógrafo-, y la del jefe de estación: “Hizo hacer dos planillas azules que justificaban el viaje gratuito en segunda y se lamentó de que el tren no tuviera camarote y pusiera ocho horas en llegar a Buenos Aires” (p. 200).

Virginia Gil Amate, al hablar de la obra de Daniel Moyano<sup>249</sup>, destaca cuatro símbolos que, a su juicio, refuerzan los contenidos de Buenos Aires frente a los del interior del país: el tren, la radio y las revistas, la fábrica y los turistas. A nosotros nos interesa en particular el primero. Esta misma autora recoge en su libro un comentario de Ezequiel Martínez Estrada, acerca del papel que ha desempeñado el tren en la realidad argentina:

“Vendría después el ferrocarril a consagrar la desunión, a fijar los pueblos y los caminos, a eternizar el error, a dar estructura férrea a la fuga del indio. El ferrocarril hacia el norte marca el itinerario inverso del buscador de tesoros; al sur y al oeste, el del perseguidor de salvajes y del cazador de ganados, que eran uno. No bastó que nuestra República estuviera mal hecha y en el confín del planeta; hubo de poblársela mal para que subsistiera. Mal hecha y mal poblada, sirve maravillosamente al capital extranjero y puede prosperar surtiendo los mercados remotos. Ya hubiera sido difícil rectificar a la naturaleza con la distribución racional de los pueblos; pero la distribución demográfica, que no tuvo en cuenta siquiera el dictamen de la topografía, fue violentando esa naturaleza en el mismo sentido de su connatural deformidad, hasta convertirla en un obstáculo de su marcha y en una inquietud de su reposo. Todas las dificultades que en la actualidad se oponen al desarrollo del interior remoto, a la educación de sus habitantes, a la movilidad económica de las provincias y territorios inmensos, proviene de esa causa. Y por esa pobreza y ese aislamiento el litoral prospera. Todo lo que no es Europa es Argentina”<sup>250</sup>.

En la obra de Osvaldo Soriano, el tren desempeña un papel muy importante. En su novela *A sus plantas rendido un león*, el ferrocarril sirve para transportar a los monos que hacen la revolución en Bongwutsi. En cambio, en *Triste, solitario y final*, el tren tiene un sentido de estancamiento y muerte, que se corresponde con la imagen que Soriano ofrece de

---

<sup>249</sup> GIL AMATE, Virginia: *Daniel Moyano: La búsqueda de una explicación*, Oviedo, Departamento de Filología Española, 1993, pp. 53 y ss.

<sup>250</sup> *Ibid*, p. 55.

Stan Laurel y Oliver Hardy; curiosamente, en ambas novelas los trenes son británicos, quienes fueron los propietarios de los ferrocarriles argentinos durante muchos años. En *Cuarteles de invierno*, el ferrocarril supone para el pueblo de Colonia Vela la comunicación directa con la detestada capital, Buenos Aires. Como ya señalamos, la gente del pueblo desconfía de los pasajeros que llegan a Colonia Vela provenientes de la capital, pues consideran que sólo van allí los fracasados que no han triunfado en esa ciudad. En una novela posterior, *Una sombra pronto serás*, cuya acción transcurre después de la reinstauración de la democracia en Argentina, aparece también el pueblo de Colonia Vela, pero la línea de ferrocarril que lo unía con Buenos Aires se cerró porque no era rentable. En *Cuarteles de invierno*, el tren también es la única manera de escapatoria para Galván y Rocha cuando las cosas se ponen mal para ellos. Durante la entrevista que mantiene con el capitán Suárez, éste le aconseja a Galván -casi le conmina- a que tome el tren de Buenos Aires si quiere salvar su vida. El cantor está a punto de hacerlo, pero cuando Mingo le dice que Rocha va a luchar contra un boxeador que también es militar y que el combate está amañado, Galván decide ayudar a su amigo. El hecho de que Mingo le avise posiblemente le salva la vida, pues la estación de ferrocarril se había convertido en una trampa mortal para Galván y Rocha. Es verdad que Suárez -y también Exequiel Avila Gallo- le recomiendan al cantor que abandone el pueblo, el problema es que cada vez que se aproxima a la estación los policías están esperándole para matarlo:

“-¿Cómo se enteró? -moví la cabeza para el lado de la estación.  
-Porque vinieron a verme, a preguntarme de qué habíamos hablado esta mañana y después se pararon ahí enfrente.  
Me alcanzó otro mate.  
-Ahora andan con menos trabajo. Preguntan, eligen. Cuando el tren se vaya y vean que usted no llegó se van a poner nerviosos” (p. 75).

Sólo cuando Galván firma el autógrafo a Gary Cooper, éste, que junto con su compañero se habían estado comportando como dos canes Cerberos, permite definitivamente el acceso de Galván y Rocha a la estación de ferrocarril, con lo que éstos finalmente pueden marcharse a Buenos Aires, aunque el boxeador esté en estado vegetal.

### 2.3.5 El discurso

El hecho de que Osvaldo Soriano escribiera esta novela en el exilio, le llevó posiblemente a emplear, como señal de argentinidad, un lenguaje en el que abundan los argentinismos y el voseo. Por lo que respecta a los primeros, encontramos argentinismos en boca de todos los personajes, aunque Andrés Galván -que es narrador autodiegético- emplea un español más cercano al de España, ya que, como también hemos comentado, el éxito de sus novelas en Europa, llevó a Osvaldo Soriano a utilizar un lenguaje cada vez más neutro.

Encontramos diferencias en el lenguaje de los personajes de la novela, en función de si provienen de Buenos Aires o son de Colonia Vela, y también dependiendo de su origen social. Así, por ejemplo, el narrador de la novela, Andrés Galván, que suponemos que es un hombre culto, emplea el voseo en contadas ocasiones, y habitualmente trata de usted a todos los personajes. Solamente lo utiliza al principio de la novela, cuando conoce a Mingo en el bar, y éste le pide que le invite a un café, Galván se dirige a él tuteándole con la forma voseante: “-¿Me paga un café con leche, don? (...) -Claro (...). Pedilo” (p. 38), aunque pronto se encuentra incómodo por tutear a una persona como el vagabundo, de edad incierta, y utiliza la forma usted: el otro momento en que Galván utiliza el voseo es en el episodio del quilombo, cuando conversa con el sargento primero Jonte:

“-¿Cómo te llamabas vos? -le pregunté.  
-Sargento primero Jonte. ¿No te acordás de mí?  
Me tiré un lance.  
-¿De Tandil?  
-¡De Tandil! -gritó-, del Comando, con el mayor Farina...  
-Mayor Farina -ya teníamos algo en común-, ¿te acordás? (...)  
-¿Por qué no vas vos y las traés?  
Me miró un poco ofendido.  
-Andá vos, qué mierda -dijo y me tocó el antebrazo como palpándome las jinetas. (...)  
-Mientras voy vos te conseguís dos cervezas.  
-Dale -aprobó. Mientras se iba me gritó-: ¿No querés que te traiga papel también? (pp. 97-98).

Tony Rocha, el boxeador, suponemos que sus orígenes sociales son humildes y que no ha recibido una gran educación. Utiliza normalmente la forma usted para tratar, por ejemplo, con Galván, y emplea más argentinismos y expresiones malsonantes: “-¡Hijo de

puta!” (p. 109); “¡Campeón de mis pelotas!” (p. 151), que el cantor; sólo utiliza el voseo en determinadas situaciones, como, por ejemplo, cuando expulsa a Romerito de la habitación que comparte con Galván, y le dice: “-¡Andá a gritar a la cancha, jetón!” (p. 36), y cuando se dirige a su contrincante el teniente Sepúlveda, y para ningunearle, le dice: “-¿Vos y cuántos más son los que me van a ganar, pimpollito?” (p. 152).

Mingo utiliza, al igual que Galván y Rocha, la forma usted. En un momento de la novela recuerda que su padre leía mucho y que él había sido albañil y que construyó el bar. En algunos momentos utiliza expresiones malsonantes y, en general, un lenguaje claramente anticuado y dialectal, quizás en consonancia con su aislamiento del resto de los habitantes del pueblo, y también porque supone una manera de autodefensa frente a grupos como los militares:

“-¿Me paga un café con leche, don?” (p. 38).

“-Cómo no lo voy a conocer. De escucharlo, digo” (p. 39).

“-Entonces no sabe lo que eran las fiestas de antes, sin que nadie venga a decir hoy es fiesta y mañana no. Duraban hasta que uno quería o hasta que no daba más el cuero” (pp. 40-41).

“-Tenemos que ir yendo” (p. 84).

La mayoría de los escritores hispanoamericanos no han dudado en incluir en sus obras aspectos de la oralidad; también es el caso de Osvaldo Soriano. Mauricio Ostria González comenta:

“En la literatura latinoamericana, en la que abunda los esfuerzos por recuperar en la escritura todo tipo de expresiones y discursos procedentes de la cultura oral, tanto la que proviene de la comunicación informal (popular, vulgar, rural), como las correspondientes a la oralidad cultural de los pueblos aborígenes americanos. Se trata, sin duda, de un esfuerzo, no siempre conseguido y no siempre comprendido, de dialogar con la otredad, con lo excluido por el canon de la literatura y cultura oficial, de dar testimonio de las voces ausentes en el interior de las manifestaciones culturales canónicas. Con ello no sólo se busca incorporar formas o estructuras propias del discurso oral en los textos literarios, sino, en algunos casos paradigmáticos, alcanzar una cierta certidumbre de que esos

textos literarios obedecen a una lógica profunda de oralidad cultural”<sup>251</sup>.

Exequiel Avila Gallo utiliza también la forma usted con otros personajes, aunque emplea diversos argentinismos. Solamente usa el voseo cuando se dirige a su hija Marta, en señal de cariño. Ella también utiliza el voseo con su padre:

“-Martita, ¿que hacés con la luz prendida, mi vida?” (p. 113).

“-Bueno, bueno... A ver... el teléfono tiene tono, no es nada... dame un beso. Humm, ¿qué es ese olor que tenés en el pelo” (p. 113).

“-Los muchachos de la guardia están en el estudio. Vamos a tomar un cafetito. Andá, que no te vean así. ¿Ya te levantás?

-Media horita más. ¿Me dejás?” (p. 114).

“-¿Te fue bien en el regimiento? Dejalo un poco más, pobre” (p. 114).

“-No, esperá, papito. Cuando me vista voy a comprar factura y lo invitamos.

-Bueno, pero no hay que dejarlo dormir mucho. Andá” (p. 114).

“-Traé bastantes medialunas, ¿eh?” (p.115).

En la novela, Soriano utiliza también el voseo para caracterizar a algunos de los personajes, concretamente para destacar en ellos su escaso nivel de educación, su corrupción y su inmoralidad o su corporativismo y su sentimiento de superioridad frente a otras personas: es el caso de algunos de los militares y de los policías. Por lo que se refiere a los primeros, en el episodio del burdel, y en el diálogo que mantiene el sargento primero con Galván, el primero, que está borracho, utiliza continuamente el voseo, incluso con los soldados. Galván utiliza también el voseo para seguirle la corriente, ya que Jonte da muestras de que la cara del cantor le suena:

---

<sup>251</sup> OSTRIA GONZALEZ, Mauricio: “Literatura oral, literatura ficticia”, en *Estudios filológicos*, Valdivia, nº 36, 2001. Elsy Rosas Crespo, al hablar de la literatura colombiana actual, habla de las características establecidas por Angel Rama sobre la manera como los narradores de la ‘transculturación’ emplean la lengua: “1) Se prescinde del uso de glosarios, estimando que las palabras regionales transmiten su significado dentro del contexto lingüístico aún para quienes no las conocen. 2) El léxico, la prosodia y la morfosintaxis de la lengua regional, aparece como el campo predilecto para prolongar los conceptos de originalidad y representatividad, fundamentos de la ‘plasticidad cultural’. 3) Lo que antes era la lengua de los personajes populares y, dentro del mismo texto se oponía a la lengua del escritor o del narrador, invierte su posición jerárquica: en vez de ser la excepción y de singularizar al personaje sometido al escrudiñamiento del escritor, pasa a ser la voz que narra... no remeda simplemente un dialecto, sino que utiliza formas sintácticas o lexicales que le pertenecen dentro de una lengua coloquial. 4) El autor se ha reintegrado a la comunidad lingüística y habla desde ella con desembarazado uso de los recursos idiomáticos...es a partir de su sistema lingüístico que trabaja el escritor, quien no procura imitar desde fuera un habla coloquial, sino elaborarla desde dentro con una finalidad artística. 5) Desde el momento en que el escritor no se percibe a sí mismo como fuera de la comunidad lingüística, sino que la reconoce sin rubor, ni disminución como propia... investiga las posibilidades que ésta le proporcionan para construir una específica lengua literaria dentro de su marco”. ROSAS CRESPO, Elsy: “Ficcionalización de la oralidad y fetichización de la escritura: dos constantes en la narrativa colombiana actual”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, nº 29 marzo-junio de 2005. Año X.

“(...) No sabés lo que te perdés” (p. 94).  
 “-Vos sos...” (p. 95).  
 “-¿Cómo te llamabas vos? -le pregunté.  
 -Sargento primero Jonte. ¿No te acordás de mí?” (p. 95).  
 “-Mayor Farina -ya teníamos algo en común-, ¿te acordás? (...)”  
 -¿Vos eras? (...)  
 -Negro... ah, sí, vos sos el Negro, claro; sargento, ¿no?” (p. 96).  
 “-¿Quién vive? -dijo el colimba con voz fatigada.  
 -Sargento primero Jonte, che. Andá a traerme una cerveza” (p.96).  
 “-Buenas noches -gruñó Jonte-. Andá a buscarme dos cervecitas, pibe”  
 (p. 97).  
 “-¿Por qué no vas vos y las traés? (...)  
 -Andá vos, que mierda (...).  
 -¿Vos era sargento, no? (...)  
 -Mientras voy vos te conseguís dos cervezas.  
 -Dale -aprobó. Mientras se iba me gritó-: ¿No querés que te traiga  
 papel también?” (pp. 97-98).

Los policías, son los personajes caracterizados como los más crueles y criminales de ésta novela, ya que asesinan a Mingo, le dan con la culata de un revólver a Rocha en la mano, le pegan una paliza a Galván y, finalmente, desconectan a Rocha de la máquina de respiración asistida para colocar en su lugar a un compañero suyo. El pretexto que emplean es que el cantor se ha negado a firmarles un autógrafo a uno de ellos. Los policías utilizan al principio la forma usted cuando hablan con Rocha y Galván, pero cuando el cantor se niega a darle al gordo su autógrafo, éste y su esbirro, apodado Gary Cooper, pasan al voseo, utilizado aquí con la finalidad de amedrentar y ningunear:

“-A ver cómo sacás la zurda ahora” (p. 51).  
 “-Acordate, Voz de Oro, me debés un autógrafo” (p. 52).  
 “-Levantate, manager -dijo el gordo” (p. 131).  
 “-¿Así que sos chistoso?” (p. 132).  
 “-Te hacés el vivo, ¿eh?” (p. 132).  
 “-¡Hola! ¿Qué andás haciendo por acá, Gardelito?” (p. 194).  
 “-Che, vos seguís cabrero...” (p. 194).  
 “-¿Querés jugar al truco?” (p. 194).  
 “-(...) Dale, lo llevás en el de la noche” (p. 195).  
 “-No están enculados, ¿no? Vos sabés, donde manda capitán no manda marinero” (p. 195).  
 “-¡Me firmás el autógrafo! ¿Te acordás? ¡El autógrafo! ¡El gordo se va a retorcer de bronca!” (p. 195).  
 “-Dale, poné (...) Y firmá clarito, que se note que sos vos, ¿eh?” (p. 196).  
 “-Si alguno te pregunta algo decís que hablaste conmigo y con el médico” (p. 196).

### 2.3.6 Mensaje de carnaval

Podemos considerar como carnavalescos, algunos sucesos, como los actos que organiza el Ejército en Colonia Vela para celebrar el aniversario del pueblo. Entre éstos se celebra un combate de boxeo, un concierto de tangos y una velada de gala donde una orquesta formada por militares interpreta “La primavera” de *Las Cuatro Estaciones* de Antonio Vivaldi.

Tradicionalmente las celebraciones del carnaval suponían la ruptura temporal del orden establecido, por lo que eran permitidas las críticas a los grupos dominantes de la sociedad, como la Iglesia, por ejemplo. Una vez que acababa el carnaval, todo volvía a la normalidad.

En *Cuarteles de invierno* se produce una ruptura del concepto tradicional de carnaval, puesto que los actos organizados por el Ejército suponen en primer lugar una imposición para el pueblo, por eso dice Mingo: “-Entonces no sabe lo que eran las fiestas de antes, sin que nadie venga a decir hoy es fiesta y mañana no. Duraban hasta que uno quería o hasta que no daba más el cuero” (pp. 40-41). En segundo lugar, estos actos son sumamente clasistas, pues sólo el combate de boxeo está destinado al público en general, mientras que el concierto de tangos y el concierto de música clásica se organizan para los habitantes más “selectos” de Colonia Vela, como comenta Exequiel Avila Gallo. No se critica a los sectores dominantes de la sociedad, sino todo lo contrario, los actos conllevan una explícita alabanza a los presuntos logros conseguidos por los militares y sus aliados. Por esa misma razón, Avila Gallo le advierte a Galván que no cante cosas subidas de tono para que así acudan los tres miembros del clero. Lo mismo ocurre en el concierto de gala, al que acude la “flor y nata” de la sociedad de Colonia Vela. El discurso que pronuncia Marcial Sepúlveda demuestra cómo el Ejército pretende usurpar el papel que le corresponde a la sociedad civil, incluso en un asunto tan prosaico como es el boxeo:

“-Mi capitán, señores oficiales de las Fuerzas Armadas, señoras y señores: la ciudadanía y el ejército al que pertenezco con honra me han otorgado una misión en un frente que por distintas causas ha estado siempre en manos de civiles. El frente deportivo. Allí estoy combatiendo y conmigo combaten todos mis camaradas. Como ayer en la guerra, donde vencimos con tantos sacrificios, hoy venceremos

también en la paz. Pueden confiar en mí como siempre han confiado en los soldados de la patria. Pronto traeré a Colonia Vela la corona argentina y después la del mundo. Yo seré campeón y conmigo el verdadero país será campeón” (p.151).

En el “verdadero país” no tienen cabida gente como Galván, Rocha o Mingo. Rocha, con su comentario, “¡Me cago en las fuerzas armadas y en este pueblo de mierda!” (p. 153), lanza un torpedo en la línea de flotación de la pasiva sociedad de Colonia Vela. Por otra parte, el Ejército, temeroso de que los actos de celebración se le vayan de la mano, no duda en colocar un helicóptero casi a ras del ring, con el fin de amedrentar a Rocha pero también a los asistentes al combate. Después de éste, los militares deciden acabar con las celebraciones por la victoria del boxeador local, ya que éstas se habían convertido en un prostíbulo, prueba de que no estaban dispuestos a permitir que el pueblo tomase el protagonismo.

*Cuarteles de invierno* es para los críticos de la obra de Soriano, una de sus mejores novelas. La primera edición se publicó en Italia, donde fue un éxito de ventas. Posteriormente, la Editorial Bruguera llevó a cabo las ediciones para España y Argentina; en ambos países se vendieron también numerosos ejemplares. La obra supone un avance con respecto a la anterior novela, *No habrá más penas ni olvido*, en cuanto a la descripción de los personajes, como es el caso del primer personaje femenino de importancia en la obra del escritor: Marta. *Cuarteles de invierno* es una obra que apela a lo más profundo de los sentimientos y conmueve su lectura. Soriano presenta a tres personajes, Galván, Rocha y Mingo, inmersos en un ambiente kafkiano, en el que se da incluso la delación. El episodio final, en el que el pueblo celebra la victoria de Marcial Sepúlveda en el combate de boxeo, es comparable a los festejos realizados en 1978 en Argentina, cuando el país ganó el mundial de fútbol y las fuerzas de seguridad actuaron con dureza para que aquello no se desmandara, se convirtiera en un quilombo, como dice uno de los personajes de esta novela.

#### ANEXO IV Los argentinismos en *Cuarteles de invierno*

A continuación incluimos los argentinismos que hemos encontrado en la novela:

-Pucho: “Colilla del cigarro”: “El que parecía ser el jefe llevaba un traje negro brillante y tenía un pucho en los labios” (p. 7).

-Mameluco: “Prenda de vestir de una sola pieza formada por un cuerpo semejante a una chaqueta y un pantalón que suele ser largo; se usa en ciertas actividades o profesiones para proteger la ropa o abrigarse”: “El otro, un gordo de mameluco azul” (p. 7).

-Morocho: “Persona de raza blanca que tiene el cabello y la tez oscuras”: “el otro, un morocho que tenía el casco metido hasta las orejas, se quedó más atrás, casi en la oscuridad” (p. 8)

-Yuyo: “Yerbajo, hierba inútil”: “En la esquina había un baldío cubierto de yuyos...” (p. 10).

-Truco: “Juego de naipes en el que participan generalmente dos o cuatro jugadores que compiten individualmente o en parejas. El juego tiene instancias en las que los participantes efectúan envites o desafíos a partir del valor real o inventado de las cartas, y en cada una de ellas, gana el que obtiene más puntos o el que efectúa un envite o desafío ante el cual los demás jugadores se retiran”: “Un par de cuerdas más allá pasé frente a un boliche donde seis tipos jugaban al truco y tomaban copas” (p. 10).

-Hacerse unos mangos: “Ganar dinero”: “-Usted también vino a hacerse unos mangos, ¿eh?” (p. 11)

-Bife: “Bistec, lonja de carne cruda o cocida”: “Yo elegí un bife con papas fritas” (p. 15).

-Petiso: “Persona de baja estatura”: “el otro, petiso, cincuentón, lucía un enorme moño rojo en el cuello de la camisa blanca” (p. 16).

-Frutillas: “Especie de fresón americano”: “Frutillas para dos y café -pidió” (p. 16).

-Bacán: “Que vive sin privaciones y goza de una posición acomodada”: “Vine a trabajar, no a comer como un bacán” (p. 16).

-Junado: “Estar junado: referencia a una persona que ha sido visto muchas veces y es fácilmente individualizable; también tener junado: Conocer a una persona lo suficiente como para saber qué se puede esperar de ella”: “Yo lo tenía junado” (p. 17).

-Gilada: “Conjunto de giles. Se usa para insultar a una persona o referirse a ella con desprecio, especialmente cuando se quiere criticar su conducta. También acción que revela ingenuidad, poco entendimiento o falta de viveza por parte de quien la realiza”: “-Así es como toda la gilada va a la lona, ¿ve?” (p.17).

-Saco: “Chaqueta, americana”: “El doctor Avila Gallo cortó un clavel rojo y lo puso delicadamente en la solapa de su saco” (p. 21)

-Moco’e pavo (Moco de pavo): “Frase figurada y familiar con que se da a entender a uno la estimación o entidad de una cosa que este tiene en poco”: “En estos tiempos tan difíciles para la nación conseguir que una fiesta sea fiesta hasta el final no es moco’e pavo, perdonen la expresión” (p. 25).

-Solera: “Vestido de verano de mujer, con tirantes y con un escote pronunciado en el pecho y en la espalda”: “Estaba vestida con una solera floreada, cerrada en el escote y quizá un poco larga” (p. 26).

-Piba: “Chaval, niño o joven”: “los pequeños ojos marrones de Rocha rodaban por el cuello suave de la piba” (p. 26).

-Hacer la gauchada: “Acción propia de un gaucho, que refleja habilidad, audacia y valor. Favor o servicio que se hace a otro desinteresadamente”: “-Hágame la gauchada, Galván” (p. 29).

-Nomás: “En oraciones exhortativas, añade énfasis a la expresión”: “De chico nomás ya estaba inclinado para el arte” (p. 33).

-Purrete: “Niño o adolescente”: “Yo era un purrete, claro” (p.33).

-Mover el piso: “Provocar de manera solapada el desplazamiento de una persona que ocupa una determinada posición”: “-Uno que hoy es famoso, y no quiero nombrar por delicadeza, me movió el piso cuando yo estaba por entrar en la orquesta de D’Agostino” (p. 34).

- Se viene la maroma: “Se usa para indicar que se avecina una situación de riesgo o problemática”: “...cuando se vino la maroma y los muchachos quemaron casi todo el pueblo” (p. 35).

-Jetón: “Persona que tiene los labios gruesos o la boca grande”: “-¡Anda a gritar a la cancha, jetón” (p. 36).

-Altoparlantes: “Altavoz”: “La gente caminaba en familia y los altoparlantes gruñían una música pop ligera...” (p. 38).

-Don: “Sin estar acompañado de otro nombre, y por sí solo, señor”: “¿Me paga un café con leche, don?” (p. 38).

-Piloto: “Prenda de vestir confeccionada en una tela impermeable, que sirve para protegerse de la lluvia y cubre hasta las rodillas”: “Se fue desabotonando el piloto con cierta delicadeza” (p. 39).

-Dar el cuero: “Tener valor, capacidad o resistencia para llevar a cabo una acción”: “Duraban hasta que uno quería o hasta que no daba más el cuero. (p. 41).

-Croto: “Persona sin ocupación ni domicilio fijos, que deambulan por las calles y vive de la caridad pública”: “Un croto como yo” (p. 42).

-Pelado: “Dícese de la persona pobre o sin dinero”: “Era pelado, eso sí” (p. 42).

-Quedar como la mona: “Quedar mal con alguien”: “Le hizo quedar como la mona con la gente” (p. 43).

-Ciruja: “Persona sin domicilio ni ocupación fijos, que mendiga para vivir”: “¿Y a este ciruja de dónde lo sacó?” (p.43).

-Meter bochinche: “Hacer bulla o alboroto”: “Anoche se trajo un tipo a meter bochinche en la pieza” (p. 43).

-Estar cabrero: “Estar enfadado, irritado o de mal humor”: “-El doctor está cabrero con usted” (p. 45).

-Bronca: “Sentir enfado y manifestarlo con queja”: “-El doctor tiró la bronca porque usted no fue a misa” (p. 45).

-Darle la cana: “Sorprender o descubrir a una persona haciendo algo que ésta desea ocultar”: “Por ahí fue alguno que quiso darle la cana...” (p. 46).

-Pelotudo: “Se usa para insultar a una persona o referirse a ella con desprecio, especialmente cuando se quiere criticar su conducta”: “-¡No sea pelotudo!” (p. 46).

-Ochava: “Chaflán, esquina de un edificio”: “En la ochava podía leerse todavía lo que yo buscaba” (p. 47).

-Escrachar: “Golpear a una persona fuertemente hasta derribarla”: “¡Lo escracharon lindo los muchachos!” (p. 49).

-Colimba: “Servicio militar obligatorio”: “Dejó de reírse y empezó a gritarme como en la colimba” (p. 50).

-Bufoso: “Pistola”: “-Con un bufoso cualquiera es macho” (p. 51).

-Hacerse los piolas: “Hacerse los listillos”: “-Se hacen los piolas” (p. 51).

-Estar en pedo: “En estado de embriaguez”: “¿Están en pedo?” (p. 51).

-Basurear: “Tratar mal o despectivamente a una persona”: “A mí no me basurea nadie” (p. 54).

-Guita: “Dinero contante”: “Deje la guita para la pieza y se va” (p. 54).

-Conscripción: “Servicio militar obligatorio”: “¿Usted hizo la conscripción?” (p. 61).

-Afiche: “Cartel”: “Dos soldados terminaban de pegar un gran afiche” (p. 64).

-Morrudo: “Que tiene morro”: “...un petiso ancho y morrudo que llevaba una campera cerrada...” (p. 67).

-Canchero: “Persona lista y astuta, que sabe qué es lo más conveniente en cualquier situación”.

-Sobrador: “Persona que se burla de otros con un aire de suficiencia o superioridad”: “Sonrió, canchero, sobrador, como asomando el as de espadas” (p. 69).

-Correr con la vaina: “Imponerse a alguien prohibiéndolo o atemorizándolo con la sola presencia”: “No era de los que se dejaban correr con la vaina” (p. 70).

-Malandra: “Hombre que estafa o comete actos deshonestos e ilegales”: “Usted no tiene pinta de malandra” (p. 70).

-Solicitadas: “Información que una entidad pública o un grupo de personas publica, mediante pago en un periódico y cuyos conceptos son responsabilidad exclusiva de los firmantes”: “Firmó algunas solicitadas...” (p. 70).

-Zoncera: “Dicho, hecho u objeto de poco o ningún valor”: “dijo algunas zonceras políticas...” (p. 70).

-No es soplar y hacer botellas: “Frase figurada y familiar con la que se denota que una cosa no es tan fácil como parece”: “Se creían que era soplar y hacer botella...” (p. 71).

-Avivar: “Hacer que una persona se dé cuenta de algo, especialmente aquello que le permite obtener un beneficio o evitar un perjuicio”: “¡Camine que se van a avivar!” (p. 73).

-Arruinar “Destruir, ocasionar grave daño”.

-Hacer pomada: “Ocasionar alguien o algo un grave perjuicio a una persona o a una institución”: “Ya los traían arruinados, pero antes de meterles bala los hicieron pomada” (p.75).

-Quilombo: “Mancebía, lupanar, casa de mujeres públicas. También, lío, barullo, gresca, desorden”: “Yo lo acompaño hasta el quilombo y ahí le digo cómo seguir” (p. 79).

-Amasijo: “Conjunto de golpes dados a una persona hasta dejarla maltrecha”: “-Ese pibe va al amasijo” (p. 84).

-Varear: “Exhibirse”: “Al sparring lo mandan a varearse por el pueblo...” (p. 85).

-Vivo: “Listo, que aprovecha las circunstancias y sabe actuar en beneficio propio”: “-Lo creía más vivo, compañero” (p. 85).

-Hacer la boleta: “Matar a una persona”: “...pero si se mete a revolver la mierda le van a hacer la boleta” (p. 86).

-Curda: “Borracho, ebrio”: “Contra el mostrador dos curdas sujetaban a un gordo...” (p. 91).

-Afrecho: “Excitación sexual del hambre”: “¡Te sacaste el afrecho, Negro!” (p. 93).

-Gambas: “Parte del animal entre el pie y la rodilla o comprendiendo el muslo”: “Te pone las gambas aquí...” (p. 94).

-Rajar: “Volverse atrás, acobardarse o desistir de algo a última hora”: “Estuvo soñando un rato hasta que yo me moví para rajar” (p. 94).

-Putear: “Injuriar, dirigir palabras soeces a alguien”: “Jonte lo puteó un par de veces en diferentes tonos...” (p. 97).

-Jinetas: “Charretera de seda que usaban los sargentos como divisa”: “...y me tocó el antebrazo como palpándome las jinetas” (p. 97).

-Factura: “Se usa para referirse genéricamente a productos de panadería hechos con azúcar y harina”: “Cuando me vista voy a comprar factura y lo invitamos” (p.114)

-Milicos: “Militar, soldado, policía”: “-Le digo en serio, los milicos están con Sepúlveda...” (p. 116).

-Boliche: “Local público en el que se consumen bebidas y comidas ligeras”: “Era uno de esos boliches con mostrador y mesas de formica” (p.122).

-Cargoso: “Cargante, que molesta, incomoda o cansa”: “-Mire que usted es cargoso, ¿eh?” (p.123).

-Mina: “Mujer”: “-Porque los únicos que levantan minas son los artistas, ¿no?” (p. 125).

-Plata: “Dinero en general; riqueza”: “Aproveché para recordarle que me debía la plata del contrato...” (p. 128).

-Biaba: “Dar una o la biaba: Expresión que se utiliza para indicar que una persona golpea a otro como castigo o con la intención de hacerle daño; también superar a una persona o a un equipo ampliamente en una competición”: “¿Sabe la biaba que nos van a dar después?” (p. 138).

-Boludo: “Persona que hace o dice tonterías, se comporta como un estúpido o no es responsable”: “-¡Pedazo de boludo...!” (p. 145).

-Renguear: “Renquear, andar como rengo (cojo)”: “Lo seguí rengueando media cuadra...” (p. 146).

-Trancos: “Paso largo o salto que se da abriendo mucho las piernas”: “Sus trancos hacían crujir las maderas del piso” (p. 147).

-Referí: “Persona que arbitra un partido de fútbol u otro deporte”: “El referí estuvo haciendo un discurso en voz baja a los dos boxeadores...” (p.168).

-Bandera: “Hacerse notar una persona llamando la atención o haciendo alarde de algo determinado”: “-Masajee un poco, pero sin hacer bandera...” (p. 175).

-Cocinar: “Hacer algo, dos o más personas, sin dar participación a otros”: “-Está cocinado” (p. 177).

-Dar el Rajé: “Despedir a alguien de su trabajo o expulsarlo de un lugar”: “¿Qué quiere? ¿Que le dé el raje?” (p. 185).

-Postergación: “De postergar: Dejar una cosa para hacerla después de otra que se tenía previsto realizar. Colocar a una persona a una cosa en un lugar inferior al que le corresponde”: “No parezco porque pedí postergación” (p. 185).

-Fasos: “Cigarrillos”: “-Para los fasos” (p. 186).

-Nochero: “Enfermero que está de guardia durante la noche”: “Bajó un muchacho de unos veinticinco años, con pinta de nochero...” (p. 187).

-Cana: “Agente de policía”: “...al cana que está afuera” (p. 193).

-Encular: “Enojarse o molestarse con alguien”: “-No están enculados, ¿no?” (p. 195).

-Joda: “Situación en la que predomina la diversión”: “A las dos de la mañana tuvimos que poner barreras en la calle para terminar la joda” (p. 196).

-Pedregullo: “Piedras pequeñas o trituradas, que se emplean para afirmar caminos”: “Fui arrastrando la camilla por el camino de pedregullo” (pp. 196-197).

-Planilla: “Impreso o formulario con espacios en blanco para rellenar, en los que se dan informes, se hacen peticiones o declaraciones, etc., ante la administración pública”: “Hizo hacer dos planillas...” (p. 200).

-Boleto: “Papel impreso que se obtiene a cambio de una cantidad determinada de dinero y da derecho a viajar en un vehículo, a entrar en un establecimiento público o asistir a un espectáculo público”: “ El guarda perforó los boletos azules que yo le había alcanzado...” (p. 200).

## 2.4 *Una sombra ya pronto serás.*

### Argentina a partir de 1983

Después de siete años de dictadura militar, se instaura de nuevo la democracia en Argentina en 1983, año en el que se celebraron elecciones, concretamente el 30 de octubre, en el que resultó vencedora la Unión Cívica Radical (UCR), liderada por Raúl Alfonsín. Este firma un decreto por el que se debe someter a juicio a los integrantes de las tres primeras juntas militares. Los juicios tienen lugar entre el 22 de abril y el 9 de diciembre de 1985, con el siguiente resultado: el general Videla y el almirante Massera son condenados a cadena perpetua; el general Viola, a 17 años; el almirante Lambruschini, a ocho años, mientras que el general Agosti lo es a una pena de cuatro años y medio.

En junio del mismo año, 1985, se aprueba el programa de reforma monetaria o Plan Austral, por el que se creó una nueva moneda, el Austral, y se estableció una paridad de 0'80 centavos de austral por cada dólar. Dos meses más tarde, la Confederación General de Trabajadores (CGT) organizó una huelga general contra la política económica del gobierno presidido por Alfonsín.

En 1986, Galtieri y otros miembros de las Fuerzas Armadas argentinas son juzgados por un tribunal militar; Galtieri es condenado a doce años de prisión.

Durante la Semana Santa de 1987, el teniente coronel Aldo Rico se sublevó en Campo de Mayo, al frente de un grupo de militares que se hacían llamar “carapintadas”. Aunque el gobierno consiguió hacerse con la situación, poco tiempo después Rico volvió a sublevarse, y entre el pueblo argentino se extendió de nuevo el miedo a un golpe de Estado militar.

Ese mismo año, el Congreso argentino aprobó la “Ley de Obediencia Debida”, que eximía de culpa a los militares que afirmaban cumplir órdenes durante el llamado “Proceso de Reorganización Nacional”.

Al año siguiente, el Plan Austral demostró el fracaso de tales medidas: el valor del dólar pasó de 0'80 a 8 australes, entre 1985 y 1988. El descontento contra el gobierno de Raúl Alfonsín era cada vez mayor.

En las elecciones del 14 de mayo de 1989 resultó vencedor el candidato peronista, Carlos Saúl Menem. Una de las primeras medidas económicas que implantó fue la devaluación del Austral y la congelación de precios y salarios durante los tres años siguientes, además de proponer la privatización de numerosas empresas públicas con la finalidad de reactivar la economía. Todas estas medidas condujeron a Argentina a un callejón sin salida en los años siguientes.

#### 2.4.1 La estructura, personajes, el espacio y la historia

*Una sombra ya pronto serás* está formada por cuarenta y ocho capítulos de desigual extensión, precedidos por dos epígrafes, el primero de ellos es la cita de una novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*<sup>252</sup>:

“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”.

El otro epígrafe es la cita de unos versos de un tango canción, *Caminito*:

---

<sup>252</sup> El escritor italiano Italo Calvino comentaba lo siguiente acerca de su novela *Si una noche de invierno un viajero*:

“La empresa de tratar de escribir novelas ‘apócrifas’, que me imagino escritas por un autor que no soy yo y que no existe, la llevé a sus últimas consecuencias en este libro. Es una novela sobre el placer de leer novelas; el protagonista es el lector, que empieza diez veces a leer un libro que por vicisitudes ajenas a su voluntad no consigue acabar. Tuve que escribir, pues, el inicio de diez novelas de autores imaginarios, todos en cierto modo distintos a mí y distintos entre sí: una novela toda sospechas y sensaciones confusas; una toda sensaciones corpóreas y sanguíneas; una introspectiva y simbólica; una revolucionaria existencial; una cómica-brutal; una de manías obsesivas; una lógica y geométrica; una erótico perversa; una telúrico-primordial; una apocalíptica alegórica. Más que identificarme con el autor de cada una de las diez novelas, traté de identificarme con el lector...” Hemos tomado esta cita de la página web de la Editorial Siruela: WWW. Siruela.com.

Esta novela de Italo Calvino fue publicada en 1979. Los títulos de las diez novelas a las que alude Calvino en el comentario anterior son los siguientes: I. “Si una noche de invierno un viajero”; II. “Fuera del poblado de Malbork”; III. “Asomándose desde la abrupta costa”; IV. “Sin temor al viento y al vértigo”; V. Mira hacia abajo donde la sombra se adensa”; VI. “En una red de líneas que se entrelazan”; VII. “En una red de líneas que se intersecan”; VIII. “Sobre la alfombra de hojas iluminadas por la luna”; IX. “En torno a una fosa vacía”; X: “¿Cuál historia espera su fin allá abajo?”

“Caminito que entonces estabas  
bordeado de trébol y juncos en flor  
una sombra ya pronto serás  
una sombra lo mismo que yo”<sup>253</sup>.

Estos epígrafes operan como paratextos, de acuerdo con la acepción de Gerard Genette<sup>254</sup>.

Hugo Hortiguera<sup>255</sup> comenta lo siguiente acerca de la presencia del paratexto en esta novela de Osvaldo Soriano:

“En la producción de Soriano estos elementos paratextuales constituyen, creemos, un elemento fundamental, dado que contribuyen a inscribir su producción en la institución literaria, a la vez que establecen todo un juego irónico que apunta hacia dos ejes: por un lado su hipertexto (la novela en sí), y por otro el hipotexto (sus fuentes). Así, las menciones de las palabras de Calvino y de Peñaloza en las puertas de la novela instalan un juego doble y ambiguo: cierto grado de reverencia y respeto por la palabra del otro (en un movimiento hacia el pasado), pero a la vez una recontextualización que extiende el prestigio de la voz extranjera a la propia obra (en un movimiento hacia el *hic et nunc*). (...)

*Una sombra* se instituye desde sus umbrales como texto elaborado sobre la base de fragmentos, de (des)trozos a partir de los cuales se intentará construir nuevas significaciones. Se erigen nuevas estructuras sobre los escombros y residuos del pasado. (...)

El espacio paratextual se divide en dos fragmentos de distinto origen, adoptando una estructura de canto a dos voces. Por un lado, un pasaje de un escritor consagrado por la crítica literaria internacional (Calvino) ocupa la parte superior de la página. Por otro, el espacio inferior se completa con un extracto de un texto popular nacional (Peñaloza). Así, lo culto y lo popular, lo alto y lo bajo, lo foráneo y lo nacional, lo consagrado literariamente en los círculos académicos y lo consagrado musicalmente por “el gran público” contraponen en la página y en el interior de la novela en contigüidad y con similar valor”.

---

<sup>253</sup> SORIANO, Osvaldo: *Una sombra ya pronto serás*, Barcelona, Editorial Grijalbo Mondadori, 1991, p. 7. Las citas que vamos a hacer de esta novela están sacadas de esta edición.

“Título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende”, en GENETTE, Gerard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Editorial Taurus, pp. 11-12.

<sup>255</sup> HORTIGUERA, Hugo: “Desarticulación y anarquía: Multiplicidad del espacio (para) textual en *Una sombra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano”, en *Hispanic Culture Review*, George Mason University, Fairfax, VA, 2000, pp. 59-78.

En esta novela de Calvino aparecen algunos temas que Soriano emplea en sus novelas, como, por ejemplo, los gatos, el tren, la Provincia o el arte de escribir. Los títulos de las partes de *Si una noche de invierno un viajero* se pueden unir como las piezas de un rompecabezas para formar un todo común: “Si una noche de invierno un viajero, fuera del poblado de Malbork, asomándose desde la abrupta costa sin temor al viento y al vértigo, mira hacia abajo donde la sombra se adensa en una red de líneas que se entrelazan, en una red de líneas que se intersecan sobre la alfombra de hojas iluminadas por la luna en torno a una fosa vacía -¿cuál historia espera su fin allá abajo?-, pregunta, ansioso de escuchar el relato”. *Una sombra ya pronto serás*, de Soriano, forma también una especie de rompecabezas, con las distintas historias que conforman la novela, estructuradas tomando como eje al protagonista. Como en el caso de la novela de Calvino, algunas de las historias que conforman esta novela de Soriano, están inconclusas -es el caso del protagonista-, mientras que otras, por ejemplo, las de Lem y Barrante, tienen un final cerrado, ya que el primero se suicida y el segundo muere durante un tiroteo.

En la traducción que hemos consultado de *Si una noche de invierno un viajero*, Calvino cita dos veces la palabra “torcido”:

“Algo me debe de haber salido *torcido*: un extravío, un retraso, un trasbordo perdido; quizás al llegar habría debido encontrar un contacto, probablemente en relación con esta maleta que parece preocuparme tanto, no está claro si por temor a perderla o porque no veo la hora de deshacerme de ella”<sup>256</sup>.

“Un hombre a quien no conozco debía encontrarme en cuanto bajara yo del tren, si todo no se hubiera *torcido*. Un hombre con una maleta de ruedas igual que la mía, vacía. Las dos maletas habían chocado como accidentalmente en el ir y venir de los viajeros por el andén, entre un tren y otro. Un hecho que puede ocurrir por casualidad, indistinguible de lo que sucede por casualidad; pero habría habido una contraseña que aquel hombre me hubiera dicho, un comentario al título del periódico que sobresale de mi bolsillo, sobre la llegada de las carreras de caballos”<sup>257</sup>.

---

<sup>256</sup> CALVINO, Italo: *Si una noche de invierno un viajero*, op. cit., p. 22 (La cursiva es nuestra). El texto italiano es el siguiente: “Qualcosa mi dev’essere andata per storto: un disguido, un ritardo, una coincidenza perduta; forse arrivando avrei dovuto trovare un contatto, probabilmente in relazione a questa valigia che sembra preoccuparmi tanto, non è chiaro se per timore di perderla o perché non vedo l’ora di disfarmene”, en CALVINO, Italo: *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 14.

<sup>257</sup> Ibid, p. 25 (La cursiva es nuestra). El texto italiano comienza así: “Un uomo che non conosco doveva incontrarmi appena sceso dal treno, se tutto non andava per storto. Un uomo con una valigia a rotelle uguale alla mia, vuota”, en CALVINO, Italo: *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, op. cit., pp. 16-17.

No hallamos en *Si una noche de invierno un viajero*, el texto exacto citado por Soriano, aunque, sí aparece la frase “Algo me debe de haber salido torcido”. Posiblemente, el escritor argentino haya reinventado el resto del comentario: “Me parece que ahora en el mundo sólo existen historias que quedan en suspenso y se pierden en el camino”. La razón está, probablemente, en que Soriano pretende unir así la obra de Italo Calvino y la suya, a través de la cita del tango canción *Caminito*, que da título a la novela del autor argentino, *Una sombra ya pronto serás*.

El argumento de la novela es algo más complejo que el de otras obras de Soriano. El protagonista, un ingeniero informático, deambula por distintos pueblos de la provincia de Buenos Aires, en los que conoce a personas tan perdidas como él. La novela tiene una clara estructura circular, ya que comienza con la llegada del protagonista en tren y concluye con éste subiéndose a un tren que nunca saldrá de la estación. Este hecho pone el relato nuevamente en contacto con *Si una noche de invierno un viajero*, de Calvino, puesto que esta novela se inicia en una estación de ferrocarril<sup>258</sup>.

La estructura circular en la novela, se verifica en el hecho de que la acción se inicia en el pueblo de Colonia Vela y, después de pasar por otros lugares, concluye de nuevo en él. Asimismo, los personajes parecen estar condenados a deambular en círculos, de los que

---

<sup>258</sup> “La novela comienza en una estación de ferrocarril, resopla una locomotora, un vaivén de pistones cubre la apertura del capítulo, una nube de humo esconde parte del primer párrafo. Entre el olor a estación pasa una ráfaga de olor a cantina de la estación. Hay alguien que está mirando a través de los vidrios empañados, abre la puerta encristalada del bar, todo es neblinoso, incluso dentro, como visto por ojos de miope, o bien por ojos irritados por granitos de carbón. Son las páginas del libro las que están empañadas como los cristales de un viejo tren, sobre las frases se posa la nube de humo. Es una noche lluviosa; el hombre entra en el bar; se desabrocha la gabardina húmeda; una nube de vapor lo envuelve; un silbido parte a lo largo de los rieles brillantes de lluvia hasta perderse de vista.

Un silbido como de locomotora y un chorro de vapor se alzan de la máquina del café que un viejo barman pone a presión como si lanzase una señal, o al menos eso parece por la sucesión de las frases del segundo párrafo, donde los jugadores de las mesas cierran el abanico de las cartas contra el pecho y se vuelven hacia el recién llegado con una triple torsión del cuello, de los hombros y de las sillas, mientras los clientes de la barra levantan las tacitas y soplan en la superficie del café con labios y ojos entornados, o sorben la espuma de las jarras de cerveza con atención exagerada, para que no se derrame. El gato arquea el lomo, la cajera cierra la caja registradora que hace tlin. Todos estos signos convergen para informar que se trata de una pequeña estación de provincias, donde quien llega es al punto notado”, en CALVINO, Italo: *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid, Editorial Siruela, 1993, pp. 19-20.

nunca son capaces de salir. Cristián Montes redonda acerca de la circularidad de esta novela de Osvaldo Soriano:

“La circularidad está presente en el texto enmarcándolo incluso a nivel macroestructural: la historia comienza con Zárata bajando del tren y termina con él subiendo al tren detenido. La dificultad para salvar dicha geografía territorial como asimismo la dificultad para acceder a otro nivel existencial tienen su representación indicial en la imposibilidad de los autos de pasar al cambio de cuarta. Se trata todavía de los momentos en que los personajes deambulan en círculos sin poder cambiar el ritmo de su itinerario”<sup>259</sup>.

-El protagonista, narrador en primera persona, de nombre desconocido, a quien otro de los personajes de la novela, Coluccini, se empeña en llamar Zárata en recuerdo de un antiguo socio suyo, es un ingeniero informático que ha estado exiliado en Italia y que ha vuelto a Argentina con la reinstauración de la democracia, en 1983. Ya en su país, ha trabajado en un instituto, del que ha sido despedido, posiblemente por razones económicas:

“De pronto recordé a aquel astrónomo alemán que vino a verme indignado por las últimas teorías de Stephen Hawking y me propuso que le desarrollara un programa para calcular la onda gravitacional de un astro fugaz. Quería presentarlo en un congreso de Frankfurt pero cuando me trajo las primeras ecuaciones a mí ya me habían echado del instituto” (p. 10).

Las primeras líneas de la novela asistimos a la situación depauperada en la que vive el protagonista: “Nunca me había pasado de andar sin un peso en el bolsillo. No podía comprar nada y no me quedaba nada por vender” (p. 9). El ingeniero está divorciado de su mujer desde hace varios años y tiene una hija en España. Quiere buscar trabajo en la provincia de Neuquén.

-Coluccini: Aparentemente es un italiano que llegó a Argentina de niño, en el año 1957, aunque también hay indicios de que es argentino. Tiene en torno a los 55 años mal llevados, según el protagonista, y pesa unos 120 kilos, además de llevar los anteojos sucios y la camisa sudada. Su profesión es la de equilibrista de circo y la de ex propietario de otro circo. La realidad supera o se instala al nivel de la ficción, Argentina también se convirtió en

---

<sup>259</sup> MONTES, Cristián: “Modalidad contrautópica y subjetividad lírica en *Una sombra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano”, en *Revista Chilena de Literatura*, Nro. 53, Santiago de Chile, 1998, pp. 70-71.

un gran circo y su socio, Zárate, se marchó con su esposa e hijos a Australia. El máximo deseo de Coluccini es ir a Bolivia.

-Lem: es un millonario estadounidense que viaja en un Jaguar. Su máximo deseo es ganar a la ruleta en el casino. En el interior del automóvil de Lem se encuentran:

“Los documentos del coche era del Estado de New Jersey y estaban a nombre de Lemmond Stanislas Cohen. Sobre el asiento de atrás había muchos trajes sin estrenar, latas de carne, café instantáneo, varias novelas de Simenon en francés y todo lo necesario para atravesar el desierto” (p. 29).

Lem mantiene relaciones con una joven de Colonia Vela, Alicia, aunque finalmente rompen. Nadia, la vidente, hace este juicio de él: “Un hombre sin cara, muy apenado” (p. 40).

-Nadia: es una vidente, astróloga y echadora de cartas de Mar del Plata, que realiza una gira por el interior del país. El narrador la presenta de este modo:

“Atendido el último cliente, Nadia salió al patio, me miró a través de la ventana y respondió a mi saludo. Parecía de unos cuarenta y cinco años, estaba teñida de un rubio oxigenado y tenía varios kilos de más. Llevaba unos pantalones anchos llenos de pinzas y una blusa floreada (p. 36).

Su máximo deseo es emigrar a Brasil con su marido, y acompañar a sus hijos que ya se encuentran allí.

-Barrante: es otro más de los personajes marginales y casi grotesco que aparecen en las novelas de Soriano, como Mingo o Peláez.

“Llevaba una manguera enrollada a la cintura, un prendedor con la cara de Perón y a medida que se acercaba cargaba el aire con un olor de perfume ordinario. Todo él era un error y allí, en el descampado, se notaba enseguida. No me veía y debía creer que estaba solo en toda la pampa porque dejó que se le escaparan los ruidos de la barriga y luego fue a orinar sobre el asfalto. Movía las piernas como balancines y tenía unos brazos largos que sobresalían de las mangas. El traje era holgado pero le faltaban casi todos los botones y el pantalón tenía unas rodillas imposibles de planchar. Echó un vistazo a ambos lados de la ruta y se puso a hablar solo como para hacerse compañía. Me

pareció que transmitía un partido o algo así, mientras ordenaba las cosas que se le habían caído de la valija” (p. 67).

Barrante se dedica a recorrer las estancias para regar a los peones, por eso su lema es “Barrante la ducha al instante”. Tiene un hijo al que le envía dinero, y su máximo deseo es poder aumentar el negocio cuando consiga “diez paraguayos”. Considera a Coluccini como su socio, aunque éste sólo pasaba a recogerle por las estancias cuando terminaba de trabajar. Barrante muere en un tiroteo, originado por el empleado de la gasolinera, que se encuentra en huelga. Cuando lo entierran, Coluccini hace este comentario: “Pobre pibe (...) Siempre la liga el más infeliz” (p. 84).

-Una joven pareja de recién casados, Boris y Rita, albergan como máximo deseo el marcharse a Cleveland, en los Estados Unidos. Nestor Ponce comenta<sup>260</sup> que los norteamericanos de las grandes ciudades consideran a esta ciudad como un lugar provinciano y sin interés; Boris y Rita parecen condenados a huir de un lugar provinciano como es el interior de Argentina, para llegar a otro lugar parecido, en los Estados Unidos. A consecuencia de un trauma, Boris no habla y se expresa mediante un lenguaje propio, al estilo de los sordomudos.

-El cura Salinas, un sacerdote que atendía una parroquia de Bernal, en el Gran Buenos Aires y que ha privatizado sus servicios, aspira a marcharse a España, a Madrid, concretamente. Según Barrante:

“(Salinas) les da misa a los paisanos, los casa, los bautiza, les lee la biblia, qué sé yo... No da abasto. Ya tomó dos empleados para cubrir toda la zona y levanta cualquier plata. (...) Creo que echan al diablo de los ranchos y desembrujan a las mujeres, o algo así. El cura les enseña. A mí me propuso, pero necesito la sotana. Parece que son carísimas” (p. 74).

-Una orquesta de músicos, a bordo de un autobús de la línea 152, dan vueltas por la campiña, interpretando el *Requiem*, de Wolfgang Amadeus Mozart.

En la novela aparecen además otros personajes, como por ejemplo, dos militares nostálgicos de un pasado glorioso, un niño llamado Manuel, como el hijo de

---

<sup>260</sup> PONCE, Néstor: “Azar y derrota: el fin de las ilusiones en *Una sombra ya pronto serás*, de Osvaldo Soriano”, en *Hispanamérica*, Nro. 89, Gaithersburg, Maryland, Año XXX, Agosto 2001, p. 31.

Oswaldo Soriano, dos mujeres de Colonia Vela, Alicia y Julia, la primera de ellas es, además, amante de Lem y el agente de policía Benítez.

*Una sombra ya pronto serás* está llena de referencias históricas que se corresponden con los periodos presidenciales de Raúl Alfonsín y Carlos Menem. Cristián Montes, en el artículo ya citado<sup>261</sup>, destaca que el mundo representado por esta novela, “puede entenderse, a nivel del discurso de las ideas, como una muestra representativa de una expresión estética que recrea literariamente el fracaso de los grandes metarrelatos que buscaban legitimarse en la modernidad”. Estos metarrelatos, según Jean François Lyotard, apelan a la emancipación de la razón, la libertad y el trabajo, y están orientados al enriquecimiento de la humanidad. Cristián Montes destaca, entre otros metarrelatos, “la compleja dinámica capitalista”, “el ámbito de la política” y el fracaso de la técnica.

En el plano económico, podemos ver a lo largo de toda la novela los problemas sociales que conlleva una política económica excesivamente liberal. Como fue el Programa de reforma monetaria o Plan Austral, diseñado por el gobierno de Raúl Alfonsín que resultó un fiasco absoluto, por lo que la situación económica del país empeoró sensiblemente, y se produjo un incremento del desempleo, de la inflación y de la deuda externa.

Otros asuntos como la corrupción de personas de confianza del entorno de Alfonsín minaron definitivamente el gobierno de la Unión Cívica Radical. En 1989 se celebraron elecciones legislativas en ellas vencieron los peronistas encabezados por Carlos Saúl Menem, una de sus primeras medidas fue una devaluación del Austral, la congelación de precios y salarios durante los tres años siguientes y la privatización de numerosas empresas públicas con el fin de reflotar la economía.

El protagonista de la novela estuvo exiliado en Italia, donde tenía un buen trabajo como ingeniero informático y regresa a Argentina con la reinstauración de la democracia. Hay indicios de que ha estado trabajando en un instituto público argentino y que, a causa de la crisis económica, se ha quedado sin trabajo. Por lo que se dedica a deambular por diversos pueblos de la provincia de Buenos Aires, en busca de trabajo. Como destaca

Néstor Ponce en su artículo antes citado, todo en esta novela de Soriano parece estar en ruina: las personas, los pueblos, las casas, hasta los paisajes aparecen resecos y una nube de langostas invade la llanura, devorando todo lo que se encuentra por el camino, incluyendo una bandera argentina. El protagonista deambula por el interior del país con la sensación amarga de que “Nunca me había pasado de andar sin un peso en el bolsillo” (p. 9). Este comentario recuerda al que hace Mingo a Galván, en *Cuarteles de invierno*, cuando le habla del loco Peláez, personaje de *No habrá más penas ni olvido*, pues el vagabundo defendía que era una tontería el andar con poca plata y que era mejor no tener nada. Evidentemente, el protagonista de *Una sombra ya pronto serás* no opina de igual manera, sobre todo porque Soriano da a entender que ha gozado de un buen nivel económico hasta hace poco. El escritor argentino debe aludir aquí a la idea, propalada por Juan Domingo Perón, de que todos los argentinos pertenecían a la clase media y que, por tanto, no existían pobres en Argentina. Gran parte de la población está en esos momentos por debajo del umbral de la pobreza. Por eso, el protagonista comenta que “...ya me estaba pareciendo a un linyera”, es decir a un vagabundo. En Colonia Vela, al protagonista no le queda más remedio que acudir a una “olla popular”:

“La capilla era de ladrillos pelados y todavía no estaba terminada. Quedaba al otro lado de la estación, cerca de un barrio de casas de adobe. Todavía no era de noche pero en la puerta ya había mucha gente haciendo cola. (...)

Ni siquiera pensaba en lo que hacía. Unos muchachos preparaban mesas en el patio, cerca de un fogón, y el cura, que estaba en mangas de camisa, ayudaba a arrimar una canasta con pan. Esperé media hora apoyándome en la pierna sana hasta que un morocho grandote que contaba los comensales por docena gritó que podíamos pasar. Yo hice como los demás; agarré un pan, me serví caldo en un jarro y unas verduras en el plato. La mesa que me tocó se movía bastante y un tipo flaco, en camiseta, me dijo que la trabara con un cascote porque no podía pescar las pocas zanahorias que bailaban en el plato.

La gente hablaba poco y se lanzaba miradas furtivas. Comí despacio para no quemarme la lengua (...). De pronto alguien gritó que le habían robado el pan y hubo una trifulca en la que también intervino el cura. (...)

Entre las verduras encontré un pedazo de chorizo y eso les causó un poco de gracia y de envidia a los otros. No lo podía compartir porque no daba más que para un bocado y lo estuve saboreando junto a la última papa. Yo no recordaba ninguna oración pero el cura nos bendijo y nos encomendó a Dios sin hacer sermones” (pp. 23-24).

---

<sup>261</sup> MONTES, Cristián: “Modalidad contrautópica y subjetividad lírica en *Una sombra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano”, en op. cit., pp. 72 y ss.

Hay también alusiones a los saqueos de los supermercados, hechos ocurridos en la realidad durante los últimos años del mandato presidencial de Raúl Alfonsín:

“Vaya a ver a la capilla; la gente no va más a rezar, va a comer gratis. Los chicos no saben más que pedir limosna y a la policía no la dejan hacer nada. No sabe cómo quedó el supermercado, acá. No dejaron ni los escarbadientes” (p. 20).

En el caso de Barrante ocurre una cosa parecida, se dedica a lavar a los peones de las estancias por las que pasa –parodia brutal, ridícula de la economía liberal-, y, a causa de su soledad, se dedica a hablar solo y a transmitirse partidos de fútbol, reflejo de su enajenación. Su máxima aspiración es contratar a diez paraguayos para mejorar el negocio. En esto, y en un comentario de Coluccini, acerca de que lo que necesitan en Bolivia son argentinos, surge la aguda ironía, así como una acerada crítica a sus compatriotas, ya que éstos parecían consolarse, efectivamente, con el hecho de que los bolivianos y los paraguayos siempre estarían peor que ellos. Barrante defiende ahora la iniciativa privada, en lugar del paternalismo de Estado propugnado por Perón. Cuando muere, el protagonista pronuncia “un discurso bastante largo sobre los inconvenientes de la economía de mercado” (p. 81).

Encontramos asimismo alusiones a la inflación, a la subida de precios y a la devaluación del austral:

“En la tienda no tenían mucho surtido. Encontré un par de calzoncillos blancos a mi medida y elegí un pantalón de grafa al que tenían que hacerle el dobladillo. También me compré dos camisas de esas que no necesitan planchado pero cuando quise pagar el dueño me dijo que volviera a la tarde porque los precios cambiaban tanto que no sabía a cuánto me las tenía que vender” (p. 34).

“-Eso es verdad. ¡Oiga, no sea pájaro de mal agüero! Usted va a encontrar petróleo y yo voy a llegar a Bolivia.  
-De acuerdo. ¿Qué hago si encuentro petróleo?  
-Lo vende enseguida. No se meta en problemas. Un primo mío encontró un tesoro en las sierras de Córdoba y casi se arruina.  
-¿Qué tipo de tesoro?  
-Una bolsa de plata que era de un banco. Diez mil millones de los más viejos, pero cuando los quiso cambiar no valían nada y encima casi lo meten preso” (p. 86).

Hay numerosas alusiones al fracaso del plan austral como moneda, en sustitución del peso. El dependiente de la gasolinera, que se encuentra en huelga, acepta indicarles a Lem y al protagonista cómo servirse gasolina del surtidor cuando el primero le muestra un billete de cinco dólares. Otro ejemplo lo encontramos en el hecho de que Nadia cobra a sus clientes en especie, ya sea porque éstos no tienen dinero, o bien porque ella prefiere que lo hagan con comida, ya que el Austral no vale nada. Lem lleva su coche lleno de comida, de trajes sin utilizar, de otros objetos y no tiene mayor interés por el dinero, posiblemente porque le sobra o no se preocupa en ganarlo:

“-A usted tampoco le interesa la plata, ¿verdad? -me largó de golpe.  
(...)  
-No, no me interesa, pero la diferencia es que usted tiene y yo no.  
-De acuerdo, pero no hice nada para ganarla, le aseguro” (p. 58).

En el diálogo que mantiene Coluccini con el camionero que lleva sandías podemos ver otro ejemplo de la subida imprevisible de los precios:

“-Finito! -le dijo Coluccini a través de la ventanilla-. ¿Todavía no encontró comprador?  
-No pasa nadie.  
-¿Cuánto me dijo que podía valer?  
-Hace mucho que no veo los precios, pero diez millones fácil.  
-No joda, eso no vale una escupida” (p. 112).

En la primera novela, *Triste, solitario y final*, el personaje de Osvaldo Soriano le comentaba al detective Philip Marlowe que los hispanoamericanos no concebían la existencia de estadounidenses pobres.

Las alusiones a hechos contemporáneos como la caída del muro de Berlín, en 1989, que supuso el final de los regímenes comunistas, a través de la exclamación que realiza un paisano de Triunvirato: “¡Se terminó el comunismo, carajo!”; el tipo, que va borracho y a caballo, revienta botellas contra las paredes mientras se reía. Este paisano representa, posiblemente, a la clase oligárquica argentina, pero también a todo el país, ya que, como hemos comentado, un sector mayoritario de los argentinos detestan el comunismo.

El relato redonda en referencias y alusiones, algunas hiperbólicas, sobre la desastrosa situación económica del país lo podemos observar en la presencia de los perros a lo largo de la novela. Uno de los problemas con los que se tienen que enfrentar los países con

crisis económica es la proliferación de perros vagabundos, hambrientos, famélicos y con todo tipo de enfermedades, como la rabia, y que se dedican a atacar a las personas. La razón de la aparición de bandas de estos perros se debe a que los dueños no tienen con qué alimentarlos y los dejan en la calle.

En *Cuarteles de invierno* encontramos un anticipo de esta situación, cuando, al final de la novela, Galván, que lleva en una camilla al moribundo Rocha, tiene que salir en pos de varios perros que se han llevado la manta con la que cubría el cuerpo del boxeador.

En *Una sombra ya pronto serás*, observamos que las clases más acomodadas poseen perros de presa para defenderse, como es el caso del animal que tiene la viuda de Caltelnuovo. Este animal es sumamente agresivo, muerde al protagonista en el tobillo, le rompe el pantalón, por lo que el ingeniero se preocupa porque su aspecto es ahora el de un vagabundo. En el nombre del perro *-Moro-* podemos ver una alusión irónica a Carlos Menem, por su origen sirio.

En contraposición están los gatos, que para el escritor argentino eran símbolo de la buena suerte. En esta novela también los gatos son perdedores, pues pasan hambre pero, a diferencia de los perros y quizás de los humanos, son más civilizados:

“Me di un buen remojón sentado en la pileta, tratando de no hacer ruido, hasta que vi un gato que me miraba desde el portón del garaje. Era negro y flaco como en los dibujos animados y me mostraba una laucha que revoleaba por el aire. Hice como que no le hacía caso y aproveché para afeitarme con mucho cuidado, usando la espuma que había quedado en la pileta. (...) El gato se vino a desayunar a mi lado, y como el baño me había dado hambre, saqué un par de grisines y los mastiqué despacio para hacerlos durar. Estuvimos comiendo un largo rato, cada uno concentrado en lo suyo. (...) Cuando terminó, el gato se tiró al sol y cerró los ojos” (p. 12).

“-¿Cómo hace para trabajar sin gato? -le pregunté (a Nadia) y entonces abrió los ojos grandes como ciruelas. (...)  
-¿Usted es del oficio? -preguntó.  
-No, pero me dijeron que sin un gato cerca no se puede hacer nada. (...)  
-¿No lo puede averiguar sin ayuda?  
-Me falta el gato (...)” (p. 38).  
“De pronto me pareció que un gato pasaba delante de la puerta pero era el vigilante que llegaba” (p. 39).

“El farol daba una luz amarilla muy tenue, apenas suficiente para sentir la compañía del gato que iba delante. (...) El gato subió de un salto y se quedó mirando los arbustos secos arrastrados al viento” (p. 154).

A lo largo del relato surgen numerosas referencias al floreciente pasado económico de Argentina que contrasta con la crisis de ese momento, se refleja en la cita de empresas petrolíferas vendidas, como YPF, Shell y Esso; de marcas de coches como el Bedford del 58 o 59 y el Mercury modelo 46 o 47, que contrastan con los vehículos más humildes como el Citroën 2 CV que posee Nadia; las citas de bebidas como Etiqueta Negra, Remy Martin, que contrastan con el vino que pueden beber ahora, un humilde Reserva San Juan. Soriano cita también otros puntales del glorioso pasado argentino, como son los equipos de fútbol de San Lorenzo de Almagro y Banfield, así como a la revista de cotilleos Radiolandia.

Como metarrelato constante aparece la situación política, económica y social del país. Coincide en esta interpretación Cristián Montés<sup>262</sup>.

En la novela vemos esto reflejado en dos momentos: en el prendedor de Perón que lleva Barrante, el cual desaparece cuando recibe los tiros del empleado del Automóvil Club, y en el retrato de Eva Perón resquebrajado que se encuentran el protagonista y Coluccini en el bar abandonado de Junta Grande.

El narrador procede, como en otras novelas, a la desmitificación de las grandes personalidades de la historia argentina, a excepción de Eva Perón y de Carlos Gardel, por los que sentía gran simpatía de acuerdo con sus relatos biográficos. Al comienzo de la novela, cuando el protagonista llega a Colonia Vela, quiere partir una sandía, pero no tiene ningún instrumento cortante con qué hacerlo, lo intenta primero con el sable de la estatua del Libertador José de San Martín –parodia del papel que los militares argentinos han tenido en la historia argentina-, pero no puede. Luego lo intenta con la punta de cemento de un monolito,

---

<sup>262</sup> Cristián Montés comenta que con la caída del muro de Berlín, 1989, y el fin de los regímenes comunistas, el capitalismo se hace omnipresente. En Argentina, los mandatos de Raúl Alfonsín y de Carlos Menem, en los que abundaron los casos de corrupción, y que propugnaron una agresiva política económica neoliberal, provocó que muchos argentinos se desilusionaran de la política, añorando los tiempos pasados.

pero finalmente no lo hace porque la inscripción dice: “Caído en la guerra por nuestras Islas Malvinas” (p. 19). Al final decide abrir la sandía con la hebilla del cinturón, elemento vulgar por contraposición con los otros objetos.

La referencia a la pérdida de la fe en el progreso y en la ciencia que imperó en el siglo XIX, se amplía a lo largo del XX<sup>263</sup>.

El historiador Antonio Fernández comenta acerca de la ciencia moderna:

“La complejidad de la ciencia moderna ha arrumbado casi totalmente al sabio clásico, al individuo excepcional que trabaja en solitario con medios precarios, para imponer el trabajo en equipo que utiliza aparatos costosos y necesita medios económicos prácticamente ilimitados, sólo accesibles para los gobiernos de los países ricos o para las grandes empresas internacionales. Las cifras destinadas a investigación señalan diferentes categorías de naciones; las que ocupan los lugares privilegiados, porque disponen de sumas más elevadas o efectúan un esfuerzo más consciente en pro de la investigación científica, poseen una tecnología más moderna y una infraestructura industrial más compleja al tiempo que se encuentran en condiciones de obtener beneficios por la exportación de sus patentes y de conquistar mercados por la perfección de sus aparatos, en contraste con los países que se han rezagado en esta carrera, cuyo desnivel científico y tecnológico y cuyo atraso industrial es cada vez mayor en relación con las grandes potencias y se encuentran en una posición precaria de subordinación. La ciencia no es ya sólo un lujo o una necesidad intelectual sino una dimensión de la vida humana, una

---

<sup>263</sup> En la novela se plantea también el problema del fracaso de la técnica. En el siglo XIX, las máquinas fueron consideradas como un elemento de progreso, que beneficiarían a toda la humanidad. Sin embargo, pronto se vio que éstas, lejos de conllevar la riqueza para todos los seres humanos, producía enormes desigualdades de clases, la pobreza, la esclavitud y como consecuencia, la aparición de ideas revolucionarias como el anarquismo y el comunismo. El desarrollo tecnológico y científico que vivió el mundo occidental a finales del siglo XIX, llevó a pensar a muchos intelectuales que las guerras y las revoluciones no volverían a existir, pues todos los seres humanos tendrían asegurada su manutención. El poeta italiano Filippo Marinetti (1876-1944), creador del futurismo, era un fanático defensor de máquinas como los aviones o los automóviles, en los que veía precisamente el progreso de la humanidad. Sin embargo, esta visión quedó cuestionada cuando en 1914 estalló la Primera Guerra Mundial, en la que se pudo ver cómo el desarrollo técnico había llevado a la creación de armas de destrucción, como cañones, tanques, obuses, gases, etc. En 1926, el director alemán Fritz Lang (1890-1976), denunció en su película *Metropolis* los peligros de las máquinas; en ella, los humanos eran simples robots. La Segunda Guerra Mundial (1939-1945) supuso otro mazazo a la creencia del progreso técnico de la humanidad, como se pudo ver con la creación de las bombas atómicas que fueron arrojadas sobre las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki. Después de la guerra, los Estados Unidos y la Unión Soviética no dudaron en llevarse a sus países a científicos alemanes que habían colaborado con el régimen nazi, como es el caso de Werner von Braun, que había participado en la creación de las V-1 y V-2 nazis, quien fue llevado a Estados Unidos, donde participó en varios proyectos de la NASA.

forma de conocimiento que refleja los niveles y posibilidades de un país y afecta a la calidad de vida de sus habitantes. (...)

Las grandes empresas (...) como la 'IBM', disponen de sus propios equipos de investigadores y destinan una parte de sus presupuestos a la investigación. En la vida del hombre occidental tienen una presencia cada vez más intensa aparatos que implican una tecnología avanzada (...). La ciencia, que podría ser la palanca liberadora de la Humanidad, se ha convertido en una de las armas de la guerra fría y es un factor más de rivalidad entre las potencias”<sup>264</sup>.

Aunque este texto está escrito antes de la caída del muro de Berlín, creemos que puede aplicarse perfectamente a nuestra época, sobre todo, en lo referente a que la ciencia no se ha convertido en una “palanca liberadora de la Humanidad”, sino que ha producido desigualdades de todo tipo entre unos países y otros.

El protagonista de *Una sombra ya pronto serás*, ha estado trabajando en una empresa informática en Italia, donde le iba bien, cuando vuelve a Argentina, trabaja durante un tiempo en un instituto del que es despedido, por razones económicas. El ingeniero decide crear un programa informático para Lem, que le permita ganar a la ruleta en los casinos. Sin embargo, el programa lo tiene que elaborar en un cuaderno pues no hay ninguna posibilidad de encontrar un ordenador en esos lugares perdidos de Argentina. Contrasta el enorme atraso que sufre el país con respecto a los países más desarrollados. El protagonista hace una consulta a un amigo informático que vive en Italia. Finalmente, el protagonista fracasa en su intento, pues el programa que crea resulta insuficiente frente a los caprichos del azar.

En *Una sombra ya pronto serás* asistimos también al fracaso de la religión. Así el cura Salinas, harto de tener que tratar con ladrones y prostitutas, decide privatizar su labor, recorre las estancias en las que predica para hacer creer a los grandes propietarios que van a ir al cielo.

Al final de la novela, Coluccini, en una escena cargada de ironía, afirma que Jesucristo se le ha aparecido, aunque al principio duda si es un actor:

---

<sup>264</sup> FERNANDEZ, Antonio: *Manual de Historia Universal. Edad Contemporánea*, Barcelona, Editorial Vicens Vives, 1990, pp. 778-779.

“-No me lo va a creer -me dijo-, pero acabo de ver a Jesucristo en persona.

-Lo creo.

-Estaba en la cruz, a los gritos: ‘¡Coluccini!, me llamaba, ‘¡Coluccini!’. Imagínese que yo he visto de todo, pero me pegué un susto bárbaro.

-¿Usted es creyente?

-No, y fue lo primero que le dije. Estaba lloviendo a baldes y de pronto no sé lo que pasó, pero le aseguro que todo empezó a temblar.

-Langostas -le dije-. Pasó una plaga.

-Puede ser. Usted se había ido a llevar a su socio y de golpe, entre los relámpagos, veo la cruz y el Cristo que me llama. Al principio pensé que lo conocía de alguna gira, porque hay muchos que se ganan el mango con eso, pero no, a éste no lo había visto nunca. ‘¡Coluccini!’, me gritaba, ‘¡Coluccini!’”. Entonces me acerco y le pregunto: ‘¿Coluccini qué?’ ‘Coluccini Antonio’, me dice desde ahí arriba. Yo no sabía qué hacer, si ponerme de rodillas o salir corriendo. ‘¿Qué hacés acá?’, me dice, ‘siempre aparecés donde no te corresponde.’

-Estaría alucinando.

-Qué sé yo, había una tormenta bárbara. ‘¡Viejo pecador’, me dijo, ‘que Dios te bendiga!’

-¿Y después?

-Nada. ‘¡La aventura ¡finita!’’, gritó y empezó a temblar todo. Creo que me desmayé, le soy sincero” (pp. 151-152).

Néstor Ponce señala que en la versión cinematográfica de la película no hay ninguna aparición sobrenatural sino que era el propio Coluccini quien ponía la voz de Jesucristo y luego le contaba una historia inventada por él al narrador, lo que implica una interpretación por parte del guionista y director como un desdoblamiento más que como factor sobrenatural<sup>265</sup>. El hombre se rebela contra su creador.

---

<sup>265</sup> Por otro lado, esta escena de la novela de Soriano, nos recuerda a un momento parecido, e igual de irónico, de *Zorba el griego*, de Nikos Kazantzakis, en el que uno de los personajes, el monje Zaharia, cuenta que se le apareció el arcángel San Miguel y que éste, dándole una tea ardiendo, le pide que queme el monasterio en el que reside: “-Así pues, ayer, después de mediodía, desvainaba guisantes y pensaba en el Paraíso, diciendo: ¡Jesús mío, concédeme que entre en el reino de los Cielos y consiento en desvainar guisantes durante toda la eternidad en las cocinas del Paraíso! En eso pensaba yo y me rodaban las lágrimas. De pronto oí sobre mi cabeza el batir de alas. Comprendí. Incliné la cabeza tembloroso. Y entonces escuché una voz: ‘Zaharia, alza la mirada, no temas.’ Pero yo temblaba y me eché al suelo. ‘¡Alza la mirada, Zaharia!’”, ordenó la voz. Levanté la mirada y vi: la puerta se había abierto y en el umbral aparecía el arcángel Miguel tal como está pintado en la pared, sobre la puerta del santuario, idéntico: alas negras, sandalias rojas, aureola de oro. Sólo que en lugar de espada llevaba en la mano una tea encendida. ‘¡Salve, Zaharia!’”, me dijo. ‘¡Soy el servidor de Dios -contestéle-: ordena!’ ‘¡Toma esta tea y que el Señor sea contigo!’ Tendí la mano y sentí que la palma me quemaba. Pero el arcángel había desaparecido. He visto solamente una línea de fuego en el cielo, como la que deja una estrella fugaz” en KAZANTZAKIS, Nikos: *Alexis Zorba el griego*, Madrid, Editorial Debate, 1990, p. 255.

En *Una sombra ya pronto serás*, encontramos que la crisis afecta también a los grupos que detentaron el poder durante la dictadura militar. El agente de policía Benítez lleva una cartuchera “...tan vieja y estaba tan descosida que el arma se le iba a caer no bien diera un paso en falso” (p. 40). Los automóviles Falcon se hicieron desgraciadamente famosos durante la dictadura militar porque eran utilizados por las fuerzas parapoliciales para llevar a cabo los secuestros. En la novela, en Triunvirato, el protagonista comenta que “toda la comisaría estaba allí en un Falcon viejo...” (p. 30).

A pesar de la reinstauración de la democracia, la policía siguió usando los tristemente famosos Falcon. En relación con la Iglesia, vimos en *Cuarteles de invierno* que estaba al servicio de los grupos dominantes de Colonia Vela, un trasunto de la propia Argentina. En *Una sombra ya pronto serás*, dejando aparte al cura Salinas, vemos que la Iglesia está ahora del lado de los pobres, el cura de Colonia Vela es acusado de *zurdo*, es decir, de izquierdista, organiza ollas populares para la gente que no tiene nada que llevarse a la boca, situación todavía más hiriente por cuanto en Argentina siempre se había comido bien -“En ese tiempo acá los perros comían bifés de cuadril”, afirma Coluccini-. Lo mismo ocurre con el tabaco, a falta de dinero, el protagonista debe coger una colilla del suelo. Al narrador también le duele que los destinos de emigración para los argentinos -España, Italia- fueran antiguamente lugares de emigración hacia Argentina.

El Ejército el ente que concentra la mayor crítica en el relato. En la anterior novela de la trilogía, los militares aparecían como amos de Colonia Vela al mando del capitán Suárez, que lucía un uniforme impoluto, ahora el Ejército, detestado por la mayoría de los argentinos, es un pálido reflejo de lo que fue en el pasado.

Se hace referencia aquí a los juicios contra algunos de los jefes de las dictaduras militares y contra otros altos cargos y también alude a las sublevaciones de Aldo Rico y sus ‘carapintadas’ en Campo de Mayo, instalación militar en la que hizo la conscripción el protagonista.

Uno de los militares con los que se encuentra el narrador no posee nada de su uniforme y el jeep en el que viaja “era una pila de chatarra oxidada que temblaba como una hoja y largaba un humo negro” (p. 144), que data de la Segunda Guerra Mundial.

Los dos militares viven en un mundo de fantasía. Una de las escenas más patéticas de la novela es cuando el protagonista y los dos militares proceden a izar la bandera argentina -a la que le falta el sol- y de pronto aparece una bandada de langostas, que al narrador le recuerda el Apocalipsis, las cuales devoran la bandera y parte del mástil, lo que recalca la ruina en la que se encontraba el país a comienzos de los años 90. Asimismo, alude al desprestigio que sufría el Ejército argentino en esa época, después de la represión que había llevado a cabo entre 1976 y 1983 y a la derrota en la guerra de las Malvinas, en 1982:

“-Con todo mi respeto, mi general, usted sólo se acuerda de las derrotas -le señalé.

-Es que son más heroicas. De lo nuestro se va a acordar todo el mundo, lo van a enseñar en las escuelas.

-¿Cuál es su enemigo ahora? -le pregunté.

-Todo lo que se salga de la ruta.

-Ya no hay langostas -dije.

-Bueno, hemos pasado cosas peores. Tómese unos mates que ya vamos a empezar las maniobras” (pp. 148-149).

El ejército no ganó ninguna batalla, pero asume un pasado glorioso a través de la figura de los líderes de la independencia.

En relación con el espacio en la novela vemos que en los pueblos en los que transcurre la acción, Colonia Vela, Triunvirato y Junta Grande, los dos primeros son pueblos absolutamente en decadencia, mientras que el tercero está abandonado.

En *No habrá más penas ni olvido*, Colonia Vela había quedado prácticamente destruida después de los combates que acabaron con la vida de veintidós personas, entre ellas la de Ignacio Fuentes, el delegado municipal. En la siguiente novela, *Cuarteles de invierno*, el pueblo se había reconstruido y lucía limpio y ordenado. En *Una sombra ya pronto serás*, Colonia Vela es un pueblo absolutamente machacado, donde la población vive de la caridad. Resulta irónico que una de las personas más acomodadas del pueblo sea el dueño del bar, que

es un gallego, es decir de origen español, quien le espeta al protagonista frases como: “Lo que pasa es que en este país nadie quiere trabajar” (p. 19). Los semáforos y el alumbrado público no funcionan, las calles están llenas de baches y los solares llenos de basura. El Club Unión y Progreso, donde tuvo lugar el combate entre Rocha y Marcial Sepúlveda es ahora “una cancha pelada, casi sin marcas, con el alambrado roto y unos vestuarios de madera” (p. 22). Por razones económicas, la línea de ferrocarril a Colonia Vela ya no funciona, la estación está abandonada y ocupada por gente sin hogar. El narrador comenta acerca de ella: “Alguna vez debió ser un lindo edificio, con columnas de hierro forjado y marquesinas labradas... En el andén habían arrancado los bancos y ni siquiera quedaba la campana” (p. 24).

En Triunvirato, el protagonista afirma que “tenía una sola calle y una plaza idéntica a la de Colonia Vela. Había un farol encendido a la entrada y eso era todo” (p. 29). En *Cuarteles de invierno*, la pensión en la que se alojaban Rocha y Galván estaba limpia, ahora la pensión de Triunvirato en la que se alojan Lem y el protagonista, se caracteriza por su decadencia, igual que el resto del país, los cristales de las ventanas han sido robados, unas hormigas, transportan trozos de hierba, recorren suelos y paredes, cubiertas de hierbas, lo que redundo en la imagen de abandono y decadencia en esos pueblos. Lem califica la pensión de “pocilga”.

El tercer pueblo, Junta Grande, está totalmente abandonado. Parece como si hubiera caído una bomba que hubiera matado a todos sus habitantes pero hubiera dejado en pie los edificios. Por el aspecto que ofrecen algunas botellas y vasos, en los que todavía queda bebida, los habitantes del pueblo debieron marcharse rápidamente. Todo el lugar recuerda a los pueblos de las películas del oeste.

Soriano recordaba en una entrevista que algunos de los pueblos en los que vivió durante su niñez, parecían salidos del *far west* norteamericano.

La parodia y lo grotesco de la situación se refleja en la partida de cartas que disputan Coluccini y el ingeniero en la que ambos apuestan sus recuerdos, ya que a ninguno le quedan ilusiones; el protagonista apuesta un recuerdo de su infancia: un fantasma que entraba por el agujero de la cerradura, mientras que Coluccini apuesta el recuerdo de una chica que

conoció cuando todavía estaba en forma y era capaz de dar un “triple mortal, tirabuzón, palomas de la galera, columpio con serpentinas, todo...” (p. 94). Por cierto, la exhibición que hace Coluccini con una bicicleta por los cables y los tejados de los edificios del pueblo abandonado, nos recuerda a una escena de la película del oeste, *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969), en la que Paul Newman hacía también piruetas sobre una bicicleta.

## 2.4.2 La presencia de la música popular

### 2.4.2.1 La mano del tiempo tu huella borró

En esta novela, Soriano cita la letra del tango canción *Caminito*<sup>266</sup>, (letra de Gabino Coria Peñaloza y música de Juan de Dios Filiberto). Este tango se transformó casi en un himno del barrio porteño de La Boca. *Caminito* se inspira en realidad en un sendero del pueblo de Oltra, en La Rioja, provincia en la que el autor pasó la infancia.

El caminito boquense fue en un principio un desvío de ferrocarril desde la Estación Casa Amarilla hasta la Vuelta de Rocha. El ramal dejó de utilizarse en 1954 y cinco años después, gracias a una gestión vecinal apoyada por el pintor Benito Quinquela Martín, se transformó en paseo. Carlos Gardel grabó este tango dos veces, en 1926 y en 1927. El hecho de que el camino al que alude el título del tango fuese antes un desvío de ferrocarril y que éste dejara de utilizarse, refuerza aún más la relación entre el título y el argumento de la novela, puesto que, ésta comienza con la llegada del protagonista en un tren y concluye con su subida a otro tren estacionado en Colonia Vela, cuya línea ha sido clausurada por razones económicas. En la novela encontramos también una cita intertextual del tango en un comentario que le hace Lem al protagonista: “Usted es una sombra, nada más que una sombra que va por ahí. Un tipo que anda espiando a la gente, juntando puchos del suelo” (p. 59). El protagonista es una triste sombra de un pasado glorioso -“Yo estuve en Italia trabajando en

Olivetti. Me iba bien...”, y refleja, también, lo que es el país en ese momento. La relación semántica entre los versos del tango y la novela es muy estrecha: “Caminito que entonces estabas / bordeado de trébol y juncos en flor” y “Caminito cubierto de cardos”, pues son un reflejo de esa oposición entre el pasado glorioso del país y el presente lleno de calamidades, algo que vemos también en el resto de la obra de Soriano.

Otro tango mencionado en la novela, es *Madreselva*<sup>267</sup>, (letra de Luis César Amadori y música de Francisco Canaro). En *Una sombra ya pronto serás* aparece de nuevo en boca del cura Salinas: “Mientras el gordo cebaba otro mate me fijé en Salinas, que estaba secándose con un toallón al lado del Gordini. Había dejado la sotana colgando del surtidor y silbaba *Madreselvas*” (p. 83). Salinas es el sacerdote que ha abandonado los problemas de la parroquia del Gran Buenos Aires por el dinero fácil que gana dando misa para los estancieros, su deseo es marcharse a España.

La crítica a los estamentos del estado implica no sólo a los militares y a un sector importante de la sociedad, también hay una reacción en contra de una parte de la iglesia. En la acción de colgar la sotana del surtidor de gasolina, se refleja la traición del cura a las enseñanzas de la Iglesia, sobre todo en lo referente a ayudar a los necesitados y su decantación por los ricos y poderosos, a los cuales promete que serán capaces de pasar por el ojo de la aguja, contraviniendo así la enseñanza de Jesús. “Pues es más fácil que un camello entre por el ojo de una aguja que un rico entre en el Reino de Dios”. Esa traición queda

---

<sup>266</sup> La letra del tango, que es un reflejo de la nostalgia, la evocación el tiempo que no vuelve y la tristeza, es la siguiente: “Caminito que el tiempo ha borrado, / que juntos un día nos viste pasar, / he venido por última vez, / he venido a contarte mi mal.../ Caminito que entonces estabas / bordeado de trébol y juncos en flor, / una sombra ya pronto serás, / una sombra lo mismo que yo... / Desde que se fue / triste vivo yo; / caminito amigo, / yo también me voy... / Desde que se fue / nunca más volvió; / seguiré sus pasos.../ ¡Caminito, adiós...! / Caminito que todas las tardes / feliz recorría cantando mi amor, / no le digas si vuelve a pasar / que mi llanto tu suelo regó. / Caminito cubierto de cardos, / la mano del tiempo tu huella borró, / yo a tu lado quisiera caer / y que el tiempo nos mate a los dos”.

reforzada con los versos del tango, “Así aprendí que hay que fingir / para vivir decentemente; / que amor y fe mentiras son / y del dolor se ríe la gente”, pueden aplicarse perfectamente a su caso.

En *Una sombra ya pronto serás*, el narrador menciona a Aníbal Troilo (1914-1975), músico, bandoneonista, director y compositor de tangos. El protagonista y Coluccini entran en el bar del pueblo abandonado de Junta Grande: “A un costado de la estantería había un almanaque mordido por las lauchas (...) También vi la foto de Troilo con el bandoneón y la de Oscar Gálvez a la llegada de un Gran Premio” (p. 91). Troilo es el autor del tango titulado *La cantina*, que guarda también relación con esta novela<sup>268</sup>. Soriano vuelve otra vez al tema de la nostalgia, aún más si cabe en este pueblo, donde la gente ha desaparecido, y donde los únicos recuerdos de un pasado mejor son, precisamente, una fotografía de Aníbal Troilo y otra del campeón de automovilismo Oscar Gálvez (1913-1989).

Por esa razón, el protagonista y Coluccini juegan una partida de cartas con lo único que les queda: sus propios recuerdos, también de un pasado mejor. En la alusión a Juan Floreal, se da un juego entre el título del tango *Juan Tango*, del propio Aníbal Troilo y el nombre del cantor Floreal Ruiz (1916-1978), quien interpretaba habitualmente dicho tango.

---

<sup>267</sup> La letra del tango es la siguiente: “Vieja pared del arrabal, / tu sombra fue mi compañera; / de mi niñez sin esplendor / la amiga fue tu madre selva. / Cuando temblando mi amor primero / con su esperanza besaba mi alma; / yo, junto a vos, pura y feliz, / cantaba así mi primera confesión. / Madreselvas en flor que me vieron nacer / y en la vieja pared sorprendieron mi amor, / tu humilde caricia es como el cariño / primero y querido que siento por él. / Madreselvas en flor, que trepándose van, / es tu abrazo tenaz y dulzón como aquél; / si todos los años tus flores renacen... / ‘hacé’ que no muera mi primer amor. / Pasaron los años y mis desengaños / yo vengo a contarte, mi vieja pared... / Así aprendí que hay que fingir / para vivir decentemente; / que amor y fe mentiras son / y del dolor se ríe la gente. / Hoy que la vida me ha castigado / y me ha enseñado su credo amargo, / vieja pared, con emoción / me acerco a vos, y te digo como ayer. / Madreselvas en flor que me vieron nacer / y en la vieja pared sorprendieron mi amor, / tu humilde caricia es como el cariño / primero y querido que siento por él. / Madreselvas en flor, que trepándose van, / es tu abrazo tenaz y dulzón como aquél, / si todos los años tus flores renacen... / ¿por qué ya no vuelve mi primer amor?”

<sup>268</sup> La letra del tango es la siguiente: “Ha plateado la luna el Riachuelo / y hay un barco que vuelve del mar, / como un dulce pedazo de cielo / con un viejo puñado de sal. / Golondrina perdida en el viento, / por qué calle remota andará, / con un vaso de alcohol y de miedo / tras el vidrio empañado de un bar. / La cantina, / llora siempre que te evoca / cuando toca, piano, piano, / su acordeón el italiano... / La cantina, / que es un poco de la vida / donde estabas escondida / tras el hueco de mi mano. / De mi mano / que te llama silenciosa, / mariposa que al volar, / me dejó sobre la boca, ¡sí! / su salado gusto a mar. / Se ha dormido entre jarcias la luna, / llora un tango su verso tristón, / y entre un poco de viento y espuma / llega el eco fatal de tu voz. / Tarantela del barco italiano / la cantina se ha puesto feliz, / pero siento que llora lejano / tu recuerdo vestido de gris”. Hay una referencia al origen italiano y a la derrota de una vida mejor. La vuelta a los orígenes tampoco es posible.

Carlos Gardel constituye una especie de *leit motiv* a lo largo de la obra del escritor argentino. En el tablero de su coche, Coluccini lleva una estampita de la Virgen de Luján -patrona de Argentina- y una calcomanía de Carlos Gardel, como si fuese un santo. Evoca nuevamente a la mitificación que se ha hecho en Argentina de personalidades como el propio Gardel, Eva y Juan Perón, el Che Guevara, o Diego Armando Maradona.

El narrador cita también a la cantautora argentina Mercedes Sosa y la música de la película *Zorba el griego*: “Esa vez (Coluccini) caminó sin ayuda y hasta silbó la melodía de Zorba el griego” (p. 107)<sup>269</sup>.

Destacamos algunas similitudes entre el argumento de la película y de la novela con el de *Una sombra ya pronto serás*<sup>270</sup>. Como en la obra de Kazantzakis, en *Una sombra ya pronto serás*, de Osvaldo Soriano, el escenario es una tierra caótica, abrasada por el calor, con una población que mantiene también tradiciones primitivas, sobre todo si se comparan con los de la capital, Buenos Aires. En la escena en la que el protagonista y Coluccini discuten acerca de las pertenencias de Barrante y el primero decide quedarse con unos australes que aquel le debía, vemos alguna relación con la escena antes comentada de la muerte de Hortense en *Zorba el griego*. Uno de los temas más importantes en esta película es la relación de amistad que surge entre Basil y Alexis Zorba, que tiene su punto culminante cuando Zorba le enseña a Basil a bailar la música popular griega.

La amistad entre los personajes masculinos es muy importante en todas las novelas de Soriano y especialmente en *Una sombra ya pronto serás*, sobre todo entre el

---

<sup>269</sup> Mikis Theodorakis compuso la música para la película homónima, dirigida por el director de cine griego Michael Cacoyannis en 1964 y protagonizada por Anthony Quinn, Alan Bates, Irene Papas y Lila Kedrova, basada en la novela “Alexis Zorba el griego”, del escritor Nikos Kazantzakis.

<sup>270</sup> El argumento trata sobre un escritor británico -Basil- que viaja a la isla de Creta para explotar una mina de lignito que ha recibido en herencia. Allí conoce a un antiguo minero -Alexis Zorba, papel que protagoniza Anthony Quinn-, en el que deposita su confianza para que el negocio prospere, pero que le llevará a la ruina más absoluta. En paralelo, la película cuenta las relaciones que Basil entabla con una ardiente viuda, y Zorba con la vieja prostituta Hortense. Todo ello tiene lugar en una isla de Creta abrasada por el calor, donde el pueblo se rige todavía por tradiciones primitivas, así, cuando Hortense muere, todo el pueblo participa en el desvalijamiento de la casa de la prostituta, que queda prácticamente desnuda. Antes, los pueblerinos habían estado chismorreando acerca de la extraña manera que tenía Hortense de santiguarse, creyendo que era una bruja, cuando en realidad resultaba que Hortense era católica y se santiguaba de izquierda a derecha, mientras que los cretenses -de religión cristiana ortodoxa- se santiguan de derecha a izquierda.

protagonista y Coluccini. Incluso la relación de Basil con la ardiente viuda podemos compararla con la que el protagonista de la novela de Soriano mantiene con una no menos ardiente Nadia.

#### 2.4.2.2 Impresión de atardecer

La música, tanto la popular como la culta, desempeñan un papel muy importante en la obra de Osvaldo Soriano. En *Una sombra ya pronto serás*, señalamos en esta novela una alusión al *Requiem* en re menor, KV 626, de Wolfgang Amadeus Mozart:

“La curva envolvía las estrellas y de ese lado del cielo llegaba una sinfonía lánguida arrastrada por el viento. (...) Pensé que si Dios existe estaba allí, mezclado con los músicos, dictando el último salmo o abriendo el juicio final. Los del colectivo 152 tocaban un Requiem solemne, pero desprovisto de tristeza mientras en la línea de la llanura asomaba una brizna de luz rojiza. Parecían espectros que de vez en cuando tendían el brazo para dar vuelta una página de la partitura. El viento les inflaba las camisas y las polleras y a veces les arrancaba las hojas de los atriles. La chica del piano tenía rizos colorados o tal vez eran los reflejos del amanecer que me hacían verla así. A uno de los violoncelistas le faltaba un vidrio de los anteojos y el tipo del contrabajo tenía que agacharse para acompañar el instrumento que se hundía poco a poco en el barro. (...) Cuando el sol se levantó todos estábamos como desnudos. El piano se hizo más negro y la tapa abierta le daba el aspecto de un pajarraco abatido por la tormenta. Los músicos eran doce o quince y se despedían sin rencor de algo que habían querido mucho y por demasiado tiempo. (...) Mozart debía estar dándoles su aprobación y ellos lo sentían porque en sus caras había sonrisas jubilosas. Hasta que todo terminó. El apoteosis de las últimas notas se desvaneció en un cortejo de hombres y mujeres pequeños que se perdían como hormigas preparándose para un largo invierno” (pp. 60-61)<sup>271</sup>.

---

<sup>271</sup> Mozart empezó el *Requiem* en 1791, año de su muerte, por lo que sin terminar, fue su discípulo Franz Xaver Süssmayr, quien terminó la obra. Está compuesta para solistas, coro y orquesta (cuerda, cornos ingleses, fagots, trompetas, trombones, timbales y órgano). La obra le fue encargada a Mozart por un aristócrata austriaco, el conde Franz von Walsegg-Stuppach, quien había perdido a comienzos de 1791 a su mujer, Anna von Flammberg, muerta a la edad de veinte años. El conde tenía la costumbre de encargar de forma anónima obras a compositores famosos de la época, luego hacía copiar la partitura original y finalmente la interpretaba con un grupo de músicos que tenía contratados como si la obra fuera suya. Por lo que respecta al *Requiem* de Mozart, el conde envió en numerosas ocasiones a criados suyos, vestidos de negro riguroso a causa del duelo, a visitar al compositor salzburgués, quien, agobiado por el trabajo, no llegó a concluir la obra, como ya hemos comentado. Todos los testimonios que se conocen inciden en el hecho de que Mozart quedó impresionado por la presencia de ese criado vestido de negro, y pensó que había sido enviado por Dios para indicarle que el *Requiem* que tenía que componer estaba destinado a sí mismo.

Uno de los temas clave en la narrativa de Osvaldo Soriano es el de su país, sobre todo en lo referente a un contraste entre un pasado rico y próspero frente a un presente pobre y decadente. En *Una sombra ya pronto serás*, va aún más lejos, ya que la novela es un reflejo de ese presente triste, pobre, cuyos gravísimos problemas no tienen aparentemente solución. Una sociedad abocada al apocalipsis y a la que solamente queda dedicar una misa de difuntos, es decir un *Requiem*. Por eso, el escritor argentino escoge esta obra de Mozart, que fue su última obra y que dejó sin concluir.

Este hecho -la no conclusión de la obra- nos remite por un lado a Calvino, puesto que las diez historias que incluía en su novela *Si una noche de invierno un viajero* están sin acabar, pero también a la propia novela de Soriano, puesto que las historias de los personajes quedan también inconclusas. Por otro lado, Soriano muestra también el tema de la dignidad pisoteada de los artistas argentinos. En la descripción de los músicos, Coluccini se lamenta del trato que reciben los artistas en Argentina, tema por otro lado con claras connotaciones autobiográficas. A uno de los violoncelistas le falta un cristal de sus gafas, el contrabajo se hunde cada vez más en el barro, y parecen fantasmas. A pesar de todo, interpretan con delicadeza la música inmarcesible de Mozart, quien, en opinión del narrador, parece darles su aprobación, “porque en sus caras había sonrisas jubilosas”.

En la descripción que hace Soriano del amanecer, con la música de Mozart sonando, el protagonista comenta que todos estaban “como desnudos”; escena que entendemos como una alusión a Adán y a Eva y por tanto al paraíso y a la creación del mundo por Dios, cuya pureza e ingenuidad se perdieron en el momento mismo en que los primeros padres fueron expulsados del paraíso, condenando para siempre a su descendencia.

En la descripción que hace del piano - “El piano se hizo más negro y la tapa abierta le daba el aspecto de un pajarraco abatido por la tormenta”- señalamos la analogía con ese criado del conde Walsegg, que, para Mozart, era un enviado del mismo Dios que le proponía escribir un *Requiem* para si mismo<sup>272</sup>.

---

<sup>272</sup> Como dato curioso comentamos que Lorenzo Da Ponte -libretista de Mozart-, comentaba que, según una tradición judía, Dios no destruiría el mundo mientras existieran diez hombres justos; uno de ellos había sido Mozart.

## 2.4.3 La identidad de los personajes

### 2.4.3.1 La mirada del ausente

Otro de los temas clave en la narrativa de Soriano es el padre, al que podemos unir los recuerdos de la infancia. Como hemos visto, estas preocupaciones son comunes a otros escritores hispanoamericanos en general y argentinos en particular, como es el caso de Daniel Moyano, Antonio di Benedetto, entre otros. La ausencia del padre de Osvaldo Soriano en la casa, don José Vicente, debido a su trabajo en obras públicas, dejó en el Soriano niño una sensación de desamparo, algo que podemos ver en toda la obra del escritor. Los recuerdos de la infancia que aparecen en sus novelas son normalmente felices, pero mezclados con un poso de melancolía, tanto por el paso del tiempo -la llegada a la edad adulta, que es el camino, imparable, hacia la muerte-, como por el hecho de no haber sabido aprovechar esa época, la más feliz de la vida para la mayoría de la gente.

En *Una sombra ya pronto serás* encontramos hay diversas alusiones al tema del padre y a la infancia que, como en otras novelas tienen una connotación por lo menos en parte, autobiográficas.

En *Colonia Vela*, el protagonista conoce a un niño, Manuel. El niño recuerda a su padre, uno de los desaparecidos durante la dictadura militar. El protagonista, que es ingeniero informático de profesión como hemos visto, tiene una hija en España, con la que tiene una relación difícil. Nadia le recrimina que no le hizo fácil la vida. El tiene remordimientos de conciencia porque es consciente de ello, pero no sabe cómo solucionar el problema, y le pregunta a la vidente y astróloga: “Hubiera podido hacer otra cosa?” (p. 39).

Esa sensación de fracaso y de desencanto, de que por mucho que lo intente es muy difícil o imposible salir a flote, es un fenómeno que afecta en general a todos los personajes de la narrativa de Soriano.

Nadia tampoco tiene derecho a reprocharle al ingeniero, pues ella tiene varios hijos que tocan en un grupo de rock, a los que no ve porque se han marchado a Brasil.

Según algunos críticos, como Néstor Ponce, los personajes de las novelas de Soriano se caracterizan por su inmadurez. En la pelea que mantienen Lem y el ingeniero, ambos se enfrentan como si estuviesen en el colegio, y así lo reconoce el protagonista: “...recordé que en las peleas del colegio nunca salía bien parado” (p. 50). Por otro lado, volvemos a ver en el trío formado por Lem, Coluccini y el protagonista, la configuración de la pareja formada por el gordo -Lem y Coluccini- y el flaco -el ingeniero protagonista-, tan querida por Osvaldo Soriano.

Otro recuerdo de la infancia aparece cuando el ingeniero ve a un grupo de ladrones robando los cables de las líneas telefónicas, y se agacha para recoger una tacita de porcelana de los postes, y comenta: “Recordé que cuando era chico las rompíamos con la honda y eso me dio un poco de tristeza. Sin saber por qué me la guardé en el bolsillo y la fui acariciando con los dedos mientras pensaba en los tiempos del colegio, cuando todavía tenía una vida por delante” (p. 61).

En la novela también hay una alusión a la infancia de Lem, a través de una fotografía en la que el millonario estadounidense tiene nueve o diez años. En el comentario que hace el protagonista acerca de que “alguien le había pedido que sonriera”, podemos ver que la vida de Lem ha sido un fracaso, desde el momento mismo de su nacimiento, a pesar de ser rico. El hecho de que el trompo que lleva Lem en la mano esté partido por la mitad, nos da indicios del futuro partido que le espera a Lem.

También en el caso de Coluccini sabemos algo de su condición de padre, pues su mujer y sus hijos, acompañados de un antiguo socio, Zárate, se salvaron yéndose a Australia, desde donde uno de los hijos telefona de vez en cuando a su padre. Tanto en el caso de Coluccini como en el del protagonista ingeniero, podemos ver que las relaciones con sus hijos no han sido muy felices, incluso más bien negativas: han fracasado en la vida y como padres.

El ingeniero vuelve a recordar a su padre, cuando ve, en el bar de Junta Grande, un paquete abandonado de cigarrillos de la marca Brasil, y comenta: “...de los que mi padre fumaba de joven” (p. 91). Hay una posible alusión autobiográfica por parte de Soriano, pues tanto su padre como él eran generosos fumadores y ambos murieron de cáncer de pulmón. El personaje recuerda a su padre cuando se lamenta de que el reloj, único recuerdo que le quedaba de él, no le funcionaba, ya que “tenía el vidrio roto y la humedad había opacado todo el cuadrante” (P. 67)<sup>273</sup>.

Entre las alusiones que hace Coluccini a su pasado, como el hecho de que su abuela fue asesinada por los fascistas, hay una referente a su padre: “Mi padre tuvo un problema en Cosenza con un camión de caudales y para zafar me echó la culpa a mí, que ya estaba en la Argentina. Falleció en el 75; que en paz descanse” (p. 107). En todos estos ejemplos vemos que tienen los personajes de las novelas de Soriano problemáticas relaciones con sus padres, lo que, en muchas ocasiones, les imposibilita, a su vez, ser buenos padres ellos mismos.

El protagonista recibe de forma sorprendente en Junta Grande una carta de su hija, que lleva unos sellos del rey Juan Carlos I de España, con la única dirección de “Poste Restante, República Argentina”. El hecho de que su hija esté en España refuerza más aún la sensación de ruptura familiar, de pertenecer a dos mundos opuestos, Europa e Hispanoamérica, tan cerca y tan lejos al mismo tiempo:

“Mi hija estaba en cuarto grado e imaginé que hablaría marcando las eses y las zetas de España. Para ella no significaban nada la Primera Junta, Belgrano, ni las campañas del Alto Perú. No le pesaban Rosas ni Caseros. Me dije que estábamos rotos y lo estaríamos por mucho tiempo. Me daba pena que camináramos al abismo como vacas ciegas y tampoco quería escapar solo a ese destino que era el nuestro. De pronto el nudo que sentía en el estómago se me convirtió en náusea y fui a vomitar al medio de la ruta. Los arbustos estaban levantando el

---

<sup>273</sup> En un relato titulado “Reloj”, Soriano comenta lo siguiente acerca de su padre: “Los suizos eran ingenieros de la puntualidad. Al menos eso decía mi padre que nunca llegaba tarde a una cita. Me acuerdo que se sacaba el Omega para lavarse las manos de miedo a que la humedad se le escurriera dentro de la caja de acero inoxidable. Lo había comprado en 1941, antes de casarse, y lo conservó toda la vida. Se le hacía agua la boca cuando me hablaba del cronómetro Girard Perregaux, pero no hubiera cambiado el Omega por ningún otro. Como todos los relojes a cuerda, aquel tenía una historia particular que no puede ser contada. Cuando mi padre se enfermó, noté que le había hecho limpiar la esfera como si quisiera ver más claras sus últimas horas. Nunca se lo sacó de la muñeca y era lo único que llevaba puesto cuando murió en una clínica del barrio de Flores, aquel otoño del setenta y cuatro”, en SORIANO, Osvaldo: “Reloj”, en *Piratas, fantasmas y dinosaurios*, op. cit. p. 28.

asfalto y avanzaban por las grietas de la carretera. Pensé que un buen día ese lugar volvería a ser como alguna vez fue, pura calma bajo el sol y las tormentas, sin ningún rastro de nuestro paso fugaz” (p. 109).

En el artículo “España en la utopía americana”<sup>274</sup>, Soriano recordaba precisamente los orígenes españoles de sus padres, al hablar en particular de su madre, que había nacido en Rípodas (Navarra), comentaba que a ella “nunca se le apaciguaron las eses y las zetas de España”. Soriano comenta también que su madre volvió 60 años después a su pueblo natal y visitó a los amigos de su infancia, observó que las casas que habían sido pura ruina cuando era pequeña se habían vuelto ahora casonas florecientes. En este artículo vemos el proceso inverso que tuvo lugar en España y en Argentina: mientras que Argentina era rica y próspera a comienzos del siglo XX, España era un país pobre y atrasado, donde la única solución era emigrar; por el contrario, a finales del siglo XX, España es un país más o menos próspero, mientras que Argentina es un país traumatizado por varios años de dictaduras militares y por las crisis económicas, donde la emigración era la única manera de sobrevivir o buscar una vida mejor.

El protagonista de la novela vuelve a recordar hechos de su infancia cuando desinfla las ruedas del coche de la policía:

“Volví a pasar frente de la comisaría, crucé en la esquina y me metí en el baldío donde estaba el patrullero. Eché un vistazo a los alrededores y como no vi a nadie rompí el escarbadientes y me agaché al lado de una rueda con la respiración entrecortada. Desenrosqué la tapita y enganché la válvula con la punta del palillo. Ahí nomás la goma empezó a perder el aire sin hacer mucho barullo, igual que cuando yo era pibe y nos divertíamos a la salida del cine. Me aseguré de que el escarbadientes quedara bien calzado y salí por el lado más oscuro, caminando contento como si anduviera de paseo” (p. 114).

En el párrafo anterior encontramos otra alusión a la inmadurez de los personajes, que en muchas ocasiones se comportan como niños.

Al final de la novela, el ingeniero escribe una carta para su hija, en la que le miente sobre su situación, frecuente entre los inmigrantes para no preocupar a la familia distante:

---

<sup>274</sup> SORIANO, Osvaldo: “España en la utopía americana”, en *El País*, op. cit.

“Le conté que me iba bien y que estaba contento de haber regresado; también le puse que estaba trabajando en un proyecto de interconexión informática de todas las usinas del país; que viajaba mucho y que por eso las cartas se perdían. Agregué una posdata en la que le prometía que cuando terminara mi contrato iría a visitarla y después fui a dejarle la carta al paisano para que la despachara cuando abriera el correo” (p. 126).

#### 2.4.3.2 Las relaciones personales entre los personajes

La mayor parte de los personajes de las novelas de Soriano mantienen una relación conflictiva con sus padres y han fracasado ellos mismos como padres. Tampoco les ha ido mejor en sus relaciones amorosas o de amistad. En *Una sombra ya pronto serás*, el ingeniero protagonista lleva varios años divorciado, y por lo que da a entender no fue feliz en su matrimonio.

Lem rompe su relación con una chica de Colonia Vela, Alicia, y finalmente se suicida cuando tampoco resulta agraciado en el juego.

El episodio en el que ella le abandona recuerda a las telenovelas, que tanta popularidad tenían a comienzos de los años 90. En las novelas de Soriano encontramos elementos de música popular, telenovelas, lo vulgar, lo kitch, como elementos posmodernos. El matrimonio de Coluccini también ha resultado un fracaso y su mujer y sus hijos, acompañados del socio Zárate -amante posiblemente de su mujer- se han marchado a Australia. Tampoco las relaciones de sus padres fueron buenas, puesto que la madre le recrimina al marido que hubiera acusado a su hijo de un delito cometido por él. Después de la muerte del padre, ella se casa con “un tipo de la oficina meteorológica y se fueron al norte a medir el viento” (p. 107). Cuando el protagonista le pregunta a Coluccini si no guarda rencor a su padre, éste responde que no y pone el dedo en la llaga cuando el ingeniero exclama: “Linda familia la suya”, puesto que afirma: “Por lo menos tengo una”.

El empleado del Automóvil Club, que se encuentra en huelga, mantiene una conflictiva relación con una chica llamada Julia; él es el causante de la muerte de Barrante cuando dispara su escopeta, y le hiere mortalmente. Barrante, por su parte, es viudo. Finalmente, la vida sentimental de Nadia tampoco ha sido feliz, muy joven tuvo relaciones

con un maestro catalán que le enseñó el manejo de las cartas, después se casó con Bengochea, con el que tuvo varios hijos, aunque no ha sido feliz, posiblemente porque él le ha sido infiel con otras mujeres. Nadia comenta: “Las mujeres tenemos otra sensibilidad. Siempre hay que aguantarse algo brutal. Del marido o de otro” (p. 44). Efectivamente, Bengochea, a quien su esposa tilda de seductor, aunque la descripción que hace el narrador de él es todo lo contrario: “...flaco, pelado, de lentes gruesos y orejas muy salidas” (p. 46), conoce a una chica que trabaja en una juguetería, a la que convierte en su amante. Nadia, sospecha algo, contrata a un detective privado para que lo siga -episodio que recuerda al de *Triste, solitario y final*, cuando Frers contrata los servicios de Marlowe y Soriano para que sigan a su hermana Diana-.

En una escena que recuerda nuevamente a las telenovelas, Nadia visita a la “mocosa” y ésta, llorando, reconoce que mantiene una relación con Bengochea, porque es “un hombre muy tierno, muy gentil, que le regalaba flores y chucherías” (p. 46). Nadia obliga a la pareja a verse siempre en el living de su casa. “A veces vamos los tres al teatro, es como una hija nuestra que un día va a tener otro novio y se va a casar” (p.47). Indudablemente, Nadia es incapaz de aceptar la realidad tal como es y se inventa esa ficción. En una de las ocasiones en que echa las cartas, comenta que le queda poco tiempo de vida a su marido.

Nadia y el protagonista son incapaces de entablar una relación que vaya más allá de satisfacer las necesidades físicas. Precisamente, uno de los temas clave en las novelas de Soriano es la imposibilidad de establecer relaciones estables y duraderas entre hombres y mujeres, en cambio abundan las amistades masculinas. Esta amistad llega al punto de que cuando uno de los amigos está en peligro el otro decide ayudarlo, como ocurre en *Cuarteles de invierno*, cuando Galván decide rescatar a Rocha. En *Una sombra ya pronto serás*, el protagonista sopesa marcharse y abandonar a Coluccini, poco antes de la partida de cartas entre Colonia Vela y Triunvirato, pero lo piensa mejor y decide no dejarle en la estacada. Soriano recordaba una frase de Jorge Luis Borges: “A los argentinos los salva la amistad”.

Los únicos personajes de la novela que *aparentemente* tienen una relación personal satisfactoria son Rita y Boris, un matrimonio joven que desea marcharse a los Estados Unidos. El ingeniero informático está subyugado por la belleza de la chica, en

particular por sus ojos verdes, y en una ocasión en la que los jóvenes hacen el amor en su coche, el protagonista se masturba pensando en Rita.

Después de la muerte de Lem, el protagonista decide cumplir el último deseo de éste, “tíreme por ahí”, y entonces se acuerda de un relato del escritor estadounidense Francis Bret Harte (1836-1902):

“Eso era todo. Me guardé el papel y le puse en el bolsillo el pañuelo que hacía juego con la corbata; supuse que eso le habría parecido lo correcto. En ese momento recordé un viejo cuento de Brett (sic) Harte en el que un hombre hace lo imposible para salvar de la horca a su socio y luego de cumplida la sentencia lo carga sobre una mula para llevarlo al cementerio. Releí el mensaje y me dije si esa era su última voluntad yo iría a tirarlo por ahí” (p. 142).

El relato al que hace alusión el texto es “El socio de Tennessee”, perteneciente al libro *Bocetos californianos*<sup>275</sup>.

#### 2.4.4 Volver del futuro: el exilio

En esta novela, otro tema relevante es el del exilio y el de los exiliados. El exilio ha sido una de las lacras más importantes de Hispanoamérica, surgió en el momento mismo de la independencia, cuando los caudillos que habían luchado contra los españoles se enzarzaron después en luchas cainitas entre ellos por la conquista del poder. Entre otros muchos, encontramos los casos de José de San Martín (1778-1850), muerto en Europa; Simón Bolívar (1783-1830), muerto en la hacienda de San Pedro Alejandrino, cerca de Santa Marta, y Bernardino Rivadavia (1780-1845), muerto en Europa. Por lo que respecta a Argentina, el exilio ha sido una constante a lo largo de su historia, aunque el más doloroso ha sido el producido durante los gobiernos militares que asolaron Argentina entre los años 1976 y 1983, que afectó particularmente al mundo de la cultura. Teresita Mauro afirma:

“En la segunda mitad del siglo XX, la dictadura militar más sangrienta de la historia reciente de Argentina, obligó al exilio a una cantidad importante de personas dedicadas a las más diversas actividades culturales: escritores, autores teatrales, cineastas, periodistas, pintores,

---

<sup>275</sup> HARTE, Francis Bret: “El socio de Tennessee” en *Bocetos californianos*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1979.

poetas, además de ciudadanos sin otro delito aparte del simple hecho de pensar, leer, trabajar.

El exilio trae aparejadas otras consecuencias por el mismo hecho de ser una situación forzada, los efectos negativos se vinculan, sin lugar a dudas, con el aspecto emocional y vivencial de cada escritor y su circunstancia”<sup>276</sup>.

Soriano estuvo exiliado primero en Bruselas y después en París, sus relaciones con España fueron siempre una mezcla de amor y odio. Otros escritores argentinos, como Daniel Moyano, Antonio di Benedetto, Juan Carlos Martini, Marcelo Cohen, Blas Matamoro, entre otros prefirieron asentarse en España. Sus relaciones con España fueron difíciles, como afirma el propio Martini:

“Barcelona no era ya la amable cuna –ni siquiera la tolerante cama- de los autores latinoamericanos... y, la hasta entonces progresiva capital de Cataluña iniciaba su decadencia posfranquista para sumirse en la miopía del nacionalismo y en la mezquindad de los pequeñoburgueses convertidos en banqueros y políticos”<sup>277</sup>.

Teresita Mauro comenta que tanto en el exilio interior como en el exilio exterior, surge una literatura “que llevó a la práctica un nuevo lenguaje, plagado de formas elípticas, elusivas, paródicas o alegóricas como forma encubierta para referirse a una realidad concreta y coetánea de la escritura”<sup>278</sup>. La misma autora comenta que, entre los problemas a los que han tenido que enfrentarse los exiliados, está el de la pérdida de la lengua natural, tal como se usa y se escribe en su territorio. Por lo que respecta al caso de Soriano, éste afirmaba en una entrevista:

“-Algo que impacta es que nunca ha renunciado a escribir en argentino.

-¡Ah, no! Yo no puedo.

(...)

-Quizá lo había perdido (el don de la escritura) porque no estaba preparado para vivir fuera de la Argentina. Quizá si ahora me fuese por uno o dos años podría escribir sin problemas. Por momentos sentí que había palabras con las que no estaba seguro si eran exactamente ésas las que había que usar. Había ritmos de fraseo que me sonaban dudosos. Yo no tengo una escritura como la de Cortázar, que se

---

<sup>276</sup> MAURO, Teresita: “Dos novelistas argentinos en España: Juan Carlos Martini y Marcelo Cohen”, op. cit., p.2.

<sup>277</sup> MARTINI, Juan Carlos: “Exilio y ficción: una escritura en crisis”, en KOHUT, Karl y PAGNI, Andrea (eds.): *Literatura argentina hoy: De la dictadura a la democracia*, Frankfurt an Main, Vervuert, 1993, p. 141.

<sup>278</sup> MAURO, Teresita: “Dos novelistas argentinos en España: Juan Carlos Martini y Marcelo Cohen”, op. cit., p.3.

adaptaba maravillosamente a casi todas las maneras del castellano. (...) Para mí es todo más penoso, mucho más difícil. Me alegró mucho recuperarlo al volver aquí (...) <sup>279</sup>.

El protagonista de *Una sombra ya pronto serás* ha estado exiliado en Europa, concretamente en Italia, por razones políticas, allí ha trabajado en la Olivetti y le iba bien. Cuando se reinstaura la democracia en Argentina, decide volver a su país porque cree que merecía la pena, aunque todo le ha ido mal desde que regresó. En la novela encontramos también otro tipo de exiliados, o mejor dicho de aspirantes a exiliados, aunque esta vez por razones económicas. Es el caso de Rita y Boris que se quieren marchar a Cleveland, del cura Salinas que aspira a marcharse a Madrid y de Nadia que desea hacerlo a Brasil, donde ya viven sus hijos que tocan en un grupo de rock. En una conversación que mantienen Salinas y el protagonista, el primero le pregunta si “se extraña mucho afuera”, a lo que el ingeniero responde: “Terriblemente”. Rita también afirma que van a extrañar el país. Uno de los aspectos que Soriano destaca de los exiliados es el de su soledad e incompreensión por parte de los europeos, por eso el protagonista comenta después de conocer a Lem y a Coluccini que ha hecho más amistades en un solo día en Argentina, que en varios años como exiliado en Europa. En la conversación entre Salinas y el protagonista, a la que hemos aludido antes, comentan:

“-Yo voy a Madrid. ¿Qué es lo que más extrañaba usted?  
-Esto, por ejemplo. Este recuerdo no podrá apostárselo a nadie. Las historias de sus amantes no le evocarán nada y lo que usted cuente no le importará un pito ni a la más cordial de las manicuras.  
-Pavadas.  
-A veces maldeciré este recuerdo, trataré de borrarlo, pero yo estaré allí. La vidente andará a los tiros y Coluccini seguirá en el suelo echando baba hasta el fin de sus días, padre. Aparte de esto, seguro que le irá mejor allá. La gente tiene montones de tarjetas de crédito y llega a horario a las citas.  
-¿Y que quiere? ¿Le parece que me puedo pasar la vida en este agujero? ¿En un pozo von la mierda hasta acá? (...)  
-Es su pozo, tardó una vida en cavarlo.  
-Yo no hice nada. Me pasé diez años enterrado en una parroquia de Bernal confesando ladrones y putas, cargado de hambre, predicando misericordia, absolviendo gente a la que el infierno le queda chico.  
¿De qué buenos recuerdos me habla?  
-De ésos. Yo no dije que fueran buenos. Dije que son los suyos.  
-No, gracias, se los regalo” (pp. 103-104).

---

<sup>279</sup> En GIACOMIMO, Marta: “Espacios de soledad. Entrevista con Osvaldo Soriano”, en *Quimera*, op. cit., p. 47.

Este momento guarda relación con la escena en la que el ingeniero protagonista y Coluccini se juegan sus recuerdos a las cartas en el bar abandonado de Junta Grande.

Borges afirmaba que las formas del recuerdo y las del sueño no permitían conocer toda la verdad. Sin embargo, esa idea funciona en el caso de Coluccini y en el del protagonista, pero no resulta con el cura Salinas, ya que éste está decidido a olvidar todos los recuerdos negativos que aún lo atan a su país, Argentina, y empezar desde cero en Madrid.

A su regreso a Argentina en 1984, Soriano percibió que se había creado una línea divisoria entre los exiliados que se habían ido a Europa o a otros países americanos y lo que podríamos llamar exiliados interiores, que permanecieron en el país durante los duros años de la dictadura militar. El escritor recordaba amargamente que se encontró un día por la calle con un colega de profesión que había permanecido en Argentina, cuando fue a saludarle, el otro cambió de acera para no hacerlo<sup>280</sup>. En el prólogo a un artículo titulado “Buenos Aires después del largo insomnio”<sup>281</sup>, Soriano comenta que a su vuelta al país, tuvo también que escuchar comentarios acerca de que había llevado en París un exilio dorado, con mujeres y champán. Este fenómeno tuvo lugar también en países como Alemania o España.

En el artículo titulado, “España en la utopía americana” y en otro, titulado “Una mirada desde la Pampa”<sup>282</sup>, Soriano lamentaba que España, llevada por un ímpetu europeo había abandonado a sus hijas allende los mares. En los dos artículos, el escritor argentino recordaba con cariño las anécdotas que su padre contaba sobre algunos de sus antepasados, entre ellos un asaltante de caminos que fue muerto por la Guardia Civil en Valencia y un anarquista que participó en la Semana Trágica de Barcelona, en 1909.

---

<sup>280</sup> Teresita Mauro, en el artículo antes citado, afirma acerca del exilio exterior y el exilio interior: “Las opiniones y matices acerca de la vivencia personal del exilio, varían de acuerdo con las circunstancias, el momento y las causas que convirtieron a muchos escritores en *transterrados*. También hay que señalar las diferencias y matices que una literatura en marcha, como designó Angel Rama a la producción literaria a partir de la década del 50, sufrió según fuese escrita desde el exilio exterior o desde el exilio interior. Este último sometido de manera más directa a la censura, persecución, y al horror de la cruenta práctica de la desaparición de personas que utilizó de forma sistemática la dictadura”, en MAURO, Teresita: “Dos novelistas argentinos en España: Juan Carlos Martini y Marcelo Cohen”, op. cit. p. 3.

<sup>281</sup> SORIANO, Osvaldo: “Buenos Aires después del largo insomnio”, en *Rebeldes, soñadores y fugitivos*, op. cit., pp. 176-185.

<sup>282</sup> SORIANO, Osvaldo: “Una mirada desde la Pampa”, en *El País*, Madrid, 25 de enero de 1993, Suplemento “Europa: el nuevo continente”, pp. 53-54.

También recordaba el día que llegó a Madrid en 1974, lleno de frailes silenciosos y conserjes vigilantes. Soriano destaca que los españoles que pasaron hambre y penalidades a comienzos del siglo XX habían llegado a una Argentina próspera donde nadie era extranjero, aunque hablaran distintos idiomas, como recordaba el escritor al hablar de sus vecinos, unos eran judíos de Polonia, otros italianos de Nápoles y ellos de origen español, tal como ocurre también con los personajes de *Una sombra ya pronto serás*. Soriano estaba muy dolido con gente como el escritor y editor español Carlos Barral, quien en un artículo defendía que la España de la transición no estaba preparada -sobre todo económicamente- para ayudar a sus hermanos de América. En el artículo titulado “España en la utopía americana”, Soriano afirma:

“Tenemos de la vieja España la lengua y el gesto. La inclinación al drama y a la risotada. Tenemos poco a nada de la nueva España, europea y algo distante. El reino creció de golpe y las repúblicas se quedaron buscando su camino, su identidad, su perdida riqueza, su oculto futuro”.

No es casual que Soriano tuviera mayor aprecio por Italia, donde se publicaban sus novelas antes que en Argentina, por eso el protagonista de *Una sombra ya pronto serás* ha vivido en Italia, mientras que su hija lo hace en España. En la novela, Soriano destaca algunas veces esa oposición entre los pasados y los presentes de España y de Argentina. Por ejemplo, Coluccini comenta que pudo haberse instalado en España cuando Perón lo llamó como delegado del gremio, “...pero claro, en aquel tiempo nadie daba dos mangos por los gallegos” (p. 93). Otro ejemplo lo encontramos al comienzo de la novela, cuando el protagonista entra en el bar de Colonia Vela y el patrón es un “gallego que hablaba como si recién hubiera desembarcado” (p. 19).

El único caso atípico en la novela, es el de Lem, que es un extraño caso de exiliado, puesto que proviene de una familia millonaria y de un país rico, Estados Unidos. Lem tiene un hueco de diez años en su cabeza, y no recuerda por qué deambula por Argentina<sup>283</sup>.

#### 2.4.5 Una Argentina disociada

En todas las novelas de Osvaldo Soriano surge la oposición entre Buenos Aires y las provincias. Néstor Ponce comenta acerca de esta diferenciación:

“El Sur es también el lugar del refugio de las tradiciones contra un mundo urbano amenazador y pervertido. Así aparece en el pasado ese espacio idealizado tanto en la literatura como en el cine (ya desde sus inicios, con *Nobleza gaucha*, de 1915), construyendo la figura también idealizada del gaucho y del hombre de campo. Así se manifiestan en fecha más reciente, como refugio para una nacionalidad tambaleante que busca en la ‘tierra adentro’ valores tales como la honestidad y la entereza, necesarios para sobre(vivir). Si la literatura de Soriano se refiere invariablemente a la Argentina, pocas acciones se desarrollan en la ciudad de Buenos Aires (a excepción de *La hora sin sombra*). Sin embargo, la Capital Federal es omnipresente por ausencia, y a ella remiten las comparaciones y las nostalgias, los diferentes espacios en que transcurren sus ficciones: Los Angeles, en Colonia Vela (en alguna parte de la provincia de Buenos Aires), París, un imaginario país centroafricano, las rutas pampeanas. *Una sombra ya pronto serás* se inscribe en esta coherencia temática: entre otras cosas, los personajes que recorren esa Pampa ensoñada son hombres y mujeres de la ciudad que buscan desesperadamente un hallazgo, una solución para salvarse. Allí los personajes dan vueltas, retroceden, se retuercen en un espacio que se designifica y cuyos caminos se pierden en el horizonte, o en el amasijo de la pila de carteles indicativos de

---

<sup>283</sup> En una entrevista, Osvaldo Soriano respondía lo siguiente acerca de si el regreso a su país era definitivo o no: “Mirá, se resuelve y se desresuelve como todo, porque mi regreso fue definitivo. 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” (el subrayado es nuestro). La entrevista se cierra con una frase de Victor Hugo: “El exilio es un largo insomnio”, en GIACOMIMO, Marta: “Espacios de soledad. Entrevista con Osvaldo Soriano”, en *Quimera*, op. cit., p. 51.

direcciones pueblerinas y de señales de tránsito que encuentran el narrador y Coluccini...”<sup>284</sup>.

Para probar, quizás, esa circularidad de la que ya hemos hablado, y de esa “pila de carteles indicativos de direcciones pueblerinas”, Soriano cita en su novela los nombres de numerosas ciudades y pueblos de la provincia de Buenos Aires y de otras provincias, algunos inventados, como Colonia Vela, Triunvirato o Junta Grande, y otros reales, como: Paraná, Bahía Blanca, Neuquén, San Pedro, Bariloche, Tandil, Lobos, Las Flores, Cañuelas, Corrientes, Río Negro, Mendoza, Chubut. Soriano cita también la carretera Panamericana, la cual más que favorecer la comunicación aisló a los países americanos y destruyó la naturaleza.

La mayoría de los personajes que aparecen en la novela proceden de Buenos Aires, aunque se han visto obligados a marchar al interior para ganarse los garbanzos, como hacían Galván y Rocha en *Cuarteles de invierno*. Casi todos ellos acuden allí con un sentimiento de superioridad, algunos incluso con la finalidad de estafar a los incrédulos pueblerinos. Las opiniones de algunos de estos personajes acerca de los habitantes de la provincia son, en general, negativas. Salinas afirma que “el campo está lleno de malandras” y Nadia comenta que “en el campo uno nunca sabe con quién está hablando”. En cuanto a los habitantes del interior, podemos ver que miran a los porteños con una mezcla de recelo y fascinación. El agente Benítez se queda subyugado viendo unas revistas del corazón españolas que le deja Nadia, en las que aparece un yuppie tostándose al sol junto a una piscina; los chicos de Colonia Vela no se creen que el protagonista jugara de arquero en el equipo de fútbol del Banfield -otro barrio de Buenos Aires-, pero luego le preguntan fascinados cuántos penalties paró. Sin embargo, ninguno de estos personajes pretende quedarse en la provincia de Buenos Aires, sino que todos aspiran a marcharse a lugares más prósperos, en particular al extranjero -del que tienen una imagen idealizada-, pero no saben cómo salir de allí: Salinas viene de una parroquia de Bernal, en Buenos Aires, y quiere irse a Madrid; Barrante es de Floresta - “A tres cuerdas de la cancha de All Boys”, dice orgulloso-; Nadia es de La Plata y quiere irse a Brasil; Coluccini aspira a irse a Bolivia, aunque luego cambia de opinión y prefiere Miami; el protagonista seguramente también es de Buenos Aires o de algún lugar de

---

<sup>284</sup> PONCE, Néstor: “Azar y derrota: El fin de las ilusiones en ‘Una sombra ya pronto serás’ de Osvaldo Soriano”, en op. cit. p. 32. Soriano”, en op. cit. p. 32. Soriano”, en op. cit. p. 32.

la costa, ha vuelto del exilio y deambula sin rumbo fijo hacia el sur, quizás atraído por el anunciado traslado de la capital a Viedma, que luego no tuvo lugar.

Finalmente, en el episodio que concluye con la partida de cartas entre Triunvirato y Colonia Vela, podemos ver el ambiente asfixiante y conservador que se respira en el interior de Argentina. El ingeniero protagonista impresiona a los pueblerinos de Colonia Vela, haciéndose pasar por miembro de la organización de Loterías; ellos le piden que juegue en su equipo frente al de Triunvirato, ya que en el pueblo están desesperados porque no ganan desde hace dos años. Para ello le cambian la identidad por un tipo llamado Rufino, y además le obligan a acudir a la cena que precede a la partida de cartas, acompañado por una chica infelizmente casada, que además ha sido amante de Lem. Este cambio de identidades es un elemento típicamente carnavalesco que ya habíamos visto en otra novela de Osvaldo Soriano, *El ojo de la patria*.

También tiene evidentes connotaciones carnavalescas el momento de la cena que precede a la partida de cartas, en la que los comensales intentan mostrarse educados y finos y son incapaces de comportarse en la mesa, un capitán de navío o de corbeta es el único que “tenía alguna experiencia en el manejo de los cubiertos y que fue el que separó más fina la cáscara del melón. Los otros cortaban como podían y algunos hasta pusieron el jamón arriba del pan” (p. 130).

En la misma escena de la partida de cartas, todos parecen ser actores que interpretan una obra de teatro. La situación nos recuerda, por otra parte, a las partidas de cartas que tienen lugar en las películas del oeste. Encontramos cierto parecido con relatos del escritor estadounidense Francis Bret Harte.

#### 2.4.6 La expresión

A medida que sus novelas tenían mayor éxito en todo el mundo, Osvaldo Soriano empleó cada vez más un lenguaje desprovisto de registros voseantes. Por lo que se refiere a los argentinismos, Soriano emplea gran número de ellos, ya que éstos le sirven para localizar geográficamente la acción de su novela. Soriano defendió siempre a pesar de todo,

que él no escribía en español, sino en argentino, y lamentaba no tener la capacidad de Julio Cortázar para pergeñar un personaje mediante su lenguaje.

Uno de los aspectos más interesantes de la novela, en lo referente al lenguaje, es el de las expresiones italianas que usa Coluccini. No queda claro si es de verdad italiano o en realidad es un argentino de ascendencia italiana. El propio Coluccini le cuenta al protagonista que llegó a Argentina en el año 1957 siendo un niño, y que su abuela fue ejecutada por comunista en 1943<sup>285</sup>, en la época de la República de Salò.

Más adelante, Coluccini comenta que Perón le llamó a Madrid como delegado del gremio del circo, pero que él no quiso meterse en política. En *El ojo de la patria* aparece un personaje, el doctor Stiller, del que tampoco sabemos con total certeza si es argentino o no. Por cierto, es curioso que mientras que Coluccini lleva en su coche una imagen de la Virgen de Luján y una calcomanía de Carlos Gardel, Barrante lleva un reloj con una cadena con la imagen de San Cayetano, patrón del trabajo, y una insignia con el rostro de Perón, quien desarrolló una importante labor social en Argentina.

En la película realizada a partir de esta novela de Soriano, se establece perfectamente que Coluccini era un argentino de origen italiano que representaba al prototipo del argentino medio. En la novela, el protagonista le pregunta a Coluccini si es italiano y éste responde: “Mi apellido es Coluccini. Si se les habla en otro idioma enseguida bajan la guardia” (p. 14). A continuación añade que el sistema funciona bien si muestra a continuación unos fajos de billetes, aunque éstos estén formados realmente por dos billetes auténticos y recortes de papel de periódico en medio: este episodio recuerda a uno parecido que tiene lugar en otra de las novelas de Soriano, *El ojo de la patria*, cuando Julio Carre dispone de 342 billetes como contacto y pierde uno de ellos, por lo que decide colocar uno de ellos doblado

---

<sup>285</sup> En la novela hay un curioso diálogo entre el protagonista y Coluccini en el que el primero le pregunta al italiano: “-Oiga, estoy cansado de oírlo alabarse. ¿No tiene abuela?”

-A mi abuela la colgaron en Perugia en el 43, por comunista” (p. 107). Esta alusión a la abuela aparece también en una zarzuela española, *La Gran Vía*, de 1886, con letra de Felipe Pérez y González y música de Federico Chueca y Joaquín Valverde, concretamente en el número del vals del Caballero de Gracia: “CABALLERO: *Caballero de Gracia* me llaman / y efectivamente soy así, / pues sabido es que a mí me conoce / por mis amoríos todo Madrid. / Es verdad que estoy un poco antiguo, / pero que en poniéndome mi frac, / soy un tipo gentil / de carácter jovial / a quien mima la sociedad. CALLES: De este silbante la abuela murió”, en CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *La Gran vía*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1997, p. 93.

para que parezca que no falta ninguno. Como hiciera Dick van Dyke en *Triste solitario y final*, al decirles a Soriano y a Marlowe que dejaran de hablar en cocoliche, es ahora Nadia la que dice que hable en cristiano. Estas son las expresiones en italiano que realiza Coluccini a lo largo de la novela:

- “Finito (...) l’avventura è finita!” (pp. 12, 14, 15, 81).
- “Fammi il pieno, giovanoto” (p. 12).
- “¿Y cosa va fare al sur, si se puede saber?” (p. 13).
- “Come non può stare qui? Questo è un luogo pubblico! (...) E l’immagine dell’imprisa, allora?” (p. 13).
- “Signore ti ringrazio” (p. 14).
- “Il pieno, ragazzo” (p. 81).
- “¿Non mi dica que non ha più nafta!” (p. 81).
- “¿Vaffan’ culo!” (p. 88).
- “¿Mascalzone!” (p. 89).
- “Io e el mio amico possiamo andare su...” (p. 100).
- “Eccomi qua... (...) Sono venuto a cercare la revincita. Ma sta volta giochiamo con le mie carte” (p. 118).
- “Miracoli! (...) En el Club de Leones ha fatto y miracoli! (...) Mi ha battuto con una coppia di sei e poi è passato con tre re. Le sembra normale, signore?” (p. 118).
- “Sono sicurissimo che lei gioca con l’aiuto di un computer (...), ma ora siamo faccia a faccia e voglio vedere se mi batte di nuovo” (p. 119).
- “Sicuro che tiene il computer nascondo in macchina” (p. 119).
- “¿Ah, sí? E la Jaguar, che c’ha fatto?” (p. 119).
- “Va bene, se non ha soldi facciamo alcune mani per l’onore. E’ d’accordo?” (p. 119).
- “Cento m’ha detto?” (p. 119).
- “Va be’, però con carte nuove. Non c’è nessuno che parli italiano in questo paese di coglioni?” (p. 119).
- “Mi aspetti in camera, ingegnere” (p. 122).
- “Ventinove sono meglio (...) ¿Lo ha indovinato o gliel’ha detto il computer, ingegnere” (p. 131).
- “E’ stato un piacere, dottore. La fortuna cambia di mano ogni momento perche tutti siamo felici, vero?” (p. 134).

Creemos que Coluccini no es realmente italiano, sino argentino de posible ascendencia italiana, pues comete algunas irregularidades lingüísticas, así como que mezcla expresiones italianas y españolas: por ejemplo, al besar la medalla de la Virgen de Luján que lleva, utiliza la palabra “Signore” - “Señor”-, cuando tendría que haber utilizado el femenino - “Signora”-; emplea la palabra “imprisa” - “empresa”-, cuando la palabra correcta es “impresa”; en otra frase, utiliza la tercera persona del singular del preterito perfecto de indicativo -può- cuando lo correcto habría sido utilizar la tercera persona del singular del presente de indicativo

-posso-: “Come non può stare qui?”; otro ejemplo del uso no correcto que del italiano hace Coluccini, está en la utilización que hace de de primera persona persona del singular del presente de indicativo “nascondo” - “escondo”-, en la expresión, “Sicuro che tiene il computer nascondo in macchina”, cuando lo correcto es la utilización del participio -“nascosso”-, “escondido”; Coluccini emplea también la palabra “revincita”, cuando la palabra correcta en italiano es “rivincita”. Es posible que haya introducido estos errores en las palabras italianas a propósito, para destacar el carácter fanfarrón del personaje de Coluccini y, por tanto, para probar que no es italiano en realidad. Apenas aparece el voseo en esta novela. Al comienzo, el protagonista coge un autobús, y el conductor le tutea, algo que al protagonista le resulta extraño e incluso de mala educación, símbolo de la degradación de la educación en Argentina: “Si sube el inspector te hago una seña y te bajás” (p. 18).

Al hablar del lenguaje en otra de las novelas de Osvaldo Soriano, *Cuarteles de invierno*, comentábamos que uno de los personajes, Mingo, hablaba un lenguaje claramente anticuado y dialectal, quizás en consonancia con su aislamiento del resto de los habitantes del pueblo, y también porque suponía una manera de autodefensa frente a grupos como los militares. En *Una sombra ya pronto serás*, tenemos al agente de policía Benítez, quien, como la mayor parte de los habitantes del campo, habla de forma lacónica, es decir, con pocas palabras; también hay que destacar el uso continuado que hace de la fórmula de respeto don, la cual era también utilizada a menudo por Mingo:

“Agente Benítez a su servicio” (p. 40).

“Estoy de guardia, don” (p. 40).

“Le agradezco, don. Justo un trago, nomás”. (p. 41).

En la novela se dan también graciosas inexactitudes lingüísticas, como en el episodio en el que el protagonista, Coluccini y Salinas se disponen a enterrar a Barrante y el italiano utiliza la palabra “extradición”, cuando en realidad quería decir “extremaunción”. En la escena en la que Coluccini le cuenta al protagonista que se le ha aparecido Jesucristo, vemos que éste le ha tuteado, y para ello utiliza el voseo. Coluccini realiza una nacionalización de Jesús, fenómeno que es muy común en los países hispanoamericanos.

Por otra parte en el lenguaje grosero que utiliza uno de los ayudantes del cura Salinas, que se encuentran borrachos, podemos ver, quizás, una alusión a los goliardos o

*clerici vagantes*, clérigos o estudiantes medievales que llevaban una vida vagabunda. Son autores de un tipo de poesía, llamada goliardesca, en la que se ensaltan los placeres de la vida, como la comida, la bebida, el sexo, así como la estrecha unión entre el ser humano y la naturaleza. Los *Carmina Burana* o *Cantos Profanos* son quizás los más conocidos de este tipo de poesía, para los que el compositor alemán Carl Orff (muerto en 1982), escribió una música de la que se ha hecho muy conocido el “O Fortuna”. Estos elementos son también propios del teatro y la poesía popular argentina de las primeras décadas del siglo XX.

*Una sombra ya pronto serás* es una de las novelas más interesantes de Soriano. La obra es, en cierto modo, un anticipo de su última novela, *La hora sin sombra*, pues los protagonistas de las dos obras deambulan por el interior del país, en búsqueda tanto de la identidad propia como de la del país. La novela está escrita en una época de grave crisis económica, en la que gobernaba el país el peronista Carlos Menem. Es el momento en el que el protagonista, un exiliado político, decide volver a Argentina, encontrándose con un país catastrófico, en el que nada es como lo había conocido. Soriano hace diversas alusiones a los exiliados y al exilio, que le granjearon ciertas enemistades, ya que el escritor acusó a algunos de los intelectuales que se quedaron en Argentina durante las dictaduras militares, de haber colaborado, en cierto modo, con ellos. La obra destila, en parte, cierta amargura, ya que el escritor contrapone el pasado próspero del país, cuando los europeos emigraban por razones económicas, con el presente, en el que son los argentinos los que emigran, también por razones económicas, a Europa o a Estados Unidos, lugares que han acabado por idealizar. La novela se caracteriza por una estructura circular.

## Anexo V: Argentinismos en *Una sombra ya pronto serás*

En esta novela hemos encontrado los siguientes argentinismos:

-Plata: “Dinero en general; riqueza”: “...donde me devolvieran la plata del boleto” (p. 10).

-Boleto: “Papel impreso que se obtiene a cambio de una cantidad determinada de dinero y da derecho a viajar en un vehículo, a entrar en un establecimiento público o asistir a un espectáculo público”: “...y encontrar a alguien que me acercara hasta la estación donde me devolvieran la plata del boleto” (p. 10).

-Linyera: “Persona sin domicilio ni ocupación fijos, que mendiga para vivir”: “...ya me estaba pareciendo a un linyera” (p. 10).

-Rebenque: “Instrumento para azotar, formado por un mango corto y una lonja de cuero, generalmente ancha y de longitud similar al mango”: “...uno de los peones dio un grito y se me vino al trote con el rebenque al hombro” (p. 10).

-Cebiar: “Preparar y servir el mate”: “Si quiere se ceba unos mates” (p. 11).

-Gomería: “Taller de venta, reparación y vulcanización de neumáticos para los automóviles”: “La gomería y el comedor estaban cerrados...” (p. 11)

-Pileta: “Recipiente profundo que recibe agua de uno o varios grifos y que está provisto, además, de caños de desagüe”: “Me di un buen remojón, sentado en la pileta (p. 12).

-Laucha: “Nombre de varias especies de pequeños ratones silvestres”: “...y me mostraba una laucha que revoleaba por el aire” (p. 12).

-Chimango: “Ave rapaz, de unos 40 cm. de largo, de color pardo en el dorso, con el vientre más claro o amarillento y las alas con una mancha blanca grande”: “Un chimango vino a posarse sobre el alambre...” (p. 12).

-Valija: “Receptáculo de forma rectangular, en el que guardar ropa y efectos personales que se quieren llevar con uno en un viaje”: “...entró un Renault Gordini lleno de valijas sobre el techo...” (p. 12).

-Mameluco: “Prenda de vestir de una sola pieza formada por un cuerpo semejante a una chaqueta y un pantalón que suele ser largo; se usa en ciertas actividades o profesiones para proteger la ropa o abrigarse”: “...enfundado con el mameluco bordó de la Shell” (p. 13).

-Bordó: “Color rojo oscuro o violáceo”: “...enfundado con el mameluco bordó de la Shell” (p. 13).

-Petiso: “Persona de baja estatura”: “...el camionero que era más petiso que un jockey” (p. 15).

-Nafta: “Gasolina”: “...y a poner la tapa en el tanque de nafta” (p. 16).

-Rebaje: “Reducción de la velocidad de un vehículo de motor que se hace mediante la caja de cambios”: “Un golpe de volante, un rebaje, algo, pero nunca el freno” (p. 17).

-Omnibus: “Vehículo de motor, para el transporte público urbano o interurbano, con capacidad para varias decenas de personas”: “...y caminé hacia una parada de ómnibus” (p. 17).

-Morocho: “Persona de raza blanca que tiene el cabello y la tez oscuros”: “Era un morocho de poco más de veinte años...” (p. 18).

-Escarbadientes: “Palillo pequeño y rematado en punta, que se emplea para quitarse los restos de comida que quedan entre los dientes o para pinchar y llevarse a la boca alguna comida ligera en un copetín”: “No dejaron ni los escarbadientes” (p. 20).

-Boliche: “Local público en el que se consumen bebidas y comidas ligeras”: “...que era apenas un boliche con una cancha de fútbol” (p. 20).

-Chumbar: “Ladrear un perro y acometer contra alguien o algo”: “...hasta que un perro atorrante salió a chumbearme” (p. 21).

-Croto: “Persona sin ocupación ni domicilio fijos, que deambulan por las calles y vive de la caridad pública”: “Ahora sí me parecía a un croto cualquiera...” (p. 21).

-Renguear: “Renquear, andar como rengo (cojo)”: “Desanduve la calle rengueando...” (p. 21).

-Picar: “Elevarse la pelota después de golpear contra el suelo”: “De chico yo había tenido una de goma que picaba mejor...” (p. 21).

- A la pucha: “Interjección que se usa para expresar desagrado o sorpresa por algo”: “A la pucha, la pierna se le está poniendo azul” (p. 22).

-Nomás: “En oraciones exhortativas, añade énfasis a la expresión”: “Es acá nomás” (p. 22).

-Saco: “Chaqueta, americana”: “...tironeándome del saco” (p. 22).

-Cancha: “Espacio llano y de forma rectangular, destinado a prácticas y juegos deportivos y marcado o delimitado según el deporte de que se trate”: “Era una cancha pelada...” (p. 22).

-Penal: “En el fútbol, sanción máxima que se aplica a un equipo por haber cometido una falta dentro de su área y que consiste en hacer que el equipo contrario dispare un tiro libre desde una distancia de 4 metros al arco”: “...y uno de ellos me preguntó cuántos penales había atajado en mi vida” (p. 23).

-Zurdo: “Persona partidaria de ideas de izquierda”: “Sobre la pared había una pintada en la que trataban al cura de zurdo” (p. 24).

-Cédula: “Documento que acredita la identidad de un ciudadano argentino, expedido por la provincia o por la policía federal”: “Como no reaccionaba le alcancé la cédula...” (p. 26).

-Crique: “Aparato con un engranaje y cremallera, que sirve para levantar grandes pesos, por ejemplo un automóvil, a poca altura”: “Junto a la rueda de auxilio encontré una linterna y el crique...” (p. 26).

-Manejar: “Saber conducir un vehículo automotor”: “Es que me gusta manejar” (p. 27).

-Rotoso: “Persona que se viste con ropa vieja y rota”: “¿Qué le pasa que anda tan roto?” (p. 28).

-Fixture: “En ciertos deportes como por ejemplo el fútbol, el rugby o el baloncesto, registro de las fechas en las que se realizan los partidos correspondientes a un campeonato: “Desde el lugar donde me senté podía ver un cartel con el fixture de un campeonato de truco...” (p. 32).

-Chancho: “Cerdo”: “A través del vidrio vi pasar un Rastrojero en el que llevaban un chanco atado...” (p. 33).

-Tajear: “Herirse con un instrumento cortante”: “Me lo imaginé subido a la cama al amanecer, retirando las dos placas y cuidando de no tajearse los dedos” (p. 35).

-Rotisería: “Negocio en el que se venden especialmente comidas hechas para llevar, fiambres y quesos”: “Por el suelo, arriba de las camas y adentro del lavatorio había de todo, como una rotisería...” (p. 37).

-Resfrío: “Infección de las mucosas que provoca abundante secreción nasal, acompañada generalmente de un catarro y tos”: “Pase, hombre, que se va a pescar un resfrío” (p. 40).

-Don: “Sin estar acompañado de otro nombre, y por sí solo, señor”: “Estoy de guardia, don” (p. 40).

-Chorrear: “Apropiarse ilícitamente de algo”: “Se chorrearon la ventana” (p.41).

-Frazada: “Manta gruesa de lana, que se emplea como ropa de abrigo para la cama”: “...aparté unos tarros de dulce y unos jamones para levantar la frazada del suelo” (p.42).

-Picado: “Ligeramente ebrio”: “Anoche usted se fue bastante picado” (p. 44).

-Feta: “Rebanada muy fina en que se suele cortar el jamón u otros embutidos para su consumo”: “Separé una fetas y las puse sobre el pan que estaba bastante húmedo” (p.45).

-Banquina: “Franja, generalmente pavimentada, que se extiende a los costados y a lo largo de una ruta o camino, en la que los vehículos pueden detenerse en caso de necesidad”: “El auto flotó un rato, chocó contra una banquina...” (p. 45).

-Encocado: “Adoptar una actitud desafiante y altanera”: “Se encocó” (p.47).

-Living: “Cuarto amplio, generalmente amueblado con sillones, destinado a recibir a las visitas”: “Se ven en casa, en el living” (p. 47).

-Pollera: “Prenda de vestir femenina, que se sujeta a la cintura y cubre la parte inferior del cuerpo”: “No hubo modo de deshacernos de la pollera...” (p. 47).

-Enchastrado: “Sucio o manchado”: “...y la otra en el suelo enchastrado” (p.47).

-Pucho: “Colillas del cigarro”: “Un hombre como usted recogiendo puchos...” (p. 50).

-Carajear: “Insultar a una persona con palabras soeces”: “Váyase al carajo” (p.51).

-Yuyo: “Yerbajo, hierba inútil”: “...una rotonda tapada de yuyos” (p. 54).

-Achura: “Asadura de una res”: “...otro más joven lavaba unos cuantos metros de achuras en un piletón” (p. 54).

-Colectivo: “Vehículo de motor, para el transporte público urbano o interurbano, con capacidad para varias decenas de personas”: “Los del colectivo 152 tocaban un Requiem solemne” (p. 60).

-Jugado: “Que es muy experimentado en algo”: “El que pasa por acá ya viene jugado” (p. 65).

-Pibe: “chaval, niño o joven”: “...y tuve que dejar al pibe en Berazategui” (p.69).

-¡Qué macana!: “Exclamación que expresa contrariedad por algo que ocasiona un problema”: “Que macana...” (p. 69).

-Gambeta: “En el fútbol, movimiento diestro y rápido que hace el jugador con sus piernas y su cuerpo para esquivar al contrario y evitar que le arrebate la pelota”: “...pero hizo una gambeta y siguió de largo...” (p. 69).

-Putear: “Injuriar, dirigir palabras soeces a alguien”: “...escuché al grandote que puteaba...” (p. 69).

-Matambre: “Lonja de carne que hay entre el cuero y el costillar del ganado vacuno y que se extrae como pieza entera”: “Parecía un matambre con la manguera enrollada hasta el cuello” (p. 71).

-Pulóver: “Prenda de vestir tejida, cerrada y de mangas largas, que cubre la parte superior del cuerpo”: “...y se la sacó como si fuera un pulóver” (p. 72).

-Lavatorio: “Recipiente en forma de palangana y provisto de llave de agua y desagüe que sirve para lavarse una parte del cuerpo, en especial la cara, las manos y los dientes, y que generalmente está instalado en el cuarto de baño”: “...abajo del lavatorio” (p.72).

-Velador: “Lámpara pequeña que suele colocarse en la mesa de noche”: “Encendió el velador...” (p. 72).

-A la miseria: “Referido a una persona: que se encuentra en muy mal estado material, físico o psíquico”: “...debía tener los pies a la miseria” (p. 72).

-Canilla: “Dispositivo, generalmente de metal, provisto de una llave giratoria, que sirve para abrir o cerrar el paso de un líquido por un conducto”: “...y abrió la canilla sin avisar” (p. 73).

-Batata: “Estado de ánimo caracterizado por la turbación y el miedo”: “Tiene una batata imposible” (p. 73).

-Cana: “Agente de la policía”: “...no creerá que soy de la cana” (p. 73).

-Zapallos: “Fruto del zapallo o calabaza”: “...tenía los pies tan hinchados que parecían zapallos” (p. 74).

-Trucho: “Que es falso o ilegal”: “Los ayudantes son truchos...” (p. 74).

-Mulita: “Mamífero edentado de América Central y del Sur, cuyo dorso y cola están protegidos por placas córneas articuladas de manera que le permiten arrollarse en bola; es cazador y se suele alimentar de invertebrados y vegetales; con su caparazón rígido y con abundantes pelos cardosos, se fabrican los charangos; su carne es muy apreciada ; existen varias familias”. “...donde se estaba dorando una mulita con caparazón y todo” (p. 75).

-Birome: “Instrumento de plástico para escribir, con un tubo, cargado con tinta en pasta, que termina en una bolita metálica giratoria por donde fluye la tinta al escribir, y generalmente con un capuchón”: “...y busqué una birome para dejarle un mensaje a Lem” (p.78).

-Cimbronazo: “Golpe fuerte dado en la espalda con un cinto, un látigo, etc.”: “La gomina había aguantado el cimbronazo...” (p. 79).

-Garúa: “Lluvia fina y persistente”: “...estaba empezando a caer una garúa ligera” (p. 81).

-Heladera: “Electrodoméstico para mantener fríos los alimentos”: “Saqué una Coca-Cola de la heladera...” (p. 81).

-Malandra: “Hombre que estafa o comete actos deshonestos e ilegales”: “El campo está plagado de malandras” (p. 82).

-Pedregullo: “Piedras pequeñas o trituradas, que se emplean para afirmar caminos”: “...resbalándonos en el pedregullo” (p. 84).

-Bolillero: “Esfera de alambre o madera, giratoria, que contiene pequeñas bolitas de madera con números y que se usa en juegos de azar o en exámenes”: “...saltó con un ruido de bolilleros masacrados” (p. 88).

-Milico: “Militar, soldado, policía”: “Arregló veinte por ciento con los milicos...” (p. 89).

-Pozo: “Hoyo que se forma en el pavimento de calles y caminos”: “...pero cada vez que agarraba un pozo...” (p. 90).

-Galpón: “Cobertizo grande con paredes o sin ellas”: “...desprendido de un galpón” (p. 90).

-Querosén: “Líquido inflamable, compuesto de hidrocarburos, que se obtiene por destilación del petróleo después de la fracción de la gasolina y antes de la del gasóleo; se emplea principalmente en el movimiento de turbinas y en los motores de aviones reactores”: “Quedaba bastante querosén” (p. 91).

-Cabarutes: “Cabaret”: “...y a la noche en los cabarutes” (p. 92).

-Ambiente: “Grupo o sector social de un período histórico, un medio social o un lugar determinados”: “Yo era famoso en todo el ambiente” (p. 92).

-Mango: “Suma indeterminada de dinero”: “...en aquel tiempo nadie daba dos mangos por los gallegos” (p. 93).

-Gallego: “Persona nacida en España o de ascendencia española”: “...en aquel tiempo nadie daba dos mangos por los gallegos” (p. 93).

-Calzar: “Quedarle bien a una persona una prenda de vestir y no ser ni estrecha ni holgada”: “...y se calzó los anteojos sobre la nariz” (p. 93).

-Zorrino: “Mofeta”: “Un zorrino huyó entre las plantas...” (p. 96).

-Barrilete: “Juguete hecho con un armazón ligero, recubierto de papel o plástico, y provisto de unacuerda para hacerlo remontar aprovechando la fuerza del viento”: “...coleaba igual que un barrilete” (p. 97).

-Gramilla: “Nombre de varios géneros y especies de gramíneas”: “...acostada en la gramilla...” (p. 99).

-Atorrante: “Persona sinvergüenza o estafadora”: “Qué ómnibus, atorrante, si te llevaba yo” (p. 101).

-Gil: “Persona que da muestras de ingenuidad, poco entendimiento o falta de viveza”: “...son unos giles” (p. 101).

-Llevar de arriba: “Obtener algo sin esfuerzo”: “No se la van a llevar de arriba los curitas” (p. 102).

-Bosta: “Excremento del ganado vacuno o del caballo”: “...pisando bosta...” (p. 106).

-Mufa: “Persona considerada portadora de mala suerte, gafe”: “...usted es mufa” (p. 106).

-Tranquera: “Puerta rústica en un alambrado, de aproximadamente unos 3 m. de ancho por 1,5 de alto, formada por trancas o listones de madera”: (p. 110)

-Guinche: “Maquinaria que consta de un gran brazo que gira sobre un eje y del cual pende un gancho que sirve para levantar y trasladar pesos, grúa”: “...y me piden un guinche...” (p. 112).

-Truco: “Juego de naipes en el que participan generalmente dos o cuatro jugadores que compiten individualmente o en parejas. El juego tiene instancias en los

participantes efectúan envites o desafíos a partir del valor real o inventado de las cartas, y en cada una de ellas, gana el que obtiene más puntos o el que efectúa un envite o desafío ante el cual los demás jugadores se retiran”: “Atrás había mus y truco...” (p. 114).

-Repartición: “Cada una de las dependencias o secciones en que se divide la administración pública”: “Es la misma repartición” (p. 116).

-Fundido: “Que está en bancarrota”: “Si no el casino ya estaría fundido” (p.116).

-Baratear: “Discutir (el comprador y el vendedor) el precio de una mercancía o un producto, intentando el comprador que éste sea lo más bajo posible, regatear”: “No me baratee” (p. 121).

-Tano: “Persona de nacionalidad o ascendencia italiana”: “¿Qué hago con el tano” (p. 121).

-Tendal: “Dejar una serie de cosas dispersas por el suelo, en estado ruinoso”: “Dejó el tendal en el hotel” (p. 122).

-Joda: “En broma”: “Lo dice en joda” (p. 132).

-Tacho de la basura: “Recipiente de plástico o metal en el que se echa la basura”: “Fui a dar sobre unos tachos de basura...” (p. 135).

-Palenque: “Poste que se clava firmemente en la tierra y al que se atan animales” : “...desaté los animales del palenque...” (p. 135).

-Overo: “Caballo que presenta manchas de dos colores, de los cuales, uno es blanco”: “Salté sobre un overo bastante matungo” (p. 135).

-Matungo: “Caballo viejo, inservible o maltrecho”: “Salté sobre un overo bastante matungo” (p. 135).

-Quilombo: “Mancebía, lupanar, casa de mujeres públicas. También, lío, barullo, gresca, desorden”: “Armó un quilombo bárbaro...” (p. 148).

-Pelotudo: “Persona que se comporta con falta de viveza, de una manera poco inteligente, ingenua o ridícula”: “...el pelotudo de Fulco” (p. 148).

## 2.5. *El Negro de París*

*El Negro de París* es el único libro para niños escrito por Osvaldo Soriano. Fue publicado por primera vez en 1989<sup>286</sup>. En la edición que nosotros hemos consultado<sup>287</sup>, consta de treinta y seis páginas (pp. 5-40). La editorial Mondadori ha publicado recientemente una nueva edición<sup>288</sup>, en la que el relato de Soriano va acompañado por un epílogo cuya autora es María Cecilia Graña. Este tiene como finalidad aclarar las posibles dudas que los lectores europeos puedan tener acerca de la historia y las costumbres argentinas. Graña habla de los gauchos, de la yerba mate, del obelisco de Buenos Aires, y hace una sinopsis de la historia argentina desde la época colonial hasta 1976, cuando los militares derrocaron a la presidenta María Estela Martínez de Perón, e impusieron una cruenta dictadura que duró hasta 1983, año en que se reinstauró la democracia.

La autora llega a la conclusión de que siempre han existido en Argentina grupos que han detentado el poder excluyendo -muchas veces a sangre y fuego- a otros sectores de la población, y cita a Juan Manuel de Rosas, opuesto a los unitarios y a los federales moderados; la Campaña del Desierto, contra los indios; el derrocamiento en 1930 de Hipólito Yrigoyen por el Ejército; la llegada al poder en 1946 de Juan Domingo Perón, quien también fue derrocado, en 1955, por el Ejército, y finalmente la dictadura militar que se implanta en 1976, la cual provocó el exilio de millones de argentinos y la muerte de otros muchos. La autora considera que el Ejército argentino ha jugado -para bien y para mal- un papel muy importante a lo largo de la historia argentina, y compara la situación de los exiliados argentinos con la de los emigrantes europeos que llegaron al país entre finales del siglo XIX y principios del XX: ambos tenían su corazón repartido entre su país de origen y el lugar que ahora los acogía, algo que podemos encontrar en *El Negro de París*, de Osvaldo Soriano.

*El Negro de París* cuenta cómo un matrimonio argentino y su hijo pequeño - que narra el relato en primera persona- tienen que abandonar a toda prisa su país, después del golpe de Estado militar de 1976. El niño se ve obligado a dejar un triciclo, un tren eléctrico y

---

<sup>286</sup> SORIANO, Osvaldo: *El Negro de París*, Buenos Aires, Punto Sur, 1989.

<sup>287</sup> SORIANO, Osvaldo: *El Negro de París*, Bogotá, Norma, 1996.

<sup>288</sup> SORIANO, Osvaldo: *El Negro de París*, Barcelona, Mondadori, 2001.

a su gata, *Pulqui*. Los tres se marchan a vivir a París, para que el chico pueda crecer e ir a la escuela en un ambiente de libertad. Como echan mucho de menos a *Pulqui*, el padre y su hijo van un día a la Sociedad Protectora de Animales y cogen un gato abandonado, al que ponen el nombre de *Negro*. Entre éste y el niño se inicia una relación de complicidad, comunicándose ambos mediante gestos, guiños, miradas, movimientos de cabeza y, de vez en cuando, una palabra o un maullido.

En 1983, se reinstaura la democracia en Argentina, y los padres del niño comienzan a hablar del regreso a Buenos Aires. Por las noches, el padre despliega sobre una mesa el mapa de Argentina y le habla a su hijo de la geografía y la historia del país. El niño comienza a entusiasmarse con ese país para él misterioso. Una noche, el gato le dice que puede mostrarle el mundo entero si se anima a subir con él muy alto. El primer intento es un fracaso, pues ambos entran en un *bistro* y son atacados por una jauría de perros. Días después vuelven a intentarlo, esta vez con éxito. El lugar muy alto resulta ser la torre Eiffel. El *Negro* y el niño suben por la escalera de la torre hasta lo más alto, hasta la antena. Desde allí, el gato y el niño ven la ciudad de Buenos Aires, con la calle Corrientes, la plaza de Mayo, y finalmente Villa Devoto, el barrio en el que vivía el niño. Este le pregunta al felino si puede contarles a sus padres que ha visto Buenos Aires desde la torre Eiffel, a lo que el gato replica con un: “-Claro que se lo podés contar. Total, no te lo van a creer”<sup>289</sup>.

En una primera lectura, *El Negro de París* parece un relato autobiográfico: los protagonistas, el matrimonio argentino y su hijo, se corresponden con el propio Osvaldo Soriano, con su esposa Catherine y con el hijo de ambos, Manuel. Sin embargo, lo que hace el escritor es un cruce de tiempos, tal como hará en algunos de sus *Cuentos de los años felices*. Así, el niño protagonista es en realidad un trasunto del propio Osvaldo Soriano. La huida de Argentina del matrimonio y su hijo es la huida del propio Osvaldo en 1976, cuando tuvo que abandonar a su gato, al que dejó con su tío Casimiro. Y el regreso del matrimonio y su hijo a Buenos Aires cuando se reinstaura la democracia, es el regreso del propio escritor, acompañado por su esposa Catherine y su gato parisino, *Negro Vení*; su hijo Manuel aún no había nacido.

---

<sup>289</sup> SORIANO, Osvaldo: *El Negro de París*, Bogotá, Norma, 2001, p. 39.

El relato presenta, a nuestro juicio, diversas influencias, por ejemplo, de *El Principito*, de Antoine de Saint-Exupéry, en el lenguaje y en el personaje del gato, que recuerda al principito. Además, el libro de Saint-Exupéry, también está narrado en primera persona, y en él, el tema principal es la vuelta a la infancia mediante la fabulación, como es el caso del relato de Soriano.

Hay un momento del relato de Soriano que recuerda a *El Diablo Cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara. Es cuando el gato le dice al niño protagonista: “Puedo mostrarte el mundo entero si te animas a subir conmigo alto, muy alto”<sup>290</sup>, y ambos se suben a la torre Eiffel. En la obra de Vélez de Guevara, el diablo lleva a don Cleofás al capitel de la torre de San Salvador, en Madrid, para enseñarle “...todo lo más notable que a estas horas pasa en esta babilonia española...”<sup>291</sup>.

La escena del *bistro*, en el relato de Soriano, es, a nuestro juicio, un homenaje del escritor argentino a Esteban Echeverría y su relato *El Matadero*. El niño y el gato entran en el bar y se encuentran con “una docena de perros de todo tipo, tamaño y color esperando que sus dueños terminaran el aperitivo”<sup>292</sup>, los cuales, al verlos, los atacan. Este momento recuerda al de la muerte del unitario en el relato de Echeverría. Igual que en éste, en el relato de Soriano, asistimos a una transposición de la situación política argentina: en *El Matadero* era la persecución de los unitarios por parte de la Mazorca rosista; en *El Negro de París* es el Ejército sojuzgando al pueblo. Soriano compara al Ejército argentino con los nazis, a través de uno de los personajes del *bistro*, que lleva “una campera negra atravesada por dos calaveras”<sup>293</sup>, en una alusión a las SS nazis.

---

<sup>290</sup> Ibid, p. 19.

<sup>291</sup> VELEZ DE GUEVARA, Luis: *El Diablo Cojuelo*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 77.

<sup>292</sup> SORIANO, Osvaldo: *El Negro de París*, Bogotá, Norma, 1996, p. 20.

<sup>293</sup> Ibid, p. 23.

### 3. LA GUERRA DE LAS MALVINAS.

#### 3.1 *A sus plantas rendido un león.*

##### El conflicto de las Malvinas

La primera vez que las Islas Malvinas figuraron en una carta geográfica fue en un mapa elaborado por el cartógrafo español Diego Rivero, para la corte del emperador Carlos V, siendo bautizadas con el nombre de Islas de San Antón. Según el Tratado de Tordesillas, de 1494, firmado entre Castilla y Portugal, las islas estaban en la zona reservada para el primero de estos países. En 1600, las islas fueron exploradas por el navegante holandés Sebald de Weert, quien les dio el nombre de Islas Sebaldinas. Posteriormente, un inglés, John Davis, afirmó haber llegado a las islas unos años antes, en 1592, hecho que Gran Bretaña ha aducido siempre para retener en sus manos las Malvinas. En 1764, el francés Louis de Bougainville desembarcó en las islas y les dio el nombre de Islas Malouines, ya que parece ser que los tripulantes provenían de Saint Malo, en la Bretaña francesa, y del que deriva el nombre Malvinas. En 1766, el británico John Strong rebautiza las islas con el nombre de Falkland, mientras que el también británico John Mac Bride funda Puerto Egmont, lo que dio lugar a una expedición de respuesta de España, que expulsó a los ingleses, con los que firmó una retirada definitiva de las islas, que se concretó en 1774. El primer gobernador español de las islas Malvinas fue Felipe Ruiz y Puente, en 1767, a quien sucederían otros siete gobernadores españoles hasta 1811. En 1820, los argentinos tomaron posesión de las islas, siendo nombrado gobernador el capitán Pedro Areguati. En 1829 pasaron a formar parte de la Comandancia Política y Militar de las Islas Malvinas y el Cabo de Hornos. En 1833, los británicos enviaron la corbeta *Cleo*, al mando del capitán John Oslow, y tomaron posesión del

archipiélago, expulsando a los pobladores argentinos<sup>294</sup>. El archipiélago de las Malvinas está situado a unos 500 kilómetros de las costas argentinas y comprende unos 11.961 kilómetros cuadrados, repartidos en dos grandes islas, Soledad y Gran Malvina, y unos doscientos islotes. Sus habitantes, de origen inglés y galés, son denominados *kelpers*.

En Argentina, a principios de 1982, la situación de la junta militar encabezada por el general Leopoldo Fortunato Galtieri era poco menos que desesperada. La política económica neoliberal implantada por el ministro Martínez de Hoz había conducido al país a una situación social catastrófica. A esto se sumaba la corrupción del régimen militar, las luchas intestinas por el poder, la represión y la guerra sucia, el sometimiento a los Estados Unidos y Reino Unido, y el hecho de que una parte de la población argentina estuviera en el exilio. El 30 de marzo de 1982 se produjo una manifestación ante la Casa Rosada, en la que miles de argentinos protestaron por la situación económica y por la represión del régimen militar. La respuesta de éste fue brutal: detenciones masivas y apaleamiento de los viandantes por las fuerzas del orden. Galtieri concibió entonces que la única manera de salvar al régimen militar era la conquista de las Islas Malvinas, proyecto que ya acariciaba desde el año anterior. El resultado fue que el día 2 de abril unos cinco mil hombres de los tres ejércitos argentinos desembarcaron en las dos islas principales del archipiélago de las Malvinas: Soledad y Gran Malvina. Tras unos combates que duraron apenas unas horas los marines británicos y el gobernador británico, Rex Hunt, se rindieron. Los argentinos perdieron, parece ser, unos quince hombres, aunque la junta militar censuró la información. Ese mismo día 2 de abril tuvo lugar en Buenos Aires, concretamente en la plaza de Mayo, una multitudinaria manifestación en apoyo del régimen militar. En las consignas se coreaban lemas como “Malvinas,

---

<sup>294</sup> Charles Darwin visitó las Islas Malvinas durante el viaje del *Beagle*, en 1834, y dejó de ellas una completa descripción, en la que podemos ver también el pensamiento imperialista que impulsó al gobierno de su país a ocupar las islas un año antes: “...el 16 del mismo mes (marzo) de 1834, echa el ancla el *Beagle* en el estrecho de Berkeley, en la isla Falkland oriental (la isla Soledad). Este archipiélago está situado casi bajo la misma latitud que la embocadura del estrecho de Magallanes; cubre un espacio de 120 millas geográficas por 60: es, pues, la cuarta parte de grande que Irlanda. Francia, España e Inglaterra se han disputado mucho tiempo la posesión de estas miserables islas; después han quedado sin habitar. El gobierno de Buenos Aires se las ha vendido ahora a un particular, reservándose el derecho de trasladar allí a sus criminales, como antiguamente lo hacía España. Inglaterra hizo cierto día valer sus derechos y se apoderó de ellas. El inglés que quedó allí guardando la bandera fue asesinado. Se envió un oficial inglés; pero sin que le acompañaran fuerzas suficientes. A nuestra llegada le encontramos a la cabeza de una población cuya mitad, al menos, se componía de rebeldes y asesinos. (...) Es una tierra ondulada, de aspecto desolado y triste, cubierta por todas partes de verdaderas turberas y de hierbas bastas: por doquiera el mismo color pardo monótono. Acá y allá un pico o una cadena de rocas grises cuarzosas accidentan la superficie. (...) no hace (...) ni gran frío, ni gran calor, pero llueve mucho más y hace más viento (que en Gales)”, en DARWIN, Charles: *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Madrid, Akal editor, 1983, tomo I, pp. 255-256.

argentinas”, junto con otros del peronismo, que estaba prohibido por entonces. Hasta la mayor parte de la oposición apoyó la decisión del régimen militar de ocupar las Islas Malvinas. El gobierno de la primera ministra británica Margaret Thatcher decidió enviar de inmediato una flota a las Islas Malvinas, con el fin de recuperarlas. La flota británica salió de Porthsmouth, el 5 de abril. Paralelamente, durante todo el conflicto, que duró 73 días, tuvieron lugar diversas negociaciones diplomáticas para solucionar la cuestión, que finalmente no llegaron a buen puerto.

Galtieri consiguió atraerse a gran parte de la oposición, incluidos los radicales y los peronistas, quienes le dieron un apoyo condicionado a que hubiera “un cambio en la política económica y con hechos concretos para el retorno a la democracia”. Los militares argentinos, que habían sido financiados por los Estados Unidos y que habían apoyado la política de lucha contra el comunismo en Centroamérica llevada a cabo por el presidente Ronald Reagan, supusieron que los estadounidenses le iban a dejar las manos libres en el asunto de las Malvinas, o por lo menos que se iban a declarar neutrales. La CEE decidió bloquear las importaciones argentinas y cinco gobiernos europeos decidieron suspender la venta de armas a Argentina. Los apoyos a Argentina vinieron de algunos países a los que los militares argentinos habían despreciado siempre, como, por ejemplo, Cuba y Nicaragua, ambos con regímenes comunistas, que no dudaron en apoyar la causa “anticolonial” argentina.

A medida que pasaba el tiempo, era obvio que las negociaciones diplomáticas no iban a servir de nada, y así fue en la práctica. La flota enviada por el gobierno británico ocupó las Islas Georgias del Sur, que habían sido ocupadas a su vez por los argentinos unos días antes que las Malvinas. El gobierno de Margaret Thatcher se aproximó cada vez más a los Estados Unidos, quienes finalmente le dieron todo su apoyo, que se materializó, entre otras cosas, en el uso por parte de los británicos de los satélites estadounidenses. El gobierno de Reagan impuso también sanciones militares y económicas al gobierno de Buenos Aires. El día 1 de mayo comenzó el conflicto bélico entre Argentina y el Reino Unido. Ese día, cuatro aviones británicos, estacionados en la isla de Ascensión, en el Océano Atlántico, viajaron hasta las islas Malvinas y bombardearon el aeropuerto de la capital de las islas, Port Stanley o Puerto Argentino. El día 3 de mayo se produjo uno de los sucesos más dramáticos del

conflicto: el hundimiento del crucero argentino *General Belgrano*, hundido en las cercanías de la isla de los Estados, por dos torpedos disparados por el submarino nuclear británico *Conqueror*. El resultado fue la muerte de 368 hombres. Los argentinos contrarrestaron el 4 de mayo con el hundimiento de la fragata destructor *Sheffield*. El día 28 del mismo mes tiene lugar la batalla de Goose Green, ganada por los británicos. Las bajas argentinas son muy numerosas. El día 12, paracaidistas, guardias escoceses y galeses, infantes de marina y gurkas, comienzan el avance definitivo hacia la capital de las islas. Los defensores argentinos luchan con tenacidad, aunque un grupo de jóvenes reclutas sin instrucción se rinde sin combatir; después de la guerra se supo que los británicos habían ejecutado a sangre fría a muchos de ellos. Finalmente, el día 14, el gobernador argentino de las Islas Malvinas, general Benjamín Menéndez, se rindió al jefe de la fuerza británica, general Moore. Al día siguiente, los manifestantes volvían a la Plaza de Mayo de Buenos Aires, pero no para apoyar al régimen militar, sino para pedir su dimisión. Dos días después, Galtieri era cesado y pasaba a retiro. El 22 de junio fue elegido presidente de Argentina el general Reynaldo Bignone, con la finalidad de organizar las elecciones que de nuevo condujeran en el menor tiempo posible al país al seno de la democracia.

### 3.1.1 Estructura y personajes

*A sus plantas rendido un león*<sup>295</sup>, la cuarta novela de Osvaldo Soriano, se publicó en 1986. El título de la novela está extraído de un verso del himno nacional argentino (1813), letra de Vicente López y Planes, y música del español Blas Parera: “Oid mortales el grito sagrado / Libertad, Libertad, Libertad / Oid el ruido de las rotas cadenas / ved en trono a la noble igualdad. / Se levanta en la faz de la tierra / una nueva y gloriosa Nación / coronada su sien de laureles, / y a sus plantas rendido un león” (la cursiva es nuestra).

La novela está compuesta por ochenta y un capítulos, en los que la acción no avanza de forma lineal, sino que el punto de focalización es múltiple, se centra en diferentes personajes y en sus circunstancias: Bertoldi, Lauri, Mr. Burnett, O’ Connell, etc.

---

<sup>295</sup> SORIANO, Osvaldo: *A sus plantas rendido un león*, Madrid, Editorial Mondadori España, 1987. Las citas que vamos a hacer de esta novela están sacadas de esta edición.

En una entrevista, decía Soriano acerca de la finalidad de esta novela:

“-Hay una preocupación mía, pero que no es sólo mía, sino que es muy de los escritores argentinos, que es la de descubrir, de ver, de indagar qué es esto de ser argentino. Esto tan extraño que es en el fondo ser argentino. Qué lugar nos corresponde, qué somos, dónde estamos. No nos conformamos con las evidencias: que estamos en América Latina, que somos latinoamericanos, que la población es altamente mestiza pero hay todo un mito de la población blanca, todas esas historias que rozan el racismo y el desdén, que son características muy argentinas. Cuando salió acá *A sus plantas rendido un león*, fue considerada por algunos de los medios como una novela antiargentina, lo que a mí me complació. Me dejó muy complacido porque de hecho yo no soy alguien que tenga gran afecto por nosotros mismos, por lo nuestro, por lo que nos pasa todos los días. 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 durante siete años, pero yo era un argentino en medio... yo era el extranjero. Por primera vez en mi vida me sentí extranjero, que era una categoría que yo no tenía. Lo viví muy acomplejado y de una manera muy difícil. 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.

(...) A nosotros nos pasan muchas cosas todo el tiempo, y cada cual más horrible y más disparatada. Todo el tiempo tenemos que estar demostrando que poseemos una singularidad que nos pertenece y que tenemos que explicar, o que es para los otros divertida o molesta y que para nosotros es incómoda y al mismo tiempo autocomplaciente, porque nos confirma que en el fondo somos buenos, aún en la cosa mala. Entonces, después de la guerra de las Malvinas, surgió la idea de escribir un tema, de hacer una novela que tuviera las Malvinas como fondo, pero al mismo tiempo que esto no ocurriera en la Argentina. Que ocurriera en algún lugar donde un argentino pudiese estar solo, es decir, el Africa está allí pintada como la vemos desde la Argentina, como el fin del mundo, cuando en realidad está más cerca de Europa”<sup>296</sup>.

Soriano comentaba también que uno de los aspectos más importantes de su novela era demostrar el papel que debía desempeñar la izquierda en la sociedad argentina:

---

<sup>296</sup> En GIACOMIMO, Marta: op. cit. pp. 45-46.

“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”<sup>297</sup>.

Los personajes que aparecen en la novela son los siguientes:

-Faustino Bertoldi: falso cónsul de Argentina en Bongwutsi.

-Mr. Alfred Burnett: embajador británico en Bongwutsi.

-Lauri: exiliado político argentino en Suiza. En su nombre podemos ver quizás una alusión a Stan Laurel, pero también a los laureles que aparecen citados en uno de los versos del himno nacional argentino.

-Michel Quomo: fundador del primer Estado marxista-leninista de Africa, ex primer ministro de Bongwutsi. Marcela Croce comenta que el apellido Quomo es apócope de Quasimodo, el protagonista de *Nôtre Dame de Paris*, de Víctor Hugo, prototipo de lo grotesco y lo deforme.

-Patik: enemigo de Quomo, pretende hacer una revolución blanca y civilizada en Bongwutsi.

-Theodore O’Connell: miembro del IRA irlandés, quiere implantar la República Socialista Popular de Bongwutsi. El personaje de la novela de Soriano se apellida igual que un patriota irlandés, Daniel O’Connell (1775-1847), que luchó por la autonomía de su país y que obtuvo en 1829 la emancipación de los católicos. Quomo hace la siguiente descripción del fanático irlandés: “Lo encontré en el Sahara. Es el que organizó las columnas de Agostinho Netto, así que es hombre de terreno. Además sueña con la revolución. El proletariado era el único espejismo que veía mientras caminábamos por la arena” (p. 73).

-Chemir Ourkale: un viejo árabe que trabaja de camarero en un bar de París.

-Sultán Alí El Katar: presidente de la Corte Suprema de Kuwait, espía del líder libio Muammar al-Gaddafi.

-Kiko: empleado de la municipalidad en Bongwutsi.

---

<sup>297</sup> En SPERANZA, G. y JARKOWSKI, A.: “Ficción y realidad política”, en “Crisis”, op. cit., p. 36.

En la novela aparecen también el corrupto Emperador de Bongwutsi; el primer ministro de ese país; diversos terroristas internacionales, como los alemanes orientales Kruger -la reencarnación de Stalin, según O'Connell-, así como alusiones a ETA, al Frente Polisario, a los Montoneros y al venezolano Ilich Ramírez, *Carlos*, el terrorista venezolano, actualmente en una cárcel de París, entre otros. También aparecen algunos miembros del cuerpo diplomático destinados en Bongwutsi, como el estadounidense Fitzgerald, el francés Daladieu -en el que podemos ver una alusión al primer ministro francés Edouard Daladier, quien, en 1938, firmó junto con Hitler, Mussolini y Chamberlain, el vergonzoso Pacto de Munich, que supuso la claudicación de las democracias frente al dictador alemán-, el italiano Tacchi y el alemán Hoffmann -en el que encontramos una posible alusión al fotógrafo de Hitler, Heinrich Hoffmann o bien al descubridor del LSD, Albert Hoffman-, así como diversos agentes de los servicios secretos occidentales, como el francés Jean Bouvard -en el que podemos ver una alusión a la novela de Gustave Flaubert *Bouvard et Pécuchet*, los británicos Fred Richardson, Wilson y Standford y el ruso Tindemann.

En *A sus plantas rendido un león*, al igual que en la mayoría de las novelas de Soriano, no aparecen personajes femeninos de importancia, lo que supone un claro retroceso en este punto, respecto de su novela anterior, *Cuarteles de invierno*, en la que aparecía el personaje de Marta.

Tendremos que esperar a la siguiente novela de Soriano, *Una sombra ya pronto serás* -en la que aparece el personaje de la adivina Nadia-, y a la última novela del escritor argentino, *La hora sin sombra* -en la que encontramos a Laura y la prostituta Isabel-, para encontrar personajes femeninos de mayor enjundia.

En *A sus plantas rendido un león*, encontramos varios personajes femeninos, aunque, sólo uno de cierta importancia: el de Daisy Burnett, la esposa del embajador británico en Bongwutsi y amante del cónsul argentino Bertoldi. Daisy tiene cuarenta y cinco años y su vida transcurre de forma rutinaria junto a su marido, al que ya no ama, y a Bertoldi, con el que se ve a escondidas en la caballeriza de los australianos. Los críticos han encontrado ciertas influencias literarias en el personaje de Daisy, sobre todo en lo referente a la relación adúltera que mantiene con el cónsul argentino. Así, encontramos una clara alusión a la novela de

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, cuando, después de la marcha de su esposa, Alfred Burnett sube a la habitación de Daisy y contempla su biblioteca y la sala de música:

“Había libros sobre la mesa de luz, encima del piano y hasta en el baño. Mister Burnett se preguntó si las lecturas no habían envenenado el alma de su esposa, que nunca había conocido las miserias de la vida. Recorrió unas páginas al azar y lo sorprendió que los versos estuvieran escritos en español. El nombre de Borges le decía algo y supuso que quizás Daisy, que siempre había sido reticente en sus confidencias, estaría estudiando otras lenguas para matar el aburrimiento. En el dormitorio encontró los cajones de la cómoda revueltos y la colección del *Times Literary Supplement* por el suelo. Sobre una silla había un corpiño abandonado y cuando lo miró de cerca le pareció que no correspondía a la redondez de los pechos de Daisy. En verdad, cuando lo pensó, mientras recorría el ribete de encaje con los dedos, se dio cuenta de que no recordaba con claridad las formas de su mujer, aun cuando no conocía otras, y las que solía ver en la publicidad de las revistas se le confundían y deformaban en la memoria. ¿Cuándo había hecho el amor por última vez con Daisy? ¿Antes o después de que ella se entregara al embajador Tacchi? Sin duda antes, porque la guerra lo había absorbido y la preocupación no lo dejaba dormir en paz. Miró la cama, enorme y sólida, y trató de recordar las escasas noches en que Daisy no ponía música y él venía a golpear la puerta de la habitación con dos copas de licor. Una la bebía mientras ella se quitaba el maquillaje y otra al final, cuando Daisy se quedaba mirándolo en silencio, con los ojos abiertos, como si quisiera preguntarle algo que él no sabría responder.

Apoyó una rodilla sobre la colcha, dejó la pistola encima de una montaña de libros y empezó a quitarse la ropa mijada. Sus mejillas coloradas habían empezado a inflamarse y oyó que se le escapaba un carraspeo ronco y nervioso. En el espejo de la cómoda se vio la barriga blanca y pecosa y desvió la mirada hacia una estampa japonesa que nunca había comprendido. Se dejó caer boca arriba y se quedó unos minutos mirando al techo, tironeado por la ansiedad, un poco avergonzado, rehaciendo formas escamoteadas por la memoria, sacudido por el atrevimiento del italiano y el descaro de Daisy, hasta que todo se diluyó alrededor y cerró los ojos mientras se iba lejos, violentamente, a su juventud, a Liverpool, al perfume fresco de un parque olvidado” (pp. 202-203).

En *A sus plantas rendido un león*, el escritor argentino intenta profundizar en la psicología de sus personajes, propone un un estilo y construcción más propio de la novela realista, que había sido expuesto precisamente por Flaubert en su novela *Madame Bovary*: la inseguridad neurótica, el sentimiento de que se posee una visión deformada de la realidad. Al

comienzo de la novela hay una escena parecida en la que Bertoldi está en el dormitorio del consulado argentino, y saca de un baúl la ropa de su fallecida esposa:

“Sacó una blusa escotada y se arrodilló a revolver entre los vestidos. Apartó un jean, una pollera muy corta, una cartera marrón y encontró la medalla pinchada en un pañuelo. Toda la habitación se había llenado de un tenue olor a naftalina. Una diminuta bombacha se deslizó entre sus dedos, arrugada como un pañuelo. Bertoldi deslizó una mano por el elástico y se quedó un rato mirándola: se preguntaba si era la misma que Estela llevaba la última noche que hicieron el amor, antes de que ella cayera enferma.

Volvió a poner la ropa en el baúl y se levantó, avergonzado. Durante todo ese tiempo había luchado por alejar los recuerdos eróticos de su vida con Estela. Más de una vez soñó con aquel cuerpo desnudo, delgado, que gemía entre sus brazos, pero al despertar se sentía tan detestable como si acabara de profanar una tumba” (pp. 42-43).

En esta escena, así como en la que Mr. Burnett observa la ropa interior de su esposa Daisy, podemos ver cierto fetichismo por parte del cónsul argentino y el embajador británico. Ambos han perdido a sus esposas, pues Estela ha muerto y Daisy ha vuelto al Reino Unido, rompiendo su matrimonio con Alfred Burnett<sup>298</sup>.

Daisy conoce a Bertoldi y a su esposa, Estela, en una fiesta en la embajada de Sudáfrica. Durante la conversación, Daisy les habla “por pura cortesía” de Jorge Luis Borges. En otra ocasión, en la residencia del embajador italiano, Daisy habla con el matrimonio Bertoldi de un relato de Jorge Luis Borges, “Emma Zunz”, y Bertoldi le recomienda otro relato del escritor argentino, “La intrusa”, el cual “había hojeado en la revista de cabina de Aerolíneas argentinas” (p. 36).

No es casual la cita que hace Soriano de estos dos relatos de Jorge Luis Borges, pues “La intrusa”, cuenta la historia de dos hermanos, Cristián y Eduardo, que viven con la misma mujer, Juliana Burgos, atractiva, de tez morena y ojos rasgados. Ambos hermanos, que hasta el momento se habían llevado muy bien, comienzan a pelearse a causa de Juliana. Los críticos han detectado en este relato claras connotaciones homosexuales, puesto que los

---

<sup>298</sup> Se entiende por fetichismo, la conducta sexual que consiste en sustituir el objeto sexual normal por una parte del mismo o por algún objeto relacionado con él. El escritor francés Octave Mirbeau, en su novela *Diario de una camarera*, incluye un episodio en el que uno de los personajes se asfixia cuando chupa un zapato de la protagonista, hacia la que se siente atraído.

hermanos no se pelean para ver cuál de los dos se queda con Juliana, sino porque ésta es una intrusa –como dice el título- que los separa. Cristián y Eduardo deciden vender a Juliana a un burdel. Algún tiempo después, los dos hermanos coinciden en la cola del prostíbulo para acostarse con Juliana, comenzando de nuevo las disputas entre ellos. Finalmente, Cristián mata a Juliana y, con la ayuda de su hermano, tira el cuerpo en el monte para que se lo coman las aves de rapiña. El relato concluye con una espantosa frase: “Que se quede aquí con sus pilchas. Ya no hará más perjuicios”. Hay una relación de transtextualidad en el que otro texto añade sentido al que se está leyendo. Es evidente que la cita de este relato de Borges hace alusión a la relación conflictiva que mantiene Daisy con su marido, al que, como hemos comentado, ya no ama, y con su amante, el falso cónsul de la República Argentina, Faustino Bertoldi.

Por lo que respecta al otro relato de Borges citado, “Emma Zunz”, el argumento, en el que hay influencias de la novela policial, es igual de impactante: Emma asesina al copropietario de la fábrica donde ella trabaja, Aaron Loewenthal, para vengar la traición que éste le había hecho a su padre seis años antes. El padre de Emma, Emanuel Zunz, había sido juzgado y condenado por un desfalco que, según le cuenta a su hija, había sido cometido por Loewenthal. Los Zunz pierden su casa, que había sido incautada por la justicia, y Emanuel huye al Brasil. Al principio del relato, Emma recibe una carta en la que se le comunica la muerte de su padre. Elabora un plan para asesinar a Loewenthal, el cual consiste en que le pide una entrevista a éste, con el fin de hablarle de una huelga que se está proyectando. Una vez en casa de Loewenthal, Emma lo mata y luego explica a la justicia que Aaron la había citado en su casa y había abusado de ella. Es evidente también la relación que este relato tiene con *A sus plantas rendido un león*, de Soriano, tanto por el aspecto de la venganza, como por las razones de índole sexual que Emma aduce ante la policía como causa de que haya asesinado a Loewenthal. En la novela de Soriano, Daisy se venga de su marido impotente, tomando como amante al cónsul argentino.

Daisy cree que Bertoldi es un intelectual, por lo que se siente defraudada cuando su marido se burla del cónsul argentino, al que hace correr por el bulevar de las embajadas, arrastrando las cometas que fabricaba en su atelier, las cuales eran imposibles de remontar, ya que las condiciones meteorológicas de Bongwutsi lo hacían imposible. Daisy le

deja a Bertoldi un ejemplar de *Tristram Shandy*, del ácido escritor británico del siglo XVIII Laurence Sterne. Creemos que este préstamo o regalo no es del todo inocente.

En esta obra –que su autor dejó inacabada-, aparece un personaje, Toby, tío del protagonista, que es un antiguo militar que rememora sus hazañas, en conversación con su ordenanza, el cabo Trim. El tío Toby –que es en realidad el personaje central de la novela- tiene como principal afición la fabricación de maquetas de fortificaciones. En la guerra sufrió una herida que le impide mantener relaciones íntimas, y cuando una viuda se enamora de él, ésta decide investigar los pormenores de la herida de guerra, sonsacando información al ordenanza Trim. Pensamos que con la cita de *Tristram Shandy*, Osvaldo Soriano está aludiendo aquí a la posible impotencia sexual del embajador británico, Alfred Burnett –quien tiene una afición similar a la de Toby, en este caso la fabricación de cometas-, lo que explicaría que las relaciones entre él y su esposa sean bastante malas. Por eso, en el fragmento de la novela antes citado, Mr. Burnett intentaba recordar cuándo había hecho el amor por última vez con Daisy: “¿Antes o después de que ella se entregara al embajador Tacchi? Sin duda antes, porque la guerra lo había absorbido y la preocupación no lo dejaba dormir en paz. (...) Daisy se quedaba mirándolo en silencio, con los ojos abiertos, como si quisiera preguntarle algo que él no sabría responder” (p.202-203); este texto intercalado, confirma que Mr Burnett es impotente, y que Daisy, con el regalo o préstamo de *Tristram Shandy* que hace a Bertoldi, le está diciendo secretamente que su marido es impotente y que ella tiene necesidades físicas.

También encontramos posibles connotaciones sexuales en la escena del fracasado intento del vuelo de la cometa por parte de Bertoldi. Mr. Burnett no se ríe en realidad de que el cónsul argentino sea incapaz de elevarla –algo imposible por las condiciones meteorológicas de Bongwutsi-, sino porque piensa que Bertoldi no es un peligro para él desde un punto de vista sexual, mientras que sí sospecha del embajador italiano, a quien considera un mujeriego.

Es posible que la escena de la cometa sea una estrategia de Mr. Burnett para averiguar quién puede ser el amante de su esposa.

Después de la invasión de las Islas Malvinas por parte de Argentina, en una reunión con sus colegas diplomáticos en Bongwutsi, Mr. Burnett encuentra un prendedor de su esposa, que ésta se había dejado olvidado en su último encuentro sexual con Bertoldi. Finalmente, Daisy decide romper tanto con su marido como con Bertoldi y vuelve al Reino Unido.

En esta novela, Soriano aprovecha para realizar diversos homenajes literarios, entre ellos uno a *El gran Gatsby*, de Francis Scott Fitzgerald, comenzando por el nombre de Daisy, que es también el nombre de la mujer de la que se enamora el protagonista de la novela del escritor americano, Gatsby<sup>299</sup>. Encontramos algunos elementos en común entre Gatsby y Bertoldi, y entre la Daisy de la novela de Fitzgerald y su homónima de la novela de Soriano. Por lo que respecta a los primeros, tanto Gatsby como Bertoldi mantienen relaciones con mujeres infelizmente casadas; Gatsby deslumbra a Daisy Fay, despilfarrando el dinero que ha obtenido mediante métodos ilícitos –es traficante de bebidas durante la Ley Seca-, mientras que Bertoldi mantiene relaciones con Daisy Burnett, en base a una mentira como es el hecho de que él en realidad no es el cónsul de Argentina, sino el encargado de la oficina de turismo; tanto Gatsby como Bertoldi terminan perdiendo a la mujer a la que aman, el primero porque queda arruinado, y el segundo porque estalla el conflicto de las Malvinas.

---

<sup>299</sup> Uno de los personajes recuerda el pasado de Daisy Fay: “Corrían exagerados rumores sobre ella; se decía que una noche de invierno su madre la encontró preparando la maleta para irse a Nueva York a despedir a un militar que se iba a ultramar; se pudo impedir que lo hiciera, pero durante varias semanas no dirigió la palabra a su familia. Ya no se dedicó más a los militares, sino a chicos de pies planos, cortos de vista, que no eran admitidos en el Ejército. Al otoño siguiente, volvió a estar alegre, tan alegre como siempre. Se presentó en sociedad después del armisticio, y en febrero se dijo que estaba comprometida con un chico de Nueva Orleans. En junio se casó con Tom Buchanan, de Chicago, con más pompa y solemnidad de lo que Louisville había conocido hasta entonces”. FITZGERALD, Francis Scott: *El gran Gatsby*, Madrid, Unidad Editorial, 1999, pp. 85-86. En *A sus plantas rendido un león*, Daisy recuerda su juventud que transcurrió en Liverpool, donde asistió a los conciertos de los *Beatles*.

Por lo que se refiere a las dos Daisys, ya hemos comentado que son mujeres infelizmente casadas, la Daisy de la novela de Fitzgerald, con un hombre que la engaña con otras mujeres, mientras que la de la novela de Soriano tiene un marido impotente. Mario Vargas Llosa comenta<sup>300</sup> que el personaje de Daisy Fay es “deliciosamente inmaterial, una linda mariposa que revolotea, inútilmente, por una vida que es para ella sólo forma, superficie, juego, diversión. Su egoísmo es tan genuino y natural como su cara de muñeca...”; este comentario del escritor peruano-español, puede aplicarse también a la Daisy de novela de Osvaldo Soriano.

En la novela encontramos otras alusiones a *El gran Gatsby*, por ejemplo, en la parodia que hace Soriano de la escena de la muerte del protagonista de la novela de Fitzgerald -que es asesinado por error por Wilson, el esposo de Myrtle, la amante de Tom Buchanan, que había perecido atropellada por el coche de Gatsby, aunque, en realidad lo conducía Daisy, y cuyo cadáver aparece en una colchoneta en la piscina de su mansión-, en la escena en la que el gorila se cae en una red colocada encima de la piscina de la embajada británica. También hay alusiones a *El gran Gatsby*, en las fiestas que organizan los embajadores en sus mansiones, y en la descripción –muchas veces grotesca- de los invitados, entre los cuales está el embajador estadounidense que se apellida precisamente Fitzgerald apellido de la madre del presidente John Kennedy.

Otro personaje femenino que aparece en *A sus plantas rendido un león* es el de Estela, la esposa de Bertoldi. En realidad, Estela está muerta, ya que, aburrida por la vida que lleva en Bongwutsi, añorando a Buenos Aires, languidece poco a poco, esperando inútilmente una repatriación que nunca llega. La única diversión de Estela son los encuentros que mantiene el matrimonio Bertoldi con Daisy Burnett. En uno de ellos, Daisy, que no conoce nada de Argentina y de su cultura, habla con Estela, de Eva Perón y hace una alusión al musical *Evita*, de Andrew Lloyd Weber, que había visto en el Reino Unido, y que ofrece una visión tópica de la Argentina. Como Eva Perón, “Estela mostraba ya las señales de su

---

<sup>300</sup> VARGAS LLOSA, Mario: en “Prólogo” a FITZGERALD, Francis Scott: *El gran Gatsby*, Barcelona, Círculo de lectores, 1994, p. 17.

enfermedad y su cara bondadosa parecía estar depidiéndose del mundo con resignación” (p.36). Si la mujer de Bertoldi sufre posiblemente la misma enfermedad que Eva Perón – cáncer de útero-, su nombre coincide curiosamente con el de la tercera esposa de Juan Domingo Perón, María Estela Martínez. Creemos que estas coincidencias no son casuales, pues en el personaje de Bertoldi vemos quizás algunos rasgos de la personalidad de Perón, como, por ejemplo, el hecho de que, como el presidente argentino, Bertoldi está exiliado en un país lejano. El cónsul argentino, que no se ha recuperado de la muerte de su esposa, pierde también a Daisy, aunque sabe que ella nunca le ha amado:

“En esa caballeriza se habían contado secretos y jurado días imposibles, como si tuvieran una vida por delante. Se abrazaban besándose las pupilas, adivinando los contornos de los cuerpos en la penumbra y en noches serenas y estrelladas murmuraban promesas que se desvanecían con el último beso. A veces, ganado por la melancolía, el cónsul evocaba vías y terraplenes, baldíos y amaneceres que Daisy trasladaba en su imaginación a los desolados suburbios de Liverpool, donde había sido joven y rebelde. Repetían cada vez las mismas obsesiones, remotas e inasibles, los mismos deseos de atrapar la lejanía y el tiempo que los disecaba irremediamente. La última noche, recostada en la hierba seca Daisy no pudo sofocar un sollozo y una maldición contra la vid. El reflejo de la luz sobre la cara le daba un aire de madona envejecida. Abrazó al cónsul con todas sus fuerzas y le pidió que le enviara a Londres las cartas que había dejado en el buzón del consulado, convencida de que para borrar de su vida al marido tenía que olvidar también al amante. Bertoldi fingió comprenderla, pero al amanecer, mientras la acompañaba por el sendero del bosque, se dijo que nunca se las enviaría, porque ella no lo deseaba de verdad. Se sentía tan abatido que cuando Daisy llamó un taxi ni siquiera le preguntó a qué hora salía el avión. Le dio un beso en la mejilla, ayudó al chofer a poner la valija en baúl y se quedó parado en la vereda mirando el coche que se alejaba” (pp. 91-92).

Curiosamente, los recuerdos que tiene Bertoldi de su país son las “vías y terraplenes, baldíos y amaneceres”, que también Daisy identifica con su ciudad natal, Liverpool, asolada en esa época por el liberalismo económico impuesto por la primera ministra Margaret Thatcher. Los trenes, como hemos mencionado, juegan un papel muy importante en las novelas de Soriano. Lejos de fortalecer la estructura administrativa de Argentina, favoreció las diferencias entre Buenos Aires y el interior; es posible también que Bertoldi esté haciendo una alusión a que los ferrocarriles argentinos pertenecían a compañías británicas. Por otra parte, las parcelas abandonadas aparecen en varias de las novelas de Soriano, y siempre son sinónimo de abandono y estancamiento.

En esta novela encontramos también algunos momentos que anticipan otra de sus novelas, *El ojo de la patria*, publicada en 1992. Señalamos como ejemplo la escena cuando Bertoldi regresa al consulado argentino y abre el paquete que contiene presuntamente las cartas de amor que Daisy le envió, descubre con temor que, ésta le ha enviado por equivocación las partituras completas de la obra para piano de Beethoven. En *El ojo de la patria*, Julio Carre se enamora de Susana, aunque no es correspondido por ésta. Un día, la chica le pide que le guarde un paquete con libros y papeles musicales, ya que sus padres no quieren que estudie música. Carré piensa que esos papeles son documentos guerrilleros, le pierde la pista a Susana y, algún tiempo después, lee en el periódico que la chica había muerto junto con otros guerrilleros en un altercado con las fuerzas conjuntas. Carré se siente humillado cuando abre el paquete, ya que él espera encontrarse documentos de los montoneros y solamente hay partituras y cuadernos de solfeo.

En *A sus plantas rendido un león* hay también una escena en la que Bertoldi recuerda un viaje en elefante que realizó junto a Estela:

“Al pasar frente al embarcadero viejo le vino a la memoria el atardecer en que montaron por primera vez sobre un elefante. Dos nativos que regresaban a una aldea del norte les hicieron un lugar y se internaron en la selva por un camino de cazadores. Los otros animales se apartaban a su paso y sólo los insectos de luz y las mariposas los acompañaban en la marcha. El andar del elefante era tan suave que tuvieron la sensación de ir sobre una nube que se desplazaba entre el follaje y las flores. En el viaje fumaron tabacos nuevos, y soñaron despiertos con lo que nunca soñaban dormidos. Desde entonces Estela empezó a creer, como los nativos, que las pesadillas venían del diablo y se despertaba espantada y sin coraje para nada” (pp. 92-93).

Esta escena recuerda a un fragmento del relato “Regreso con Ollie”:

“ ‘Los trenes tienen algo que ver con el principio y con el final’, piensa Ollie. Es cierto. También los barcos y la distancia. Uno siempre va a morir lejos de los mejores lugares. Por vergüenza tal vez, como los elefantes. Él siempre tuvo algo de elefante. No sólo físicamente. Los elefantes son codiciados en su mejor momento cuando sus colmillos son frescos y deslumbrantes. La gente sólo busca eso, los colmillos. Si atrapa a un elefante, enseguida se los corta y toda la grandeza del animal desaparece. Queda apenas el cuerpo pesado, dolorido, tan dolorido está el elefante que cualquier otro animal puede matarlo.

-Me siento como un elefante –ha dicho Hardy, Stan lo mira y luego dirige sus ojos a la distancia donde las chalupas navegan agitadas por el mar”<sup>301</sup>.

En el relato “Antesala de John Wayne”, el gordo se siente como un elefante a punto de ser abatido por el cazador Wayne. La marcha en elefante es un anticipo de la muerte de Estela.

Otro personaje femenino que aparece en la novela es el de Florentine, una antigua amante de Quomo. Florentine, que en su juventud fue espía del KGB ruso, dirige ahora un club de lo más estrafalario en un palacete de París, el cual incluye un casino y un burdel, y anticipa en parte el personaje de Nadia de *Una sombra ya pronto serás*, la siguiente novela de Osvaldo Soriano, publicada en 1990, y a algún personaje de *La hora sin sombra*, de 1995. Soriano describe así a Florentine:

“...dijo la mujer del monóculo mientras contemplaba a Quomo con una sonrisa fija, llena de arrugas y colorete. Los labios eran tan rojos y los párpados tan azules que el resto de la cara se le esfumaba detrás del lente. (...) Lauri calculó que veinte años atrás había sido una mujer hermosa y terriblemente snob. Inclina la cabeza para mirar por el monóculo, como si realmente lo necesitara” (p. 81).

Después, Quomo le comenta a Lauri:

“Tuvimos un romance hermoso y desgraciado. Su marido había muerto en la guerra y nos conocimos en un tren. Ella iba a jugar al casino de Deauville y me pidió que la acompañara. Perdió cincuenta mil dólares en un rato y después, cuando yo los recuperé, fuimos a emborracharnos y a hacer el amor en la playa. Tenía mucho dinero, pero por principio se escapaba de los hoteles sin pagar. Conocía todos los trucos: el incendio, la inundación, la valija vacía... En ese tiempo trabajaba para la KGB y los yanquis la agarraron en Berlín en el 67. Después hicieron algún arreglo raro y la dejaron libre. Tal vez se haya retirado de la profesión, pero no podría jurarlo. Cuando los rusos llegaron a Bongwutsi sabían demasiado de mi vida sexual y siempre me quedó la intriga” (p. 87).

Esta historia es un anticipo también de la atmósfera de *El ojo de la patria*, en la que los espías tienen que ponerse al día después de la caída del muro de Berlín. Soriano comentaba, al hablar de la cara de Florentine, que llevaba los párpados pintados de azul, en

---

<sup>301</sup> SORIANO, Osvaldo: “Regreso con Ollie”, en *Artistas, locos y criminales*, op. cit., pp. 30-31.

efecto, hemos podido comprobar que las mujeres rusas adoran pintarse los ojos de este color. El hecho de que Florentine lleve monóculo, puede ser un indicio de que es una mujer fría y con carácter duro, como eran en realidad los espías rusos, aunque no por ello deje de ser apasionada. Entre las personas famosas que usaron monóculo encontramos al actor y director austriaco Erich von Stroheim y al presidente portugués Antonio Sebastião Ribeiro de Spínola, entre otros. Como hará luego Nadia con algunos de los protagonistas, en *Una sombra ya pronto serás*, Florentine adopta una actitud maternal con Quomo, Chemir y Lauri, pues, como destaca Néstor Ponce, la mayoría de los personajes de las novelas de Soriano se caracterizan por su infantilismo e inmadurez, hasta tal punto que, como a los niños pequeños, les indica que el baño está listo:

“-Nos vamos a quedar aquí por un tiempo, Florentine. No quisiera tener que arruinarle la cara a ese rufián (su actual compañero).  
-Ojalá te quedaras para siempre. Mírate al espejo, pareces un linyera. Y el pobre Chemir, todavía pensando en hacer revoluciones...  
-La última, Madame... –murmuró Chemir, como avergonzado.  
-¡Pero a esta edad hay que ser más juicioso! Parece mentira que anden trepando paredes y corriendo como los chicos. Y usted, joven, ¿de dónde sale?  
-De la Argentina, señora.  
-No agachar más la cabeza –agregó Chemir como una letanía.  
-De la Argentina, qué gracioso. Vayan, el baño está preparado” (p. 125).

Florentine tiene un gato, *Saturno*, de piel gris y suave, que está ciego; Quomo le llama “mi buen oráculo”, y evidentemente el animal le da buena suerte, ya que gana a la ruleta, acertando el dieciocho rojo<sup>302</sup>. De nuevo, Soriano presenta a los gatos como animales que traen la buena suerte. Antes de salir del club de Florentine, Quomo coge en brazos al animal, y lo acaricia, esperando que también le dé buena suerte para el viaje que va a hacer a

---

<sup>302</sup> En la elección de este número por parte de Quomo, podemos ver posiblemente una alusión a una obra de Karl Marx, *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, libro escrito entre 1851 y 1852, y que hace referencia al golpe de Estado que el 18 brumario –9 de noviembre de 1851- dio Luis Bonaparte -sobrino de Napoleón-, que era presidente de la República Francesa desde 1848, proclamándose primero jefe del poder ejecutivo y después emperador. El mismo día pero de cincuenta y dos años antes, en 1799, su tío Napoleón, dio un golpe de Estado, abolió el Directorio, y fue nombrado sucesivamente primer cónsul, consul vitalicio y finalmente emperador. El libro de Marx comienza de esta manera: “Hegel dice en alguna parte que todos los hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa. Caussidière por Danton, Louis Blanc por Robespierre, la Montaña de 1848 a 1851 por la Montaña de 1793 a 1795, el sobrino por el tío. ¡Y a la misma caricatura en las circunstancias que acompañan a la segunda edición del Dieciocho Brumario”. MARX, Karl: *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, Madrid, Alianza Editorial, 2003. En la novela de Soriano, Quomo, que como ya hemos indicado, gobernó en Bongwutsi de forma autoritaria y fue derrocado, quiere volver a gobernar en el país africano; siguiendo a Karl Marx, su primer mandato fue una tragedia, y el segundo, ya desde los mismos preparativos es una farsa.

Bongwutsi. En el nombre del gato, podemos ver por extensión algunos rasgos de la personalidad de Michel Quomo: Saturno –el Cronos de los griegos-, es la personificación del tiempo. Hijo de Urano (el Cielo) y de Gea (la Tierra), destronó a su padre y, para evitar que le sucediera otro tanto, devoró a sus hijos apenas nacidos. Pero su esposa Rea salva a Zeus, que venció y desterró a su padre. Es decir, Quomo, que ya detentó el poder de manera tiránica en Bongwutsi, quiere destronar al Emperador, pero no quiere ver a sus muchos hijos, porque teme que alguno de ellos le derroque algún día.

Otro personaje femenino de la novela es Marie-Christine, la paciente secretaria francesa de Alí El Katar, en el que quizás podemos ver un homenaje de Soriano a su propia esposa, Catherine.

### 3.1.2 O juremos con gloria callar

La acción de *A sus plantas rendido un león* transcurre, como ya hemos indicado, en el año 1982, año en el que tuvo lugar el conflicto de las Islas Malvinas. Sin embargo, en esta novela de Osvaldo Soriano, aparecen también numerosas alusiones al contexto histórico de la época, uno de los más tormentosos en el devenir de la humanidad. En primer lugar, encontramos el caso de Africa, representada por un país imaginario, Bongwutsi, en el que transcurre la acción de la novela; Soriano cita también un país real, Tanzania, y algún otro imaginario.

En una entrevista con Marta Giacomimo, el escritor argentino contaba cómo era la imagen que los argentinos tenían del continente africano: un lugar pobre, situado en el fin del mundo, imagen que, de todas formas, es la que tenemos en todo occidente. El autor comentaba también que a ningún argentino se le hubiera pasado por la cabeza nunca que Argentina llegara a parecerse algún día a Africa, como así ha sucedido.

Bongwutsi, el país imaginario propuesto por Soriano, es el típico país bananero, recién salido de la época colonial, y en el que la antigua metrópoli –los británicos- apoyan como gobernante a un emperador títere, a quien Quomo considera un “patán”. Bongwutsi es un país tropical, abrasado por el sol, con un alto grado de humedad, y en el que los

occidentales siguen detentando el poder, mientras que la mayoría de la población está en la más absoluta de las pobreza.

“El cónsul se acercó a un grifo para refrescarse la cara. Los nativos pasaron a su lado cargando el féretro; algunos lloraban y otros cantaban una tonada pegadiza. Bertoldi empezó a caminar hacia el centro, pero estaba demasiado abatido y casi sin darse cuenta se subió a un ómnibus que repechaba la cuesta a paso de hombre.

Preguntó el precio del boleto y se corrió hacia el fondo, entre las cajas de bananas y las jaulas de los pájaros. Los negros lo miraban con curiosidad y el cónsul temió que su presencia allí fuera tomada como una provocación. Nadie, aparte de él, llevaba pantalones largos ni usaba reloj pulsera. Cuando bajó en la plaza del mercado fue a sacar el pañuelo y se dio cuenta de que le habían robado la billetera con los documentos y la poca plata que le quedaba. (...)

Cruzó la plaza abriéndose paso entre la gentes, protegiéndose los bolsillos vacíos y se acercó a las letrinas de madera que los ingleses habían construido en la época de la colonia. No encontró ninguna que pudiera cerrarse por dentro y entró en la última, frente a la estatua al Emperador. Se sentó sobre las tablas mugrientas, entre un enjambre de moscas...” (p. 12).

La única zona próspera de la capital es el bulevar en el que se encuentran las embajadas extranjeras, entre ellas la argentina. Sin embargo, las delegaciones diplomáticas pueden agruparse entre delegaciones de primera y delegaciones de segunda, y siguiendo la famosa definición de Lord Salisbury, la argentina es una delegación de segundo orden. En Bongwutsi hay también una isla, llamada de las Serpientes, en la que conviven “las casas europeas con jardines de césped donde bebían los blancos y las mujeres eran jóvenes y bellas” (p. 109) y los nativos, que viven en chozas. Hasta allí se dirige el fanático O’Connell para empezar la revolución. Esta novela es una novela paródica e hiperbólica en la que todo es desmesurado.

En la entrevista con Marta Giacomimo, Soriano afirma que uno de los propósitos que tenía cuando escribió *A sus plantas rendido un león*, era criticar al marxismo y a las revoluciones, pero siempre desde la revolución, un tema que por entonces estaba de moda, desde que Mario Vargas Llosa escribió *Historia de Maita*. En la novela podemos ver una sutil parodia de la toma del poder por Lenin en 1917. Por ejemplo, encontramos en la novela dos personajes originarios de Bongwutsi, dispuestos a hacer la revolución: Quomo – que ya ha detentado el poder en el pasado con resultados negativos- y Patik, que estuvo

casado con la hija del emperador de Bongwutsi. Patik, que se considera a sí mismo como un moderado, es partidario de “una revolución blanca y civilizada” (p. 52), mientras que Quomo defiende la revolución del proletariado. Patik considera que toda “revolución es en sí misma un error” (p. 50). Según una analogía, Quomo sería Lenin, defensor de un tipo de partido de vanguardia, cerrado, clandestino, centralizado y militarizado, con vistas a la toma del poder, y Platik sería posiblemente un menchevique como Martov.

En la muerte de Platik podemos ver también una alusión a Leon Trotski, asesinado por el español Ramón Mercader en su exilio mexicano en 1940. Los mencheviques eran partidarios, sí, de la revolución, pero creían que era necesario pasar primero por una primera etapa de democracia burguesa, dada la inmadurez del pueblo ruso.

Evidentemente, el emperador de Bongwutsi es un alter ego del zar Nicolás II: bonachón pero incapaz de dirigir el país, a lo que se suma que la economía depende de las potencias extranjeras. En la novela de Soriano vemos cómo la corrupción afecta también a los embajadores residentes en Bongwutsi; el primer ministro de Bongwutsi advierte a Bertoldi de que tenga cuidado en no tropezar con la planta que les regaló el presidente francés Giscard d’Estaing.

Con vistas a hacer la revolución blanca y pacífica, Patik –y también Quomo– se crea una historia, según la cual Argentina podría abrir un segundo frente en Bonwutsi –el otro son las Islas Malvinas– con el fin de debilitar a los británicos. También propone contactar con el dirigente libio Muammar al-Gaddafi; Patik finalmente es asesinado. Quomo, en cambio, es un defensor a ultranza de la dictadura del proletariado, de la que se reía Patik. El primer experimento comunista de Quomo en Bongwutsi fue todo un fracaso, como le comenta Patik a Lauri: “Para colmo hizo la reforma agraria en la estación de las lluvias y la cosecha de café se pudrió completa y el algodón llegó mojado a Europa” (p. 50). Aquí podemos ver, posiblemente, una cruel alusión al régimen castrista de Cuba.

El episodio de la novela en la que Quomo entra en la capital del país en un tren cuyos pasajeros son monos, vemos de nuevo una parodia de un hecho histórico: el viaje que

hizo Lenin en un tren sellado desde Zurich a Petrogrado –la actual San Petersburgo- con el beneplácito del Kaiser Guillermo II, que le permitió atravesar territorio alemán<sup>303</sup>.

Patik le comentaba a Lauri que los nativos de Bongwutsi detestaban el comunismo, al que tenían verdadero pavor –lo mismo sucede en Argentina-, por lo que nunca van a encontrar gente que les apoye. Cuando Lauri le pregunta a Quomo cuántos hombres armados tiene, éste le responde: “...usted, yo y dos más”, de ahí que la única manera de llegar al poder sea con los gorilas, los cuales suponen el terror. El hecho de que los monos sean gorilas, puede tener, quizás, relación con los antiperonistas argentinos, apodados precisamente así, y con los golpes de Estado contra Hipólito Yrigoyen y Juan Domingo Perón. El hecho de que un argentino –Lauri- participe en la revolución, parece aludir también al hecho de que los Montoneros argentinos llegaron a acuerdos con otros grupos, izquierdistas de todo el mundo, entre ellos grupos africanos, para la extensión del comunismo por el orbe. En la novela, como ya hemos comentado, se cita también al terrorista venezolano *Carlos*, al dirigente libio Gaddafi, al IRA, a ETA, y a otros grupos terroristas.

Es sabido que regímenes como el de Gaddafi financiaron y adiestraron a grupos terroristas como ETA, el IRA, los Montoneros, las FARC, las Brigadas Rojas, etc., los cuales disponían de campamentos en los que ponían en común sus “estrategias”.

Soriano no deja títere con cabeza, y su crítica afecta también a Fidel Castro y a los soviéticos, a los que acusa de chaqueteros:

“Sin ir más lejos, en Somalia íbamos bien, teníamos a los etíopes cocinándose en el desierto, estábamos a un paso del triunfo y ¿qué hacen los rusos? Cambian de política, voltean al Emperador de Etiopía y ¡zas!, deciden que el campo popular está del otro lado. El apoyo que nos daban en Somalia se lo pasaron a los etíopes para que nos liquidaran. Claro, los yanquis tuvieron que darse vuelta también, así que nos dejaron al medio. ¿Sabe la paliza que nos pegaron? Los americanos nos apretaban de un lado y cuando cruzábamos la frontera

---

<sup>303</sup> Abrumado por los problemas políticos, económicos y sociales que ya empezaban a mermar el imperio de los Hohenzollern en plena I Guerra Mundial, Guillermo II pensaba que permitiendo llegar a Lenin a Rusia<sup>303</sup>, una de las primeras acciones de éste sería llegar a un acuerdo de paz con Alemania, la cual retiraría las fuerzas del frente oriental para concentrarlas en el occidental, de modo que le fuera más fácil vencer a los británicos y franceses. Así ocurrió en realidad, aunque al Kaiser no se le pasó por la cabeza que el comunismo se expandiría primero por Europa y después por el mundo entero, acabando con regímenes como el suyo.

nos agarraban los tanques rusos. Un infierno, no se imagina. Estuve dos meses en las montañas de Eritrea hasta que bajé con unos beduinos al desierto de Sudán. (...) Entonces nos dijimos: nunca más, basta de rusos” (p. 69).

La crítica afecta también a la Socialdemocracia; se trata de lo que en el país vecino se denominó *izquierda caviar*<sup>304</sup>. El escritor argentino critica la labor del presidente francés François Mitterrand en Africa, donde apoyó a personas de la más baja estofa, a cambio de suculentos negocios para las empresas galas. No es de extrañar, que uno de los embajadores que aparece en esta novela de Soriano y que se dedica a traficar con diamantes, sea socialista. El escritor critica asimismo la debilidad del pensamiento ideológico de todos estos grupos, lo cual les ha hecho incurrir en graves errores:

“(…) A Marx yo lo hacía leer en las escuelas.  
-¿Cuándo fue que usted estudió a Marx?  
-Cuando vine de joven a París. Me lo contó una amiga ugandesa.  
-¿Qué le contó?  
-Marx, completo. Ibamos al jardín de Luxemburgo a las tardecitas, nos sentábamos en un banco y ella empezaba (...) Nos quedábamos hasta la noche, comíamos un bocado en un bistrot y me seguía contando. (...) Después yo mismo di cursos y lo conté mucho.  
-¿Está seguro de que se lo contaron bien?  
-No sea cínico. El conocimiento se transmite por la palabra, al menos entre nosotros” (p. 88).

El hecho de que Quomo tenga una idea absolutamente peregrina de las ideas de Marx y Lenin hacen que, al final de la novela le prometa a Lauri que la próxima república socialista a fundar será la de las Malvinas. Aquí, Soriano critica de nuevo a los grupos que, como los Montoneros, quisieron realizar la revolución comunista en Argentina y lo único que consiguieron fue entrar en una espiral de violencia que asoló Argentina durante años. Al comienzo de la novela, Patik afirma de forma errónea que el Che Guevara murió en Haití, cuando en realidad lo hizo en Bolivia.

En la novela encontramos una escena que transcurre en el palacete de Florentine en París. Allí, Lauri ve a un grupo de personas mayores, hombres y mujeres,

---

<sup>304</sup> Cuando Quomo le dice a Lauri que vaya a comprarse ropa porque da pena cómo anda vestido, el argentino le responde que a él le enseñaron que la ostentación es un vicio burgués, entonces Quomo le explica: “...los buenos revolucionarios podemos empezar en Cacharel, porque siempre terminaremos chapoteando en el barro, mordidos por la carroña, conduciendo una columna de andrajosos que buscan justicia. Estoy harto de burócratas que hicieron el camino inverso. A eso, ve, yo le llamo traición” (p. 74).

bailando y vestidos con las mejores ropas de su juventud. “Entre las caras estragadas (Lauri) creyó ver la de un hombre calvo y pequeño, pensativo, que no parecía saber adónde iba, pero también vio la suya, como en una foto trucada o retocada” (p. 127). En esta escena, Soriano realiza una crítica a todos aquellos intelectuales que una vez apoyaron la consecución de un mundo mejor, pero que finalmente decidieron traicionar su ideario:

“Llevan mucho tiempo juntos. Se aman y se odian y podrían matarse entre ellos por algo que quizá piensen, pero no pueden decir. No pueden o no se atreven, no lo sé, no soy de ese mundo. Lo más conmovedor es que todavía sueñan, aunque ya no se hablan. Se han dicho todo lo que tenían que decirse, pero siguen viniendo para estar juntos, para hacer la cuenta de los muertos, de los desertores, de los fracasados. A veces traen una noticia esperanzada. El pianista es el que soñó el sueño más hermoso, pero despertó antes de saber cómo terminaba. Le dicen *El Hombre de la Utopía Inconclusa* y es el preferido de Michel. Es el creador del minué sin final, una pieza que abarca todo y no conduce a nada pero que los hace felices. Aquella es Rosa, la terca, la que se atreve a discutirlo todo” (p. 127).

### 3.1.3 Abrazos, millones de hombres

En *A sus plantas rendido un león* encontramos algunas referencias a obras musicales, empezando por el título de la novela, que, como ya hemos indicado, es una cita del himno nacional argentino. Es posible que el personaje de Lauri en esta novela se llame así por una alusión a uno de estos versos, “coronada su sien de laureles”. Según Soriano, Lauri es un pastiche de un heredero del Che Guevara, es el internacionalista, en oposición a Bertoldi, que es el nacionalista. Por otra parte, en la cita que hace Soriano de estos versos del himno argentino, podemos ver un gesto irónico por parte del escritor, pues si bien Argentina rompió las cadenas que la unían a España, se creó otras que la ataron a Gran Bretaña. Tampoco los argentinos han sido todos iguales.

Por lo que se refiere a la “nueva y gloriosa nación”, Soriano afirmaba en el artículo titulado “Rosas” que si éste levantara la cabeza nada glorioso vería en su país. En Roma, las coronas de laurel se colocaban en las cabezas de los triunfadores en la guerra, pero no es el caso de Argentina, que ha sido derrotada en la guerra de las Malvinas. El león al que se hace referencia en el verso “y a sus plantas rendido un león”, es seguramente el león que

representa a España; si bien Argentina ha conseguido, después de su independencia, dominarlo, ahora aparece otro león –el de Gran Bretaña- que pasa a sojuzgar a los argentinos.

Otra composición a la que se hace alusión en esta novela es la Marcha *Aurora*<sup>305</sup>, que también es citada en la anterior novela de Soriano, *Cuarteles de invierno*, en boca de Ezequiel Avila Gallo: “(Bertoldi) Fue a vestirse y puso la marcha Aurora en el tocadiscos. Encendió todas las luces de la casa y abrió las ventanas para que la música se escuchara por todo el barrio. (...) Bertoldi empezó a arriar la bandera cantando a todo pulmón. (...) De golpe, todas las luces del barrio se apagaron y el disco se frenó con un sonido ahogado” (p. 33). Bertoldi es un ejemplo de los millones de argentinos que, olvidando las calamidades sufridas bajo las dictaduras militares, no dudaron en festejar la conquista de las islas Malvinas.

En el texto hay también una alusión a la obra para piano de Ludwig van Beethoven, como ya hemos visto. Bertoldi le pide a Daisy que le devuelva las cartas que él le envió para evitar que caigan en manos del marido, Mr. Burnett, pero por equivocación ella le envía las partituras de la obra pianística de Beethoven. Soriano cita también la Novena Sinfonía del sordo de Bonn, la que lleva el subtítulo de “Coral”, y cuyo último movimiento es el llamado *Himno a la alegría*, sobre texto de Schiller. Este excelso movimiento, que constituye el himno de la Unión Europea, supone un canto a la hermandad entre los seres humanos, aunque, en su novela, Soriano hace referencia a ella durante una discusión que mantienen, durante una fiesta, los embajadores, y que terminará con varios de los diplomáticos batiéndose en duelo.

Otra composición citada en la novela es el vals de Johann Strauss, *An der schönen, blauen Donau*, op. 314 del compositor, más conocido por el título de *El Danubio Azul*, y que un crítico de la época del estreno (1867), llamó “Marsellesa de la Paz”:

---

<sup>305</sup> Esta canción se utiliza en ocasión de izar o arriar la bandera de Argentina. Se trata de una oración o plegaria a la bandera, que estaba incluida en la ópera del mismo nombre. La ópera *Aurora* fue compuesta en 1908, y estrenada en el Teatro Colón el 5 de septiembre del mismo año. La música es de Héctor Panizza y la letra de H.C. Quesada y L. Illica. La letra es la siguiente: “Alta en el cielo, un águila guerrera / audaz se eleva en vuelo triunfal; / azul un ala del color del cielo, / azul un ala del color del mar. / Así en la alta aurora irradial, / punta de flecha el áureo rostro imita, / y forma estela al purpurado cuello. / El ala es paño, el águila es su bandera. / Es la bandera de la patria mía, / del sol nacida, que me ha dado Dios; / es la bandera de la patria mía, / del sol nacida, que me ha dado Dios; / es la bandera de la patria mía, / del sol nacida que me ha dado Dios”.

“Acariciados por una luz difusa, los músicos se dejaban llevar por la melancolía del *Danubio Azul*” (p. 148). Toda la escena del baile nos recuerda a una similar de la película *Cincuenta y cinco días en Pekín*, cuya acción transcurre durante la rebelión boxer de China en 1900. En esta escena el embajador inglés –papel interpretado por David Niven– discute con los embajadores de otros países las medidas a tomar ante los ataques que están sufriendo los occidentales en Pekín, y que tendrán su punto culminante en el asesinato del embajador alemán.

Por lo que se refiere a la música popular, y en concreto al tango, sólo hemos encontrado una alusión a un tango, concretamente a *Sur*<sup>306</sup>, que tiene letra de Homero Manzi y música de Aníbal Troilo, que también aparecía citado en *Cuarteles de invierno*, cuando Carlos Romero, Romerito, en un gesto hartero, prometía dedicárselo a Andrés Galván. Como también hemos comentado Manzi lo compuso cuando sabía que estaba enfermo, y que posiblemente no le quedaba mucho tiempo de vida, siendo el tango una despedida del barrio en el que nació y se crió, Palermo, en Buenos Aires.

En *A sus plantas rendido un león*, Soriano lo cita en la escena en la que Bertoldi, borracho, deambula por las calles de la capital de Bongwutsi en compañía de un gorila, cantando *Sur*: “El mono paladeaba las últimas gotas mientras el cónsul arrancaba una y otra vez *Sur, paredón y después*, sin que el siguiente verso le viniera a la memoria. Por fin enganchó *una luz de almacén* y se derrumbó hacia adelante, en brazos del gorila. (...) El cónsul había logrado ponerse de pie aferrándose al radiador del camión; patinaba en *nuestra marcha sin querellas por las calles de Pompeya...*” (p. 80). Momentos antes, a Bertoldi se le había prohibido el acceso al bulevar de las embajadas, de ahí que cante este tango, que supone la despedida de un mundo a pesar de todo querido.

---

<sup>306</sup> La letra del tango es la siguiente: “San Juan y Boedo antiguo, y todo el cielo... / Pompeya y más allá la inundación... / Tu melena de novia en el recuerdo / y tu nombre flotando en el adiós... / La esquina del herrero, barro y pampa; / tu casa, tu vereda y el zanjón, / y un perfume de yuyos y de alfalfa / que me llena de nuevo el corazón... / Sur, / paredón y después... / Sur, / una luz de almacén... / Ya nunca más me verás como me vieras, / recostado en la vidriera, / esperándote... / Ya nunca alumbraré con las estrellas / nuestra marcha sin querellas / por las noches de Pompeya... / Las calles y la luna suburbana / y mi amor en tu ventana... / Todo ha muerto, ya lo sé... / San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido... / Pompeya, y al llegar al terraplén, / tus veinte años temblando de cariño / bajo el beso que entonces te robé... / Nostalgia de las cosas que han pasado... / Arena que la vida se llevó... / Pesadumbre de barrios que han cambiado / y amargura del sueño que murió...”.

En la novela, Soriano cita de nuevo a Carlos Gardel, quien, como ya hemos dicho, aparece como una especie de *leit motiv* a lo largo de toda la obra del escritor argentino. Bertoldi tiene un retrato de Gardel en su despacho, el cual sirve de sustituto del retrato del presidente argentino de la época, el general Leopoldo Fortunato Galtieri. En otras novelas de Soriano aparecen también retratos de mitos argentinos, como es el caso del propio Gardel con el famoso jockey Irineo Leguisamo –en *Cuarteles de invierno*- o de Aníbal Troilo –en *Una sombra ya pronto serás*-, los dos relacionados con el tango. En las novelas de Soriano, por lo que se refiere a la política, sólo aparecen los retratos de Juan Domingo Perón, el de Evita, y el del presidente Roberto María Ortiz (1886-1942) el “único presidente civil valiente y honesto que tuvo el país”, según decía Ezequiel Avila Gallo, presidente de Argentina entre 1938 y 1942, que fue un defensor de los intereses rurales argentinos frente al poder de Buenos Aires. En *A sus plantas rendido un león*, Soriano alude irónicamente a los mitos argentinos, cuando uno de los personajes confunde a Gardel con el presidente argentino.

### 3.1.4 La identidad de los personajes

#### 3.1.4.1 Tu nombre flotando en el adiós

Como ya sabemos, uno de los temas clave en la narrativa de Osvaldo Soriano es el de la identidad de los personajes, en especial el de la relación con el padre. También en *A sus plantas rendido un león* encontramos este aspecto. Así, por ejemplo, Bertoldi tiene un sueño en el que recuerda a su padre:

“Al amanecer, cuando el sol entró por la ventana y empezó a calentarle la nuca, el cónsul se despertó y buscó la botella a tuestas sobre el escritorio. Se pasó un papel por la frente mojada y fue a cerrar la cortina. Le dolían los músculos como si hubiera corrido toda la noche. Vagamente recordó que había soñado con su padre y con un río que arrastraba caballos muertos” (p. 41).

Este episodio –en el que vemos una alusión al relato de Esteban Echeverría, “El matadero”- tiene relación con uno posterior, en el que Bertoldi ve un perro ahogado en un

río, escena que está basada en un cuento del escritor francés Guy de Maupassant, *Historia de un perro*<sup>307</sup>. De nuevo vemos en una novela de Soriano, la alusión al padre, y un sutil recuerdo a la infancia, en el que podemos ver claras connotaciones autobiográficas. Por otra parte, la mayoría de los personajes de Soriano se sienten culpables por el hecho de no haber conseguido en la vida todo lo que sus padres deseaban para ellos. En este aspecto, también encontramos alusiones autobiográficas. Esto ocurre también con una novela posterior de Soriano, *El ojo de la patria*, sobre todo con el personaje de Julio Carré, abrumado por la idea de que su padre hubiera deseado una vida mejor que la de espía para su hijo. Precisamente, detectamos varios puntos en común entre esa novela, *Una sombra ya pronto serás* y *A sus plantas rendido un león*.

Otro de los personajes que recuerda a su padre –y también a su madre– es Theodore O’Connell. El fanático revolucionario irlandés recuerda que ya desde su infancia sus padres le inculcaron el odio a la reina Isabel II y a los británicos. Evidentemente sus padres estarían orgullosos de su hijo:

“Mientras caminaba por la larga alfombra roja, vestido de smoking, O’Connell recordó que de niño había visto en los noticieros las ceremonias de Westminster, cuando la reina pasaba revista a las tropas de la guardia real. En ese tiempo Isabel II era joven y montaba un caballo bien peinado y de patas blancas como la nieve. Los soldados formaban de a cuatro en fondo y ella pasaba revista, acompañada por los oficiales. (...) Aun para los fervientes patriotas de Irlanda, como el padre de Theodore O’Connell, la ceremonia merecía una solemne consideración. Ese día la cerveza borraba las diferencias hasta la medianoche. Mister O’Connell miraba la parada por televisión mientras preparaba los artefactos que debían estallar a la semana siguiente. Cada vez que la cámara mostraba a la familia real, el padre acariciaba la cabeza de Theodore y le confiaba la responsabilidad de acabar para siempre con el imperio que sojuzgaba al Ulster. Tiempo después, el hombre fue a la cárcel por doce años y murió a los pocos días de salir mientras activaba un explosivo de intensidad variable. La madre había perdido un ojo de soltera, al cortar un cable de alta tensión con una tenaza inadecuada. Desde entonces, la policía no tuvo dificultad para identificarla como culpable de todas las operaciones que los independentistas reivindicaban en las cercanías del lago Neagh. Theodore fue criado por su padre, que era un pésimo cocinero

---

<sup>307</sup> El fragmento en el que se basa esa escena de Soriano es el siguiente: “Una mañana como hacía mucho calor, François decidió ir a bañarse a la orilla del río. Al entrar en el agua, un olor nauseabundo lo hizo mirar a su alrededor. Observó entre unas cañas el cuerpo de un perro en estado de putrefacción, se acercó sorprendido por el color del pelo. Una cuerda descompuesta todavía apretaba su cuello. Era su perra, Cocote, arrojada por la corriente a sesenta millas de París”.

y olvidaba siempre pagar las facturas de la electricidad y el gas. Cada vez que la madre salía de la cárcel, el chico tenía que ir a pedir velas a la capilla del barrio para iluminar la casa y darle la bienvenida. A veces rezaban los tres frente al Cristo que guiaba la guerra, y Theodore desviaba la mirada para observar el ojo de vidrio de su madre. Como le prohibían llevarlo a la prisión, el padre lo guardaba en una caja, envuelto en algodón, y ésta era la primera cosa que ella buscaba al regresar. Una noche que el padre había tenido que huir de la ciudad, Theodore abrió la caja y confirmó una temida sospecha: el globo blanco y celeste se parecía a su ojo bizco como dos uvas del mismo racimo. Supo, entonces, que la policía lo perseguiría siempre por ser el hijo de su madre aunque nunca cortara cables de electricidad ni hiciera saltar vías de ferrocarril” (pp. 138-139).

En el episodio de la muerte del padre de O’Connell, muerto mientras preparaba un explosivo, podemos ver una alusión a la muerte del editor y activista comunista italiano Gian Giacomo Feltrinelli, ocurrida a comienzos de los años 70 del siglo pasado. Por otra parte, podemos ver de nuevo cómo los personajes de las novelas de Soriano dependen absolutamente de su padre, mientras que las relaciones con sus madres son inexistentes o, como en el caso de O’Connell, son problemáticas, cuando no absolutamente negativas, pues el terrorista irlandés piensa que su madre es la culpable de que la policía lo considere un terrorista, precisamente porque es bizco y su madre llevaba un ojo de cristal.

### 3.1.4.2 El argentino en busca de su identidad

En *A sus plantas rendido un león*, uno de los temas principales, si no el que más, es el del argentino en busca de su identidad. Soriano introduce en esta novela dos personajes argentinos: Faustino Bertoldi y Lauri. Del primero de ellos, dice Soriano: “La idea era introducir (en la novela) 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, porque una cosa que distingue al argentino medio es su anticomunismo fervoroso y militante”<sup>308</sup>. Por lo que respecta a Lauri, dice Soriano: “En contraposición, este país, como tremenda contradicción, es el que produce al Che Guevara que viene siendo la contracara de eso y la figura mítica más grande del mundo en cuanto a la

---

<sup>308</sup> GIACOMIMO. Marta: “Espacios de soledad. Entrevista con Osvaldo Soriano”, en op. cit., p. 46.

Revolución. (...) Lauri al mismo tiempo también tiene mucho del argentino medio, es decir, es un tipo que con un destornillador arregla cualquier cosa...<sup>309</sup>.

Tanto Bertoldi como Lauri viven alejados de su país, así, Lauri, vive en Zurich, Suiza, la misma ciudad en la que vivió Lenin y de la que partió en el tren sellado hacia Rusia, en 1917. Lauri se siente incómodo en el mundo aséptico y ordenado de Suiza, el cual se contraponen claramente con la visión de Buenos Aires que Soriano ofrecía en algunas de sus novelas, como *Triste, solitario y final*. Así, por ejemplo, en el país helvético, las calles están limpias, la gente deposita los envoltorios en las papeleras y la policía dirige el tráfico. En contraposición, sabemos que las calles de Buenos Aires están llenas de baches y que la gente tira los papeles al suelo, como ocurre también en España. En la escena en la que una comisaria de policía suiza comunica a Lauri que tiene dos días para abandonar el país, una reproducción del *Guernica* de Pablo Picasso preside la escena. Pues bien, esta escena tiene en parte elementos autobiográficos, puesto que Soriano recordaba que, en cierta ocasión, fue citado en una comisaría, en la que había una reproducción del famoso cuadro que el pintor español realizó para el pabellón de España de la Exposición Internacional de París de 1937, por encargo del gobierno de la República, y el policía que le atendió le obligó a desnudarse y a ponerse a cuatro patas, como si fuese un animal. Las razones por las que no se le renueva a Lauri el permiso de residencia, son de lo más extravagante: “La comisión habría valorado algún acto de resistencia. (...) Hoy dimos refugio al hombre que le disparó tres balazos a Pinochet” (pp. 28-29). Lauri le comenta a la comisaria que no es comunista, pero en su paseo por Zurich recuerda que desde esta ciudad salió Lenin hacia Rusia para encabezar la revolución de octubre: “Sí... pero Lenin sabía adónde iba” (p. 21). Cuando recuerda que hace ya mucho tiempo que Lenin está muerto, se vuelve melancólico. Lauri no tiene nada que perder y por eso decide apoyar una revolución en un país africano que no conoce. El episodio en el que Lauri es contratado para que dispare con un rifle con teleobjetivo a un campanario y demuestra buena puntería, nos recuerda a un episodio parecido de otra novela de Soriano, *El ojo de la patria*, cuando Carré descubre que tiene una excelente puntería con las armas.

Por lo que respecta a Bertoldi, al igual que Lauri vive en un país extraño para él. Ni siquiera ha podido aprender el idioma del lugar, a excepción de unas pocas palabras. La

---

<sup>309</sup> Ibid, pp. 46-47.

situación decrepita en la que se encuentra el consulado argentino desde que murió Estela, que se ocupaba del jardín, es, a nuestro juicio, una prolongación de la situación de Argentina en la época de los militares. Los yuyos han invadido el jardín, y en el baño, las hormigas han hecho un agujero al lado de la bañera, llegando hasta la cocina. Bertoldi no es en realidad el cónsul de Argentina en Bongwutsi, sino el director de la oficina de turismo. Cuando se marchó el verdadero cónsul, Santiago Acosta, Bertoldi decide ocupar su lugar, aunque fue Daisy Burnett la que introdujo al matrimonio Bertoldi en sociedad. Todos los intentos de ponerse en comunicación con Buenos Aires han resultado infructuosos. La única manera que le queda a Bertoldi de saber algo de la situación de su patria es leyendo el diario conservador *Clarín*, que llega a nombre de Acosta, y que suponemos defiende la política de la dictadura militar. Los recuerdos de Argentina se le hacen cada vez menos nítidos a Bertoldi, de modo que los nombres de los jugadores de fútbol de su patria le resultan totalmente ajenos. A Bertoldi le ocurre como a Osvaldo Soriano, quien afirmaba en una entrevista que los siete años que duró su exilio le dejaron un hueco en la cabeza. El cónsul ni siquiera sabe si todo lo que cuentan de los militares que gobiernan su país es cierto, por eso piensa que no deben ser tan malos cuando han reconquistado las Islas Malvinas. En la novela podemos ver un rasgo que refleja perfectamente la histórica dependencia que Argentina ha tenido de Gran Bretaña: Bertoldi cobra el sueldo gracias a que cuenta con el aval de Alfred Burnett, y al final de la novela, Bertoldi no tiene otro remedio que agitar un pañuelo para intentar que el embajador británico se digne a permitirle subirse a su flamante Rolls Royce y abandonar Bongwutsi. Otro ejemplo es que el cónsul argentino escucha la BBC. Bertoldi se ve obligado a su pesar a trabajar con O'Connell. En la escena en la que el cónsul, perseguido por un grupo de negros harapientos, sale del cine con los restos del dinero falso que le ha dado el irlandés, y éste, llevado por su fanatismo, piensa que Bertoldi ha cambiado y ha decidido volverse comunista y encabezar la revolución, vemos una alusión a una escena de la película *Tiempos modernos*, de Charles Chaplin, en la que el vagabundo que interpreta el actor inglés es tomado por el cabecilla de una manifestación en contra de una empresa.

En la novela se hace alusión también a los orígenes italianos de una parte de la población argentina, cuando Mr. Burnett y el embajador Tacci, discuten acerca de la valentía de los italianos en la guerra. El embajador transalpino se siente ofendido porque Mr. Burnett

defiende la idea de que los argentinos, al ser de origen italiano, van a perder la guerra porque son unos cobardes.

Al final de la novela, Bertoldi y Lauri se encuentran en la selva y mantienen una conversación en la que podemos ver las diferencias políticas entre ellos, que eran también las diferencias que dividían a Argentina en esa época, y también la sensación de soledad que sienten los argentinos:

“-¿Con quién tengo el gusto? –respondió secamente Bertoldi y miró la bandera roja que el joven (Lauri) llevaba hacia el mástil. (...)

-¿Es el cónsul o es un compañero?

-No, qué voy a ser cónsul... Yo soy Bertoldi, el empleado.

-Me pareció escuchar...

-Entendió mal. El cónsul es Santiago Acosta y se borró hace tiempo. Oiga, ¿no pensará colgar esa cosa al lado de nuestra invicta bandera?

-Lamento informarle que ya ha dejado de ser invicta.

-¿Qué me quiere decir?

-Que los militares se rindieron.

Bertoldi lo vio tirar de la cuerda y estuvo a punto de golpear a ese hombre que parecía un linyero, pero se dijo que el gesto sería inútil porque las fuerzas de los comunistas eran superiores. (...)

Lauri ató la bandera roja debajo de la celeste y blanca y las izó juntas.

Bertoldi miró a los costados.

-Me está poniendo en un compromiso, che. Déjeme decirle que no es de buen argentino reverenciar otra bandera. (...)

-No tenía con quien hablar, ¿sabe? A veces me sentía tan solo... Mi esposa murió aquí. (...)

-A mí no me quieren en otro lado.

-No nos quiere nadie, eso es cierto (...).

-De acuerdo. Si llega a Buenos Aires llame a mis viejos y dígales que estoy bien.

-¿Les cuento todo?

-Todo no. Arme una buena historia” (pp. 243-244)

Finalmente, los dos argentinos se dan un abrazo, y mientras Bertoldi exclama: “Viva la patria, compatriota”, Lauri dice: “Hasta la victoria siempre”.

### 3.1.5 El léxico

A medida que sus novelas tenían mayor éxito en todo el mundo, Osvaldo Soriano empleó cada vez más un lenguaje desprovisto de registros voseantes. Norma

Carricaburo establece así el número de éstos en *A sus plantas rendido un león*: registros verbales voseantes: en presente de indicativo, 5; en imperativo, 2; registros pronominales voseantes: en nominativo, 1; como término de preposición, 1. Como ya hacía en su primera novela, *Triste, Solitario y final*, en *A sus plantas rendido un león*, se da el hecho del fenómeno expansivo del voseo, es decir todos los personajes, independientemente de si son o no argentinos, utilizan el voseo, y también argentinismos. Es el caso de Florentine, la espía rusa del KGB, y antigua amante de Quomo, la cual le dice a éste: “Parecés un príncipe en la corte de los milagros” (p. 124), y antes, al comienzo de la novela, Daisy Burnett le dice a su amante, Bertoldi: “Andate, Faustino, que no nos vean juntos” (p. 12). Por lo que se refiere a los argentinismos, hemos encontrado algunos:

-Yuyo: “Yerbajo, hierba inútil”: “...pero ahora las plantas estaban marchitas y los yuyos empezaban a cubrirlo todo” (p. 14).

-Heladera: “Electrodoméstico para mantener fríos los alimentos”: “Abrió la heladera y se dio cuenta de que se había quedado sin manteca” (p. 15).

-Plata: “Dinero en general; riqueza”: “¿A usted le quedó algo de esa plata?” (p. 99).

-Linyera: “Persona sin domicilio ni ocupación fijos, que mendiga para vivir”: “Mírate al espejo, pareces un linyera...” (p. 125).

En *A sus plantas rendido un león* encontramos numerosos diálogos en los que abundan los elementos cómicos y lo grotesco. Así, por ejemplo, Bertoldi, al igual que el propio Soriano, es bastante torpe con los idiomas, aunque curiosamente advierte que los insultos contra los ingleses que hay escritos en las letrinas de Bongwutsi, están plagados de faltas de ortografía. Esto nos recuerda a una escena de la película *La vida de Brian*, de los *Monty Python*, una deliciosa sátira, cuya acción transcurre en la Palestina de Jesús, en la que un judío realiza una pintada antirromana en una pared, en el preciso momento en el que pasa por allí un militar romano que advierte que la pintada, escrita en latín, tiene errores de declinación, ante lo cual obliga al judío, como si de un castigo escolar se tratase, a escribir cien veces en la pared “romanus-romana-romanum”. En las letrinas, Bertoldi ve además “largas frases de bongwutsi que no pudo descifrar. En todos esos años sólo había aprendido a pronunciar algunas fórmulas de cortesía y los nombres de las cosas que compraba todos los días” (p. 13).

En un diálogo que Bertoldi mantiene con los peones de Bonwutsi, detectamos un gran parecido con el lenguaje que empleaba Tarzán en las películas (“Yo, Tarzán, tú, Jane”):

“-Coche roto –dijo el que tenía una sola oreja.  
-No –Bertoldi movió la cabeza. –Guerra.  
-¿Guerra? ¿Otra vez? (...).  
-No, no aquí. Guerra mía (...) Argentina invadió Malvinas.  
(...)  
-Yo, argentino. Sudamérica. Británicos rendirse. Islas ahora nuestras.  
-¿Sudamérica invadir islas británicas? (...).  
-Ingleses huir (...).  
(...)  
-¿Inglaterra rendirse?  
(...)  
-¡Festejar! (...).  
(...)  
-No plata (...).  
-¿No festejar? (...).  
-No plata (...) ingleses robar todo.  
(...)  
-Firma (...) Paga mañana” (pp. 26-27).

También encontramos en la novela varias historias que, como hemos comentado anteriormente, rozan lo absurdo. Se trata de historias contadas por algunos de los personajes, y cuya estructura nos recuerda a las novelas que aparecen intercaladas en *El Quijote*, de Miguel de Cervantes, como, por ejemplo, “El curioso impertinente”. Una de ellas es la historia de Amos Tutuola, el mecánico del Emperador, que Quomo le cuenta a Lauri:

“El mecánico éste, 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 cómo 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 vea 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 desertar 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 el piloto les dice que también él quiere pedir asilo en 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 Ougabutu 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. Esta muchacha estaba de amores con un militante del Frente Polisario, así que le consigue un pasaporte de la República Popular de Benin que tiene grabados la hoz y el martillo sobre fondo rojo. Entonces Tutuola corre a la embajada de Alemania Federal, dice que se presenta a elegir la libertad, y enseguida le dan buena comida y un dormitorio para él solo. Pero claro, los alemanes son desconfiados y lo mandan a Bonn para ver si no se trata de un agente comunista. Entonces Tutuola sube a un tren a una hora de mucho tráfico y llega a Zurich con una carta de su protectora que atestigua haberlo conocido en situación difícil. Por un tiempo trabaja clandestinamente como peón de mudanzas, hasta que me encuentra a mí. Entonces en un par de días armamos el discurso; él va a la oficina donde estuvo usted, les cuenta la historia y los deja con la boca abierta. Le otorgaron una beca para estudiar informática o algo así” (pp. 37-39).

Por su parte, Patik le cuenta a Lauri otra historia, acerca de Quomo, en la que también la acción va in crescendo, hasta hacerse parcticamente ininteligible; también tiene como protagonista colateral un automóvil Rolls Royce:

“En Bongwutsi lo fusilaron y ahí anda, como si nada. Se escapó cuatro veces de la cárcel y cuando los rusos le hicieron un proceso por trotskismo fueron los jueces los que terminaron en la cárcel. Entonces cometió el error de confiar en ellos. ¿Sabe lo que hizo en cuanto tomó el poder? Convocó al Emperador y su familia y les anunció que había llegado la hora del proletariado. Yo miraba a esos zarrapastrosos por la ventana y tuve que contenerme para no soltar la risa. ¡Proletariado!

Ese rejunte de rufianes analfabetos le tiene más miedo al comunismo que yo al cáncer (...).

-¿Sabe lo primero que hicieron los rusos cuando Quomo tomó el poder? Le regalaron un Rolls que después resultó falso.

-¿Cuándo lo descubrieron?

-Mucho más tarde, cuando llevó de picnic al embajador británico con su esposa y el coche se descompuso en plena selva. Hacía un calor de mil demonios y Quomo empezó a reprocharle al embajador la propaganda capitalista en torno a la infabilidad del Rolls. El inglés estaba colorado de vergüenza y se deshizo en excusas hasta que levantaron el capó y encontraron que el coche tenía un motor Lada de lo más ordinario. Estuvieron tres días comiendo frutas silvestres y tomando jugo de coco hasta que los avistaron desde un helicóptero. Encima la mujer del embajador estaba con la menstruación y las picaduras de los insectos la habían afiebrado hasta el delirio. Cuando volvieron a la capital Quomo estaba loco de ira y humillación y ordenó que devolvieran el falso Rolls a los soviéticos con una carga de trotyl en el sistema de encendido, de manera que los rusos tuvieron media docena de bajas y se quedaron con la sangre en el ojo. Unos días después lo citaron en el Kremlin con la excusa de entregarle un auto de los buenos y un millón de rublos para el desarrollo de la agricultura. Fue ahí doonde le hicieron juicio por trotskismo. Pero, claro, lo dejaron hablar y toda la corte fue a parar a Siberia.

-¿Y usted que hacía en ese tiempo?

-Yo estaba casado con la hija del Emperador, así que no se animó a tocarme. Cuando empezaron a llegar los asesores soviéticos las cosas se pusieron feas para la gente que tenía tierras, pero se puso peor para los comunistas. Los ingleses y los franceses protestaban, pero el Emperador los convenció de que antes de echar a los rusos había que dejar que acabaran con los marxistas. Ahí teníamos prochinos, trotskistas, albaneses, socialdemócratas, nacionalistas, tribalistas, de manera que los soviéticos pusieron un poco de orden y Quomo se fue metiendo la soga al cuello con sus llamados a incendiar el país en nombre del leninismo (...).

(...)

-Fíjese que antes de que lo fusilaran, cuando lo largaron en un descampado y empezaron a preparar las armas, se puso a hablar, a gritar viva el socialismo, viva el proletariado y todas esas estupideces y no había manera de pararlo. Cantaba la Internacional y no podían bajarle el brazo para atárselo a la espalda, de modo que el oficial ruso, que era un sentimental, se negó a dar la voz de fuego. Así estuvieron tres días y tres noches, esperando a que se callara o que cambiara de discurso, que pidiera por Dios, o por su madre, algo que permitiera fusilarlo sin remordimientos y sin riesgo de que pasara a la historia. El oficial contó después, cuando le formaron tribunal militar en Kabul, que parecía tan sincero como el propio Lenin, y que todos tuvieron la impresión de que se estaban equivocando de persona, así que llamaron al Kremlin para consultar, pero nadie quiso hacerse responsable.

Durante todo ese tiempo Quomo estuvo gritando cosas como viva la resistencia popular, comunismo o muerte, arriba los explotados del mundo, y al cuarto día empezó con las marchas rojas de Vietnam y Corea. Cuando se quedaba dormido no había argumentos para convencer a los soldados que dispararan contra un tipo que hablaba en sueños y contaba historias de resistencia, y gestas populares (...). Lo abandonaron en la selva, que era como darlo por muerto sin tener cargo de conciencia. Después, cuando Quomo reapareció en Europa, el oficial ruso que incumplió la orden de fusilarlo fue ejecutado en Afganistán por alta traición con retroactividad” (pp. 49-51).

El Rolls Royce aparece varias veces a lo largo de la novela, como un sinónimo de riqueza. Los dictadores de toda índole y los nuevos ricos quieren equipararse con los ricos de toda la vida, y una manera de conseguir ese status es el Rolls. Así, el sultán Alí el Katar lleva uno de ellos en el avión en el que se trasladan a Bongwutsi, pues su máximo deseo es entrar en la capital montado en él, aunque lo pierde en el aterrizaje. Sin embargo, todos estos delirios de grandeza fracasan, y finalmente el único que puede presumir de tener un Rolls es el embajador de Su Graciosa Majestad, Mr. Alfred Burnett. Soriano decía en una entrevista que reescribió la escena del Rolls de El Katar veinte veces, y que este coche da la clave del final de la novela, ya que el automóvil va a parar a manos de Mr. Burnett. En la novela, Patik afirma en la novela que “En este mundo la abundancia de comunistas está en relación con la escasez de Rolls” (p. 49); algo que, como hemos visto, no se cumple, pues hasta el dictador del país más pobre ha deseado poseer uno.

En la novela encontramos otros ejemplos de diálogos en los que abunda la comicidad y el absurdo, como por ejemplo, el que mantienen el maquinista de tren de Bongwutsi y Lauri, en el que el primero le cuenta cómo fue la labor gubernamental de Quomo durante su primer mandato:

“-¿Así que éste es Quomo? Se hizo famoso en el ferrocarril, le aseguro. En aquel tiempo los trenes iban a donde querían los pasajeros...

-Siempre es así –dijo Lauri.

-No crea –dijo el maquinista-. Cuando este hombre estuvo en el gobierno había que hacer una asamblea por cada salida y eso era un lío.

-¿Qué decidían?

-El rumbo del tren. Quomo abolió los horarios y los destinos fijos porque decía que el orden es contrarrevolucionario. Entonces la gente

compraba boleto único, organizaba una asamblea y después íbamos por el lado que decidía la mayoría” (pp. 213-214).

Durante su anterior mandato, Quomo llegó a realizar sorteos de parejas:

“-¿Quomo rifaba mujeres?

-Mujeres y hombres, obligatorio para mayores de catorce y menores de setenta. Uno se pasaba la semana esperando la jugada y después le tocaba cada cosa que mucha gente prefería cumplir los treinta días de cárcel. Yo nunca tuve suerte con las mujeres.

-¿Cómo lo hacían?

-Con el número de documento y un bolillero en cada barrio, como para el servicio militar. A mi mujer le tocaron dos muchachos jóvenes y una senegalesa gordita, pero a mí me salía cada cosa terrible. El comandante le llamaba a eso socialismo sexual, o algo así. Los rusos terminaron con eso. (...) Al comandante le tocaban lindas mujeres porque siempre tuvo suerte en el juego, pero yo le aseguro que muchas veces tuve ganas de dar parte de enfermo” (p. 218).

En el comentario de que los rusos terminaron con el socialismo sexual propugnado por Quomo, podemos ver quizás una alusión al conservadurismo en materia sexual que caracterizaba a los comunistas en general y a los soviéticos en particular. Precisamente, Lenin mantuvo una gran polémica con una de sus amantes, la escritora y periodista rusa Inés Armand, acerca de este tema, en el que Vladimir Illich Uliánov demostró ser un retrógrado máximo, pues, por ejemplo, consideraba el amor libre como algo burgués, lo cual no era impedimento para que engañara continuamente a su mujer, Nadia Krupskaja. También es conocido el caso de Karl Marx en esta materia: su mentalidad en esta materia era básicamente burguesa, victoriana podríamos decir, lo que no le impidió aprovecharse de su ama de llaves, con la que tuvo un hijo, al que no reconoció nunca y al que hizo pasar por hijo de Friedrich Engels.

*A sus plantas rendido un león* es, sin duda, una de las mejores novelas de Osvaldo Soriano y, como otras obras del autor, fue un absoluto éxito de ventas. Mario Vargas Llosa ha comentado que se divirtió enormemente leyendo la novela. Bongwutsi, el imaginario país africano donde transcurre la acción de la novela, está, en cierto modo, relacionado con la propia Argentina. La guerra de las Malvinas, que enfrentó a Argentina y a Gran Bretaña en 1982, le sirve al escritor para hacer una ácida crítica a la realidad del país. Soriano presenta a dos personajes argentinos que simbolizan las divisiones existentes en la sociedad argentina de

la época: Bertoldi y Lauri. El título de la novela es una cita del himno argentino, que alude al león de España, echado a los pies de nueva nación argentina. Hay una clara alusión también al león, símbolo del nacionalismo inglés, a los pies del cual Argentina se ha humillado desde la misma época de la independencia. Esta servidumbre de Argentina respecto al Reino Unido la vemos reflejada en la última escena de la novela, cuando Bertoldi hace autostop para salir de Bongwutsi y no tiene más remedio que subir al Rolls Royce del embajador británico.

## Capítulo 4. El escritor y la obra literaria

### 4.1 *La hora sin sombra*

#### 4.1.1 Argumento, estructura y personajes

*La hora sin sombra*<sup>310</sup> es la última novela escrita por Osvaldo Soriano, y fue publicada dos años antes de la muerte del escritor argentino, en 1995. Como hemos comentado, el título está tomado de un cuento de Jorge Luis Borges, “La escritura del dios”, perteneciente a *El Aleph*: “En la hora sin sombra, se abre una trampa en lo alto y un carcelero que ha ido borrando los años manobra una roldana de hierro y nos baja, en la punta de un cordel, cántaros de agua y trozos de carne. La luz entra en la bóveda; en ese instante puedo ver al jaguar”<sup>311</sup>.

El argumento de la novela trata, como también hemos indicado, acerca de un escritor que recorre parte de la geografía argentina, en busca de su padre, enfermo terminal de cáncer, el cual se ha escapado de un hospital. Al mismo tiempo, el escritor realiza una búsqueda interior, con la redacción de una novela sobre la vida de sus padres. La novela está compuesta por treinta y cinco capítulos, de distinta extensión, en los que el escritor argentino realiza numerosas analepsis. Como dato curioso, hay que decir que en esta novela, Soriano vuelve otra vez al narrador en primera persona, tal como hiciera en dos de sus novelas anteriores, *Cuarteles de invierno*, que estaba narrada por el cantor Andrés Galván, y *Una sombra ya pronto serás*, narrada por el protagonista de nombre desconocido.

Los personajes de la novela son los siguientes:

- El escritor protagonista, de nombre desconocido.
- El padre, Ernesto.
- La madre, Laura Sandoval.

---

<sup>310</sup> SORIANO, Osvaldo: *La hora sin sombra*, Barcelona, Editorial Mondadori, 1996. Las citas que vamos a hacer de esta novela están sacadas de esta edición.

<sup>311</sup> BORGES, Jorge Luis: “La escritura del dios”, en *El Aleph*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994, p. 117.

-Adolfo Garro Peña, amante de Laura. En el nombre podemos ver posiblemente una cierta relación con Ezequiel Avila Gallo, personaje de *Cuarteles de invierno*.

-El tío Gregorio.

-Bill Hataway, jugador de baloncesto estadounidense.

-Patricia Logan, amiga de Laura.

-El pastor Noriega.

-Marcelo Goya, editor del protagonista.

-El primo del protagonista, policía caminero.

-Lucas Rosenthal, actor amigo del protagonista.

-El profesor Richter.

-Radaelli.

-El doctor Destouches.

-El doctor Ching.

-Marisa.

-Yolanda, hermana de Laura.

-Walter, croto o mendigo.

-Esteban Carballo, representante.

-Isabel, prostituta.

-Florencia, dueña del prostíbulo “El Paraíso”.

-Graciela y Bernardo.

-Un tipo de Pringles al que le compra una pistola para aliviarse el zumbido de los oídos.

Esta novela de Osvaldo Soriano contiene una enorme riqueza de temas, y en ella podemos ver también varios autopréstamos por parte del escritor argentino, ya que están presentes elementos que aparecen en sus novelas anteriores. No es de extrañar, por tanto, que la crítica acogiera favorablemente esta obra y que haya sido considerada la mejor de su autor, junto con *Triste, solitario y final*. Antes hemos aludido a una carta que Adolfo Bioy Casares escribió a Soriano, en la que le decía que *La hora sin sombra* era la mejor novela que había leído en los últimos años, y cómo Soriano, en un comentario a un amigo, aún sintiéndose halagado por la opinión de quien siempre consideró su maestro en

la literatura, decía que lo que en realidad estaba afirmando Bioy Casares era que no le habían gustado ninguna de sus novelas anteriores. El cariño que tenía Bioy por Soriano era tan grande, que cuando éste murió, un medio de comunicación le llamó para darle la triste noticia, y Bioy, anegado en lágrimas, tuvo que suspender la comunicación. Al igual que hace Bioy Casares en obras como *Plan de evasión*, Soriano utiliza en esta novela la intertextualidad, o, como decía Genette, la transtextualidad<sup>312</sup>. Teresita Mauro comenta que esta concepción de la intertextualidad “condiciona el discurso narrativo de Bioy Casares, en el que aparece la alusión débil, la transcripción literal, la parodia, la citación directa o indirecta de un gran número de libros (...) que le preceden y con los que construye nuevos textos y nuevas representaciones”<sup>313</sup>.

En un artículo, Eduardo Gudiño Kieffer comenta acerca de *La hora sin sombra*:

“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 éstas... ¡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”<sup>314</sup>.

Los temas de la novela que hemos decidido tratar son: la escritura de la novela, el tema del padre, y la revisita del pasado de Argentina para conocer el presente, los cuales son tratados por Soriano en todas sus novelas anteriores y en varios de sus relatos.

---

<sup>312</sup> “Todo discurso forma parte de una historia de discursos: todo discurso es la continuación de discursos anteriores, la cita explícita o implícita de textos previos. Todo discurso es susceptible, a su vez, de ser injertado en nuevos discursos, de formar parte de una clase de textos, del cuerpo textual de una cultura”, GENETTE, Gerard: op.cit, pp. 9 y ss. Jonathan Culler comenta, por su parte, que “Una búsqueda estructuralista de códigos lleva a los críticos a tratar la obra como una construcción intertextual –un producto de varios discursos culturales en los que se difunde para hacerse inteligible- y así consolida el papel central del lector como papel centrador. CULLER, Jonathan: *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Editorial Cátedra, 1984, p. 34.

<sup>313</sup> MAURO, Teresita: “Adolfo Bioy Casares. Los laberintos de la imaginación”, en VV.AA.: *Adolfo Bioy Casares: Premio de Literatura en Lengua Castellana ‘Miguel de Cervantes’*, Barcelona, Anthropos/Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, p. 99.

<sup>314</sup> GUDIÑO KIEFFER, Eduardo: “La hora sin sombra”, en *La Nación*, Buenos Aires, 10 de enero de 1995.

#### 4.1.2 El vacío de la página llena<sup>315</sup>

Ya en *El ojo de la patria*, Osvaldo Soriano hablaba de la escritura de la novela y del oficio de escritor, a través de los personajes de Tom, de Roger Wade y del propio Julio Carré, quien pensaba escribir sus memorias cuando abandonara su trabajo de espía. Como vimos entonces, Soriano realiza de nuevo en esa novela un homenaje a Raymond Chandler con la inclusión del personaje de Wade, un novelista mediocre y borracho que aparece en la novela *El largo adiós*, del escritor estadounidense; en la novela de Soriano, Wade reaparece en un hotel de Innsbruck, en Austria, donde dirige “una especie de fundación para escritores inéditos”. Tanto Wade como sus esbirros realizan comentarios acerca de escritores como John Kennedy Toole y Thomas Bernhard, y acerca del oficio de escritor, y le sugieren a Carré que no publique sus memorias, puesto que el escritor que lo hace está condenado a sufrir las habladurías, en lo que vemos de nuevo un ataque de Soriano a los editores, a los críticos literarios y a los medios académicos que siempre lo rechazaron. También el personaje de Tom hacía interesantes juicios acerca del oficio de escritor, y hablaba de la ballena blanca, la aspiración que tiene todo escritor de realizar una obra maestra, y que Tom reconocía que era incapaz de conseguir. En *La hora sin sombra* encontramos, como dice Gudiño Kieffer en el artículo antes citado, numerosos comentarios de Soriano acerca de la escritura de la novela, del papel de los editores, y de la historia de la novela como género. En su obra, Soriano realiza un proceso que también

---

<sup>315</sup> Michel Foucault comenta acerca del autor: “El autor no es una fuente indefinida de significaciones con las que se hace plena una obra; el autor no precede a las obras. El es un cierto principio funcional gracias al cual, en nuestra cultura, se delimita, se excluye, se selecciona; en resumen, gracias al cual se impide la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, la descomposición y la recomposición de la ficción. (...) Diremos que el autor es una producción ideológica en la medida en que tenemos una representación invertida de su función histórica real. El autor es, por lo tanto, la figura ideológica gracias a la cual se conjura la proliferación del sentido”. FOUCAULT, Michel: *Literatura y conocimiento*, Mérida (Venezuela), Universidad de los Andes, 1999, p123.

observamos en sus relatos incluidos en *El nombre del padre*<sup>316</sup>: la mezcla entre elementos o anécdotas que realmente le ocurrieron al escritor, a sus padres o a algunos de sus parientes más próximos, con acontecimientos salidos de la imaginación del escritor; ésa es precisamente una de las características de la novela: la narración de hechos ficticios. Como hicieron otros escritores, por ejemplo el austriaco Joseph Roth, Soriano se inventa diversos hechos que nunca le ocurrieron y los presenta como verdaderos. Por otra parte, como también hemos comentado, los relatos que forman *En el nombre del padre* no son propiamente autobiográficos, pues, como reconocía el propio Soriano en una entrevista, lo que hizo fue cruzar los tiempos, llevando a una edad sucesos que le habían ocurrido en otra.

---

<sup>316</sup> Los relatos que componen *En el nombre del padre* son: “Otoño del 53”, “Aquel peronismo de juguete”, “Primeros amores”, “Petróleo”, “El muerto inolvidable”, “Morosos”, “Gorilas”, “Mecánicos”, “Juguetes”, “Palizas”, “Trenes”, “Caídas”, “Encuentros”, “Geneviève”, “Vidrios rotos”, “Voces”, “Rosebud”. Están incluidos en el volumen titulado *Cuentos de los años felices*, publicado por la Editorial Sudamericana de Buenos Aires, en 1994.

La acción de la novela, cuya estructura nos recuerda a una matruska, se inicia cuando el padre del protagonista, enfermo terminal de cáncer, se escapa del hospital en el que se encuentra, vestido con la ropa de un viejo rockero. Marcelo Goya, el editor del primer libro del protagonista, en el que vemos ciertos rasgos de Jacobo Timerman, periodista y director del diario bonaerense *La Opinión*, en el que trabajó Soriano, le pide que escriba una *Guía de pasiones argentinas*, título en el que podemos ver de nuevo una alusión por parte del escritor argentino a la necrofilia argentina, con personajes como Gardel, Evita y Perón, y que nos remite a la obra de Eduardo Mallea, *Historia de una pasión argentina*. El protagonista, comienza así una doble búsqueda: por un lado la búsqueda de su padre, Ernesto, la cual es también una búsqueda de sus orígenes, y por otro lado una búsqueda de los orígenes de la nación argentina, o más concretamente los orígenes de los males que afectan al país, sobre todo en una época –1995- en la que el peronismo estaba de nuevo en el poder con Menem, y Argentina se veía inmersa en una etapa de corrupción política y crisis económica. Hemos comentado anteriormente que, desde niño, Soriano y su madre, siguiendo la carrera ascendente de don José Vicente en Obras Sanitarias, habían vivido en numerosos lugares de Argentina: Mar del Plata, San Luis, Río Cuarto, Tandil, Cipolletti y de nuevo Tandil, lo que provocó en el escritor un

gran desarraigo que en los últimos años de su vida intentó remediar, viviendo una parte del año en su ciudad natal de Mar del Plata, pues como decía el propio Soriano, “uno no puede estar sin ningún lugar de origen”. El escritor protagonista de la novela, que detesta Buenos Aires y ansía recorrer el interior de Argentina -donde se conservan los verdaderos valores de la nación, según muchos- recorre el país, conduciendo un Torino -que su padre había llevado al taller de un viejo guerrillero de La Boca, donde lo desarmó por completo y posteriormente lo pintó y niqueló<sup>317</sup>- y llevando a bordo un ordenador portátil en el que escribe la novela sobre sus padres, y en el que conserva la voz grabada de su madre, que llegó a ser actriz; el protagonista pierde el ordenador y el coche, y con ellos esos recuerdos de su madre, cuando Lucas Rosenthal, el actor amigo del protagonista, tira por error un

---

<sup>317</sup> En *La hora sin sombra* aparecen continuos préstamos de los relatos que conforman *El nombre del padre*, así, por ejemplo, en el titulado “Mecánicos”, Soriano narra cómo su padre era mal conductor y no le gustaba que nadie se lo dijera. El padre se compró un Renault Gordini y un día decidió que su hijo y él desarmaran el coche, y cuando hubiesen terminado, tenían que volverlo a montar, y comprobar que no les sobraba ni una arandela. Después de muchos esfuerzos, consiguieron montarlo de nuevo, y lo único que faltaba era la radio que se había llevado el cura del pueblo que había ido a visitarlos.

cigarrillo y el coche explota. Susanna Regazzoni comenta que el Torino era el único coche diseñado y construido en Argentina por los argentinos, por lo que podemos ver en esa explosión el final de todas las ilusiones argentinas, así como el final de un período en el que Argentina había sido un país rico y floreciente; también es uno de los pocos recuerdos que tenía de su padre.

En el personaje de la madre del protagonista, Laura Sandoval, creemos encontrar algunos rasgos que la relacionan con Eva Perón, quien también empezó presentándose a concursos de belleza – bastante entrada en carnes y no demasiado atractiva -, fue luego actriz radiofónica, de teatro y de cine, y finalmente se casó con el futuro presidente de la República Argentina, Juan Domingo Perón. El protagonista recuerda así el momento en que su padre le comunica la muerte de su madre, la cual no vivía con ellos, pues se había marchado con otro hombre:

“Mi madre lo dejó (al padre) cuando yo era chico y se fue a vivir con un bodeguero de Mendoza. Tengo uy pocos recuerdos de ella porque no volví a verla y murió al poco tiempo. Mi padre vino a buscarme a la plaza donde estaba jugando y me dijo que necesitaba hablarme. Tenía el aire solemne de un capitán de barco perdido en la tempestad. Me sentó en el caño de la bicicleta y mientras pedaleaba contra el viento me dijo al oído que tenía que viajar a Mendoza para enterrar a mamá. Esa noche la pasamos en vela, llorando abrazados mientras mirábamos sus retratos en viejas revistas de modas y al fin aceptó llevarme con él” (p. 8).

Este episodio recuerda a un momento de la niñez de Soriano, cuando en 1952 murió Eva Perón y Osvaldo, que entonces contaba nueve años y admiraba a Eva Perón, lloró de forma desconsolada su muerte, mientras que su padre, en la habitación de al lado, insultaba un retrato de Evita.

Otros rasgos de Laura Sandoval que nos recuerdan a Eva Perón son su azarosa vida sentimental –mantiene relaciones con Garro Peña, con Bill Hataway, luego con el padre del protagonista y finalmente se marcha a vivir con un bodeguero- y su desprecio a la humanidad entera, algo que, al parecer, sentía también Eva Perón, que era hija natural y fue acusada de haberse acostado con muchos hombres con la finalidad de medrar socialmente.

Para saber más de su madre, el protagonista recaba información de varias personas, tal como ocurre en las novelas policiales. Como ya hemos dicho, de su madre sólo conserva unas fotos suyas digitalizadas en el ordenador y la voz grabada de una radionovela.

“En esos retratos de los años cuarenta se ve a mi madre reluciente y feliz; parece una chica coqueta y atrevida, aunque las fotos son un instante de la vida que después no encaja en ninguna parte. Posaba para las revistas en los avisos de Gath y Chaves y otras casa de moda, aunque el éxito le llegó cuando empezó a hacer la propaganda del jabón Palmolive. Todavía tengo una instantánea en la que está subida al pescante de un Packard, que era el coche más lujoso de la época. Por lo que me contó después el tío Gregorio, sus padres eran inmigrantes vascos que le habían enseñado a ser precavida y recelosa. Mi madre temía sobre todo a los hombres, pero también a los accidentes, las tormentas, las frutas agusanadas y los males de la

vejez. Sé muy poco de ella, pero voy a descubrir lo que pasaba en su cabeza a medida que consiga reunir testimonios y atar cabos” (pp. 8-9)<sup>318</sup>.

Entre los testimonios que recaba el protagonista de la novela sobre su madre está el de su padre:

“Mi padre me transmitió la imagen idealizada de una mujer dueña de sí misma, que se enfrentó a su época con la convicción de que nada le estaba vedado si en verdad lo deseaba. No le importaba luchar sola y tropezar mil veces, porque estaba segura de que podía levantarse y arremeter de nuevo contra la hipocresía del mundo, sobre todo en los tiempos en que Evita imponía el modelo de entrega a un hombre y una causa. Pero eso es pura mentira. Un hijo del tío Gregorio, que fue sargento de la policía caminera en la época de Cámpora, me permitió hurgar un baúl con cartas y revistas que conservaba en un altillo. En esos viejos papeles voy descubriendo que mi madre despreciaba a la humanidad entera, incluidos mi padre y yo, que fuimos un estorbo en su vida” (p. 9).

Otro testimonio que recaba el protagonista acerca de su madre es el de un fotógrafo que retrató a Laura para los avisos de Palmolive, y que después había ganado un montón de dinero falsificando fotos de Gardel “para una sórdida historia de testamentos e identidades dudosas” (p. 29). Es el mismo procedimiento de manipulación que emplearon los comunistas soviéticos y los nazis alemanes.

“De Laura no se acordaba, la había arrumbado en algún remoto casillero de la memoria y recién al ver el recorte que le mostré abrió la boca asombrado:

-La Tanita, claro! Donde anda?

El apodo y la familiaridad con que lo pronunció me chocaron. Le dije que estaba muerta e hizo un gesto como diciendo <<otro más>>. Le pregunté si no se equivocaba, si no estaba confundendola con otra.

---

<sup>318</sup> Dice Susan Sontag acerca de las fotografías: “La nuestra es una época nostálgica, y las fotografías promueven la nostalgia activamente. La fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular. Casi todo lo que se fotografía está impregnado de patetismo por el solo hecho de ser fotografado. Algo feo o grotesco puede ser conmovedor porque la atención del fotógrafo lo ha dignificado. Algo bello puede suscitar amargura porque ha envejecido o decaído o ya no existe. Todas las fotografías son *memento mori*. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, inestabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo”, en SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*, Barcelona, Editorial Edhasa, 1989, pp. 25-26. Por su parte, Osvaldo Soriano comentaba: “En la única foto mía que conservo de Mar del Plata, tendré aproximadamente un año y medio y estoy sentadito en la playa con un bombachon amarillo. Es una foto coloreada. Las fotos coloreadas de esa época estaban trabajadas con mucho cariño por artesanos, y tienen un encanto muy particular que no se puede comparar con las actuales”, en MUCCI, Cristina: op. cit., p. 185.

<<No, si es la de Radio Belgrano, que andaba con el dueño>>, me dijo y me pareció que improvisaba. Confundía a Garro Peña con otro gerente de la época de la época, pero igual me molestó porque convertía a Laura en una casquivana toqueteada por ejecutivos engominados y poderosos. El tipo no recordaba nada más, ni siquiera el nombre, pero al tercer whisky, ya convencido de que estaba con un periodista que preparaba una nota sobre la moda de los años cuarenta, soltó lo que sabía: <<Prometía, la piba, tenía el mejor cuerpo del país, pero se equivocó>>. Le pregunté qué quería decir y me contó algo que nunca antes había oído: al tiempo que posaba en aquellas fotos de Palmolive, Laura sustituía a una estrella de cine muy conocida que daba mal en cámara. La otra ponía la cara en los primeros planos, pero de atrás y cada vez que se insinuaban curvas y pasiones, ésa era Laura. No sé por qué, le creí enseguida. La otra, la famosa, era su esclava. <<¿En qué se equivocó?>>, le pregunté. <<Se quedó preñada de un loco que le prometió un castillo de cristal y abandonó la carrera.>> (pp. 29-30).

Libertad Lamarque (1908-2000) empezó su carrera artística cantando *Tanita de la proa*, vestida de marinero. Posteriormente se dedicó también al cine, donde tuvo una carrera llena de triunfos. En 1944, durante el rodaje de la película *La cabalgata del circo*, se produjo el famoso episodio de su enfrentamiento con Eva Duarte, que por entonces era la novia de Perón. Mario Soffici, el director de la película, contó que en realidad no hubo un enfrentamiento físico, sino que ambas se recriminaron el llegar tarde al rodaje. Además, a Libertad Lamarque no le gustaban los delirios de grandeza que tenía Eva Duarte, inusuales en una actriz secundaria. Es posible que Soriano haya empleado elementos de la vida de Libertad Lamarque para el personaje de Laura, pues la artista tuvo un hijo de un matrimonio desgraciado, y el padre se llevó a la criatura a Uruguay. Libertad Lamarque intentó suicidarse, aunque la ayudaron su compañero sentimental y algunos amigos, así como un abogado que finalmente consiguieron que Lamarque obtuviera la custodia del hijo. En la novela de Soriano, como hemos visto, Laura abandona a su marido y a su hijo.

Otra de las personas que proporcionan información sobre su madre al protagonista es la hermana mayor de Laura, Yolanda, que le hacía de asistente y secretaria, y con la que vivía en un hotel de la calle Talcahuano. El protagonista, aludiendo a diversos géneros literarios, comenta que “... como no escribo una biografía, tomo lo que me dan”.

“La Segunda Guerra Mundial había terminado y acá había ocurrido lo del 17 de octubre. Laura no participó de la marcha para no quedar mal con Garro Peña, pero algo, una cosa de piel, de barrio bajo, de almacén de la esquina, le hacía simpatizar con la joven señora de Perón. Yolanda se quedó poco tiempo a su lado. Sentía que no era más que la sirvienta de su hermana y no bien conoció a un empleado del correo se casó y tuvo cuatro hijos. Con los años se hizo más moralista y el testimonio que pude arrancarle parece interesado, teñido por su estrecha percepción de la existencia. (...) Según ella, su hermana fue siempre casquivana y derrochona, le gustaba *afilarse* con los mejores muchachos. <<De Gregorio ni te hablo, era un tarambana que no podía vivir sin whisky importado.>> No grabé la conversación con mi tía para no intimidarla y también porque es preferible que las palabras se las lleve el viento. Así diluidas y atenuadas flotan en el espacio y al entrar en el relato parecen balbuceos de una memoria extraviada” (pp.46-47).

El protagonista acude a un geriátrico de Quilmes para visitar a su tío Gregorio, que había llegado a ser Jefe del cuerpo de vigilancia “o algo parecido”, en el casino del Mar del Plata. Para este personaje, Soriano utilizó como modelo a su tío Eugenio, quien, en efecto, trabajó en el casino del Mar del Plata. El tío Gregorio le habla a su sobrino de sus padres, destacando que su progenitor “Era un tipo que siempre estaba esperando la próxima lluvia”, frase que también repetía a menudo su padre y que, según el protagonista, provenía de una carta “en la que el coronel Borges, de Santiago del Estero, le dice a Belgrano que marcha a fusilarlo: <<La lluvia que tanto espero por fin llega con usted>>” (p. 49). El tío Gregorio le cuenta también que Laura no se acostaba con Adolfo Garro Peña “por su dinero ni por hacer carrera, sino por amabilidad” (p. 14).

Otro testimonio que recaba el protagonista acerca de su madre es el de Patricia Logan, amiga de Laura. Patricia vive con su marido en un departamento de Villa Lauro. El protagonista comenta que si escribiera un melodrama, “abundaría en la historia de Patricia Logan”.

“Se acordaba muy bien de Laura pero me habló de ella con cierta ironía. Por un instante temí que me dijera algo feo, pero al contrario, los recuerdos que guardaba contrastaban con los del fotógrafo de Gardel. Tenía tanto éxito, me dijo, que era difícil no envidiarla y pensar en arrebatarle algún candidato” (p. 73).

Patricia Logan le cuenta al protagonista cómo un día descubrió a su madre borracha en su apartamento. Laura acababa de ser abandonada por Bill Hataway y estaba agobiada por los impulsivos acercamientos de Garro Peña y de Ernesto; además deseaba comenzar una carrera en el cine.

El protagonista conoce años después, durante una Feria del Libro, a Adolfo Garro Peña. Soriano recordaba que durante una Feria del Libro en Buenos Aires, se le acercó un hombre y le dijo que había leído su novela *Una sombra ya pronto serás*, añadiendo que se llamaba igual que uno de los personajes: Antonio Coluccini. El protagonista le comenta a Garro Peña que algún día escribirá una novela sobre su madre. Garro Peña le comenta que su padre siempre fue un tarambana; acerca de Laura no quiere hablar: “Son recuerdos muy personales”, le dice.

Por lo que respecta a Bill Hataway, el jugador de baloncesto americano, el protagonista llega a la conclusión de que “Laura y Bill vivieron días muy felices sin llegar a conocerse” (p. 77). Finalmente, Laura descubre que sólo ha sido un juguete en los brazos del deportista, sobre todo cuando éste, abrumado por el paso de los años, decide atracar un banco con el fin de conseguir dinero con el que volverse a Estados Unidos. Tanto Laura, como la afición quedan desencantados por la actitud de Hataway, pues pensaban que era un tipo en el que se podía confiar.

Como ya hemos comentado, el protagonista, aprovechando el encargo de escribir una *Guía de pasiones argentinas* y el hecho de que su padre se haya escapado del hospital y nadie sepa dónde está, deambula con un Torino armado por su padre por distintos lugares de Argentina, acompañado por su ordenador portátil, en el que tiene grabada la voz de su madre, y varias fotografías suyas. Soriano, a través del protagonista de su novela, hace interesantes juicios acerca de la escritura de una obra literaria, y acerca de sus libros futuros, en los que no falta la ironía y un interés por la ucronía, es decir cómo hubiera sido la historia si los acontecimientos hubieran ocurrido de otro modo; uno de los ejemplos por antonomasia es el de qué hubiera ocurrido si Adolf Hitler hubiera ganado la Segunda Guerra Mundial y no los aliados. Entre las obras que querría escribir el protagonista, después de completar la de sus padres, estarían:

“Una novela de aventuras con corsarios y bandoleros inspirada en la peripecia de Garibaldi en la Banda Oriental; las aventuras del francés Bouchard que invadió California y tomó Monterrey en nombre de la Revolución de Mayo. Un cuento en el que el coronel Lamadrid resuelve pelearse con Lavalle y salvarle la vida a Dorrego; entonces no hay Rosas, ni caseros, ni héroes del desierto. Otro relato en el que Perón resucita, sale disfrazado a ver cómo andan las cosas y en la avenida Chiclana un par de ladronzuelos lo degüellan para quitarle el reloj igual que a Monteagudo” (p. 83).

A nuestro parecer, Soriano utiliza el recurso del teatro dentro del teatro, -en este caso la novela dentro de la novela- muy utilizado por el verismo italiano de finales del siglo XIX -por ejemplo, aparece en la ópera *I Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo- y por Luigi Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*. Así, los distintos personajes que el protagonista se va encontrando en su deambular por Argentina son personajes de la novela que está escribiendo, y a su vez, el marco general es la novela escrita por Osvaldo Soriano, *La hora sin sombra*. Cuando el escritor se lamenta de no haber ayudado al pastor Noriega, afirma:

“Me sentía sucio y cobarde, no había sabido estar a la altura de mis personajes. ¿Cómo me presentaría ahora ante ellos? ¿Cómo conduciría el relato hasta el final?

De pronto sentí un sobresalto. Con la llovizna las palabras se estaban borrando del capó, sólo quedaban unos hilos de tinta que corrían hacia la trompa. Tenía la idea en la cabeza, pero el orden, las pausas, las emociones, se alteraban. Hubiera tenido que anotar la frase antes de que se me escapara del todo, pero me gustaba jugar a olvidarla: si conocía el final, toda la novela quedaba condicionada y perdía el entusiasmo para escribirla.

Por alguna extraña razón ciertas palabras, por más simples que parezcan, se reúnen en determinado orden sólo una vez. Son como semillas que siembra el azar. Hice una frase y después otra y aunque se parecían mucho a la del capó, no sonaban igual. De todos modos las guardé con la esperanza de que otro día obtendría mejor resultado. Una regla de la literatura dice que las páginas perdidas son siempre las mejores. Manuscritos como los que extravió la mujer de Hemingway camino a los Alpes son inolvidables porque crean un relato paralelo. Durante siglos los textos han sido precarios y por eso las universidades norteamericanas los compraban para conservarlos en sus archivos” (pp. 97-98).

En la novela de Soriano se plantea también la escritura con ordenador o a mano. Muchos escritores siguen escribiendo sus obras a mano, como es el caso del español Antonio Gala. En esta novela, el escritor argentino comenta acerca del ordenador:

“Con la llegada de la computadora la noción de *original* se ha perdido. Los primeros cambios, a medida que el relato avanza, no son verdaderas correcciones sino opciones entre diferentes ideas antes reprimidas. Con la escritura disponible en la pantalla, la primera lectura es siempre inconformista, desalentadora, pasajera. Algo se desliza entre el escritor y su texto; lo hace relativo, ofrece la posibilidad de una alternativa inmediata. Estoy jugando, toqueteo aquí y allá, con la seguridad de que esto no llegará al libro ni dejará huella. Entonces, ¿por qué hago copia en un disco como si lo mío fuera precioso? ¿Por qué dejo uno en el baúl y entierro otro junto a un sauce quemado? Porque es todo lo que tengo, me digo. A veces, descontento con el resultado, quemo todos mis papeles. Me siento a un costado del camino y miro cómo arde la breve llama de mi imaginación” (p. 98).

El protagonista pierde el ordenador cuando su amigo Lucas Rosenthal tira un cigarrillo y explota el coche del escritor, en el que estaba la computadora. No le queda otro remedio que escribir a mano. El escritor hace el siguiente comentario sobre ello:

“No sé por qué le hice caso (a Esteban Carballo): compré un cuaderno y dos lapiceras Pilot de punta fina y me puse a trabajar. Lentamente me fui acostumbrando al trazo, recuperaba esa sensualidad que se despierta al contacto del papel suave y cuadriculado, un cosquilleo que hacía tiempo no sentía” (p. 152).

Carballo le comenta después que lo había visto escribiendo, que no había querido molestarle, y que “...se imaginaba que tenía una tormenta en la cabeza, que por eso me tiraba tiros, para que los arcángeles de la creación se apartaran y me dejaran un rato tranquilo” (p. 152). Asimismo, Carballo le da un consejo al protagonista: “...cuando lo agarre el temporal, grite. Pida auxilio, que la gente es mejor de lo que usted cree” (p. 152).

Un ejemplo de lo que comentábamos antes acerca de la novela dentro de la novela lo encontramos en la siguiente frase del escritor protagonista de la novela:

“Para reconstruir mi relato voy tomándolo de la memoria. Veo el comienzo y me parece que poco a poco recupero el final que había escrito en el capó del Torino. Sólo que entre uno y otro los capítulos pierden su orden inicial, no sé si esto iba antes o donde lo pongo

ahora. En el momento en que Carballo se sienta en una banqueta enorme que debe ser del sereno y empieza a repartir la mercadería a sus clientes. Adopta un aire importante y de vez en cuando me alienta con voz cordial para que vaya a escribir a una mesa limpia y bien iluminada con vista a la calle” (p. 152).

En *La hora sin sombra*, encontramos otros juicios acerca de la escritura:

“Al corregir noto que mis capítulos diurnos tienen un aire más optimista y esperanzado que los que escribo de noche. Tal vez haya algo de verdad en aquello de que el clima condiciona el carácter. Casi toda mi vida he pasado las noches en vela y me cuesta mucho afrontar la luz del día. Trato de que el amanecer no me encuentre en la calle; al intuir el alba me encierro en un lugar oscuro y recién entonces me siento en paz. A veces, al leer un libro que me apasiona, me pregunto a qué hora, dónde, en qué condiciones de cuerpo y espíritu el autor había logrado expresar su alma con tanta grandeza” (p. 104).

Soriano habla a continuación de Kafka y su *Metamorfosis*: “Qué había estado haciendo Kafka unos minutos antes de inclinarse sobre el papel y escribir: <<Gregorio Samsa, al despertar una mañana tras un sueño intranquilo, se encontró en su cama convertido en un monstruoso insecto>>” (p. 104); Hermann Melville:

“...en un hotel de Nueva York, desprovisto de tranquilidad y escaso de dinero: <<Habla, inmensa y venerable cabeza. Aunque sin barba estás blanca de musgos. Habla, poderosa cabeza y dinos el secreto que hay en ti. De todos los buzos eres el que ha sondeado más hondo. Cabeza sobre la que brilla el sol ahora: has andado entre los cimientos de este mundo, donde hombres y navíos olvidados se herrumbran, donde anclas y esperanzas mudas se pudre. Esa nave que es la tierra lleva como lastre en su mortífera bodega los huesos de millones de ahogados: allí, en ese espantoso mundo de agua, está tu morada preferida>>” (pp. 104-105).

El escritor de la novela –y Soriano a través de él- afirma que esos son sus libros preferidos, y que podría copiar mil páginas. Cita también a Adolfo Bioy Casares, con una frase de *La invención de Morel*: “<<Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro>>”, a Domingo Faustino Sarmiento, con una frase del *Facundo*: “Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte”, a Gustave Flaubert, atormentado por la gota mientras escribe una y otra vez escenas de su *Madame Bovary*, y a Miguel de Cervantes, que lo inventa todo, según Soriano, y cita la escena de los molinos de viento de *El Quijote*. Como sabemos, Osvaldo Soriano comenzó a leer muy tarde, en torno a los veinte años, y su formación era autodidacta. Sin

embargo, era una persona que le gustaba leer todo lo que caía en sus manos. Soriano comenta también que “Hay pocas cosas tan personales e íntimas como los libros escritos por otros. Al leerlos los hacemos nuestros, dejamos que nos penetren, nos invadan y nos hagan olvidar nuestro propio relato” (p. 106). Es decir, Soriano habla de la vida como un relato, como una novela, y por eso, podemos inventárnosla a nuestro gusto, si la vida real nos aburre o nos resulta desgraciada. Como también sabemos, el escritor argentino trabajaba por la noche y dormía por la mañana. Soriano habla de la escritura de una obra literaria y cita de nuevo a Kafka:

“Me levanté, abrí las persianas y me quedé mirando al mar. Me sentía tan solo y torpe como habría estado Laura al advertir qué pocos y confusos eran los caminos que se le abrían. ¿Cuál tomar si todos eran senderos de niebla? Me ilusionaba, al contemplar la agitación de las olas, con que si un día lograba estar en paz conmigo mismo podría escribir páginas serenas y virtuosas. Si no, me quedaba el camino de Kafka: <<Al fin y al cabo no puede existir ningún lugar más bonito para morir, más digno de la desesperación total, que la novela escrita por uno mismo>>. La idea de caer muerto *dentro* del texto, en la selva de palabras tramadas en noches insomnes, me dejó fascinado” (p. 107).

Y sobre la dificultad de escribir, afirma después:

“Me dolía el relato y lo que engendraba al transcurrir: ¿dónde estaba mi verdad, si es que tenía una? Mejor que verdad debería decir *sinceridad*; es una palabra menos altisonante, más adecuada y cercana a lo que siento. Una historia escrita con sinceridad puede escaparse en todas direcciones, se hace tensa y frágil, pero es fiel a sí misma; tiene pasado y futuro” (p. 107).

Soriano emplea en su novela la técnica del pastiche, tal como lo hacía en otras novelas anteriores, como *El ojo de la patria*, aunque en *La hora sin sombra*, profundiza en este aspecto.

En *La hora sin sombra*, realiza otros homenajes literarios, como, por ejemplo, al escritor inglés de origen polaco Joseph Conrad, autor de “*El corazón de las tinieblas*”, en la conversación que mantiene el protagonista con su amigo el actor Lucas Rosenthal, en la que se destaca la soledad del escritor mientras elabora su creación, lo que hace que se vuelva huraño, tal como le ocurre al protagonista:

“-No, cuando escribís siempre estás sólo; ese no es el problema. Lo que no podés digerir es que tu viejo se largue sin vos, se encierre en su propia selva como el tipo de *El corazón de las tinieblas*, ¿cómo se llamaba?

-Kurtz.

-Kurtz... ¡Carajo, cómo lo hizo Marlon Brando...! Mirá, el viejo te quiere a su manera, no como a vos se te da la gana. Entonces hacés como que no lo entendés y te rajás. Pensás que va avenir arrastrándose a pedirte perdón.

-¿Y yo qué?

-Ah, viejo, ahí el que escribe el libreto sos vos. En su mundo el Niñito Dios hace lo que quiere” (p. 112).

Soriano vuelve a realizar un nuevo homenaje a Raymond Chandler: “Para complacerlo guardé las balas en un bolsillo de la campera y la pistola en el otro mientras él recitaba un pasaje sobre rubias que debía ser de Raymond Chandler” (p. 111). Como hemos visto al hablar de *Triste, solitario y final*, Soriano recordaba que una madrugada, caminaban por la calle Florida, Miguel Briante, Antonio Dal Masetto, Norberto Soares y él, borrachos, y de pronto Soares se puso a recitar un texto que a Soriano le pareció maravilloso. Todos le aplaudieron, y Soriano le preguntó qué era, y, ofendido, dijo: “¡Cómo, es *El largo adiós!*” Se trataba precisamente de la escena de las rubias de esa novela del escritor estadounidense.

Soriano cita también un fragmento de un poema del alcoholizado escritor británico Malcolm Lowry (1909-1957), acerca de las consecuencias de la fama y el éxito; se trata de “Tras la publicación de *Bajo el volcán*”, escrito por Lowry después del inmenso éxito que obtuvo su novela *Bajo el volcán*:

“Es un desastre el éxito. Más hondo  
que tu casa entre llamas consumida.  
El estruendo de ruinas y el desplome  
ante el que asiste inerme a su condena.  
Y la fama destruye como un ebrio  
la morada del alma y te revela  
que tan sólo por ella trabajaste” (p. 113)<sup>319</sup>.

---

<sup>319</sup> En la edición de los poemas de Lowry que hemos consultado, el poema tiene tres versos más que Soriano no incluye en su novela; son éstos: “¡Ah!, si yo no hubiese sufrido su traidor beso / y hubiese permanecido en la oscuridad para siempre, / hundido y fracasado”. Es posible que estos versos le parecieran a Soriano demasiado autobiográficos –nos estamos refiriendo a los ataques que recibió de la crítica- y por esa razón no los incluyó en su novela, ya que lo que él deseaba era que sus novelas tuvieran el mayor éxito posible.

Uno de los homenajes literarios más claros que hace Soriano en esta novela es al escritor y médico francés Louis Ferdinand Destouches, más conocido por Céline, quien además aparece como personaje en esta novela del escritor argentino, cuando el protagonista acude a un médico, llamado Destouches, con la finalidad de que le cure de los zumbidos en los oídos, y el doctor le recomienda hablar con una plantita. Es posible que Soriano aluda también aquí a Robert Le Vigan, un famoso actor francés que debido a su colaboración con los ocupantes alemanes huyó a Argentina después de la guerra y que vivía en Tandil dando clases de francés. Céline fue antisemita y colaborador de los alemanes durante la ocupación de Francia por las huestes del Tercer Reich, por lo que fue encarcelado y condenado a muerte, aunque se salvó exiliándose con su mujer a Dinamarca. Años después volvería a su país natal, donde moriría en 1961. El protagonista de *La hora sin sombra* siente un zumbido en su cabeza que no puede solucionar. Ha ido a varios especialistas y a “cuenteros de toda calaña y nadie le encuentra remedio” (p. 25), de modo que la única manera que tiene de aliviarlo es poner la música a todo volumen o escuchar al Pastor Noriega que tiene un programa de radio en la madrugada; el protagonista descubre que disparando una pistola cerca de la oreja, es el método más efectivo de aplacar el zumbido. Al parecer, Soriano consultó en Internet numerosas páginas web para saber lo más posible sobre el tema de los ruidos. En su novela *Los suicidas*, el escritor argentino Antonio di Benedetto –cuyo padre se suicidó a los 33 años– hacía algo parecido, cuando incluía las opiniones a favor o en contra del suicidio:

“Lo rechazaron.

Pitágoras, Platón, Aristóteles, Dante, Lutero, Calvino, Shakespeare, Spinoza, Napoleón...

Albert Camus: ‘Saco así del absurdo tres consecuencias, que son: mi rebelión, mi libertad y mi pasión. Mediante el único juego de mi conciencia, transformo en regla de vida lo que era invitación a la muerte –y rechazo el suicidio.’

Kant: ‘El suicidio no es abominable porque Dios lo prohíbe; Dios lo prohíbe porque es abominable.’

Balmes: ‘La razón fundamental de la inmoralidad del suicidio está en que el hombre perturba el orden moral destruyendo una cosa sobre la cual no tiene dominio. Somos usufructuarios de la vida, no propietarios; se nos ha concedido comer de los frutos del árbol, y con el suicidio nos tomamos la libertad de cortarlo.’

Lo admitieron

Confucio, Buda, Diógenes, Séneca, Montaigne, Voltaire, Rosseau, Hegel, Nietzsche...

Hegesias de Cirene, en su escuela filosófica de Alejandría, estimulaba el suicidio de sus discípulos. Lo conseguía.

Los estoicos aducían la libertad del hombre y ordenaban el suicidio contra cualquier mal.

Schopenhauer: 'Nada hay en el mundo a lo que se tenga mayor derecho que a disponer de la propia vida y persona.'

Nietzsche: 'Se debe vivir de modo que se tenga, en el momento oportuno, la voluntad de morir...' 'El suicidio como medio usual de morir: nuevo orgullo del hombre, que fija su fin e inventa una fiesta, el morir...' 'El pensamiento del suicidio es un consuelo poderoso...' 'Nada de arrepentimientos: el suicidio es más breve.'

Descargos

Por las libertades (Kant), por el honor (Los Padres de la Iglesia), muchos por las ideas, la nación, la religión, etc. John Donne, deán de St. Paul, negó que el suicidio sea pecaminoso en todos los casos, pidió caridad y comprensión. ('Biothanatos', año 1644.)

Contrapuntos

a

David Hume: 'No es contrario a la ley de Dios, ya que de acuerdo con las creencias religiosas todo está previsto por Él y nada sucede contra su voluntad. (Exégesis de 'On Suicide', por Reines.)

Los tosafistas, antes de Hume: Si bien todo está dispuesto por el Cielo, no está dicho que alguien deba terminar con su vida por el agua o por el fuego.

b

El suicidio es contrario a la ley natural, ya que nada en la naturaleza se destruye a sí mismo. (Josefo, en la 'Historia de la guerra de los judíos contra los romanos'.)

El suicidio no es contrario a la naturaleza, ya que ésta deja librado a la perspicacia del individuo cómo disponer de su vida. (Hume en su ensayo sobre el suicidio.)<sup>320</sup>.

Por su parte, Soriano dice lo siguiente, acerca de los ruidos:

"En el *Opera Omnia*, se describen diferentes tipos de ruidos. Trenes, sirenas de barco, jadeos de perro, pasos militares. Los griegos los llamaban <<vientos sigilosos>>y creían que la causa era la picadura de un insecto que los esclavos traían del África. Beethoven se despertó una mañana temblando, sobresaltado por el rugido. Como creía en Dios, supuso que se trataba de un castigo, de una señal venida de la eternidad. Abrió la ventana de par en par y fue a sentarse en el suelo. <<Mis oídos zumban continuamente, día y noche>>, le escribe a un amigo de Viena. Y agrega: <<Es el destino que llama a la puerta>>.

Siempre se ha atribuido al zumbido un sentido de culpabilidad. Louis Ferdinand Céline, durante su huida por las heladas tierras de

<sup>320</sup> DI BENEDETTO, Antonio: *Los suicidas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969, pp 134-135.

Escandinavia, escribe en *Norte*: <<Para dormir hace falta optimismo. ¡Puf!... Es odioso hablar de uno mismo, pero bueno, de tanto en tanto... Apenas puedo dormir por instantes. Me las arreglo con mi ruido de orejas... las escucho convertirse en trombones... orquesta completa, estación de carga... Si usted se mueve en el colchón, si da una pequeña señal de impaciencia, está perdido, se vuelve loco... Resiste acostado y después de varias horas llega a un breve instante de somnolencia... Entonces hay que esperar que todos los trenes se junten, ¡chuf, chuf! ¡pum!... se bifurquen, silben... He perdido los pelos de tanto empujar contra la almohada, la paja o el piso... Le decía que para dormir hace falta optimismo... para los hombres en mi situación los trenes nunca dejarán de silbar...>>” (pp. 25-26).

A continuación, el protagonista, con gran sentido del humor, recuerda al primer médico que consultó, quien “se inclinó, perplejo, a auscultar la oreja y me preguntó cómo era el ruido. Un moscardón, le contesté, porque no sabía definirlo de otra manera. Tal vez el sonido ilusorio de los corales de mar” (p. 26), y a continuación le pregunta, de una manera muy parecida a cómo lo hacía Julio Carré a Stiller después de que éste le hubiera hecho la cirugía estética en Viena, en *El ojo de la patria*: “<<¿Me muero?>> (...) <<No se apure, puede ser todavía peor>>” (p. 26). Otro homenaje literario que encontramos en esta novela de Soriano, es al poeta francés Charles Baudelaire (1821-1867). Soriano cita unos versos del poema titulado *Alchimie de la douleur* (“Alquimia del dolor”), incluido en *Las flores del mal* y que Soriano titula *Vida y esplendor*: “*Je découvre un cadavre cher / Et sur les célestes rivages / Je bâtis de grands sarcophages*”<sup>321</sup>. Baudelaire era también muy aficionado a los gatos, como Soriano.

---

<sup>321</sup> El poema completo dice así: “L’un t’éclaire avec son ardeur, / L’autre en toi met son deuil, Nature! / Ce qui dit à l’un: Sépulture! / Dit à l’autre: Vie et splendeur! / Hemès inconnu qui m’assistes / Et qui toujours m’intimidas, / Tu me rends l’égal de Midas, / Le plus triste des alchimistes; / Par toi je changes l’or en fer / Et le paradis en enfer; / Dans le suaire des nuages / Je découvre un cadavre cher, / Et sur les célestes rivages / Je bâtis de grands sarcophages” (Este te abraza con su ardor, / Aquél, Natura, en ti se duele. / Lo que a uno dice: ¡Sépultura! / Repite a otro: ¡Esplendor, vida! / Hermes extraño que me asistes / Y me intimidas a diario, / Tú en un Midas me transformas, / El alquimista más triste; Por ti cambio el oro en hierro, / Y en infierno el paraíso; / De las nubes en el sudario / Descubro un cadáver amado, / Y en las celestes riberas / Construyo grandes sarcófagos”.

El escritor argentino cita también en esta novela a James Hadley Chase (1906-1985), escritor inglés, autor de novelas policiacas ambientadas en Estados Unidos como *El secuestro de la señora Blandish* (1939), *La carne de la orquídea* (1948), *Eva* (1962). Se trata de una nueva alusión al género policial, tan querido por Soriano. En *La hora sin sombra*, Hadley Chase aparece como personaje, concretamente como un médico que atiende en Colonia Vela.

Otro escritor citado por Soriano es el francés Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) autor de *Art Poétique*, libro compuesto por cuatro cantos, en los que se tratan temas como la inspiración de los escritores para un género literario u otro; para Boileau, una equivocación en esto puede ser fatal. El protagonista habla de cómo debe ser el final de la novela, y comenta, como decía Dalton Trumbo, que “un escritor debe estar siempre a la altura de sus personajes” (p. 67); también habla de la crítica:

“Ahora sé cómo será el final de mi novela. Me vino a la cabeza de golpe mientras estaba orinando entre unos arbustos. Corrí a anotarlo tropezando en las matas y antes de que se me fuera de la mente lo escribí con marcador rojo sobre el capó del Torino. Es un final sugerente, ambiguo, cómo el último movimiento de una sinfonía. El problema con los finales es que hay que llegar a ellos y eso a veces lleva años. Si es que uno llega. Mientras viví en Europa no podía terminar nada de lo que emprendía. No daba con el tono adecuado y ahora que lo pienso me doy cuenta de que algo dentro de mí me impedía transformar en escritura los fantasmas de mi lugar ausente. (...) Ahora no estoy seguro de que los relatos se originen en cosas de la vida; es más bien al revés: la vida se forma a la medida de ellos. En ese entonces ya había adoptado la regla de detenerme al llegar a la página treinta para ver si valía la pena continuar. Si lo que tengo me parece sólido sigo adelante y si no trato de aceptar el fracaso. (...) El único lector que cuenta es uno mismo, pero hay algo que acecha al otro lado. Una sombra ardiente que juzga, implacable o benévola. No sé cómo decirlo. No pienso en la crítica, ni en forma alguna de trascendencia. Ni siquiera en los lectores que aceptan o rechazan un libro”.

Como sabemos, Soriano sí que estaba preocupado por la opinión de los críticos, de los que recibía con frecuencia ataques demoledores.

También encontramos una alusión al escritor Richard Matheson, autor de *Soy Leyenda*, el primer libro que leyó Osvaldo Soriano, en el que, como hemos visto, aparecía un personaje que al protagonista le recordaba a Oliver Hardy.

Otro punto importante en *La hora sin sombra* es el de los editores, y su relación con Soriano. Como hemos comentado, las relaciones de Soriano con sus editores fueron difíciles, y en esta novela, el escritor argentino se venga de ellos, presentando a un editor llamado Marcelo Goya, en el que vemos ciertos aspectos de Jacobo Timerman. Goya, editor del primer libro del protagonista de la novela, le encarga que escriba una *Guía de pasiones argentinas*, que debe ser presentada en la próxima Feria del Libro. Cuando Lucas Rosenthal quema el coche del protagonista, en cuyo interior estaba el ordenador con el texto de la novela, el escritor llama a su editor para decírselo y para pedirle un nuevo adelanto. Goya responde con el envío de unos matones que le pegan una paliza al protagonista. En su libro *Piratas, fantasmas y dinosaurios*<sup>322</sup>, en su tercera parte, titulada *Pelears*, Soriano incluye tres relatos, “Escritor corsario, editor pirata”, “Cafiolos” y “La muerte del corsario negro”, en los que habla de los editores y su relación con los escritores a lo largo de la historia. Así, Goethe, los califica de “hijos del Diablo, para ellos tiene que haber un infierno especial” (“Escritor corsario, editor pirata”, p. 201); Francisco Ayala califica a su editor de Buenos Aires de “ladrón”; Céline calificó al editor Gallimard de “desastroso almacenero”. Soriano incluye también las opiniones sobre los editores de Raymond Chandler, Sigfried Unseld, Manuel Vázquez Montalbán, William Faulkner, Ernest Hemingway, Franz Kafka, Francis Scott Fitzgerald y Emilio Salgari, entre otros.

---

<sup>322</sup> SORIANO, Osvaldo: *Piratas fantasmas y dinosaurios*, op. cit.

Precisamente, Salgari le escribió una carta a su editor, en la que le acusaba de haberse enriquecido a costa de él y su familia, condenados a la miseria, antes de suicidarse<sup>323</sup>.

Un caso curioso dentro de esta novela es el de la prostituta Isabel, que escribe cartas y luego se las envía a sí misma. Dice el protagonista:

“El narrador siempre procura esconderse. Por eso Isabel se mandaba cartas a sí misma, creaba distancia entre ella y el relato que la describía. Al llegar, el mensaje no era el mismo que había escrito sino otra cosa, más distante, que ya no le pertenecía. Lo que se decía a sí misma volvía a su oído con la novedad y el candor que le daba el tiempo transcurrido. Había olvidado las carta a propósito para que yo la leyera y me diera cuenta de que sus sentimientos eran igual de tristes y elevados que los míos” (p. 169).

---

<sup>323</sup> En “Escritor corsario, editor pirata”, escribe Soriano: “Mis editores de aquella época eran también dos hermanos y para colmo mellizos. Nunca conocí pícaros más gentiles: mientras mis libros encabezaban las listas de best-sellers, no dejaron pasar semana sin mandarme a casa dos plateas preferenciales para ver jugar a San Lorenzo (de Almagro, el equipo de fútbol del que era seguidor Soriano). Eso me conmovía lo suficiente como para no hablarles de mis derechos de autor, pero ellos prestaban atención a todo. ¿Molestarme en viajar a Tandil para visitar a mi madre? ¡No! Bastaba con que yo eligiera el día y la mandaban a buscar. Una palabra mía y mamá, como Miss Daisy en la película, llegaba a la Feria del Libro o a casa, conducida por un chofer silencioso.

Si no los nombro es porque nunca he oído de un editor que vaya preso” (...)

Yo los recordaba con cariño y solía decir que de todos los editores que conocía ellos eran mis preferidos. Sabía que no me liquidaban lo que me correspondía, pero ningún editor lo hace si puede evitarlo. Es más, tuve uno, en Francia, que me cobró cinco ejemplares de mi propio libro y otro, en Buenos Aires, que me facturó un ejemplar de John Le Carré. Los mellizos, a cambio, me regalaban enciclopedias y todos los libros de su catálogo que me faltaban para armar una nueva biblioteca a la vuelta del exilio. Tenían un aire de Chicago años treinta, con trajes bien cortados y sobaqueras abultadas y sacaban encendedores de oro. Uno, el menos hablador, me prometió que si un día tenían que darse a la fuga romperían mis contratos para que un extraño no se aprovechara de ellos.

Si no los nombro es porque nunca he oído de un editor que vaya preso” (...)

Un día, el menos hablador, me llamó con la voz quebrada para decirme que habían detectado a un maldito pirata que estaba inundando las librerías con títulos míos, idénticos a los que publicaba su editorial. Nos encontramos y me mostró un ejemplar tan igualito que causaba admiración. En adelante, me dijeron, los libreros venderían los ejemplares falsos (...), y mis derechos de autor disminuirían a la misma velocidad con que se movía el astuto pirata.

-Si lo agarro te lo traigo mansito –me dijo el mellizo y me palmeó el hombro. Siete años después, en octubre de 1991, cuando por fin apareció en mi camino, el pirata tenía varias tarjetas de crédito, un auto considerable y me ofrecía la llave de su casa. Debo reconocer que acababa de pagar una buena cena y que después de todo sólo había trabajado por encargo de los mellizos de Buenos Aires. <<¿Hiciste muchos ejemplares?>>, le pregunté. <<Un montón>>, me contestó y se encogió de hombros, como quien archiva una historia pasada y pisada. Sabía que yo no estaba armado y que de madrugada suelo andar de buen humor. Nos reímos”, en SORIANO, Osvaldo: *Piratas, fantasmas y dinosaurios*, op. cit., pp. 191-192.

### 4.1.3 A manera de memorias

Un segundo tema importante en *La hora sin sombra* es el del padre. Como hemos visto, Osvaldo Soriano tuvo siempre una especial relación con su padre, José Vicente, quien, por razones de trabajo, estaba viajando continuamente. Por eso, el escritor argentino trató esta novela como una especie de ajuste de cuentas, en la que poder reconciliarse con su padre. El padre del protagonista, Ernesto, tiene algunos elementos en común con don José Vicente, aunque otros provienen de la imaginación de Osvaldo Soriano. El protagonista de la novela comenta acerca de su padre:

“Empecé con mi padre en fuga y quiero encontrarlo antes de que se muera. Es él quien tiene la llave de esta historia. Entre tanto debo improvisar, inferir, resolver en mi memoria, apelar a la intuición. Se escapó del hospital Argerich y quizá se subió a un colectivo de los que atraviesan el puente Avellaneda. Algunos van hasta el cruce de Alpargatas y ahí un tipo con las mañas de mi padre, aunque no le quede más que una gota de sangre, puede conseguir que algún camionero lo lleve hasta Mar del Plata. Mi olfato me dice que rebobina la película de su vida con la ilusión de verla de nuevo, detenerse en los mejores momentos y saltarse los peores. Va en busca de su juventud perdida, camina por la rambla como en los años en que el tío Gregorio era detective en el casino y la chica que después iba a ser mi madre posaba en la escollera para una marca francesa de trajes de baño” (pp. 9-10).

El protagonista comenta también acerca de su padre, que “...le tocó criarme y será siempre mi padre” (p. 11). Todos los testimonios que recaba el protagonista acerca de sus padres inciden en lo mismo, que su progenitor es un botarate enamorado de Laura, a la que consigue porque le cuenta cosas salidas de su imaginación y que nadie le había dicho hasta ese momento. Sin embargo, Laura, cansada de la vida que lleva con Ernesto, decide abandonar a su esposo e hijo y marcharse a vivir con otro hombre, aunque muere pronto. En el entierro de Laura, Garro Peña le dice a Ernesto: “Vos no la merecías”. Ernesto, que es representante de los estudios de cine estadounidenses *Paramount*, conoce a Laura un día de otoño del año 1943, en el que Ernesto, borracho, es atropellado por un coche en el que viajan, Laura, Garro Peña y otro hombre. “Por fortuna cayó sobre un cantero de césped y eso le salvó

de romperse los huesos” (p. 10). En el relato titulado “Caídas”, Soriano habla de un atropello que sufrió su padre en 1960:

“Una tarde de diciembre de 1960 alguien vino a avisarme que lo había atropellado un auto. Llegué sin aliento en una bicicleta prestada y lo encontré estirado en la calle. Estaba un poco despeinado, con los ojos abiertos y la cara muy blanca. Sobre el asfalto había un poco de sangre manchada por las huellas de unos zapatos. La gente se apartó para dejarme pasar y un tipo me dijo que ya estaba por venir la ambulancia. Alguien que le había puesto un pulóver bajo la nuca me alcanzó los anteojos que se habían roto con la caída.

Nadie hablaba y yo no sabía qué decir. Me arrodillé a su lado y le hablé al oído tratando de que la voz no me saliera muy asustada. Le pregunté si podía escucharme y alguna tontería más, pero no abrió la boca. Entonces fui a pedir que me ayudaran a llevarlo al hospital pero me dijeron que no convenía moverlo porque debía estar muy estropeado. El paisano de sombrero negro que lo había atropellado estaba llorando dentro del coche y tampoco me hizo caso. Volví a sentarme en la vereda y le tomé una mano. Estaba fría y blanda como la panza de un pescado. No llevaba más que el anillo de casamiento y el Omega con la correa de cuero. Me pregunté qué hacía allí, en la otra punta del pueblo, cruzando la calle como un chico atolondrado”(“Caídas”, en *Cuentos de los años felices*, pp. 79-80).

Oswaldo Soriano contó en numerosas ocasiones que los libros que había en su casa eran los técnicos que poseía su padre, y que éste hacía continuamente dibujos y gráficos que sólo el sabía desentrañar. En *La hora sin sombra*, el padre del protagonista elabora los planos de una ciudad de cristal, situada en una isla perdida de la Patagonia, durante la presidencia de Perón.

“Desde chico había querido hacer algo que quedara para siempre, un monumento que representara la pasión inalcanzable. Estudió arquitectura y pasó los años de su juventud proyectando una ciudad en la que vivieran nada más que hombre y mujeres poseídos por lo que él llamaba el <<misticismo materialista>>. Un lugar para los locos lindos, los poetas y los que planeaban cosas imposibles. Pensaba en un palacio transparente, que fuera una gigantesca biblioteca llena de jardines y fuentes de aguas termales. Algo así como una Babilonia en la que la música reemplazara a los relojes. Poco a poco en su cabeza el palacio se hizo ciudad y se desplazó al Sur, a la Antártida misma, lejos del ruido, la hipocresía y el cinismo. Hacía croquis, planos, dibujos; rompía botellas y copas de colores para armar maquetas y hacerse una idea de cómo sería su metrópolis para iluminados” (p. 36).

Ernesto acude con la maqueta de su ciudad a ver a Perón, que iba a pasar por San Luis camino de Mendoza. En la estación de trenes, el padre del protagonista consigue colocarse en la primera fila, gracias a que había repartido fotografías de actores famosos. Perón baja del tren y saluda a las autoridades peronistas. Cuando pasa al lado de Ernesto, el presidente se fija en la maqueta de la ciudad, en la que aparece el lema peronista (<<Perón cumple, Evita Dignifica>>). Perón pide que le presenten a Ernesto, a quien llama por su nombre:

“-¿Qué es esto, Ernesto? –preguntó.

Al escuchar que pronunciaba su nombre, mi padre sintió que temblaba, que su mirada vacilaba y se perdía en la de ese hombre sonriente al que tanto despreciaba y temía.

-La capital de la Antártida, mi general. El sueño de mi vida.

-Bueno m'hijo, métale.

-Cómo, mi general, si no tengo los medios.

-Ya va a recibir noticias mías.

-Mire que yo no soy peronista. Con todo respeto.

-Yo tampoco, hombre. Somos argentinos.

-Ni soy arquitecto.

-Mejor, son unos chambones” (p. 38).

El proyecto debía quedar en el más absoluto secreto, aunque Perón decidió cambiar la Antártida por una isla “desierta y llena de pantanos que no figuraba en los mapas”. Para esta escena, Soriano usó una anécdota que le había ocurrido a su padre, José Vicente –un reconocido gorila-, y que cuenta en uno de sus relatos de *Cuentos de los años felices*, el titulado “Juguetes”:

“Cuando volvió, a mediodía, mi padre estaba pálido pero sonriente. No se decidía entre el orgullo y la bronca. La ceniza del cigarro le caía sobre el banderín azul y blanco que apretujaba con los dedos humedecidos.

-Me dio la mano y me dijo: ‘Cómo le va, Soriano’.

-¿Y cómo te conoció? –preguntó mi madre, asustada.

-No sé. Me conoció el desgraciado.

En los días de más furia solía llamarlo ‘degenerado mental’, pero aquel mediodía estaba demasiado impresionado porque el general, que iba a Mendoza en tren, se había detenido en la estación de San Luis para saludar a todos los funcionarios por su nombre. Uno por uno, hasta llegar al sobrestante de Obras Sanitarias José Vicente Soriano, responsable de las aguas que consumía la población de San Luis” (p.64).

La isla a la que hace referencia el protagonista de *La hora sin sombra* era posiblemente la de Huemul, ubicada en el lago Nahuel Huapi, cerca de San Carlos de Bariloche, en la que el profesor austríaco Ronald Richter, construyó un laboratorio con el fin de conseguir la fusión nuclear. Richter llegó a la Argentina en 1948, y aunque no había publicado ningún trabajo de investigación, logra convencer a Perón, de que era posible lograr la fusión nuclear controlada. Para ello, se construyó un laboratorio en la isla Huemul, ubicada en el lago Nahuel Huapi, donde se realizaron una serie de experimentos. En 1951 sus comunicó al mundo que los resultados habían sido positivos, sin embargo, científicos más serios pidieron al gobierno peronista que ordenara una comisión de investigación, formada por investigadores solventes, que supuso el final del proyecto. Richter fue declarado loco por un psiquiatra en 1952.

En *La hora sin sombra*, la ciudad de cristal que diseña el padre del protagonista fue destruida por un portaaviones al mando del almirante Isaac Rojas en 1955, durante el golpe de Estado que derrocó a Juan Domingo Perón. Lo mismo le ocurrió al laboratorio de Richter, que fue destruido por la aviación argentina. “Esos sitios fueron elegidos como símbolo de la perversión y la locura del régimen y no debía quedar ni el recuerdo de ellos” (p. 38).

Cuando era niño, a Soriano le gustaba escuchar las historias que le contaba su madre sobre las películas que ella había visto en Buenos Aires, sobre todo las de Laurel y Hardy. En *La hora sin sombra*, el protagonista está absolutamente fascinado por la profesión de su padre: representante de la *Paramount*. Un día, cuando su relación con Laura está ya totalmente rota, se lleva a su hijo de viaje durante una semana. Afirma el protagonista:

“Íbamos de un cine a otro y creo que esos fueron los días en que más cosas aprendí. Me compraba una caja de maní con chocolate y ni bien se apagaban las luces me dejaba en la primera fila para que nadie me tapara la pantalla. Se iba a la cabina, pero yo sabía que no se olvidaba de mí porque en algún momento de la función el Corsario Negro aparecía en la pantalla tapando las otras imágenes. Era la señal convenida para que fuera a reunirme con él. Apoyaba el alfiler de la corbata sobre la lente del proyector y lo que yo veía en la pantalla era la sombra del Corsario. Ocurría tan rápido que los espectadores no alcanzaban a protestar y yo salía al pasillo oscuro apenas marcado por

las luces en el suelo. Subía la pendiente caminando hacia atrás para mirar la última escena y despedirme de los personajes” (pp. 60-61).

Por la novela aparecen películas como *Frankenstein*, *Dracula* –con Bela Lugosi-, *King Kong*, *La dama de las camelias* y *Anna Karenina*, que supone el inicio de la relación entre Laura y Ernesto, y actores como Fred Astaire, Ginger Rogers, Robert Taylor y Greta Garbo.

El padre, que es un mujeriego empedernido, además de mantener numerosas relaciones sentimentales –su hijo, en cambio, arrastra dos matrimonios fracasados-, termina trabajando como correo para los montoneros, lo que hace que se tenga que exiliar en 1978, debido a las amenazas que recibe de los esbirros de la dictadura militar. Con la instauración de la democracia, el padre vuelve al país, aunque está totalmente sin blanca. Como sabemos, el padre de Soriano murió en 1974 con Perón otra vez en el poder.

Cuando el padre se escapa del hospital, el protagonista de *La hora sin sombra* llama a Marcelo Goya, su editor, para pedirle que llame a la policía a ver si lo han encontrado. Comienza así una búsqueda casi policial por parte del protagonista para encontrar a su padre. Marcelo Goya le dice “...que la policía de la provincia encontró tres hombre que responden a la descripción de mi padre. Uno está muerto. Lo atropelló un camión en Azul; otro se cayó o lo tiraron del tren cerca de Pergamino y el tercero ha perdido la memoria. Andaba vagando por Playa Chica, en Mar del Plata. Todos tienen entre setenta y setenta y cinco años, un metro ochenta, cabello blanco y bigote. No han podido identificarlos pero sólo uno me interesa: el que caminaba cerca del mar” (p. 100). El escritor acude a un hospital donde se encuentra uno de los tipos, un linyera o persona sin recursos que se parece bastante a su padre pero que no es él. La escena que sigue refleja perfectamente algunas de las consecuencias que el paso del tiempo provocan en los seres humanos: decrepitud, senilidad y unas cataratas que llevan a la ceguera. Los expertos dicen que la vejez es, en muchos aspectos, una vuelta a la infancia, y así ocurre con este personaje. Hemos visto también que precisamente el infantilismo de los personajes, su falta de madurez, es una de las características de las novelas de Osvaldo Soriano. En *La hora sin sombra*, el linyera vuelve otra vez a la infancia, cuando jugaba con sus amigos a los trompos. El protagonista comenta: “Los fragmentos que la memoria

selecciona no son otra cosa que retaguardias del presente, claves del deseo que no alcanzamos a descifrar” (p. 103). La naturaleza humana hace *tabula rasa* de todo aquello que pueda perjudicarnos, por eso solemos olvidar rápidamente los hechos tristes o negativos que nos han sucedido. El linyera termina diciendo: “¡El cometa es tuyo, tuyo!”, lo que nos recuerda al hecho de que el padre del protagonista había conquistado a Laura, hablándole de las estrellas.

Finalmente, dan con el paradero del padre del protagonista. Según Marcelo Goya, está más loco que una cabra. El escritor se queda dormido y tiene un sueño en el que su padre, sentado en un banco de la plaza, le muestra sus intestinos. Padre e hijo se encuentran en Colonia Vela, el pueblo que también aparecía en otras novelas de Soriano y que era un trasunto de toda Argentina. Antes de encontrarse con su padre, el protagonista ve una estrella fugaz en el cielo y le pide un deseo, que suponemos es que encuentren a su padre. Poco después, llega un coche y de él se baja “un hombre vestido de negro como un roquero (que) llevaba anteojos de sol y un pucho colgando de los labios. Las sombras lo confundían todo y nos hacían iguales a los dos” (p. 193). En esta escena podemos ver cómo Soriano intenta remediar la angustia que siempre sintió por las continuas ausencias del padre y por no haber sabido aprovechar mejor los momentos en los que estuvieron juntos.

“Con un movimiento lento se sacó el cigarrillo de los labios y se agachó a aplastarlo contra el suelo. Sentí que con ese gesto quería transmitirme la seguridad de que la vida continúa, pero a él debe haberle dolido hasta las raíces de los pelos. Se enderezó sin vacilar y al mismo tiempo yo trastabillé en los cordones sueltos y con el mismo impulso, sin pensarlo, hice dos pasos y caí en sus brazos. Me estrechó y le pegó su cara a la mía, tan fuerte que no tuve tiempo de verle los ojos. Estuvimos así apretados, sin movernos, sin llorar, sin medir el tiempo ni la distancia que habíamos recorrido. Estaba tan débil que la voz le salió baja, sorda, húmeda sobre mi oído:  
-Quería decirte algo ahora que es de noche y las palabras se van...  
Decirte que te quiero, hijo, que mi sueño sos vos” (p. 194).

La alusión que hace el protagonista a las estrellas guarda relación con una escena al comienzo de la novela, en la que el padre, Ernesto, que es muy tímido, en vez de pedirle un autógrafo a Laura al poco de conocerla, se pone a hablarle de las estrellas, las cuales “...eran como pequeños fantasmas colgados del cielo, espectros de planetas ya extinguidos y la luz que vemos es apenas el recuerdo de su apogeo. Hace millones de años

que se han apagado, decía mi padre mirando a Laura; no son más que chicharrones flotando a la deriva y el día en que el primer mono empezó a hablar como un hombre, ya estaban muertas” (p. 12). Precisamente, algunas personas dicen que cuando morimos nos convertimos en estrellas, de ahí que muchas veces miremos al cielo por la noche y al ver una estrella refulgente, pensemos que es un pariente querido ya fallecido que nos protege desde el cielo. En este párrafo, Soriano alude también al cáncer de pulmón del que murió su padre, cuando el padre del protagonista tira el cigarrillo al suelo y lo aplasta, con lo que el escritor siente que con ese gesto su padre había querido transmitirle “la seguridad de que la vida continúa”. El saludo y el comentario del padre nos recuerda a los de un moribundo despidiéndose de los seres queridos, a los que consuela con un comentario de que la vida debe continuar.

#### 4.1.4 Nostalgia de las cosas que han pasado

El tercer tema que hemos decidido tratar al hablar de esta novela, es el de la revisita de la historia argentina para comprender el presente. “El país que olvida su historia está condenado a repetirla”, parece pensar Osvaldo Soriano, por eso, para comprender por qué la historia de Argentina ha sido como ha sido y no de otra forma, el escritor argentino bucea en el pasado de su país. Hemos comentado anteriormente que en esta novela, Soriano plantea también el problema de las ucronías, es decir, es decir cómo hubiera sido la historia si los acontecimientos hubieran ocurrido de otro modo. El protagonista de la novela comenta: “De pronto la historia se había vuelto una pasión de todos. Queríamos saber de dónde venían los males de la patria y qué íbamos a hacer con ella después de la victoria. Necesitábamos encontrar un pasado orgulloso que gobernara el provenir” (p. 27). Como hemos comentado, Soriano, en su relato titulado “Rosas”, decía que si el dictador resucitara no encontraría nada glorioso en Argentina. El problema de encontrar “un pasado orgulloso” es que muchas veces se termina falseando la historia, de modo que acontecimientos que hoy nos parecen abominables pasan a ser considerados precisamente como gloriosos, como, por ejemplo, las guerras, conflictos territoriales, expediciones militares, etc. En *La hora sin sombra* encontramos diversas alusiones a la historia de Argentina, en las que podemos ver la contraposición entre un pasado floreciente y un presente decrepito, que también encontramos en otras novelas de Osvaldo Soriano. Así, por ejemplo, el mundo en el que se mueve Laura Sandoval, es un reflejo de la riqueza cultural y económica de la Argentina de la época, aunque

lastrada por la dependencia de Gran Bretaña y por las consecuencias de la crisis de 1929. En la novela, el escritor argentino cita el fusilamiento del anarquista italiano Severino Di Giovanni (1931), que murió gritando: “Evviva l’anarchia”; el anarquismo y el socialismo representaban un peligro para la oligarquía argentina. Soriano cita la marca de jabones Palmolive, así como las casas de moda Gath y Chaves, para cuyas fotos de propaganda posa Laura. Las fotografías que conserva el protagonista de sus padres son una forma de penetrar en aquella sociedad. Dice el protagonista acerca de ellas: “...aunque las fotos son un instante de la vida que después no encajan en ninguna parte”. Soriano alude también a la importancia que la radio tenía en la vida de los argentinos y a algunas de las numerosas revistas que existían en Argentina durante las décadas de los treinta y cuarenta, y en las que también posaba su madre: *El Hogar*, *Sintonía* y *Damas y Damitas*, donde le coloreaban los labios a Laura. El protagonista habla también del aspecto de los hombres en las fotografías de la época: “En las fotos de entonces los varones parecen mayores con esos bigotitos finos y el peinado con raya al costado” (p. 10). También habla de la vestimenta usada por su padre: “Llevaba un traje cortado por un sastre de la calle Maipú y el resto, incluidos los zapatos recién lustrados, sonaba a cómodas cuotas mensuales. A <<Casa Muñoz, donde un peso vale dos>>”. En la novela aparece también el mundo del cine, a través de la profesión del padre, representante de la Paramount en Argentina, en una época en la que la gente acudía mayoritariamente al cine y donde todo podía conseguirse con el simple regalo de unas fotos firmadas por los actores, como le sucede al padre del protagonista que las usa para colocarse en primera fila y enseñarle a Perón la maqueta de su ciudad de cristal. El esplendor cultural y en parte económico de la Argentina de la época contrasta con la situación política del país. Los padres del protagonista se conocen en 1943, en vísperas del golpe militar que acabó con la presidencia de Ramón S. Castillo. Soriano alude también a la política conservadora del presidente Pedro P. Ramírez (1943-1944), que, junto con la Iglesia Católica, “...acababan de condenar las películas que ofendían a la familia y atentaban contra las buenas costumbres, y los distribuidores de la Paramount no querían pelearse con nadie” (p. 13).

Encontramos una primera alusión a Juan Domingo Perón, cuando el protagonista de la novela comenta que, en 1944, en Luna Park, “El coronel Perón organizaba un festival artístico a beneficio de las víctimas del terremoto de San Juan” (p. 17). Allí, Laura conoce al jugador de baloncesto Bill Hataway. Es la época en la que grandes artistas

extranjeros visitan Argentina. Soriano cita también la fecha del 17 de octubre de 1945, día en el que tuvo lugar una gigantesca marcha popular desde los suburbios de Buenos Aires hasta la Plaza de Mayo, para pedir la libertad de Juan Domingo Perón, quien había sido detenido por sus compañeros militares, primero en la isla Martín García y después en Hospital Militar de Buenos Aires. Perón salió finalmente al balcón de la Casa Rosada y pidió a la multitud allí congregada que cantara el himno nacional, lapso que él aprovechó para hilvanar un discurso que comenzó con la palabra “Trabajadores”. En *La hora sin sombra*, mientras que Laura acude a la manifestación de apoyo a Perón, Adolfo Garro Peña es un furibundo detractor del general, lo que hace que su relación se resienta.

Hay también varias alusiones a artistas de los años treinta y cuarenta como Angel D’Agostino y Carlos Gardel. El protagonista de la novela conoce a un fotógrafo que tomó instantáneas de su madre. “Ahora, me dijo, trabajaba en la obra más perfecta de su vida: la foto en la que Gardel dispara contra Le Pera y provoca el desastre de Medellín” (p. 30). Es evidente que Soriano realiza un irónico ajuste de cuentas con uno de los grandes mitos de Argentina.

Encontramos también algunas referencias a Eva Perón, como cuando el protagonista habla de la opinión que su padre tenía de Laura, a la que definía como “...una mujer dueña de si misma, que se enfrentó a su época con la convicción de que nada le estaba vedado si en verdad lo deseaba. No le importaba luchar sola y tropezar mil veces, porque estaba segura de que podía levantarse y arremeter de nuevo contra la hipocresía del mundo, sobre todo en los tiempos en que Evita imponía el modelo de entrega a un hombre y una causa” (p.9). Como hemos comentado, creemos que Soriano tomó diversos elementos de Eva Perón para su personaje de Laura Sandoval, y así, en la novela, ésta se siente atraída por la personalidad de Evita, con lo que se gana el rechazo de Adolfo Garro Peña.

Otro hecho histórico que aparece en la novela es el asunto del doctor Richter, del que ya hemos hablado anteriormente. Años después, Argentina construiría su primer reactor nuclear. También hemos hablado de cuando Perón saludó al padre de Soriano y le llamó por su nombre, hecho que luego su hijo Osvaldo ficcionalizó en esta novela. En *La hora sin sombra* hay asimismo una alusión al derrocamiento de Perón en 1955 y a la

destrucción de la ciudad diseñada por el padre del protagonista y del laboratorio de Richter. En la novela aparece también el personaje del doctor Ching, un acupuntor chino que fue llamado por Perón para salvar la vida de su esposa. Primero fue perseguido por los peronistas porque no fue capaz de salvarle la vida a Evita, y luego por los militares, que le acusaban de ser peronista. Soriano comenta: “El duelo por la muerte de Evita agregó una torva gravedad al régimen peronista; se acentuó la persecución a los opositores, le cerraron las puertas de los ministerios al doctor Ching y los espías de la policía empezaron a meterse en la universidad” (pp. 86-87). El protagonista sospecha que el doctor Ching fue informante de la policía peronista, pero que luego los esbirros de la “Revolución Libertadora” lo trataron tan mal, llegándole a prohibir el ejercicio de la medicina, que años después, “...ese incidente iba a conferirle una aureola de mártir de la acupuntura nacional” (p. 87). Este comentario irónico, nos recuerda a un episodio parecido de *El ojo de la patria*, en el que Julio Carré era presentado por su hermana “como un experto tirador que por su consecuente militancia radical había sido expulsado del polígono, apaleado en la calle y arrojado a la cárcel por los esbirros de la dictadura. El amante de su hermana intercedió ante el embajador, y el comité de Mataderos, que no tenía héroes para presentar al Partido, certificó con entusiasmo su incansable oposición a la dictadura y su trabajo en favor de los derechos humanos”<sup>324</sup>. Soriano critica de nuevo a aquellos verdugos del pasado que luego fingieron ser víctimas.

Los siguientes acontecimientos históricos a los que hace alusión Osvaldo Soriano, son cada vez más negativos, pues son un reflejo de una de las épocas más convulsas de la historia argentina. Así, por ejemplo, el protagonista tiene un primo, hijo del tío Gregorio, que es policía caminero durante la presidencia de Héctor Cámpora (1973). El protagonista lo llama para pedirle que le entregue unas cartas de su madre. Una vez, contacta con él mientras está en el coche patrulla, y escucha una voz que le comunica a su primo que unos subversivos han robado “un camión de remedios para repartir en las villas”. Como sabemos, la situación social, económica y política en Argentina a comienzos de los años 70, en vísperas del regreso de Perón al país, era nefasta. La política económica propugnada por el presidente Lanusse en su “Gran Acuerdo Nacional” provocó la depauperización de una parte de la sociedad argentina; muchos habitantes del campo optaron por emigrar a Buenos Aires, que se llenó de Villas Miseria o chabolas. La esposa del primo mira con desconfianza al protagonista , porque

piensa que luego puede comunicar la dirección de su casa a los guerrilleros. Tiempo después, el primo es asesinado y su esposa denuncia al protagonista ante la policía como uno de los asesinos de su marido; al escritor no le queda otro remedio que exiliarse, concretamente en Italia. En la novela encontramos otras referencias al exilio, a través del personaje de Lucas Rosenthal, el actor amigo del protagonista, que estuvo exiliado en España, donde disfrutó de una carrera exitosa. A su vuelta a Argentina, la crítica fue demoledora con él, ha dejado el teatro, y ahora se dedica a deambular por las calles y a beber; en *Una sombra ya pronto serás*, Coluccini afirmaba que Argentina se portaba mal con sus artistas. Como hemos visto, también el padre tuvo que exiliarse, y cuando volvió a Argentina, se vio sin trabajo y sin nada de dinero. También hemos visto que, después de la vuelta de Soriano a Argentina en 1984, el escritor observó que se había creado una línea divisoria entre los exiliados que se habían ido a Europa o a otros países americanos y lo que podríamos llamar exiliados interiores, que permanecieron en el país durante los duros años de la dictadura militar. En *La hora sin sombra*, encontramos un elemento autobiográfico por parte de Soriano, cuando el protagonista afirma que veía cómplices de la dictadura por todas partes, poco después de su regreso a Argentina. Graciela Scheines afirma acerca de los exiliados:

“La nostalgia, la urgencia por volver (al pasado, al paraíso perdido de la infancia, a un tiempo ido y mitificado), la oscura certeza que jamás se vuelve (...), la sensación de asfixia y la desesperación por estar en otra parte 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 mezcolanza 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 resolver papeles, releer ensayos y novelas, revisar notas periodísticas y libros de historia, aferrada a la idea de que descifrar sirve”<sup>325</sup>.

---

<sup>324</sup> SORIANO, Osvaldo: *El ojo de la patria*, op. cit., pp. 73-74.

<sup>325</sup> SCHEINES, Graciela: “La última generación del ochenta. La peculiaridad del fracaso en la novela argentina actual, en SPILLER, Roland (Ed.), *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt an Main, Editorial Vervuert, 1993, pp. 279-280.

En la novela encontramos algunos personajes que son un reflejo de la convulsa sociedad argentina de los años 80 y 90. Así, por ejemplo, encontramos el caso de Walter, un croto o vagabundo, reflejo de la situación económica en la que viven grandes sectores de la sociedad argentina. Walter es un heredero de los crotos y otros personajes marginales que aparecen en otras novelas de Osvaldo Soriano, como Peláez, Mingo o Barrante, y vive en un pozo que hicieron los militares bajo el puerto, para buscar un tesoro que presuntamente había dejado un submarino alemán antes de rendirse.

Otro personaje es el pastor Noriega, colega del cura Salinas de *Una sombra ya pronto serás*, que tiene un programa en la radio; ha huido llevándose el dinero de las donaciones de los seguidores del programa, pero su esposa Anabela contrata a unos cobradores de morosos que le encuentran y le pegan una paliza. Por lo que respecta a Esteban Carballo, creemos que tiene muchos elementos en común con Tony Rocha, el boxeador de *Cuarteles de invierno*, por ejemplo, su corpulencia y su infantilismo. Es comisionista de profesión, y desconfía de la gente del interior, igual que Rocha. Encontramos también el personaje de Isabel, que como ya hemos indicado, ejerce la prostitución en el club El Paraíso de Colonia Vela y aburrída por la vida monótona que lleva, escribe cartas que luego se las envía a sí misma.

Para aliviar los zumbidos de los oídos, el protagonista de la novela compra un revólver a un tipo de Pringles, que dice haber sido comando en las Malvinas. El hombre está absolutamente zumbado y le dice: “<<Yo soy la guerra, la muerte>>”. Soriano alude aquí a precaria situación en la que quedaron los militares después de la reinstauración de la democracia en Argentina en 1983, puesto que gran parte de la población los despreciaba.

En la novela encontramos también la situación de inseguridad ciudadana que se vive en Argentina, en la historia de Radaelli, un tipo que “Pretendía que en Buenos Aires le habían robado el piloto sin que nadie lo hubiera obligado a sacárselo” (p. 65).

La historia de Bernardo Marinelli, el odontólogo de Colonia Vela, y de su mujer, la alemana Graciela, resulta sumamente curiosa. Ambos tienen un mirlo que canta la marcha peronista, al que llaman *Lopezito*, posiblemente en alusión a López Rega. Sin

embargo, ella es una comunista de la antigua RDA y él posiblemente un antiguo montonero, que tienen miedo de que los entreguen a la policía, a pesar de la amnistía, como le cuenta Graciela al protagonista:

“-¿Y usted qué hace en este pueblo?

-Es largo de contar –dijo-. Me junté con este infeliz en Alemania cuando fue a hacer instrucción militar. Después a él se le acabó la guerra y la Alemania de donde yo era ya no existe más. Tenemos como dos toneladas de armas enterradas ahí en el patio.

-¿Y me lo dice así, sin saber quién soy?

-Qué, ¿va a ir a la policía? Le aviso que hubo amnistía.

-Sí; pero mejor no se lo ande diciendo a todo el mundo.

-Yo los conozco por la mirada. Si usted no fuera quien es no se lo habría contado. Qué hace con el lisiado, ¿lo saca a pasear?

-Es un comisionista que conocí en el ómnibus... ¿De veras no puede volver a Alemania?

-Ahora ni pensarlo... Era oficial del ejército, entrenaba a tipos como él, que venían del culo del mundo con el cuento de que estaban haciendo la revolución.

-¿Los entrenaba usted?

-Estuvimos preparando la ofensiva final y yo vine como supervisora en estrategia. Nos tendieron una emboscada y liquidaron a casi toda la gente, así que corrimos hasta acá y como era un lugar tranquilo nos fuimos quedando. Después Marinelli rechazó una indemnización por haber estado preso, qué boludo” (pp. 186-187).

Marinelli habla de Mariano Moreno y del viaje en barco a Europa en el que posiblemente fue asesinado. Con ello, Soriano alude quizás a que los males de Argentina se remontan a la época de la independencia, cuando los argentinos ya se peleaban entre ellos, y algunos tenían que exiliarse y otros eran asesinados.

*La hora sin sombra* es la última novela escrita por Osvaldo Soriano antes de su muerte, y para la mayoría de los críticos es la mejor de sus novelas junto con la primera, *Triste, solitario y final*. En la obra se incluyen temas que el escritor había incluido ya en sus anteriores novelas, pero sin el desarrollo y la perfección que logran en ésta. Así, por ejemplo, está el tema del padre, un tema que Soriano utiliza desde la primera novela, y que aquí se convierte en uno de los elementos capitales de la obra. Otro punto fuerte lo encontramos en la sabia utilización que hace Soriano de las lecturas que ha realizado a largo de su vida, entre las que destacan las obras de Adolfo Bioy Casares y las de Roberto Arlt. La obra recoge,

asimismo, el interés de Soriano por la informática y su pasión por el periodismo. Otro tema importante en la novela es el de la búsqueda de la identidad de los argentinos, tema que interesaba mucho a Soriano, a juzgar por los proyectos literarios que tenía en el momento de su muerte, entre los que se encontraban novelas sobre Carlos Gardel y sobre Juan José Castelli.



## Conclusiones

A lo largo de este estudio hemos realizado un acercamiento a las novelas de Osvaldo Soriano, en las cuales encontramos ciertos elementos recurrentes que aparecen en todas ellas, como es el elemento histórico. Las obras de Soriano no pueden considerarse ni novelas históricas ni tampoco pertenecen a lo que Seymour Menton calificó como nueva novela hispanoamericana. Los elementos históricos que aparecen en sus textos son tratados por como forma de discurso paródico, en el que utiliza citas, alusiones, elementos aparentemente reales y juegos con el tiempo y con los personajes, que están relacionados con la llamada literatura de la posmodernidad, que se caracteriza por emplear elementos de distintos sistemas semióticos, como, por ejemplo, la música, la historia, la filosofía, el cine, el arte, entre otros. Todos estos elementos aparecen en las novelas de Osvaldo Soriano y también en las obras de otros escritores de su generación, como Marco Denevi y Manuel Puig.

La historia, para el autor, representa un papel crucial para entender los problemas a los que se enfrenta la Argentina de su época. El escritor considera que uno de los males que afecta a la sociedad es el hecho de que no conoce su pasado y el país que no conoce su historia está condenado a repetirla. Una de las características de la personalidad posmoderna es, según Norma Mazzei, una sobrevaloración del momento presente, lo que implica un olvido del pasado y la despreocupación sobre lo que puede deparar el futuro.

En sus relatos y artículos periodísticos, Soriano ha tratado en numerosas ocasiones el tema de los orígenes de Argentina como nación, desde los próceres de la patria hasta la siniestra figura de Juan Manuel de Rosas. Sin embargo, en sus novelas opta por realizar una parodia de los acontecimientos históricos ocurridos en su país que, como hemos visto, es un aspecto más de la posmodernidad, en la que, en palabras de García Canclini, la historia del arte y el folclore se entrecruzan.

Otro tema que hemos analizado en las novelas de Osvaldo Soriano es la música. El escritor la emplea desde una doble perspectiva: la música popular, en particular el tango, y la música culta, con la cita de obras famosas, como operadores de sentido, puesto que tienen la finalidad de comentar la acción.

El tango constituye una de las señas de identidad de Argentina, pero no siempre fue así; originalmente era lo que Horacio Salas ha calificado la voz de los que no tienen voz: los inmigrantes. Como hemos visto a lo largo de este trabajo, Soriano emplea en numerosas ocasiones citas de tangos, en los títulos de sus obras –*No habrá más penas ni olvido*, *Una sombra ya pronto serás*– y como parte integrante de las mismas, principalmente en *Cuarteles de invierno*. Estas citas le sirven a Soriano para comentar los acontecimientos políticos que aparecen en las novelas, aunque, en algunos casos, carga a los versos de los tangos de connotaciones que originalmente no tienen. A través de los tangos, Soriano da voz a aquellos que no la tenían, en unos momentos en los que Argentina estaba sometida por los militares. No es casual, por tanto, que la novela en la que aparecen más citas de tangos, sea *Cuarteles de invierno*.

En sus novelas, Soriano cita también a numerosos cantores de tangos argentinos, entre los que destaca Carlos Gardel. Como hemos visto, el escritor fue un ferviente admirador del Zorzal, otra de las señas de identidad argentina. Pensamos que, en sus obras, el escritor utiliza la figura de Carlos Gardel para desmitificarlo, para bajarlo del pedestal y humanizarlo.

En sus obras, Soriano utiliza también, aunque en menor medida, referencias a la música clásica, siendo la principal de ellas, la de la “Primavera” de *Las Cuatro estaciones*, de Vivaldi, en *Cuarteles de invierno*.

El cine es otro de los temas recurrentes en las novelas de Osvaldo Soriano. En este trabajo comprobamos que su estilo tiene mucho de cinematográfico, por la rapidez de la acción, por la capacidad del escritor en crear imágenes impactantes, el cambio rápido de planos o la presencia del narrador como conciencia, es decir, como narrador testigo, el equivalente de la cámara en el cine. Creemos, así mismo, que Soriano emplea en algunas de sus novelas elementos del *spaghetti western*, en particular las películas de Sergio Leone.

Como hemos visto, Soriano fue un gran admirador de Stan Laurel y Oliver Hardy, el gordo y el flaco. Desde su juventud, el escritor investigó acerca de la vida de los dos actores, material que le sirvió para escribir varios artículos, diversos relatos y una novela, en

la que los ambos aparecen como personajes. Hemos detectado que el aprecio que Soriano sentía por Laurel y Hardy no era igual, siendo mucho mayor el que sentía por el flaco, con el que se identificaba plenamente, tanto desde el punto de vista humano como desde el intelectual, a pesar, de que, por su obesidad, todos los que le conocieron lo comparaban con Hardy, a quien, en el fondo, Soriano consideraba un perdedor. Hemos comprobado que en las obras en las que Soriano trata acerca de Laurel y Hardy, ha ido introduciendo cambios, de tal manera que ha llegado a ficcionalizar hechos que realmente sucedieron de otra manera. La razón está en que Soriano se obsesionó por presentar a Laurel y Hardy como dos incomprendidos, que habían sido vapuleados desde siempre por los que consideraba los triunfadores, en particular Charles Chaplin, quien, para ello, se había valido de diversas triquiñuelas para acabar con la carrera cinematográfica de Laurel y Hardy. Este maniqueísmo entre ganadores y perdedores es característico tanto de la obra de Soriano como de su propia vida, tal como hemos podido comprobar. Soriano reconocía que esta división entre buenos y malos, venía de su juventud, cuando en una reunión de amigos tuvo que optar entre los liberales y los de izquierdas.

Otro elemento recurrente en las novelas de Soriano es la utilización del voseo, que el escritor utilizó con mayor abundancia en sus primeras novelas, y luego su empleo va decreciendo, cuando Soriano se había convertido en un escritor famoso en todo el mundo, lo que le llevó a escribir sus textos con un castellano más neutro. Encontramos, asimismo, una nacionalización de algunos de los personajes de la primera novela de Soriano, en el sentido en que, a pesar de ser estadounidenses, se expresan con un lenguaje argentino.

Lo carnavalesco es otro de los aspectos que caracterizan a la novela posmoderna. Bajtin denomina *realismo grotesco* a elementos como el comer, beber, la digestión o la vida sexual, temas a los que Soriano recurre en abundancia en sus novelas. La presencia de máscaras es otro de los elementos típicamente carnavalescos. La máscara supone cambiar de identidad durante un corto plazo, el que dura el carnaval, para luego volver de nuevo a la realidad. La transgresión y la farsa son elementos constantes en la narrativa de Soriano.

Bajtín habla también de los insultos e injurias como elementos carnavalescos. El personaje del prócer de *El ojo de la patria*, con sus insultos a destacados políticos argentinos, puede considerarse como ejemplo, dentro de la narrativa de Soriano.

Señalamos en las novelas de Osvaldo Soriano, la presencia de parejas carnavalescas, como Philip Marlowe y el personaje de Osvaldo Soriano, en *Triste, solitario y final*. Estas parejas están formadas por las figuras del gordo y el flaco, un ejemplo contemporáneo de los cuales son Laurel y Hardy.

La presencia de personajes excéntricos, locos, grotescos, muy habitual en la obra de Soriano, como Peláez, Moyanito, forman parte de lo carnavalesco. Para Bajtín, la locura conlleva la incompreensión e inobservancia de las leyes y de las convenciones del mundo oficial. Es la razón por la que estas personas han sido tradicionalmente perseguidas y asesinadas en épocas pasadas.

La posmodernidad se caracteriza también por la preeminencia del individualismo en una sociedad en la que la falta de alicientes ha hecho prevalecer el auge del consumismo desbocado. La desaparición del muro de Berlín, en 1989, supuso el final de las ilusiones por hacer un mundo mejor, que habían surgido de la revolución soviética de 1917, a pesar de que, como enseguida se vio, el régimen encabezado por Lenin poco tenía que ver con los ideales de igualdad y libertad a los que han aspirado muchos seres humanos a lo largo de la historia. Esto se reflejó en un desencanto por la política, en muchos países hispanoamericanos, en los que, además, el liberalismo económico campaba a sus anchas, creando enormes diferencias sociales entre la población de esos países. Esto originó el fenómeno de los exiliados económicos, que sustituían a los políticos de décadas anteriores. En las novelas de Soriano apreciamos claramente esa contraposición entre esos dos tipos de exiliados. Los primeros vuelven a Argentina con la democracia y son incapaces de adaptarse a un país que ya no es el que dejaron atrás. Aquellos que no abandonaron el país durante las dictaduras militares ansían emigrar a Estados Unidos o a Europa, en particular España, a los que, erróneamente, creen el paraíso en la tierra. En las obras de Soriano, todos son perdedores, hasta los que durante la época de Perón o las dictaduras militares gozaron de

grandes prebendas, como la Iglesia o el Ejército, símbolos de un país que se desmorona a pasos agigantados.

Otro tema que hemos analizado en este trabajo, también relacionado con la posmodernidad, ha sido el de la identidad de los personajes y la relación con el padre. En las obras de Soriano, la mayor parte de los personajes sufren graves carencias afectivas, derivadas de una problemática relación con el progenitor, lo que propicia que ellos mismos sean un fracaso como padres, como maridos o como esposas. En una de sus novelas, *No habrá más penas ni olvido*, Juan Domingo Perón asume el papel de padre, en el que todos confían, a pesar de que él es un felón que traiciona a todo el mundo.

La narrativa posmoderna se caracteriza, entre otros aspectos, por la ausencia de distinción entre alta y baja cultura. Ejemplo de ello es la utilización que hace Soriano en sus novelas tanto de elementos de la literatura culta -el homenaje a Raymond Chandler y a la novela policíaca norteamericana, las citas de Graham Greene o el tema de la escritura de la novela y las relaciones entre escritores y editores que jalonan algunas de sus novelas- como el empleo de elementos de la cultura popular como las fotonovelas, los culebrones televisivos y los novelones de la radio.

La parodia, el pastiche y la farsa son elementos esenciales en la obra de Soriano.

La irreverencia y la desmitificación de la historia, de los mitos y de los símbolos de una sociedad desarticulada y decadente, constituyen los pilares de la crítica social encubierta en la ficción con el humor y la ironía. Estos elementos se insertan en el discurso ficcional en el marco de lo cotidiano y en los valores de las clases populares.

Soriano, como Puig, Denevi, Gudiño Kieffer... reactualizan esa especie de grotesco criollo que fue el signo característico de las primeras décadas del siglo XX y que plasmó Discépolo en su célebre *Cambalache*, en el que convive la Biblia con el calefón.

La falta de perspectiva histórica, de presencia y producción de los “maestros” de la literatura del Boom, centró el estudio, la crítica y la historia de la literatura en torno a los escritores de mayor prestigio y repercusión nacional e internacional.

Ese elemento condicionó el establecimiento de un canon, del que quedaron marginados cientos de autores que producían sus obras al margen de ese canon e irrumpían en la escena nacional.

Es tarea de la crítica y de la historia de la literatura revisar, desde los umbrales del siglo XXI, la obra de muchos autores que merecen ocupar un espacio y un lugar en ese complejo entramado de la cultura y de la literatura de las últimas décadas del siglo XX.

Las teorías sobre la posmodernidad, el postcolonialismo, la transculturación, los exilios y migraciones, fenómenos que dominaron a América Latina, desde la década de los 70 en adelante, nos permiten hoy revalorizar y situar en su contexto la obra singular de un autor como el que aquí hemos estudiado. Con lo que creemos haber logrado nuestro cometido inicial, analizar la obra de Soriano en su contexto y en su momento histórico cultural.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. OBRAS DE OSVALDO SORIANO

#### 1.1 Cuentos y artículos.

- SORIANO, Osvaldo: *Artistas, locos y criminales*, Barcelona, Bruguera, 1983. Contiene: *Laurel y Hardy. El error de hacer reír*: I. “Llegada con Chaplin”, II. “Antesala con John Wayne”, III. “Regreso con Ollie”, IV. “Antesala de la muerte”. “El caso Robledo Puch”, “Johann Suter: la fiebre del oro”, “Obdulio Varela: el reposo del centrojás”, “Asesinato de Juan Ingalinella”, “Roberto Mariani: bajo la cruz de cada día”, “Francisco Xarau y Juan Gianella: el nacimiento de San Lorenzo de Almagro”, “Mario Soffici: vida de artista”, “Los vecinos de Perón”, “El operativo Dorrego”, “Elección de Perón y asesinato de Rucci: de la euforia al terror”, *Tribulaciones de un argentino en Los Angeles*: I. “To Los Angeles”, II. “Cara de alquitrán”, III. “Mi sexo y el tuyo”, IV. “Hollywood adiós”. “Lucio Demare: el tango, del abasto a París”, “El detective Giorgio Bufalini y la muerte de Venecia”, “Sonny Liston: el último suspiro”, “José María Gatica: un odio que conviene no olvidar”.

- \_\_\_\_\_: *Rebeldes, soñadores y fugitivos*, Buenos Aires, Editora/12, 1987. Contiene: “Donde Geneviève y el flaco Martínez perdieron las ilusiones”, “La leyenda de la rusa María”, “Gallardo Pérez, referí”, “El penal más largo del mundo”, “Táctica y estrategia de Orlando el sucio”, “El Mister Peregrino Fernández”, “Don Salvatore, pianista del Colón”, “Maradona sí, Galtieri no”, “Escritores en apuros”, “Coca Cola es así”, “Julio Cortázar: un escritor, un país, un desencuentro”, “Borges: el símbolo de un encono permanente”, “La ingenuidad del gordo y el flaco y el traje gris y gastado de mi padre”, “García Márquez: el poder y la gloria”, “Carlos Gardel: un amor argentino”, “Erskine Caldwell, de profesión narrador”, “Fidel Castro: ¿la utopía inconclusa?”, “Nicaragua, la revolución más vigilada del mundo”, “Buenos Aires después del largo insomnio”, “Recuerdos de los años de plomo”, “El sorpasso de Italia”, “La coalición del miedo”, “Utopía: una cultura en deuda”, “Alfonsín, con el alma en la cara”, “Los invasores de la isla imaginaria”, “Delatores delatados”, “Policiales sin final feliz”.

- \_\_\_\_\_: *El error de hacer reír*. Madrid, Compañía Europea de Comunicación e información (Biblioteca de *El Sol*, 107), 1991. Contiene varios relatos extraídos de *Artistas, locos y criminales*: “Laurel y Hardy. El error de hacer reír”, “Tribulaciones de un argentino en Los Angeles”, “Lucio Demare. El tango del Abasto a París”, “El detective Giorgio Bufalini y la muerte de Venecia”, “Sonny Liston. El último suspiro” y “José María Gatica. Un odio que

conviene no olvidar”.

- \_\_\_\_\_: *Cuentos de los años felices*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993. Contiene: I. *En nombre del padre*: “Otoño del 53”, “Aquel peronismo de juguete”, “Primeros amores”, “Petróleo”, “El muerto inolvidable”, “Morosos”, “Gorilas”, “Mecánicos”, “Juguetes”, “Palizas”, “Trenes”, “Caidas”, “Encuentros”, “Geneviève”, “Vidrios rotos”, “Voces”, “Rosebud”. II. *Otra historia*: “1810”, “Revolución y contrato social”, “La Argentina invade California”, “Alzaga”, “Las palabras del adiós”, “El país imposible”, “O juremos con gloria callar”, “Utopías”, “Un amor de Belgrano”, “Robespierre”. III. *Pensar con los pies*: “El penal más largo del mundo”, “Orlando el sucio”, “El Mister Peregrino Fernández”, “El hijo de Butch Cassidy”, “Final con los rojos en Ushuaia”, “Últimos días de William Brett Cassidy”.

- \_\_\_\_\_: *Piratas, fantasmas y dinosaurios*, Santafé de Bogotá, Norma, 1996. Contiene: I. *Desde que el mundo es mundo*: “Año Nuevo”, “¿Lobo estás?”, “Reloj”, “Soledades”, “Calores”, “Incendios”, “Mudanzas”, “Sustos”, “Cocinero”, “Encuentros”, “Vigilia”, “Fantasmas”, “Venecia”, “Tandil-Buenos Aires, 1969”, “Vuelta a casa”. II. *Dinosaurios*: “Ernest Mandel”, “Rosas”, “El tío Cámpora”, “Monzón”, “Carlitos”, “Fangio”, “Cortázar”, “Borges”, “Arlt”, “Bioy Casares”, “Rafael Alberti”, “Graham Greene”, “Salman Rushdie”, “Otras escrituras”, “Empantanado”, “Después del final”, “Silencio textual”. III. *Peleas*: “Escritor corsario, editor pirata”, “Cafiolos”, “La muerte del corsario negro”. IV. *Goles a favor, goles en contra*: “El pibe de oro”, “Mercedes Negrette, millonario”, “Centrofóbal”, “Aristides Reinoso”, “Gallardo Pérez, referí”, “Bombero y vendido”, “Peregrino Fernández”, “Nostalgias”, “Casablanca”.

- \_\_\_\_\_: *Fútbol: Memorias del Mister Peregrino Fernández y otros relatos*, Buenos Aires, Norma, 1998; 1ª edición España: Barcelona, Mondadori, 1998. Selección de Paolo Collo. Contiene: “Memorias del Mister Peregrino Fernández”, “El pibe de oro”, “Obdulio Varela. El reposo del centrojás”, “Mercedes Negrette, millonario”, “Maradona sí, Galtieri no”, “Don Salvatore, pianista del Colón”, “El hijo de Butch Cassidy”, “Final con los rojos en Ushuaia”, “Últimos días de William Brett Cassidy”, “Otoño del ‘53”, “Geneviève”, “El penal más largo del mundo”, “Orlando el sucio”, “Aristides Reinoso”, “Centrofóbal”, “Gallardo Pérez, referí”, “Bombero y vendido”, “El Mister Peregrino Fernández”.

## 1.2 Novelas.

- SORIANO, Osvaldo: *Triste, solitario y final*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1973; 1ª

edición España: Barcelona, Editorial Bruguera, 1979, 2ª ed.: 1983. Nueva edición española: Barcelona, Editorial Seix Barral, 2004. Prólogo de Eduardo Galeano.

- \_\_\_\_\_: *No habrá más penas ni olvido*, Barcelona, Bruguera, 1980; 1ª edición Argentina: Buenos Aires, Bruguera, 1983. Nueva edición española: Barcelona, Editorial Seix Barral, 2004. Prólogo de José Pablo Feinmann.

- \_\_\_\_\_: *Cuarteles de invierno*, Barcelona, Bruguera, 1982; 1ª edición Argentina: Buenos Aires, Bruguera, 1983. Nueva edición española: Barcelona, Editorial Seix Barral, 2004. Prólogo de Osvaldo Bayer.

- \_\_\_\_\_: *A sus plantas rendido un león*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986; 1ª edición España: Madrid, Mondadori, 1987. Nueva edición española: Barcelona, Editorial Seix Barral, 2004. Prólogo de Juan Martini.

- \_\_\_\_\_: *Una sombra ya pronto serás*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990; 1ª edición España: Barcelona, Mondadori, 1991. Nueva edición española: Barcelona, Editorial Seix Barral, 2004. Prólogo de Guillermo Sacommano.

- \_\_\_\_\_: *El ojo de la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992; 1ª edición España: Barcelona, Mondadori, 1993. Nueva edición española: Barcelona, Editorial Seix Barral, 2004. Prólogo de Roberto Fontanarrosa.

- \_\_\_\_\_: *La hora sin sombra*, Buenos Aires, Norma, 1995; 1ª edición España: Barcelona, Mondadori, 1996. Nueva edición española: Barcelona, Editorial Seix Barral, 2004. Prólogo de Tomás Eloy Martínez.

- \_\_\_\_\_ y FORN, Juan: *La hora sin sombra. Fragmentos no incluidos*, Buenos Aires, Editorial La Página, 1998.

### 1.3 Libros para niños.

- SORIANO, Osvaldo: *El negro de París*, Buenos Aires, Punto Sur, 1989; Reed.: Bogotá, Norma, 1996; Barcelona, Montena Mondadori, 2001.

### 1.4 Libros en colaboración.

- SORIANO, Osvaldo; FLORES, M.; GALEANO, E.; GARZIA, A. y Rossanda, R.: *Ernesto Guevara, nomade dell' utopia*, Roma, Manifestolibri, 1993.

### 1.5 Prefacios y prólogos de Osvaldo Soriano.

- *Historia de las Madres de Plaza de Mayo: 20 años de lucha*. Asociación Madres de Plaza de Mayo. Prefacio de Osvaldo Soriano, Buenos Aires, Editorial Pagina/12, 1995.

-BAYER, Osvaldo: *En camino al paraíso*. Prefacio de Osvaldo Soriano, Buenos Aires, J. Vergara, 1999.

-BRECCIA, Alberto; SASTURAIN, Juan: *Perramus*. Prólogo de Osvaldo Soriano, Barcelona, Editorial Lumen, 1987.

## 1.6 Artículos de Osvaldo Soriano en periódicos.

### 1.6.1 En *El País* (Madrid).

- “Fantasmas del escritor: el terror a la página en negro”, 1 de octubre de 1988.
- “La crisis argentina: un lugar inexplicable y sin destino”, 3 de noviembre de 1988.
- “Un sueño suramericano”, 27 de julio de 1989.
- “Gallardo Pérez, referí”, 16 de diciembre de 1990.
- “El vestíbulo del infierno”, 6 de enero de 1991.
- “Iberoamérica, una comunidad: España en la utopía americana” 18 de julio de 1991.
- “Escribir todo este viaje muy puntualmente”, 23 de julio de 1992.
- “Europa vista desde fuera: una mirada desde la Pampa”, 25 de enero de 1993.
- “¿No te gustaría ir a Boston?, 7 de febrero de 1994.

### 1.6.2 En *Página 12* (Buenos Aires).

- “Aquel otoño del ‘53”, domingo 5 de abril de 1992.
- “Cornudos y contentos”, domingo 19 de abril de 1992.
- “Ajustarse los cinturones”, domingo 3 de mayo de 1992.
- “Un domingo de otro planeta”, martes 5 de mayo de 1992.
- “Del honor y el honor”, miércoles 13 de mayo de 1992.
- “Estas voces, aquellos ámbitos”, domingo 17 de mayo de 1992.
- “Juguetes”, domingo 31 de mayo de 1992.
- “Primeros amores”, domingo 14 de junio de 1992.
- “Cartas”, domingo 28 de junio de 1992.
- “Nuestro hombre en París”, domingo 12 de julio de 1992.
- “El inventor de Buenos Aires”, domingo 26 de julio de 1992.
- “El vacío de la página llena”, domingo 9 de agosto de 1992
- “Volver del futuro”, domingo 23 de agosto de 1992.
- “Primeras palizas”, domingo 6 de septiembre de 1992.
- “El dilema de Manuel”, domingo 20 de septiembre de 1992.
- “Algunas caídas”, domingo 4 de octubre de 1992.

- “De gauchos y canallas”, martes 6 de octubre de 1992.
- “Vidrios rotos”, domingo 18 de octubre de 1992.
- “Venecia sin ti”, domingo 1 de noviembre de 1992.
- “Mecánicos”, domingo 15 de noviembre de 1992.
- “Espía”, domingo 29 de noviembre de 1992.
- “Relojes”, domingo 13 de diciembre de 1992.
- “Aguante Boca”, domingo 27 de diciembre de 1992.
- “De Menem para Clinton”, domingo 10 de enero de 1993.
- “Escenas del verano”, domingo 24 de enero de 1993.

### 1.6.3 En *La Nación* (Buenos Aires).

- SORIANO, Osvaldo (et al.): “Cien años de cine: Un género en discordia con la literatura”, en *La Nación*, Buenos Aires, Suplemento literario, 24 de diciembre.

### 1.7 Entrevistas realizadas por Osvaldo Soriano.

- SORIANO, Osvaldo: “Julio Cortázar llega a la Argentina convencido de que a pesar de las contradicciones, se consolida la vía al socialismo en América Latina”, en *La Opinión*, Buenos Aires, suplemento de cultura, 11 de marzo de 1973.
- SORIANO, Osvaldo y COROMINAS, Norberto: “Julio Cortázar: Lo fantástico incluye y necesita la realidad”, en *El País*, Madrid, sección “Arte y pensamiento”, 25 de marzo de 1979.

### 1.8 Guiones de cine escritos por Osvaldo Soriano.

- SORIANO, Osvaldo y BORTNIK, Aída: “Una mujer” (Juan José Stagnaro, 1975).
- SORIANO, Osvaldo y OLIVERA, Héctor: “Una sombra ya pronto serás” (Héctor Olivera, 1994).

## 2. Traducciones.

### 2.1 Alemán.

- SORIANO, Osvaldo: *Traurig, einsam und endgültig*, Frankfurt an Main, Surhrkamp, 1978.
- \_\_\_\_\_: *Der Koffer oder die Revolution der Gorillas*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1990.

### 2.2 Checo.

- SORIANO, Osvaldo: *Knokaut*, Praha, Nase Vojsko, 1986. Traducción de *Cuarteles de invierno*.

### 2.3 Francés.

- SORIANO, Osvaldo: *Je ne vous dis pas adieu...*, Paris, Bernard Grasset, 1999.
- \_\_\_\_\_: *Quartiers d'hiver*, Paris, Bernard Grasset, 1996.
- \_\_\_\_\_: *La revolution des gorilles*, Paris, Bernard Grasset, 1991.
- \_\_\_\_\_: *Un ombre en vadrouille*, Paris, Bernard Grasset, 1994.
- \_\_\_\_\_: *L'Oeil de la patrie*, Paris, Bernard Grasset, 1996.
- \_\_\_\_\_: *L'Heure sans ombre*, Paris, Bernard Grasset, 1998.

## 2.4 Inglés.

- SORIANO, Osvaldo: *A Funny Dirty Little War*, Readers Intl, 1986. Traducción de *No habrá más penas ni olvido*.
- \_\_\_\_\_: *Shadows*, Knopf, 1993. Random House Value Publishing, 1994. Traducción de *Una sombra ya pronto serás*.
- \_\_\_\_\_: *Winter Quarters: A Novel of Argentina*, Readers Intl, 1989. Traducción de *Cuarteles de invierno*.

## 2.5 Italiano.

- SORIANO, Osvaldo: *Triste, solitario y final*, Torino, Einaudi, 1991; Barcelona, Mediasat / MDS Books, 2003. Traducción de Glauco Felici.
- \_\_\_\_\_: *Mai più né pene né oblio*. Trad. de A. Morino, Torino, Einaudi, 1979.
- \_\_\_\_\_: *Quartieri d'inverno*. Torino, Einaudi, 1981.
- \_\_\_\_\_: *Artisti, pazzi e criminali*, Torino, Einaudi, 1996.
- \_\_\_\_\_: *La resa del leone*. Trad. de V. Martinetto y A. Morino, Torino, Einaudi, 1995.
- \_\_\_\_\_: *Ribelli, sognatori e fuggitivi*, Roma, Manifestolibri, 1991.
- \_\_\_\_\_: *Un'ombra ben presto sarai*. Trad. de G. Felici, Torino, Einaudi, 1991.
- \_\_\_\_\_: *L'occhio della patria*. Trad. de G. Felici, Torino, Einaudi, 1993.
- \_\_\_\_\_: *Pensare con i piedi*. Trad. de G. Felici, Torino, Einaudi, 1995.
- \_\_\_\_\_: *L'ora senz'ombra*. Trad. de G. Felici, Torino, Einaudi, 1996.
- \_\_\_\_\_: *Pirati, fantasmi e dinosauri*, Torino, Einaudi, 1998.
- \_\_\_\_\_: *Futbol. Storie di calcio*, Torino, Einaudi, 1998.
- \_\_\_\_\_: *Al di là del mare*, Milano, Mondadori, 1999.

## 3. Libros sobre Osvaldo Soriano y su obra.

- BERGER, Sylvia: *Cuatro textos autobiográficos latinoamericanos: yo, historia e identidad nacional en A. Gerchunoff, M. Agosín, A. Bioy Casares y O. Soriano*, New York, Peter Lang, 2004.
- CROCE, Marcela: *Oswaldo Soriano: El mercado complaciente*, Buenos Aires, América Libre (Colección Armas de la crítica), 1998.
- MONTES BRADLEY, Eduardo: *Oswaldo Soriano: Un retrato*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2000.
- NEIFERT, Agustín: *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine*, Buenos Aires, La Crujía Editores, 2003. Incluye los siguientes autores: Oswaldo Soriano, Roberto Arlt, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Silvina Bullrich, Julio Cortázar, Marco Denevi, Beatriz Guido, Horacio Quiroga y Manuel Puig.
- REGAZZONI, Susanna: *Oswaldo Soriano: La nostalgia dell'avventura*, Roma, Bulzoni, 1996.

#### 4. Artículos sobre Oswaldo Soriano y su obra.

- A. F. R.: "Triste, solitario y final", en *La Prensa*, Buenos Aires, 9 de septiembre de 1973.
- ANONIMO: "Este mes debuta un gran novelista", en *Cuestionario*, Nro. 27, Buenos Aires, junio 1973.
- ANONIMO: "Falleció Oswaldo Soriano", en *La Nación*, Buenos Aires, jueves, 30 de enero de 1997.
- ANONIMO: "Oswaldo Soriano (1943-1997)", en *La Maga*, Buenos Aires, 7 de abril de 2000.
- ANONIMO: "Triste, solitario y final", en *La Nación*, Buenos Aires, 26 de agosto de 1973.
- ARES, Carlos: "Argentina despide a su gran escritor nocturno", en *El País*, Madrid, 31 de enero de 1997, p. 42.
- ARPINO, Giovanni: "Massacro in salsa argentina", en *La Stampa*, 13 de abril de 1979.
- BARR, Lois Baer: "Cuarteles de invierno: The Reign of the Unrighteous", en *Revista de Estudios Hispánicos*, Nro. 19:3, Saint Louis, 1985, pp. 49- 59.
- BATAILLON, Laure: "Le rire comme défi", en *Le Magazine littéraire*, Nro. 151-152, septiembre de 1979, pp. 48-49.
- BAYER, Oswaldo et al.: Especial sobre Oswaldo Soriano, con motivo de cumplirse los cinco años de su muerte, en *Página/12*, suplemento Radar, 27 de enero de 2002, año: 6, n° 285.

- BIANCHI, Angela: “Alla festa argentina la morte sale sul ring”, en *Tuttolibri*, 11 de abril de 1981.
- BIENGINO, Vanni: “Un po’ western un po’ storia”, en *Il Giornale Nuovo*, Torino, 15 de junio de 1979.
- CATELLI, Nora: “Desde el vértigo, hacia el abismo”, en *Quimera*, Barcelona, Nro. 19, Barcelona, 1982, pp. 43-46.
- CHAPARRO, Hugo: “Osvaldo Soriano: La ilusión de lo imposible”, en *Quimera*, Nro 157, Barcelona, 1997, pp. 24-28.
- CHIARAVALLI, Verónica: Artículo sin título, en *La Nación*, Buenos Aires, jueves, 30 de enero de 1997.
- COCI, Aldo: “Osvaldo Soriano”, en *Nord e Sud*, Nro. 7, 1979.
- D’ANNA, Eduardo: “Osvaldo Soriano: el final de un comienzo”, en *El lagrimal trifulca*, Rosario, 1973.
- DEMARCHI, Rogelio: “Novelas marcadas: Soriano, contra Puig”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- DEVESA, Patricia G.: “La imagen del extranjero y el exilio en los cuentos de Osvaldo Soriano”, en *II Coloquio Internacional de Literatura Comparada: El Cuento*, Martha Vanbiesem de Burbridge (ed. y presentación), Buenos Aires, Fundación María Teresa Maiorana, 1995.
- \_\_\_\_\_: “Osvaldo Soriano; literatura y exilio”, en *Weltliteratur*, Buenos Aires, N° 1, 1994, pp. 57-66.
- GANDOLFO, Elvio E.: “Osvaldo Soriano: cómo contar la historia”, en Giuseppe Petronio, Jorge B. Rivera y Luigi Volta: *Los héroes ‘difíciles’: la literatura policial en la Argentina y en Italia*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1991.
- GARZIA, A.: “Pícaro per caso a Buenos Aires”, *Il Manifesto*, Roma, 17 de mayo de 1991.
- GIARDINELLI, Mempo: “A propósito de la novela de Soriano”, en *Controversia*, México, septiembre de 1980.
- GIRONA, Nuria: “Escrituras de la historia: La novela argentina de los años 80”, en *Cuadernos de Filología*, Anejo n° XVII, Valencia, Universitat de Valencia, 1995, pp. 66-72.
- GUNTSCHKE, Marina: “El cronotopo de la cárcel laberíntica en *Una sombra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano”, en *Monographic Review*, Nro. 11, Lubbock, Texas, 1995, pp. 302-15.
- \_\_\_\_\_: “El triunfo secreto de la novela argentina contemporánea”, en *Cincinnati*

- Romance Review*, Nro. 15, Cincinnati, 1996, pp. 127-133.
- G. W. L.: “Vernügen am Slapstick”, en *Die Welt*, 15 de mayo de 1978.
  - HERRAEZ, Miguel: “Cuentos de los años felices, de Osvaldo Soriano”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, nº 611, mayo 2001, pp. 135-136.
  - HORTIGUERA, Hugo: “Desarticulación y anarquía: Multiplicidad del espacio (para) textual en *Una sombra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano”, en *Hispanic Culture Review*, George Mason University, Fairfax, VA, 2000, pp. 59-78.
  - IRIGARAY, Juan Ignacio: “Buenos Aires se despide de Osvaldo Soriano”, en *El Mundo*, Madrid, 31 de enero de 1997.
  - JARACH, Vera: “Soriano: Le mie Malvine una guerra tra leoni che non ruggiscono piu”, en *La Stampa*, Suplemento Tuttolibri, Torino, 13 febrero de 1997, p. 4.
  - JOSTIC, Sonia: “La transdiscursividad en Hispanoamérica: Cuando la ficción descubre la historia”, en *II Coloquio Internacional de Literatura Comparada: El Cuento*. Martha Vanbiesem de Burbridge (ed. y presentación), Buenos Aires, Fundación María Teresa Maiorana, 1995.
  - JUAREZ, Francisco N.: “Evocación / Osvaldo Soriano”, en *La Nación On Line*, Suplemento Enfoques, 1998.
  - KOLESNIKOV, Patricia: “Reeditan a Osvaldo Soriano, el último best-seller argentino”, en *Clarín*, Buenos Aires, domingo 29 de junio de 2003.
  - KOOY, Eduardo Van der: “Osvaldo Soriano. La mirada del ausente”, en *Clarín*, Buenos Aires, 24 de enero de 1999.
  - LORENTE, Silvia: “Aproximación a una definición del proceso militar en Argentina: Soriano, Viñas, Valenzuela”. en *Confluencia, Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Nro. 10:2, Greely, Colorado, 1995, pp. 94-103.
  - MAHIEU, José Agustín: “Soriano y los gatos”, en “Apuntes de cine iberoamericano”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 563, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1997, pp.113-116.
  - MAMELI, Giovanni: “Un cantante ed un pugile in lotta contro un paese”, en *Unione Sarda*, 25 de abril de 1981.
  - MARTELLI, Giampaolo: “L’ultimo Soriano: Vita = Farsa”, en *Il Giornale Nuovo*, Torino, 6 de abril de 1979.
  - MARTELLI, Juan Carlos: “Triste, solitario y final”, en *ISSB*, Nro. 1, diciembre de 1973.

- MARTINEZ, Oscar: “Fallece el escritor argentino Osvaldo Soriano”, en *El Mundo*, Madrid, 30 de enero de 1997.
- MARTINEZ, Tomás Eloy: “Osvaldo Soriano”, en *La Nación*, Suplemento Literario, 1997, pp. 1-2.
- MARTINI, Juan Carlos: “El regreso de Philip Marlowe”, en *La Capital*, Rosario, 29 de julio de 1973.
- MATHIEU, Cornia S.: “La realidad tragicómica de Osvaldo Soriano”, en *Chasqui*, Nro. 17:1, Manhattan, 1988, pp. 85-91.
- MERCADO, Tununa: “La novela es puro cuerpo”, en *Uno más uno*, México, 16 de agosto de 1980.
- MONTANARO, Pablo: “Los años felices. Soriano en la Patagonia”, en *Rumbos*, año 2, número 97, Buenos Aires, 3 de julio de 2005, pp. 20-26.
- MONTES, Cristián: “Modalidad contrautópica y subjetividad lírica en *Una sombra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano”, en *Revista Chilena de Literatura*, Nro. 53, Santiago de Chile, 1998, pp. 67-85.
- MORAN, Carlos Roberto: “La obra de Osvaldo Soriano”, en *Revista Nacional de Cultura*, Nro. 4:255, Caracas, 1984, pp. 245-249.
- MUCCI, Claudia: “Las reglas del juego”, en *La Nación*, Suplemento Literario, Buenos Aires, 1997, p. 6.
- \_\_\_\_\_: “Osvaldo Soriano”, en *Voces de la cultura argentina*, Buenos Aires, El Ateneo, 1997, pp. 185-209.
- NEYRET, Juan Pablo: *Para textos bastan y sobran. La conformación del espacio paratextual en ‘Triste, solitario y final’, de Osvaldo Soriano, Espéculo. Revista de estudios literarios*, Univeridad Complutense de Madrid, 2003, nº 25.
- NOWOTNICK, Stephan: “Die Transkription zeitgenössischer argentinischer Wirklichkeit als Tragikomodie im erzählerischen Werk Osvaldo Sorianos, en *Interferenzen: Studien zum Verhältnis von Literatur und Geschichte*. Lothar Bluhm (ed.), Heidelberg: Winter, 1992.
- \_\_\_\_\_: “La Argentina vivida como ambigüedad: Reflexiones sobre la narrativa de Osvaldo Soriano”, en *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*, Karl Kohut (ed.) Frankfurt an Main, Editorial Vervuert, 1996.
- ORANGO, Nico: “Soriano: la pampa è il mare”, en *Tuttolibri*, abril de 1979.
- OSORIO, Diane: “Cine y puesta en abismo en *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano y

Denario de sueño de Marguerite Yourcenar”, en Primeras Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/Comparística: Actas, Teresita Frugoni de Fritzsche (ed.), Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996.

-PASQUINI DURÁN, José María: “Osvaldo”, en *Página 12*, Buenos Aires, 31 de enero de 1997.

-PERILLI, Carmen Noemí: “Violencia y delirio histórico en tres novelas argentinas del 80”, en *Cuadernos Americanos*, Nro. 259:2, México D.F., 1985, pp. 225-231.

- PICHON RIVIERE, Marcelo: “Soriano: la forma en que algunos mueren”, en *Panorama*, Buenos Aires, septiembre de 1973.

- \_\_\_\_\_: “Soriano será un clásico”, en *Clarín*, Buenos Aires, 7 de febrero de 1997.

-PLOTNIK, Viviana: “Alegoría y proceso de reorganización nacional: Propuesta de una categoría de mediación socio-histórica para el análisis discursivo”, en *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una recanonización*, Hernán Vidal (ed.), Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985.

-PONCE, Néstor: “Azar y derrota: el fin de las ilusiones en *Una sombra ya pronto serás*, de Osvaldo Soriano”, en *Hispanamérica*, Nro. 89, Gaithersburg, Maryland, Año XXX, Agosto 2001, pp. 29-58.

- \_\_\_\_\_: “Género, parodia y tipología de los personajes en *Triste, solitario y final y El ojo de la patria* de Osvaldo Soriano”, en *Cuadernos Angers-La Plata*, Buenos Aires: Université d’Angers; Universidad Nacional de la Plata, Año I, 1996, pp. 9-25.

-PUCCINI, Dario: “Nel mondo ironico di Soriano l’amara realtà dell’Argentina”, en *Tuttolibri*, abril de 1981.

-RABASA, Mariel: “Transposición filmica de No habrá más penas ni olvido de Osvaldo Soriano”, en *Primeras Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/Comparística: Actas*, Teresita Frugoni de Fritzsche, Teresita (ed.), Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996.

-RICCIO, Alessandra: “Osvaldo Soriano”, en *Belfagor*, Nro. 37:2, Florencia, 1982, pp. 157-170.

-RIVAS, José Andrés: “A solas, al final, afuera”, en *Segundas Jornadas Internacionales de Literatura*, Daniel Altamiranda (ed.) Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1997.

-RIVERA, Jorge B.: “Personajes marginales de la ficción en una aguda metáfora sobre la

- represión”, en *La Opinión*, Buenos Aires, 12 de julio de 1973.
- RIVERO GARCIA, José: “Una novela para el gordo y el flaco”, en *Tribuna de La Habana*, 14 de diciembre de 1980.
- ROMAN, Claudía y SANTAMARINA, Silvio: “Absurdo y derrota. Literatura y política en la narrativa de Osvaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez”, en JITRIK, Noé (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emece Editores, 2000, volumen 11, pp. 49-72.
- SAAVEDRA, Hernán: “La violencia impuesta”, en *Claudia*, Nro. 196, septiembre de 1973.
- SENDE, Michel: “L’heure sans ombre d’ Osvaldo Soriano”, en *Espaces Latines*, Nro. 151, 1998, p. 28.
- SEPULVEDA, Luis: “Queremos tanto a Soriano”, en *El País*, Madrid, 31 enero 1997, p. 42.
- SOUMEROU, Raúl: “Crónica de la derrota con honra: Tres novelas de Osvaldo Soriano: *Triste, solitario y final; No habrá más penas ni olvido; Cuarteles de Invierno*”, en *Cahiers d’Etudes Romanes*, Nro. 16, París, 1990, pp. 77-98.
- SPERANZA, G. y JARKOWSKI, A.: *Ficción y realidad política*, “Crisis”, 62, julio 1988.
- SZPUMBERG, Alberto: “La Argentina de Videla ha sido novelada en el exilio”, en *Tele/Express*, Barcelona, 3 de marzo de 1979.
- TERRAGNO, Rodolfo: “Osvaldo Soriano resuelve el absurdo y encuentra una clave”, en *El Diario de Caracas*, 9 de abril de 1981.
- TORRES, Norma Beatriz: “Diagramação espacial e expressao popular en *Cuarteles de invierno*”, en *Hispanista*, vol. I, nº 3, octubre-noviembre-diciembre 2000.
- VARIOS AUTORES: “Especial Osvaldo Soriano”, en *La Maga*, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1997.
- VÁZQUEZ, María Esther: “Los gatos sabios”, en *La Nación*, Suplemento Cultura, Buenos Aires, 9 de febrero de 1997, p. 2.
- VERBITSKY, Horacio: “Una materia exquisita. Hasta siempre Osvaldo”, en *Página / 12*, Buenos Aires, 30 de enero de 1997.
- YUSTI, Carlos: “Osvaldo Soriano y la escritura del perdedor sentimental”, en *Analítica.com*, Venezuela, viernes, 23 de noviembre de 2001.
- ZALDIVAR, María Inés: “Osvaldo Soriano: testimonio y humor”, en *Mapocho*, Nro. 36, Santiago de Chile, 1994, pp. 101-116.
5. Tesis doctorales sobre la obra o partes de la obra de Osvaldo Soriano.
- BATTISTOZZI, Isolina Estela: *The representation of history in argentine novel, 1974-1984*,

University of Minnesota, 1991.

-CERRUDO, Victoria: *The american hard-boiled school detective novel and its influence on argentinian writers of the seventies and eighties* (Juan Carlos Martini, Osvaldo Soriano, José Pablo Feinmann, Mempo Giardinelli, Juan Sasturain, Brandeis University, 1995.

-DELGADO, José A.: *Binarración y parodia en las novelas de Osvaldo Soriano*, University of Virginia, 1997.

-GUNTSCHE, Marina: *Novela argentina del siglo XX: entre la locura y la cordura* (Roberto Arlt, Abelardo Arias, Mercedes Fernández, Leopoldo Marechal, Osvaldo Soriano), The University of Michigan, 1993.

-HOPKINS, Lori J.: *Writing through the Proceso: The argentine narrative, 1980-1990* (Ricardo Piglia, Luisa Valenzuela, Osvaldo Soriano), Universidad de Wisconsin, Madison, 1993.

-HORTIGUERA, Hugo: *Literatura cambalachesca: la heterogeneidad discursiva en la novelística de Osvaldo Soriano*, Sydney, University of New South Wales, 1999.

-ORBE, Juan Bautista: *The discourse of Caudillismo: historical and literary readings*, Michigan State University, 1985.

-PAZ, Marcelo: *Una historicidad 'insólita' en la narrativa argentina de la última dictadura militar*, University of Cincinnati, 1996.

-PITES, Silvia Elena: *Historia y ficción en la novela argentina de la década 1980*, University of Kansas, 1992.

-PONCE, Néstor: *Mito y contramito en Triste, solitario y final de Osvaldo Soriano*, Université de Paris III, UFR d'Etudes Ibériques, Junio 1982.

-REYNOLDS, John Robert: *Selected argentine crime novels, 1973-1983: social and literary expressions*, The University of Texas at Austin, 1992.

-TANDECIARZ, Silvia Roxana: *Engaging Peronism: gender conflict and culture wars in recent argentine literature*, Duke University, 1995.

## 6. Entrevistas, notas y charlas públicas con Osvaldo Soriano.

-ARES, Carlos: Entrevista con Osvaldo Soriano, en "La Maga", septiembre de 1991.

- \_\_\_\_\_: Entrevista con Osvaldo Soriano, en "La Maga", mayo de 1992.

-BIASATTI, Santo: Entrevista con Osvaldo Soriano, en *El programa de Santo*, TN, septiembre de 1996.

- BRUSCHTEIN, Luis: Entrevista con Osvaldo Soriano, en *Página/12*, octubre de 1995.
- CASTELLO, Cristina: “Una entrevista con Osvaldo Soriano”, en *Revista de Cultura*, Nro. 16, Sao Paulo, 2001. Entrevista realizada a Osvaldo Soriano el 19 de noviembre de 1995.
- CATELLI, Nora: “Ni penas ni olvido: Entrevista con Osvaldo Soriano”, en *Quimera*, Nro. 29, Barcelona, 1983, pp. 26-31.
- CHIARAVALLI, Verónica: Entrevista con Osvaldo Soriano, en “La Nación”, agosto de 1996.
- ELIASCHEV, Pepe: Entrevista con Osvaldo Soriano, en *Esto que pasa*, Radio del Plata, noviembre de 1993.
- FERMA, Hugo: Entrevista con Osvaldo Soriano, en *El Cronista Comercial*, agosto de 1987.
- FERNANDEZ, Jorge y LITVAK, César: Entrevista con Osvaldo Soriano, en “Gente”, septiembre de 1995.
- FERREIRA, Carlos: Entrevista con Osvaldo Soriano, en “Revista 10”, 1983.
- FERREIRA, Fernando: Entrevista con Osvaldo Soriano, en *La Razón*, 1995.
- FORN, Juan: Entrevista con Osvaldo Soriano, en “Radar”, noviembre de 1996.
- GIACOMIMO, Marta: “Espacios de soledad: Entrevista con Osvaldo Soriano”, en *Quimera*, Nro. 89, Barcelona, 1989, pp. 45-51.
- GIARDINELLI, Mempo: Entrevista con Osvaldo Soriano, en “Puro Cuento”, noviembre de 1988.
- GOCIOL, Judith: Entrevista con Osvaldo Soriano, en “La Maga”, noviembre de 1995.
- GRINSTEIN, Marisa: Nota sobre Osvaldo Soriano, en *Noticias*, abril de 1991.
- KIERNAN, Sergio: Entrevista con Osvaldo Soriano, en *La Semana*, septiembre de 1987.
- MARCHETTI, Pablo y LERER, Diego: Entrevista con Osvaldo Soriano, en “La Maga”, mayo de 1994.
- MARGULIS, Alejandro: “Sí a la pasión: Entrevista con Osvaldo Soriano”, en Suplemento literario *La Nación*, Buenos Aires, 1995, p. 4.
- MONCALVILLO, Mona: Entrevista telefónica con Osvaldo Soriano desde París, en *Humor*, febrero de 1983.
- MORANDINI, Norma: Entrevista con Osvaldo Soriano, en *Temas y Debates*, TN, 1994.
- MUCCI, Cristina: Charla pública con Osvaldo Soriano, Feria del Libro, abril de 1996.
- O'DONNELL, Mario: Entrevista con Osvaldo Soriano, en *Testimonios*, América 2, diciembre de 1995.

- PARDAL, Inés: Entrevista con Osvaldo Soriano, en *Buenos Aires Herald*, enero de 1989.
- PASOLINI, Ricardo: Entrevista con Osvaldo Soriano, en *El Eco de Tandil*, abril de 1995.
- PAZOS, Nancy: Entrevista con Osvaldo Soriano, en “Ruleta Rusa”, diciembre de 1995.
- RAFAEL, Eduardo: Entrevista con Osvaldo Soriano, julio de 1991.
- RUSSO, Miguel: Entrevista con Osvaldo Soriano, en *La Maga*, agosto de 1994.
- SPERANZA, Graziela: Osvaldo Soriano en “Primera Persona”, texto reproducido en Verano/12 de *Página 12*, sábado 1º de marzo de 1995.

## 7. Películas basadas en novelas de Osvaldo Soriano.

- No habrá más penas ni olvidos* (Argentina, 1983). Dir.: Héctor Olivera. Int.: Federico Luppi, Héctor Bidonde, Rodolfo Ranni, Miguel Ángel Solá.
- Cuarteles de invierno* (Argentina, 1984). Dir.: Lautaro Murúa. Int.: Oscar Ferrigno, Eduardo Pavlovsky, Ulises Dumont, Arturo Maly.
- Das Autogramm* (Alemania, 1984). Dir.: Peter Lilienthal. Int.: Hanns Zischer, Georges Giret, Luis Lucas.
- Una sombra ya pronto serás* (Argentina, 1994). Dir.: Héctor Olivera. Int.: Miguel Ángel Solá, Pepe Soriano, Alicia Bruzzo, Luis Brandoni.

## 8. Documentales sobre Osvaldo Soriano.

- Soriano* (Argentina, 1998). Dir.: Eduardo Montes-Bradley.

## 9. Ciclos sobre Osvaldo Soriano y su obra.

- CASA DE AMÉRICA: *Cine y literatura. Osvaldo Soriano*, Madrid, junio de 1999.

## 10. Obras sobre literatura argentina e hispanoamericana.

- ACOSTA, Leonardo: “El bolero y el kitsch”, *Letras cubanas*, 9, 1988, pp. 58-76.
- AGUIRRE, Raúl Gustavo: *Antología de la poesía argentina*, tomo I, Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto (*Biblioteca de poesía universal*, 6), 1979.
- ALPOSTA, Luis: *El tango en el espectáculo*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor (*La historia del tango*, 8), 1977.
- ARAN, Pampa (et al.): *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los '90*, Córdoba (Argentina), Epoké ediciones, 2003.
- ARMANI, Horacio: *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*, Buenos Aires, Talía, 1981.

- ARAVENA, Jorge: *El tango und die Geschichte von Carlos Gardel*, Berlín 1989.
- ARLT, Roberto: *Un argentino entre gangsters. Cuentos policiales*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1994.
- AROLDI, Norberto: *Discepoliana (con canciones de Enrique Santos Discépolo)*, Buenos Aires, Talía, 1966.
- AZZI, María Susana: *Antropología del tango. Los protagonistas*, Buenos Aires, Ed. de Olavarría, 1991.
- BECHARA, Marcelo Alejandro: *Periodismo y literatura: lo fantástico y lo policial en Walsh*, Paraná, Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de Entreríos, 1998.
- BELLINI, Giuseppe: *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Castalia, 1997.
- BENEDETTI, Héctor Angel: *Las mejores letras de tango*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.
- BINNS, Niall: *Un vals en un montón de escombros. Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad (Nicanor Parra, Enrique Lihn)*, Bern, Peter Lang, 1999.
- BIOY CASARES, Adolfo: *El sueño de los héroes*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1969.
- \_\_\_\_\_: *La invención de Morel*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- \_\_\_\_\_: *Memorias*, Barcelona, Tusquets editores, 1994.
- BLANCO AMOR, José: *El final del 'boom' literario y otros temas*, Buenos Aires, Ediciones Cervantes, 1976.
- BLAZQUEZ, Eladia: "Sobre los inmigrantes y su nostalgia", en *Buenos Aires cotidiana*, Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1983.
- BORGES, Jorge Luis: *El Aleph*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.
- \_\_\_\_\_: "Historia del tango", en *Jorge Luis Borges. Evaristo Carriego*, Buenos Aires, 1955.
- \_\_\_\_\_: "La intrusa", Buenos Aires, 1966.
- BORELLO, Rodolfo: *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*, Ottawa, Hispanic Studies 8, Dovehouse Editions Canada, 1991.
- BRETHEL, Jacques de: *Leonardo Castellani, novelista argentino*, Buenos Aires, Editorial Guadalupe, 1973.
- BUFALI, Andrés: *Con Soriano por la ruta de Chandler y otras crónicas de los setenta*, Buenos Aires, Editorial Seix Barral, 2004.

- CADICAMO, Enrique: *La historia del tango en París*, Buenos Aires, Corregidor, 1975.
- CAMPRA, Rosalba: *Como con bronca y junando... La retórica del tango*, Buenos Aires, Edicial, 1996.
- CANTON, Darío: *Gardel, ¿a quien le cantás?*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1972.
- CARELLA, Tulio: *Tango. Mito y esencia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1996.
- CARRICABURO, Norma: *El voseo en la literatura argentina*, Madrid, Arco/Libros, 1999.
- CHUCHUY, Claudio y HLAVACKA DE BOUZO, Laura: *Nuevo diccionario de argentinismos*, en HAENSCH, Günther y WERNER, Reinhold: *Nuevo diccionario de americanismos*, tomo II, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993.
- COHEN, Marcelo: “El instrumento más caro de la tierra”, en *El instrumento más caro de la tierra*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1981.
- \_\_\_\_\_ : *Inolvidables veladas*, Barcelona, Ediciones Minotauro, 1996.
- CORBATTA, Jorgelina: *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Madrid, 1988.
- CORONA MARTINEZ, Cecilia: *Literatura y música: confluencias en la obra de Daniel Moyano*, Córdoba (Argentina), Editorial Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2005.
- CORTAZAR, Julio: *Cartas 1969-1983*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.
- COSSA, Roberto: *La ñata contra el libro*, Buenos Aires, Talía, 1967.
- CUELLO, Inés: “La coreografía del tango”, en: *Antología del Tango Rioplatense, vol. 1: Desde sus comienzos hasta 1920*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1980.
- CYMERMAN, Claude: “La literatura hispanoamericana y el exilio”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, Vol. LIX, nº 164-165, julio-diciembre, 1993. Número especial dedicado a la literatura hispanoamericana de los años 70 y 80.
- DECAMILLI, José Leopoldo: *Base ideológica, organización y crímenes de la guerrilla argentina*, en “Cuadernos de Estudios de Problemas de Hispanoamérica, Comunidad de Trabajo Internacional ‘Libertad y Democracia’, Círculo Cultural Germano Iberoamericano, Berlín, 2003, Anexo V.
- DI BENEDETTO, Antonio: *Los suicidas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969.

- DINZEL, Rodolfo: *Tango una danza – esa ansiosa búsqueda de la libertad*, Buenos Aires, 1994.
- DONOSO, José: *Historia personal del boom*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana-Editorial Planeta, 1983.
- DRAVASA, Maider: *El boom y Barcelona: literatura y poder*, Ann Arbor, Michigan, U.M.I Dissertation Services, 1994.
- FAJARDO, Alejandro: *Americanismos léxicos en la narrativa argentina contemporánea*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1992.
- FEINMANN, Juan Pablo: “Estado policial y novela negra argentina”, en Giuseppe Petronio, Jorge B. Rivera y Luigi Volta: *Los héroes ‘difíciles’: la literatura policial en la Argentina y en Italia*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1993.
- FERRER, Horacio: *El libro del tango. Crónica y Diccionario, 1850-1977*, Buenos Aires, 1977.
- FRANCO, Jean: “Narrador, Autor, Superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 114-115, pp. 129-148.
- FUENTES, Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- GALASSO, Norberto: *Discépolo y su época*, Buenos Aires: Corregidor, 1995.
- GARCIA GIMENEZ, Francisco: *Carlos Gardel y su época*, Buenos Aires, Corregidor, 1976.
- GELMAN, Juan: *Violín y otras cuestiones, El juego en que andamos, Velorio del solo, Gotán*, Buenos Aires Caldén, 1970.
- GHIANO, Juan Carlos: *Corazón de tango*, Buenos Aires, Talía, 1966.
- GIL AMATE, Virginia: *Daniel Moyano. La búsqueda de una explicación*. Universidad de Oviedo, 1993.
- GIRBAL-BLACHA, Noemí y QUATROCCI-WUISSON, Diana: *Cuando opinar es actuar (Revistas argentinas del siglo XX)*, Buenos Aires, Academia Nacional de la historia, 1999.
- GIRONA FIBLA, Nuria: *El lenguaje es una piel. Lecturas del cuerpo en textos hispanoamericanos*, Valencia, Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, Universidad de Valencia, 1995
- \_\_\_\_\_: *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años 80*, en Anejo nº XVII de la Revista *Cuadernos de Filología*, Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, Universidad de Valencia, 1995.

- GNUTZMANN, Rita (ed.): I encuentro de escritores iberoamericanos en Euskadi, Universidad del País Vasco, 1991.
- GOBELLO, José: *Palabras perdidas*, Buenos Aires, 1973.
- \_\_\_\_\_ : *Crónica general del tango*, Buenos Aires, 1980.
- GOIC, Cedomil: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988-1990.
- GOLOBOFF, Gerardo Mario: “Las lenguas del exilio”, en KOHUT, Karl y PAGNI, Andrea (eds.): *Literatura argentina hoy*, Frankfurt an Main, Vervuert, 1993.
- GONZALEZ TUÑÓN, Raúl: *Poemas de Buenos Aires*, Antología y notas Luis Osvaldo Tedesco, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1983.
- GORIN, Natalio: *Astor Piazzolla. A manera de memorias*, Buenos Aires, 1990.
- GROUSSAC, Paul: *Jorge Luis Borges selecciona lo mejor de Paul Groussac*, Buenos Aires, Editorial Fraternal, 1981.
- GUDIÑO KIEFFER, E.: “La hora sin sombra”, en *La Nación*, Buenos Aires, 10 de enero de 1995.
- GUTIERREZ, Eduardo: *Juan Moreira*, Barcelona, Sol 90, 2003.
- GUTIERREZ MIGLIO, Roberto: ‘*El tango y sus intérpretes*’. *Vida y discografía de los cantores y cancionistas del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 1992.
- GUTIERREZ MOUAT, Ricardo: *José Donoso: impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*, Gaithersburg, MD, Ediciones Hispamérica, 1993.
- GUY, Donna J.: “Tango, género y política”, en : *El sexo peligroso: la prostitución legal en Buenos Aires, 1875-1955*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994, pp. 174-212.
- HOLMBERG, Eduardo L.: *Filigranas de cera y otros textos*, Buenos Aires, Ediciones Simorg, 2000.
- JITRIK, Noé: (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2000.
- KOHUT, Karl (ed.): *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt an Main, Editorial Vervuert, Madrid, Iberoamericana, 1997.
- \_\_\_\_\_ : *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*, Frankfurt an Main, Editorial Vervuert, 1996.
- KOHUT, Karl y PAGNI, Andrea (eds.): *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la*

- democracia*, Frankfurt an Main, Editorial Vervuert, 1993.
- LAFFORGUE, Jorge y RIVERA, Jorge: *Asesinos de papel*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1996.
- LARA, Tomás de / RONCETTI DE PANTI, Inés L.: *El tema del tango en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1968.
- LEVINSON, Brett: *The ends of literature: the Latin American 'Boom' in the neoliberal Marketplace*, Stanford, Stanford University Press, 2001.
- LOPEZ LAVAL, Hilda: *Autoritarismo y cultura. Argentina 1976-1983*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995.
- MAFUD, Julio: *Sociología del tango*, Buenos Aires, Editorial Américalee, 1966.
- MALLEA, Eduardo: *Historia de una pasión argentina*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1969.
- MARISTANY, José Javier: *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999.
- MARTIN-BARBERO, Jesús: *Televisión y melodrama*, Bogotá, 1992.
- MARTINEZ, Elisabeth Coonrod: *Before the Boom: Latin American revolutionary novels of the 1920s*, Lanham, University Press of America, 2001.
- MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel: "El tango", en: *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, 1933, pp. 247-251.
- MARTINEZ TORRES, Renato: *Para una relectura del boom: populismo y otredad*, Madrid, Pliegos, 1990.
- MARTINI, Juan Carlos: "Exilio y ficción: una escritura en crisis", en Karl Kohut / Andrea Pagni (eds.): *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt an Main, Vervuert, 1993.
- MARTINO, Daniel: *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989.
- MATAMORO, Blas: *La ciudad del tango. Tango histórico y sociedad*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1982.
- \_\_\_\_\_ : "Literatura de la emigración argentina", en Paco Tovar (ed.): *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*, Universidad de Lleida, 1996.
- MAURO, Teresita: "Dos novelistas argentinos en España: Juan Carlos Martini y Marcelo Cohen". Copia facilitada amablemente por la autora.

- \_\_\_\_\_: *La narrativa de Antonio di Benedetto*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- MEO-ZILIO, Giovanni: *El cocoliche rioplatense*, Santiago de Chile, Editorial Univeristaria, 1964.
- MORENO-CHA, Ercilia (ed.): *Tango tuyo, mío y nuestro*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1995.
- ORDAZ, Luis: “El tango en el teatro nacional”, en: *La historia del tango. El tango en el espectáculo (I)*. Buenos Aires, Corregidor, 1977, pp. 1215-1287.
- ORTEGA, Julio: “La literatura hispanoamericana en la década del 80”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 110-111, (1980), pp. 161-166.
- OSSA COO, Carlos / OSSA, Carlos Joaquín: *Golpe al corazón. Tangos y Boleros*, Santiago de Chile, Planeta, 1997.
- OVIEDO, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo 4. De Borges al presente, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp. 384-385.
- PELLETTIERI, Osvaldo (ed.): *Radiografía de Carlos Gardel*, Buenos Aires, Editorial Abril, 1987.
- PEYROU, Manuel: *Los mejores cuentos policiales de Manuel Peyrou*, Buenos Aires, Corregidor, 1993.
- PIGLIA, Ricardo: “Zona de discusión”, debate dirigido por Andrea Pagni, en KOHUT, Karl y PAGNI, Andrea (eds.) *Literatura argentina hoy*, Frankfurt an Main, Vervuert, 1993.
- PONCE, Néstor: *Diagonales del género. Estudio sobre el policial argentino*, París, Editions du Temps, 2001.
- PORTOGALO, José: “Buenos Aires, tango y literatura”, en: *La Historia Popular*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1972.
- PRIETO, Adolfo: “Los años 60”, en *Revista Iberoamericana*, Octubre/diciembre de 1983, pp. 889-901.
- RAMA, Angel: “El boom en perspectiva”, en *Más allá del boom, literatura y mercado*, México, Marcha Editores, 1981, pp. 51-110.
- REATI, Fernando O.: *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina*, Buenos Aires, Legasa, 1992.
- REICHARDT, Dieter: *Tango, Verweigerung und Trauer. Kontexte und Texte*, Frankfurt a M., Suhrkamp, 1984.

- RIVERA, Jorge B.: *El relato policial en Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1986.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: *El boom de la novela latinoamericana*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1977.
- \_\_\_\_\_: *Narradores de esta América*, Montevideo, Alfa, 1969, 1972.
- \_\_\_\_\_: “Notas sobre el boom: los maestros de la nueva novela”, en *Plural*, núm. 6, marzo de 1972, pp. 35-37.
- \_\_\_\_\_: “The Boom: A Retrospective”, en *Review*, octubre 1989, pp. 30-36.
- ROMANO, Eduardo (coord.): *Las letras del tango. Antología Cronológica: 1900-1980*, Rosario (Santa Fe), Editorial Fundación Ross, 1993.
- \_\_\_\_\_: *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.
- ROSAS CRESPO, Elsy: “Ficcionalización de la oralidad y fetichización de la escritura: dos constantes en la narrativa colombiana actual”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, nº 29 marzo-junio de 2005. Año X.
- RÖSSNER, Michael (ed.): *¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura*, Actas del coloquio de Berlín, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2000.
- ROWE, Michael: *Modernity and Popular Culture in Latin America*. Londres, 1990.
- RUIZ DE LOS LLANOS, Gabriel: *Lo argentino en el tango*, Buenos Aires, Editorial del Nuevo Amanecer, 1994.
- SABATO, Ernesto: *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires, 1963.
- SAER, Juan José: “Exilio y literatura”, en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Editorial Ariel, 1997.
- SAINZ DE MEDRANO, Luis: *Historia de la literatura hispanoamericana (desde el Modernismo)*, Madrid, Editorial Taurus, 1992.
- SALAS, Horacio: *El tango*, Buenos Aires, Planeta, 1995.
- \_\_\_\_\_: *El tango. Una guía definitiva*, Buenos Aires, Aguilar, 1996.
- SARDUY, Severo: *De donde son los cantantes*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1980.
- \_\_\_\_\_: *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SAUBIDET, Tito: *Vocabulario y refranero criollo*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1952.

- SAINZ DE MEDRANO, Luis: *Historia de la literatura hispanoamericana desde el modernismo*, Madrid, Editorial Taurus, 1992.
- SAVIGLIANO, Marta E.: *Tango and the Political Economy of Passion*, Oxford, Westview Press, 1995.
- SHAW, Donald L.: *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.
- \_\_\_\_\_ : *The Post-Boom in Spanish American Fiction*, 1998.
- SCHEINES, Graciela: *Las metáforas del fracaso. Desencuentros y utopías en la cultura argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.
- SCHUMM, Petra: “El exilio, antes y después: la confabulación de la historia en la narrativa de Juan Martini”, en KOHUT, Karl: *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Frankfurt an Main, Vervuert, 1996.
- SILVA, Hernán et al.: *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, Iztapalapa, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.
- SKLODOWSKA, Elzbieta: *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, 1991.
- SOSNOWSKI, Saúl: “La dispersión de las palabras: novelas y novelitas argentinos en la década del 70”, en Revista Iberoamericana, nº 125, Pittsburgh, pp. 955-963.
- SPILLER, Roland (ed.): *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt an Main, Editorial Vervuert, 1993.
- \_\_\_\_\_ : “Variaciones del vacío en la literatura argentina contemporánea: Ricardo Piglia, Tomás Eloy Martínez, Juan Carlos Martini, César Aira”, en KOHUT, Karl (ed.): *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*, Frankfurt an Main, Editorial Vervuert, 1996.
- SWANSON, Philip: *The new novel in Latin America: politics and popular culture after the boom*, Manchester, Manchester University Press, 1995.
- TAIBO, Paco Ignacio: “La otra novela policiaca”, en *Los cuadernos del norte*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1987.
- TALLON, José Sebastián: *El tango en sus etapas de música prohibida*, Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino, 1964.
- TOLA DE HABICH, Fernando: *Los españoles y el boom: entrevistas a Carlos Barral et al.*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1971.

-ULLA, Noemí: *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

-VALLEJO PECHARROMAN, Francisco: *El humorismo en la literatura argentina (Miguel Cané y Macedonio Fernández)*, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Hispánicas, s./a.

-VEGA, Carlos: *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones, un ensayo sobre el tango*, Buenos Aires, 1936.

-VIDAL, Hernán: *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*, Buenos Aires: Ediciones Hispamérica, 1976.

-VV.AA.: *Adolfo Bioy Casares. Premio de literatura en lengua castellana 'Miguel de Cervantes'*, Barcelona, Editorial Anthropos, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

-VV. AA.: *A propósito de Adolfo Casares y su obra*, Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1993.

-VV.AA.: *Diccionario del tango*, Zaragoza, Zona de obras / Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001.

-VV.AA.: *Diccionario de uso del español de América y España*, Barcelona, Spes Editorial, 2002.

-VV.AA.: *Exilio, identidad, variaciones sobre el exilio argentino*. XIX Congreso de la Sociedad de Hispanistas franceses de la Enseñanza Superior, Rouen, 1984.

-WALSH, Rodolfo (Selecc.): *Diez cuentos policiales argentinos*, Hachette, 1953.

-ZABALA, Iris: *Bolero. Historia de un amor*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

-ZANETTI, Susana: *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986. 4 vols.

-ZINELLI, Carlos: *Carlos Gardel. El resplandor y la sombra*, Buenos Aires, Corregidor, 1987.

## 11. Obras sobre historia de Argentina e Hispanoamérica.

-ANZORENA, Oscar: *Historia de la juventud peronista. 1955-1988*, Buenos Aires, Ediciones del Cordón, 1989.

-ARA. Pedro: *El caso de Eva Perón*, Madrid, CVS, 1974.

-BÜSSER, Carlos A. C.: *Malvinas, conflicto vigente*, Buenos Aires, Vórtice, 1999.

-DIAZ BESSONE, Ramón G.: *Guerra revolucionaria en Argentina (1959-1978)*, Buenos Aires, Fraterna, 1986.

-FERLA, Salvador: *El drama político de la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Lugar

Editorial, 1985.

-GILLESPIE, Richard: *Soldados de Perón. Los montoneros*, Buenos Aires, Editorial Grijalbo, 1998.

-GIUSSANI, Pablo: *Montoneros. La soberanía armada*, 8ª ed., Buenos Aires, Sudamericana-Planeta, 1987.

-GODIO, Julio: *Perón: regreso, soledad y muerte (1973-1974)*, Buenos Aires, Hyspamérica Ediciones Argentina, 1986.

-GONZALEZ JANZEN, Ignacio: *La Triple A*, Buenos Aires, Contrapunto, 1986.

-GOÑI, Uki: *Perón y los alemanes*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998.

-KAPLAN, Marcos: “50 años de historia argentina (1925-1975)”, en Pablo González Casanova (coord.): *América Latina: Historia de medio siglo*, tomo, 1, México, Instituto de Investigaciones de la UNAM, 1985.

-LYNCH, John: *Las revoluciones hispanoamericanas. 1808-1826*, Barcelona, Editorial Ariel, 1989.

-MARTINEZ, Tomás Eloy: “El último Perón”, en *El País*, Madrid, domingo 1 de agosto de 2004, sección Opinión, p. 11.

-RAPOPORT, Mario: *Estados Unidos y el peronismo. La política norteamericana en la Argentina: 1949-1955*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994.

-SAN MARTINO DE DROMI, María Laura: *Argentina contemporánea de Perón a Menem*, Buenos Aires, Ediciones Ciudad Argentina, 1996.

-S. a.: “Perón habla a los periodistas”. Segunda conferencia de prensa de la que mensualmente realiza el Presidente de la Nación, Tte. Gral. Juan D. Perón, con los representantes de los medios de comunicación masivos acreditados en la Casa de Gobierno. 8 de febrero de 1974.

## 12. Obras sobre teoría de la literatura:

-ADORNO, Theodor W.: “La industria cultural”, Reed. 1967, en Theodor W. ADORNO & Edgard MORIN, *La industria cultural*, trad. Susana CONSTANTE, Galerna, Buenos Aires, pp. 8-20.

-AGAWU, V. K.: *Playing with signs*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

-\_\_\_\_\_ : “Ambiguity in tonal music: a preliminary study”, en Polple, ed., 1994, páginas 86-108.

-AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de: *Teoría de la literatura*, Madrid, Editorial Gredos, 1999.

- AINSA, Fernando: *La novela histórica*. Cuadernos de Cuadernos 1, México, UNAM, 1991.
- ALONSO, Ana: *Literatura y cine: la relación entre la palabra y la imagen*, Cáceres, Asociación Cinéfila Cáceres “Re-Bross”, 1997.
- ALONSO, Silvia: *Música, literatura y semiosis*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2001.
- ANDERSON, Perry: *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.
- AVNI, O.: *The Resistance of Reference*, London, John Hopkins Press Ltd., 1990.
- BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 3ª reimp., 1990.
- \_\_\_\_\_ : *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Editorial Taurus, 1989.
- BALDERSTON, Daniel: *The Historical Novel in Latin America*, Maryland, Hispamerica, 1986.
- BARONI, M. y CALLEGARI, (eds.): *Musical Grammars and Computer Analysis* (Atti del Convegno), Modena, 1982.
- BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1987.
- \_\_\_\_\_ : *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- \_\_\_\_\_ : *S/Z*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1980.
- BEVERLY, John y OVIEDO, José: *The Postmodernist Debate in Latin America*, Durham , N. Carolina, Duke University Press, 1995.
- BOURDIEU, P. et al.: *El oficio de sociólogo*, Buenos Aires, Editorial siglo XXI, 1975.
- BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro*, Barcelona, Editorial Kairós, 1993.
- \_\_\_\_\_ : *La posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, 1998.
- \_\_\_\_\_ : “Videowelt und fraktales Subjekt”, en: *Philosophien der neuen Technologie. Ars electronica*, Berlin, 1989.
- BROOKER, Peter (ed.): *Modernism/Postmodernism*, London, Longmans, 1982.
- BROWN: C.S.: *Music and Literature. A comparison of the arts*, Athens, University of Georgia Press, 1963.
- CABALLERO, María: *Novela histórica y posmodernidad en Manuel Mújica Lainez*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2000.
- CALLINICOS, Alex: *Against postmodernism. A marxist critique*, New York, St'. Martin's Press, 1990.

- CHATMAN, Seymour: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Editorial Taurus, 1990.
- COLAS, Santiago: *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*, Durham, N. Carolina, Duke University Press, 1994.
- CORTES, María Lourdes: *Amor y traición: cine y literatura en América Latina*, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999.
- CROSS, J.: "Music theory and the challenge of modern music: Birtwistle's *Refrain and Choruses*", en Pople, ed. 1994.
- CULLER, Jonathan: *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984.
- DERRIDA, Jacques: *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Editorial Paidós, 2001.
- DOMINGUEZ, Mignon (Coord.): *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1996.
- DONA, M.: *Espressione e significato nella musica*, Firenze, Leo S. Olschki ed., 1968.
- ECO, Umberto: *La definición del arte*, Barcelona, Editorial Martínez Roca, 1990.
- \_\_\_\_\_ : *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Editorial Lumen, 1981.
- FERGUSON, D.N.: *Music as metaphor. The elements of expression*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1976.
- FERNAUD CASAIS, Pedro: *Tiempos postmodernos*, San Sebastián, Caja de Guipúzcoa, 1995.
- FOLLARI, R.A.: "Estudios sobre postmodernidad y estudios culturales: ¿sinónimos?", en *Revista Latina de Comunicación Social*, número 35, de noviembre de 2000, extra "La comunicación social en Argentina", La Laguna (Tenerife).
- \_\_\_\_\_ : *Interdisciplinarietà: los autores de la ideología*, México, UAM-Azcapotzalco, 1982.
- \_\_\_\_\_ : "Los límites del sinsentido", en *Diógenes*, Mendoza (Argentina), nº 5, 1995.
- \_\_\_\_\_ : *Modernidad y postmodernidad: una óptica desde América Latina*, Buenos Aires, Aige/Rei/IDEAS, 1990.
- \_\_\_\_\_ y LANZ, R. (comps.): *Enfoques sobre postmodernidad en América Latina*, Caracas, Editorial Sentido, 1998.

- FOSTER, Hal (ed.): *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.
- FOUCAULT, Michel: *Literatura y conocimiento*, Mérida (Venezuela), Universidad de los Andes, 1999.
- FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- GARCIA CANCLINI, N.: *Culturas híbridas (Estrategias para entrar y salir de la modernidad)*, México DF, Editorial Grijalbo, 1990.
- \_\_\_\_\_: *Imaginario urbano*, Buenos Aires, Editorial Eudeba, 1997.
- GARRIDO DOMINGUEZ, Antonio: *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996.
- \_\_\_\_\_ (Compilador): *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco / Libros, 1997.
- GELLNER, Ernst: *Posmodernismo, razón y religión*, Barcelona, Editorial Paidós Ibérica, 1994.
- Gerard, GENETTE: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*; Madrid, Editorial Taurus, 1989.
- GIDDENS, Anthony: *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- GOMEZ, Fernando: *Estructura y actualidad del pensamiento de Mijail Bajtin*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma, 1998.
- GONZALEZ REQUENA, Jesús: *El discurso televisivo, espectáculo de la postmodernidad*, Madrid, Editorial Cátedra, 1992.
- GUTIERREZ CARBAJO, Francisco: *Literatura y cine*, UNED, 1993.
- HABERMAS, Jürgen: *El discurso filosófico de modernidad*, Madrid, Editorial Taurus, 1989.
- HASSAN, Ihab: *Toward a Concept of Postmodernism The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio, State University Press, 1987.
- HATTEN, R.: "The splintered paradigm. A semiotic critique of recent approaches to music cognition", en *Semiotica* v. 81 1 / 2, 1990, págs. 145-178.
- HERLINGHAUS, Hermann y WALTER, Monica (eds.): *Postmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlín, Langer, 1994.
- HINKELAMMERT, F.: *Crítica de la razón utópica*, San José de Costa Rica, DEI, 1984.
- HOPENHAYN, M.: *Ni apocalípticos ni integrados*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- HUTCHEON, Linda: *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge, 1974.

- INNERARITY, Daniel: *Dialéctica de la modernidad*, Madrid, Editorial Rialp, 1990.
- JAKOBSON, R.: “Language in relation to other communication systems”, en *Selected Writings II (Word and Language)* The Hague – Paris, Mouton, 1971.
- JAMESON, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Editorial Paidós, 1991.
- JAUSS, Hans Robert: *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona Ediciones Península, 2000.
- JITRIK, Noé: *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1995.
- LANDI, O.: *Devórame otra vez (Qué hizo la TV con la gente, que hace la gente con la TV)*, Buenos Aires, Planeta, 1992.
- LEVI-STRAUSS, Claude: *Mirar, escuchar, leer*, Madrid, Editorial Siruela, 1994.
- LIDOV, D.: “Mind and body in music”, en *Semiotica*, v. 66 1 / 3, 1987, págs. 69-97.
- LIPOVETSKY, Gilles: *El imperio de lo efímero*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1990.
- LOTMAN, Yuri M.: *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.
- LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna*, Barcelona, Editorial Altaya, 1999.
- \_\_\_\_\_: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1990.
- \_\_\_\_\_: *Moralidades posmodernas*, Madrid, Editorial Tecnos, 1996.
- MADOU, J.P.: “Langue, mythe, musique”, en Célis, ed., 1982, págs. 75-110.
- MANUCCI, Marcelo: “De la manzana de Newton al amor virtual. Los límites de la percepción en la interpretación de la realidad”, en [WWW.estrategikaonline.com.ar/articulos/limites\\_percepcion.pdf](http://WWW.estrategikaonline.com.ar/articulos/limites_percepcion.pdf).
- MARTIN, S.: *Le langage musical. Sémiotique des systèmes*, Paris, Editions Klincksieck, 1978.
- MARTIN BARBERO, J.: *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili editores, 1987.
- MAZZEI, Norma: *Postmodernidad y narrativa latinoamericana*, Buenos Aires, Ediciones Filofalsía, 1990.
- MENTON, Seymour: *La nueva novela histórica de la América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

- MIERENAU, C.: “Structures profondes, structures superficielles. structures de la manifestation en musique”, *Semiotica*, v. 66 1 / 3, 1987, págs. 37-55.
- MIGNOLO, Walter: *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Ediciones Akal, 2003.
- MILNER, Andrew (et al.): *Postmodern conditions*, New York, Berg, 1990.
- MORLEY, D.: *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Buenos Aires, Amorrortu, 1996.
- NATTIEZ, J.J.: *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975a.
- NEBREDA, Jesús J.: *Muerte de Dios y posmodernidad: ¿las largas sombras del Dios muerto?* Granada, Servicio de publicaciones de la Universidad, 1993.
- OSTRIA GONZALEZ, Mauricio: “Literatura oral, literatura ficticia”, en *Estudios filológicos*, Valdivia, nº 36, 2001.
- PEÑA-ARDID, Carmen: *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999.
- \_\_\_\_\_ : *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Editorial Cátedra, 1992.
- PEREZ PAREJO, Ramón: “La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimidad en internet”, en *Espéculo*, Universidad Complutense, Madrid, nº 26, 2004.
- PICO, Josep (comp.): *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- POPLE, A. (ed.): *Theory, analysis and meaning in music*, Cambridge University Press, 1994.
- RIOS CARRATALA, Juan A. y SANDERSON, John D. (eds.): *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*, Alicante, Universidad de Alicante, 1996.
- RODRIGUEZ IBAÑEZ, José Enrique: *¿Un nuevo malestar en la cultura? Variaciones sobre la crisis de la modernidad*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas/Siglo XXI de España Editores, 1998.
- RUWET, N.: *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.
- SALZER, F.: *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*, Barcelona, Editorial Labor, 1990.
- SANCHEZ NORIEGA, José Luis: *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Editorial Paidós Ibérica, 2000.

- SANTOS, Lidia: *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2001.
- SARLO, Beatriz: *Escenas de la vida postmoderna (intelectuales, arte y vicecultura en la Argentina)*, Buenos Aires, Editorial Ariel, 1994.
- \_\_\_\_\_: “Estética y política: la escena massmediática”, en SCHMUCHER, H. y MATE, M. (comps.): *Política y comunicación*, Buenos Aires, Catálogos, 1992.
- SCHER, P.: “Comparing Literature and music: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology”, en Konstantinovic, ed., 1979.
- STANGER, C.: “Literary and musical structuralism: an approach to interdisciplinary criticism”, en Konstantinovic, ed., 1979, págs. 223-227.
- STEFANI, G.: “Musical competence, analysis and grammar”, en Baroni & Callegari, eds., 1982, págs. 219-227.
- TARASTI, E.: *Myth and Music*, The Hague, Mouton, 1979.
- TORO, Alfonso de (ed.): *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Frankfurt am Main, Vervuert, Madrid, Iberoamericana, 1997.
- TRIGO, A.: “Fronteras de la epistemología de la frontera”, en *Papeles de Montevideo (Literatura y cultura)*, nº 1, junio 1997.
- VATTIMO, Gianni: *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1994.
- \_\_\_\_\_ (et al.): y otros: *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Editorial Anthropos 1994.
- VIÑAS, David (et al.): *Más allá del Boom*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1984.
- VV.AA.: *Literatura y cine: perspectivas semióticas*. Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica, La Coruña, Universidade da Coruña, 1997.
- WELSCH, Wolfgang: *Unsere Postmoderne Moderne*, Weinheim, VCH, 1987.
- YUDICE, George: “La globalización y el expediente de la cultura”, RELEA, nº 10, 2000, Caracas, CIPOST.
- \_\_\_\_\_: “¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, (1.er sem. 1989), 15.29, pp. 105-128.
- \_\_\_\_\_: “Testimonio and Postmodernism”, *Latin American Perspectives*, 1991, 18.3, pp. 15-31. Reed. en 1996: *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*, Georg M. GUGELBERGER (ed.), Durham, Duke U.P., pp. 42-57.

-WILLIAMS, Raymond L.: *The Postmodern Novel in Latin America*, New York, St. Martin's, 1995.

-ZAVALA, Iris M.: *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1991.

### 13. Miscelánea.

-AGUILAR, Carlos: *Sergio Leone*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.

-ANONIMO: *Memorias de una princesa rusa*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1992.

-BATAILLE, George: *L'erotisme*, Paris, 1957.

-BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*, Madrid, Alianza Editorial / Club Internacional del Libro S. A. de Promoción y Ediciones, 1984.

-BERGSON, Henri: *La risa*, Madrid, Sarpe, 1985.

-BERNECKER, W. L.; LÓPEZ DE ABIADA, J. M.; SIEBENMANN, G.: *Percepciones de América y V Centenario*, Madrid, Editorial Verbum, 1996.

-BOILEAU, Pierre: *La novela policial*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1968.

-BOITO, Camillo: *Senso*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1987.

-BRANCA, Vittore: *Boccaccio y su época*, Madrid, 1975.

-CALVINO, Italo: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

- \_\_\_\_\_: *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid, Editorial Siruela, 1993.

-CARO BAROJA, Julio: *El carnaval (análisis histórico-cultural)*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

-CAROBENE, Benito: *La ruleta y todos los juegos de azar. Sus posibilidades matemáticas*, Barcelona, Editorial De Vecchi, 1979.

-CARPENTIER, Alejo: *Ese músico que llevo dentro*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980.

-CARRE, John Le: *El espejo de los espías*, Barcelona, 1995.

-CARROLL, Lewis: *Alicia en el País de las Maravillas*, Alianza Editorial, 2000.

-CELINE, Louis Ferdinand: *Norte*, Barcelona, Editorial Lumen, 1980.

-CHANDLER, Raymond: *Chandler por sí mismo*, Madrid, Editorial Debate, 1990.

- \_\_\_\_\_: *Obras completas*, Madrid, Editorial Debate, 1995.

-CHAPLIN, Charles: *Mi autobiografía*, Madrid, Editorial Debate, 1993.

-CHUECA, Federico y VALVERDE, Joaquín: *La Gran Vía*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1997.

- COMA, Javier: *La novela negra: un enfoque sociológico y crítico de un fenómeno literario de un enorme alcance popular*, Barcelona, Ediciones 2001, 1980.
- DARWIN, Charles: *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Madrid, Akal editor, 1983.
- DEL MONTE, Alberto: *Breve historia de la novela policiaca*, Madrid, Editorial Taurus, 1962.
- DELEITO Y PIÑUELA, José: *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- DIAZ, César E.: *La novela policiaca. Síntesis histórica a través de sus autores, sus personajes y sus obras*, Barcelona, Editorial Acervo, 1973.
- DIEZ DEL CORRAL, Francisco: *La Revolución Rusa*, Madrid, Editorial Anaya, 1988.
- ECO, Umberto; IVANOV, V.V. y RECTOR, Mónica: *Carnaval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- ESPINDOLA, Athos: *Diccionario del lunfardo*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 2003.
- EVERSON, William K.: *Las películas de Laurel y Hardy*, Barcelona, RBA Editores, 1994.
- EYLES, Allen: *John Wayne*, A. S. Barnes and Co., Inc, 1989.
- FITZGERALD, Francis Scott: *El gran Gatsby*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2ª ed., 1994. Prólogo de Mario Vargas Llosa.
- \_\_\_\_\_ : *El gran Gatsby*, Madrid, El Mundo, Unidad Editorial, 1999.
- FLAUBERT, Gustave: *Bouvard et Pécuchet*, Barcelona, Editorial Tusquets, 1999.
- \_\_\_\_\_ : *Madame Bovary*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- \_\_\_\_\_ y TURGUENIEV, Iván: *Correspondencia*, Madrid, Editorial Mondadori, 1992.
- FLEMING, Ian: *Desde Rusia con amor*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1974.
- FRISCH, Max: *No soy Stiller*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2ª ed., 1994.
- FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- GOMEZ-TORRES, David: *La función de la risa en el discurso de la "comedia": absorción y manipulación de los rasgos grotescos y carnalescos*, Ann Arbor (Michigan), UMI Dissertation Services, 1996.
- GREENE, Graham: *El agente confidencial*, Barcelona, RBA Editores, 1995.
- \_\_\_\_\_ : *El cónsul honorario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1995.
- \_\_\_\_\_ : *El fin de la aventura*, Barcelona, Editorial Edhasa, 1985.

- \_\_\_\_\_ : *El tren de Estambul*, Barcelona, Editorial Edhasa, 1987.
- \_\_\_\_\_ : *Vías de escape*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1990.
- HARTE, Francis Bret: *Bocetos californianos*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1979.
- HOVEYDA, Fereydoum: *Historia de la novela policíaca*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- KANFER, Stefan: “Groucho, una biografía”, extracto en *El País*, Madrid, suplemento Domingo, 4 de marzo de 2001.
- KAZANTZAKIS, Nikos: *Alexis Zorba el griego*, Madrid, Editorial Debate, 1990.
- KEATON, Buster: *Slapstick*, Madrid, Plot Ediciones, 1988.
- LEEFLANG, Thomas: *The World of Laurel and Hardy*, Leicester, Windward, 1988.
- LEWIS, Jerry: *Jerry Lewis por Jerry Lewis*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 1991.
- LLANES, Ricardo M.: “Teatros de Buenos Aires. Referencias históricas”, en *Cuadernos de Buenos Aires*, XXVII, Buenos Aires, 1968.
- LOUVISH, Simon: *Stan y Ollie. Las raíces de la comedia. La doble vida de Laurel y Hardy*, Madrid, T & B Editores, 2003.
- LOWRY, Malcolm: *Poemas*, Visor Libros, 1995.
- MACSHANE, Frank: *La vida de Raymond Chandler*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1977.
- MAGNY, Claude-Edmonde: *La era de la novela norteamericana*, Buenos Aires, Juan Goyanarte Editor, 1972.
- MARIAS, Miguel: *Leo Mc Carey. Sonrisas y lágrimas*, Madrid, Nickel Odeón Dos, 1999.
- MARX, Karl: *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- MARTINI REAL, Juan Carlos (coord.): *Historia del tango*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1976.
- MATHESON, Richard: *Soy leyenda*, Barcelona Ediciones Minotauro, 1988.
- MENA, José Luis: *Todos los oscars*, Madrid, Staff-3, 1988.
- MILLAN, Francisco Javier: *La memoria agitada. Cine y represión en Chile y Argentina*, Huelva, Fundación cultural de cine iberoamericano; Madrid, ocho y medio, 2001.
- MONTEAGUDO, Luciano: *Carlos Gardel y el primer cine sonoro argentino*, Huesca, Festival de Cine, 2001.
- MORRISON, Jim: *Canciones y poemas, con Doors*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1984.
- MUJICA LAINEZ, Manuel: *Jockey Club. Un siglo*, Buenos Aires, Ediciones Cosmogonías, 1982.
- PAVESE, Cesare: *El oficio de vivir. 1935-1950*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1992.

- PEREZ DE ARTEAGA, José Luis: *Mahler*, Barcelona, Salvat Editores, 1995.
- PODESTA, José: *Medio siglo de farándula*, Río de la Plata, 1930.
- PRATS, Carlos: *Bond, James Bond*, Barcelona, Ediciones Glenat, 1998.
- RAMOS, Julio A.: *Los cerrojos de la prensa*, Buenos Aires, Editorial Amfin, 1993.
- REVERTER, Arturo: *Mozart*, Barcelona, Ediciones Península, 1995.
- RIO, Angel del: *Historia de la literatura española*, Barcelona, Ediciones B, 1988.
- RIQUER, Martín de y VALVERDE, José María: *Historia de la literatura universal*, Barcelona, Editorial Planeta, 1994.
- ROBBINS LANDON, H. C.: *1791. El último año de Mozart*, Madrid, Editorial Siruela, 1995.
- SAENZ, Miguel: *Thomas Bernhard: una biografía*, Madrid, Ediciones Siruela, 1996.
- SONTAG, Susan : *Sobre la fotografía*, Barcelona, Editorial Edhasa, 1989.
- SOUGEZ, Marie-Loup: *Historia de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.
- SOUVESTRE, Pierre y ALLAIN, Marcel: *Fantomas*, Barcelona, Editorial Mondadori, 2000.
- STERNE, Laurence: *Tristram Shandy*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997.
- TAYLOR, William C.: *Charles Chaplin*, Barcelona, Ultramar Ediciones, 1993.
- TEMPRANO, Emilio: *El arte de la risa*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1999.
- TORRES, Augusto M.: *Diccionario del cine*, Madrid , Editorial Espasa, 2001.
- VALENTIN, Erich: *Guía de Mozart*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- VAREA, Fernando G.: *El cine argentino en la historia argentina, 1958-1998*, Rosario (Santa Fe), Ediciones del Arca, 2000.
- VARGAS LLOSA, Mario: “Milagros en el siglo XX. *El fin de la aventura* de Graham Greene”, en *Letras libres*, nº 8, agosto de 1999.
- VEGA, Lope de: *Fuenteovejuna*, Madrid, Clásicos Castalia, 1985.
- VERLAINE, Paul: *Poesía*, Madrid, Visor Libros, 1984.
- VV.AA.: “El Western”, *Nickel Odeón*, Madrid, otoño de 1996, número 4.