

## Otra crítica es posible, Soriano

### Another critic is possible, Soriano

**Rogelio Demarchi**

Centro de Estudios Avanzados y Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad; Universidad Nacional de Córdoba/ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)  
rogeliodemarchi@arnet.com.ar

#### Resumen

La corriente principal de la crítica literaria argentina ha considerado a Osvaldo Soriano (1943-1997) un claro ejemplo del “antivalor” literario. Sus novelas, su estilo, sus tramas, sus personajes y el vínculo que sus argumentos buscaban establecer con la historia nacional, entre otras cuestiones, han sido descalificados una y mil veces. De hecho, él llegó a afirmar que escribiera lo que escribiese, siempre despertaría “la santa cólera de los críticos”. Sin embargo, en la periferia de la academia argentina y en el resto del mundo —de Chile a Canadá y de Australia a Francia—, desde los años 80 hasta la actualidad, se pueden encontrar importantes abordajes críticos que promueven un reconocimiento canónico de su obra, no sólo en el marco de la literatura argentina sino

#### Abstract

Argentiniens mainstream literary current has considered Osvaldo Soriano a clear example of literary anti value. His novels, his style, his plots, their characters and the link that his arguments treat to engage with national history, among others issues, have been disqualified time after time. In fact he comes to assume that no matter what he writes, will always wake up the “holly anger of the critics”. Even so, at the outskirts of the Argentinian academy and the rest of the world —from Chile to Canada and from Australia to France—, since the 80’s to this days, important critic approaches can be found that promotes a canonical recognition to his work. Not only within Argentinian literature, but also at the postboom Latin-American fiction. This article expound the key notes of this other

también en el contexto de la ficción crítica latinoamericana *posboom*. Este artículo expone las notas más sobresalientes de esa otra crítica.

**Palabras clave:** Osvaldo Soriano; crítica literaria; literatura argentina; literatura latinoamericana. **Keywords:** Osvaldo Soriano; literary critic; literaria; literatura argentinian literature; latin-american literature.

**Artículo recibido:** 17/04/2017; **evaluado:** entre 21/04/2017 y 20/05/2017; **aceptado:** 15/06/2017.

1. El *mainstream* de la crítica académica nacional, se sabe, ha denostado a Soriano y lo ha tomado como ejemplo del “antivalor” literario. En resumidas cuentas, Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio y Martín Pietro, entre otros, han señalado su populismo (2000). Esto implica, para decirlo con palabras de Prieto (2006: 439), el abordaje en sus novelas de “temas complejos, pero reducidos a sus vectores de fuerza principales, siguiendo los lineamientos simplificantes de la alegoría”. Un buen ejemplo de ello sería *No habrá más penas ni olvido*, donde “la complejidad ideológica del enfrentamiento entre la derecha y la izquierda peronistas en los años setenta” es reducida “a una satírica pelea entre un borracho preso, un loco, un comisario, el piloto de un avión fumigador y un viejo empleado municipal que convierten a la novela (...) en un episodio desprovisto de historia, política e ideología” (Ídem: 439).

Sarlo (1987 (1986): 54), además, le ha criticado la representación metonímica de la lucha por el poder a través de una “división de actores típica de la novelística de Soriano: los marginados y su mundo de solidaridades básicas, fundadas en valores morales, reconstruido desde una perspectiva sentimental y ligeramente irónica (y...) el partido del orden, el bando de la violencia injusta, representado paródicamente”. A ese cuadro, Gramuglio (1981: 14) le agrega un detalle: en la lucha entre los buenos y los malos, triunfan los malos, y la historia queda “reducida a sus trazos más gruesos”.

Román y Santamarina, por su parte, han advertido que, en *No habrá más penas ni olvido*, lo alegórico parece surgir:

por sucesiva eliminación de planos de complejidad de lo real, dando como resultado una serie de líneas fuertes que se corresponden, uno a uno con su “original”: el pueblo inventado por Osvaldo Soriano, Colonia Vela, es Argentina, los muchachos son la

Tendencia (la Juventud Peronista de Izquierda), la placita es la Plaza de Mayo, donde las facciones se juntan y dirimen sus enfrentamientos. Es mediante el artilugio de la miniatura que Soriano vincula política y ficción, e imprime a los textos un sesgo didáctico (2000: 61-62).

Croce (1998: 18 y 51) ha descalificado 1. su estilo: “la hipérbole como característica del estilo de Soriano es un desprendimiento de la comicidad de Laurel y Hardy” y “la posible alegoría” deviene “costumbrismo grosero”; 2. su forma de abordar la historia nacional: “es una conjunción de iconografía escolar, banalización teatral, lugares comunes y personajes típicos” (ídem: 66); y 3. sus personajes “son los personajes arltianos banalizados” (ídem: 78).

Y Tabarovsky (2004: 59-60) ha relacionado “el éxito ya no sólo de mercado, sino ético, de Soriano y el sorianismo” con “una inmensa narrativa reaccionaria, una vuelta sobre las versiones más conservadoras de la literatura”.

Sin embargo, más allá de estas opiniones dominantes, en los márgenes de la crítica nacional y en la crítica extranjera se lo ha valorado como un gran escritor, digno representante del *posboom*. Por lo tanto, corresponde analizar ahora lo que han dicho esas otras voces.

2. Corina Mathieu, de la *University of Nevada* (Las Vegas), a quien vale considerar como pionera en el campo de esta crítica *otra*, tras la lectura de las tres primeras novelas de Soriano, subraya cómo, “con una ternura casi maternal, deja que los huracanes de la política argentina arrastren a sus personajes, verdaderos anti-héroes que rescatan la dignidad del hombre y defienden viejos valores morales que parecen haberse perdido” (Mathieu, 1988: 86).

Como “los que están por la justicia llevan las de perder” a pesar de todos sus esfuerzos, “es en el tránsito hacia la conclusión catastrófica cuando los personajes adquieren dimensiones humanas y en algunos casos heroicas y entonces comprendemos que lo importante no es perder, sino cómo se pierde” (ídem: 87).

Además, Mathieu valora la construcción de Colonia Vela, “un microcosmo de la república que permite al autor enfocar más de cerca el efecto destructivo que tuvieron en la vida de los argentinos ciertos acontecimientos políticos” (ídem: 87-88). Tampoco condena el maniqueísmo tantas veces criticado, sino que lo analiza y hasta le asigna un hipotético origen: la novela popular norteamericana.

Su conclusión:

Si la literatura es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el

léxico que este quisiera y le opone el lenguaje de la renovación, el desorden y el humor, Soriano es sin duda un revolucionario. A través de la palabra y entre la visión de la justicia y la visión de la tragedia, el autor confronta al lector con una dialéctica permanente (...) Soriano ha logrado reflejar la condición humana con un criterio moral, nunca moralizante, con tal simpleza, humor y ternura que su obra merece un lugar destacado en la más reciente narrativa latinoamericana (Ídem: 91).

Poco años después, María Inés Zaldívar, por entonces en la *Rutgers University* (la universidad estatal de New Jersey), luego profesora asociada en la Pontificia Universidad Católica de Chile, destaca la utilización que hace Soriano de los elementos provenientes de la cultura de masas, porque a través de ellos sus novelas “nos permiten conectarnos en forma más directa y con mayor profundidad con situaciones problemáticas y dolorosas” (Zaldívar, 1994: 102). Es más: “A través del humor, vence la reticencia del lector a mirar ciertos aspectos dolorosos y conflictivos, y le prepara con agudeza el camino que lo conduce a ellos. De esta manera, logra que tenga acceso a la conciencia una denuncia social sólida” (ídem).

Sus novelas, entonces, dialogan con “el entorno cultural contemporáneo, materializado en nombres, situaciones, lugares y quehaceres, como, por ejemplo, en su vinculación con el cine, la novela policial y expresiones de la cultura popular tales como el tango, entre otras” (ídem). De ese modo, sus ficciones se vuelven polifónicas, ya que recogen diversas voces. Además, Zaldívar hace un apunte de género muy interesante que confronta con otra línea crítica bastante habitual (el machismo soriano):

Los personajes de las novelas de Soriano son principalmente hombres, pero son la negación del arquetipo. Negación de la fuerza, poder, dinero, éxito, iniciativa, empuje que la cultura occidental adjudica al mundo masculino. Sus espacios degradados, sus emociones a flor de piel, su vulnerabilidad, están más bien del lado de lo femenino (Ídem: 109).

En el tratamiento de los “mitos patrios”, advierte la misma inversión:

La forma paródica e irreverente con que Soriano presenta ciertas prácticas y usos sociales, tales como el amor patrio, la guerra, la revolución, el “idealismo” de ciertos líderes, el ejercicio del poder, la relación erótica, transgrede y desmitifica la concepción habitual acerca de estas realidades (Ídem: 115).

3. Un trabajo muy importante y voluminoso es el de Hugo Hortiguera, de la *Griffith University* (Australia), donde las ficciones de Soriano son calificadas como *literatura cambalachesca*,

categoría que supera en su propuesta a la *literatura carnavalesca* descrita por Mijail Bajtin. El cambalache, en tanto negocio de compra y venta de artículos usados y disímiles, como bien ilustra el famoso verso del tango de Enrique Santos Discépolo al colocar la Biblia junto a un calefón, da cuenta de un espacio muy particular en el que los objetos pierden su jerarquía o estatus original y adquieren otro alternativo y no claramente definido pero permanente. Esta es la diferencia central con el carnaval, que es, por el contrario, apenas un permiso fugaz de transgresión.

Al aplicar el concepto a la narrativa *posboom*, lo literario

se convierte en un lugar de cruce en donde formas paraliterarias (el cine, la televisión, la literatura folletinesca, y otras formas subvaloradas como el género detectivesco y de aventuras) y contenidos de la “alta literatura” conviven en el espacio escritural, a la vez que una creciente conciencia sobre la ficcionalidad de la realidad comienza a manifestarse en diversas producciones (Hortiguera, 2007: 13).

Por esa vía, en el caso de Soriano, la constante citación que tanto molestaba a una Croce, adquiere otra valoración:

Al concluir la lectura de cualquiera de sus textos, el lector casi siempre mantiene la sensación de haberse internado en un espacio literario distinguido por una mezcla caótica y anacrónica en donde se confunden y entrecrocán diversas modalidades discursivas (discurso cinematográfico, periodístico, publicitario, político, histórico) y géneros “paraliterarios” (como la novela policial, el folletín o manifestaciones de la llamada “música popular”) (Ídem: 21).

Esa mezcla cambalachesca cumple una función precisa:

abrir un espacio de cuestionamiento a la perspectiva que sobre la Historia se intenta dar desde el poder oficial. Con el uso del material histórico en conjunción con diversos elementos (para)literarios, el autor argentino logra violentar, muchas veces, las voces del poder y la tradición por medio de un acto irreverente en el que intervendrán el humor, la ironía, la parodia y la sátira (Ídem: 23).

Esos discursos “otros”, según Hortiguera, experimentan diversas metamorfosis por efecto de distintos procedimientos que Soriano pone en juego en cada una de sus novelas: repetición y transformación en *Triste, solitario y final*; deconstrucción del monologismo oficial y elaboración, en su lugar, de un “entretreído de voces” en *No habrá más penas ni olvido* y *Cuarteles de*

*invierno* (ídem: 79); al margen, a partir de *Cuarteles*, se acentúa una tendencia previa en la que se percibe “una actitud antropofágica de ciertos mitos instaurados en el universo ideológico argentino” (ídem: 116) por el cual la palabra oficial es leída “al sesgo y del revés” y se descubren “los aspectos paradójicos y heterogéneos sobre los que se hallaba construida la sociedad argentina” (ídem); en *A sus plantas rendido un león*, predominan la contradicción, la contaminación y la fabulación; en *El ojo de la patria*, la desjerarquización, la traducción/traición y la desviación (lo que también vale para los géneros literarios que toma como modelos, en este caso la novela de espías, pero también aplicable —como se verá luego— al uso del policial en *Triste, solitario y final*); en *Una sombra ya pronto serás*, la degradación y la reconstrucción; y en *La hora sin sombra*, el doble movimiento de lectura y citación.

Así,

Soriano asigna a la literatura un rol significativo en la interpretación de una realidad argentina tan compleja y paradójica, desplegando dentro del discurso fictivo perspectivas diversas desde donde reconstruir el pasado del país a la vez que da lugar a las voces reiteradamente marginadas y silenciadas (ídem: 152).

De esa manera, “pone en discusión y en duda la noción del discurso histórico tradicional como única forma para acceder a la verdad” (ídem: 156).

En consecuencia, Hortiguera cree válido preguntarse si la ficción soriana “puede llegar a dar un panorama más confiable” sobre el pasado nacional que el relato histórico (ídem: 158). Primera respuesta: hay una equiparación entre ficción e historia que “rechaza cualquier proyecto de control histórico que las voces fundantes quieren ejercer sobre el presente” (ídem: 159). Segunda respuesta: su propuesta “se levanta como “revolucionaria” por cuanto está basada en el principio de la inclusión, de la igualdad de estatus de la diversidad” (ídem). Tercera respuesta: todo esto no quiere decir que la ficción sea el camino para llegar a la verdad, sino —algo acaso mejor— que la ficción permite “desnudar los elementos fictivos que encubren la realidad, a la vez que se redescubre un mundo perdido que pudo ser” (ídem: 187). Por todo ello, el cambalache literario de Soriano formula una teoría de la escritura: “Escribir, se nos dice en todo momento, es quebrar, fracturar, desflecar toda la tradición previa, todas las voces sagradas, eliminando los muros divisionistas que un discurso canónico ha levantado” (ídem: 250).

4. David Prieto Polo, de la Universidad Complutense de Madrid, también ha analizado las

operaciones que Soriano lleva a cabo sobre el discurso histórico: “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” (2006: 373).

Ahora bien, como en sus relatos y artículos periodísticos se privilegia el abordaje “directo” o “crudo” de los orígenes del país y el retrato de los próceres nacionales, la parodización de los acontecimientos históricos sería una característica propia de sus novelas.

Rescato tres juicios categóricos de Prieto Polo que contradicen los de la crítica del *mainstream*. Uno: “Los críticos le reprochaban (...) el estilo excesivamente periodístico de algunas de sus novelas, algo que, a nuestro juicio, es una de las grandes virtudes del escritor” (ídem: 10).

Dos: “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” (ídem: 18). (Aquí puede estar pesando una “doble” opinión que en la crítica española está presente al menos desde 1977, cuando fue expresada por Javier Alfaya:

Los escritores de la segunda oleada del *boom* (*el posboom*) demostraron, en general, muy escaso talento. Ofrecieron a la ahíta Europa de la sociedad consumista, en vez de fuertes emociones, sobredosis de literatura (...) Una excepción ha sido precisamente Manuel Puig (...) Escritor excelentemente dotado, con una sensibilidad especialmente apta para captar los matices más peculiares de la cultura *pop*, Puig ha afirmado en unas cuantas novelas una personalidad relevante (Alfaya, 2004: 1062).

Tres: no evalúa negativamente la *reconversión* de sus lecturas en su escritura; por el contrario, afirma que la referencia explícita, la alusión, el pastiche, la metaficción, la fragmentación e hibridación de textos de muy diferente naturaleza —así como el uso de la cultura popular, lo vulgar y lo *kitsch*, o la reformulación de una ficción de la oralidad— “son rasgos comunes de la novela posmoderna” (Prieto Polo, 2006: 121). Y como estos procedimientos son utilizados “de manera continua y con diferentes matices”, considera a “la escritura de Soriano como un verdadero palimpsesto” (ídem: 121-124). (Por cierto, según Hortiguera, la noción de palimpsesto se puede aplicar perfectamente a *La hora sin sombra*, donde se hace explícito que se escribe a partir de la lectura, o sea en diálogo *con* y *sobre* otro texto).

Por último, resumo su análisis de la “trilogía de Colonia Vela” porque demuestra que ha sabido leer las transformaciones políticas y sociales que experimenta ese *metonímico* pueblo: si al final de *No habrá más penas ni olvido* se contempla “un pueblo devastado por los combates entre las distintas facciones del peronismo” (ídem: 198); en *Cuarteles de invierno* —años de la

dictadura— “ha sido más o menos reconstruida y ofrece un aspecto de cierta prosperidad” (ídem: 199); y en *Una sombra ya pronto serás*, “cuya acción transcurre después de la reinstauración de la democracia”, esa imagen de bienestar ha desaparecido (ídem: 200). En otro sentido, si en *Cuarteles...* la iglesia apoya a los militares, en *Una sombra...* “se inclina por los pobres, a los que alimenta y da trabajo” (ídem).

5. Adriana Spahr —que tras estar en la *University of Waterloo*, Ontario, ejerce como profesora asociada en la *MacEwan University*, Edmonton, ambas en Canadá— ha analizado la fuerte relación que Soriano establece en tres de sus novelas entre historia, política y ficción. Mientras gran parte del *establishment* literario nacional lo ha rechazado —resume— por “utilizar elementos miméticos a través de una trama aparentemente sencilla y lineal, el uso de un lenguaje coloquial y la representación de situaciones muy cercanas a las condiciones del hombre común”, ella lo rescata porque “la maestría del escritor se ve en su capacidad de observación de la realidad, de acercarse a los detalles más mínimos, sintetizarlos, condensarlos”, y en consecuencia marca “el doble valor” de las novelas que estudia (*No habrá más penas ni olvido*, *Cuarteles de invierno* y *A sus plantas rendido un león*) “como artefactos literarios pero también como reflejo de las problemáticas de un país” (Spahr, 2006: 12 y 15).

Según su lectura, las novelas de Soriano “poseen características inusuales en el espectro de la tradición literaria argentina” (ídem: 11), y para trazarles una posible *genealogía literaria* analiza la famosa tensión “Florida/Boedo” y las características del grotresco criollo.

Aquí se torna necesaria una pequeña digresión para recordar que la lectura y valoración de Soriano, en el horizonte de la histórica tensión “Florida/Boedo”, a comienzos de los años 80, fue señalada nada menos que por el chileno José Donoso, uno de los protagonistas centrales del *boom*, que lo mencionó —junto a Jorge Asís— como un “boedista” capaz de *mantener* a la literatura latinoamericana en la “primerísima línea de fuego” (Donoso, 1984: 154); y en 2004, 20 años más tarde, por los periodistas culturales que entrevistaron a Sergio Olguín y Martín Kohan, a partir de la valoración que el primero formulaba de Soriano y el segundo de Saer (Muleiro y Costa, 2004), de donde surgía otra vez la asociación “Boedo-Soriano”. A propósito, ese año, David Viñas expresó que Walsh era mejor escritor que Borges (Aulicino y Muleiro, 2004), afirmación que se “apoyaba” en su revisión de la contraposición “Boedo/Florida”, tal como lo analizó Verónica Tobeña (2012).

Los escritores de Boedo, dice Spahr (2006: 26) “no ocupan dentro de la literatura nacional la aguda atención de la crítica que sí concentran una buena parte de sus oponentes del bando de Florida” (lo mismo decía Donoso). Entre sus características, actualizadas a la época de



Soriano, anota la relación periodismo-literatura, la importancia del público (el éxito editorial), la incorporación de la realidad nacional en sus obras desde una perspectiva crítica, el uso de géneros y subgéneros *modestos* (policial, aventuras, historieta) y un cuidado estético formal del texto.

Sobre la tradición del grotesco criollo, que se remonta al teatro de Armando Discépolo y Roberto Arlt, entre otros, y que se continúa en las obras de Roberto Cossa (íntimo amigo de Soriano), a Spahr le interesa subrayar que Soriano la retoma porque esa combinación de lo trágico con lo cómico —en la que un teórico como Bajtin ha observado “una exageración premeditada, una unión de objetos imposible en principio, tanto en la naturaleza como en la experiencia cotidiana”— le permite presentar “un mundo aparentemente desquiciado”, cuyo mejor ejemplo sería Colonia Vela: lo que allí ocurre, “risueño primero y trágico después, lo siente el lector como más atroz por lo ridículo” (idem: 57, 70 y 71).

En la tan criticada *No habrá más penas ni olvido*, Spahr encuentra “un análisis profundo del conflicto” histórico que enfrentó a la derecha peronista con la izquierda peronista (idem: 69). Es más, califica como una de las virtudes de la novela que su personaje central sea Perón, “el gran personaje ausente, alrededor de quien se desarrolla la trama”:

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

Para Spahr, en su abordaje de la historia, Soriano no pretende

adoctrinar o plantear la utopía de un mundo diferente; simplemente desea mostrar lo ocurrido desde la óptica de aquél que quedó relegado del recuento oficial de los hechos; del lado del marginado, del derrotado, al que pocas veces en la historia se le ha dado voz (Ídem: 37).

Esa perspectiva impacta sobre los criticados personajes típicos de Soriano, a los que vincula con la teoría de la novela histórica elaborada por George Lukács, en un esquema comparativo que marca parecidos y diferencias: “se destacan por representar a ese ciudadano medio, reconocible en su humanidad por el lector, con sus defectos y virtudes”, que sugiere Lukács, pero (acá está la diferencia) no permiten entender las causas que provocan los procesos históricos que viven; estos personajes, por el contrario, “muchas veces sin entender bien lo que pasa, con dudas e inseguridades y siempre con el mayor desconcierto, deben dar respuesta a

las situaciones que se les presentan, ya sea actuando o negándolas” (ídem: 40).

Pero, además, sobre la también criticada solidaridad entre los personajes, a propósito de *Cuarteles de invierno*, observa que si bien “la solidaridad entre los desposeídos” es una “salida válida y necesaria ante una situación crítica”, “en una sociedad enferma, la solidaridad entre los seres humanos se presenta como la única salida a las desgracias colectivas” (ídem: 125 y 129).

En consecuencia, la valoración conjunta de trama, personajes, locación y “documentación” del momento histórico a través del planteo ficcional abarca a las dos novelas ambientadas en Colonia Vela:

Si en *No habrá* entramos de lleno en el conflicto que se desató en el país con la llegada de Perón, *Cuarteles de invierno*, que continúa con la tónica de la primera, nos ubica temporalmente dentro del mismo núcleo de la dictadura militar durante el afianzamiento y constitución de sus planificaciones gubernamentales. La acción, que sucede en la misma Colonia Vela de *No habrá*, nos ofrece una continuación del proceso histórico que se va desarrollando, ya que este pueblo, una vez más, se convierte en el reflejo de la situación sociopolítica de la Argentina (Ídem: 96).

Y en la tercera novela estudiada, *A sus plantas rendido un león*, encuentra “un cuestionamiento profundo de valores inherentes a la esencia del ser argentino” (ídem: 138) y un análisis “lúcido y crudo de la realidad del país” (ídem: 177).

En conclusión, las elecciones de Soriano son acertadas:

La grandeza de estos trabajos (*las tres novelas estudiadas*), a nuestra manera de ver, se observa en la combinación de lo literario con lo histórico. Así es que si bien la trama de estas novelas gira alrededor de hechos históricos reconocibles, lo ficcional los organiza de manera que adquieren una dimensión distinta, cuyo objetivo es quitarle validez a los discursos emitidos desde el poder. Pero al mismo tiempo, lo ficcional se ve enriquecido por la opción narrativa de enfocar sus mundos no desde el poder mismo sino desde aquellos que se encuentran alejados de él y deben sufrir sus consecuencias (Ídem: 182).

6. Podría decirse que a Silvia Cárcamo, profesora de la *Universidade Federal do Rio de Janeiro*, le interesa la misma “materia prima” que a Hortiguera, Prieto Polo y Spahr, pero desde otra perspectiva (y en un breve artículo, mientras que ellos han escrito voluminosos textos). Su lectura coloca a Soriano dentro del grupo de los escritores *realistas* —junto a Antonio Dal

Masetto, Guillermo Saccomanno y Andrés Rivera— que hicieron de la memoria *la materia* de sus ficciones; no una memoria *individual* sino colectiva; y no un realismo tradicional y perimido, sino un *realismo crítico*.

Según Cárcamo (2003), “la mezcla de periodismo y de ficción, del acontecimiento y de la imaginación, practicada por Soriano se entiende por la lógica desacralizadora que anuló ante todos los lugares fijos”, uno de los elementos que caracterizó la década de 1960, los años en que Soriano se forma y empieza a practicar el periodismo, al que se puede considerar no sólo un trabajo sino la antesala de su escritura literaria.

En cuanto a la memoria que sostiene sus ficciones, relacionó al primer peronismo con su infancia; al segundo peronismo y la década de 1970 le dedicó varios relatos; y en su última novela aparece el menemismo. Por lo tanto, “la política pauta el tiempo social del mundo de Soriano” (idem).

Por último, también conecta su obra con la de Puig. Si la originalidad de Puig está en “el uso de materiales lingüísticos no originales sometidos a un proceso de estilización”, materiales que aluden “a la formación de los imaginarios culturales” femeninos, “Soriano alude, con la misma intención crítica, a otros productos populares de la cultura de masas más ligados al mundo masculino”; además, “el hiperrealismo de Soriano se construye en el detalle, como también sucede en las novelas de Puig” (idem).

Ante una nueva vinculación entre Soriano y Puig, me permito intercalar aquí una breve referencia a un artículo mío que trabaja específicamente ese tema (Demarchi, 2005): la demasiado rápida canonización de Puig puede ser vista como un factor de peso en la profundización del *ninguneo* que ha marcado desde siempre la relación entre la obra de Soriano y el *mainstream* de la crítica literaria nacional, y como un síntoma de las polémicas respecto de nuestro canon. En ese marco, he advertido: 1. que las novelas de Soriano deben leerse en tensión con las novelas de Puig, porque en cada una de ellas Soriano toma posición frente a las de Puig, o sea que aislar a uno y olvidar al otro implica sesgar demasiado el análisis de los textos; y 2. que la disputa entre ellos se relaciona con una posición que deriva de la asignada en el canon a Roberto Arlt.

De todas maneras, mi análisis no se propone desplazar a Arlt sino analizar de qué modo cierta crítica se plantea y resuelve su marginación.

7. A semejanza de Prieto Polo, Cristián Montes, de la Universidad de Chile, propone detenerse en una trilogía: en las tres últimas novelas —*Una sombra ya pronto serás*, *El ojo de la patria* y *La hora sin sombra*—, observa un atractivo modelo contrautópico —lo que se podría ver como

una relativa discrepancia con Spahr, que no advierte utopía alguna—:

En sus obras parecen concentrarse marcas epocales donde se evidencia el intento por mostrar horizontes clausurados y un estado terminal del mundo representado. Se trata de espacios que contienen en germen los elementos de su propia destrucción. Como consecuencia de esto, se inscribe en el imaginario ficcional un sustrato apocalíptico, el cual actúa como principio regulador del verosímil creado. Lo contrautópico, sin embargo, implica no sólo la existencia de condicionantes que van más allá de una mera descripción de mundos que se desintegran. Supone igualmente una puesta en tela de juicio de todo un proceso cultural gestado en los albores mismos de la modernidad (Montes, 2000: 1).

Para Montes, esa contrautopía expresa “la desilusión ante las expectativas que venían desarrollándose desde la época de la revolución industrial”, de modo que “la obra de Soriano se comporta como una expresión estética que recrea literariamente el fracaso de los metarrelatos que, según Jean François Lyotard, buscaban legitimarse en la modernidad” (ídem). En otro artículo, subraya que la *impugnación* de esos metarrelatos —económicos y políticos— es “una forma indirecta de indagación en la realidad argentina” (Montes, 1998: 72). Por lo tanto, en esa trilogía virtual advierte “una evolución interna de su narrativa” y “la manera en que esta se relaciona con la realidad extratextual”, de lo que resulta

una connotación aún más escéptica y crítica de la sociedad que en sus novelas anteriores. Se revela en ellas una fuerte desilusión ante la inexistencia de proyectos que orienten un sentido de vida tanto individual como colectivo. En el orden ficcional son devaluados los proyectos sociales que en el pasado se proponían como importantes ejes del progreso. La imagen de sociedad expuesta se configura como un tejido alienante, responsable, en parte, del estado existencial de los personajes (Montes, 2000: 2).

En cuanto a la marginalidad y la solidaridad que caracteriza a los personajes de Soriano, Montes apunta, primero, en términos generales:

Se trata de una particular modalidad de utopías personales a través de las cuales los personajes instauran finalmente, y al margen del sistema, sus propias improntas existenciales. Un análisis de la obra de Soriano debe por ello perfilar las formas de resistencias que los dignifican en su confrontación con el contexto alienante. Surge de esta forma la constatación de un registro de esperanza que salva a los personajes de su precariedad inicial (Montes, 2000: 3).

Y segundo, en términos particulares, encuentra: 1. en *Una sombra...*, “seres desarraigados de un orden social que aparece como determinante de dicho estado existencial” y que, una vez exiliados de ese sistema, apuestan por una “radical superposición de la fantasía y la subjetividad creadora”, lo que les permite “un rescate estético de la vida” sobre el cual fundar “una nueva propuesta de existencia” (Montes, 1988: 72, 83 y 84); 2. en *El ojo...*, la desacralización del mito peronista, “al mostrar su confusión ideológica y la corrupción política en la que cayó progresivamente”, al tiempo que lee la resurrección del prócer que promete la operación “Milagro Argentino” como “una estrategia populista destinada a superar la demagogia y los vaivenes ideológicos de las masas populares” (Montes, 2000: 3); y 3. en *La hora...*, un padre enfermo que produce “confusión, soledad y desamparo” más un país enfermo que genera “una percepción negativa de la sociedad”, por sumatoria, producen “una crisis generalizada” del narrador-personaje y “la denuncia del presente alude a una sociedad incapaz de asumir las responsabilidades del pasado y a la inanidad de su memoria histórica” (Montes, 2003: 49).

8. En la Universidad de Chile, Luis Rodríguez Araya hizo su tesis de maestría sobre Soriano, dirigido por Montes. Declara abiertamente que su objetivo es reivindicarlo porque su obra no es de segundo orden ni es exclusivamente un fenómeno de mercado. Por el contrario,

es, sin duda, una de las más interesantes de la narrativa latinoamericana contemporánea, no sólo por lo prolífica, sino también por lo contingentes y actuales que resultan sus propuestas temáticas”; temáticas en las que logró adecuar, “*mutatis mutandis*, la reflexión mundial a lo regional e insertar la reflexión local dentro de líneas más generales (Rodríguez Araya, 2009).

En ese sentido, lee en al menos tres de sus novelas (*No habrá más penas ni olvido*, *A sus plantas rendido un león* y *Una sombra ya pronto serás*) una literatura de la posmodernidad que, como tal, representa el “constante vaciamiento de metarrelatos, algunos casi de manera caricaturesca” (ídem); metarrelatos que remiten a lo político, lo sociológico y lo filosófico y, en última instancia, a lo histórico.

Si, por ejemplo, en *No habrá...* deconstruye el metarrelato político del peronismo, porque el enfrentamiento izquierda/derecha expresa el *desconcierto ideológico* frente a un proyecto político que no es más que *un esqueleto sin estructura*, en *A sus plantas...* lleva la cuestión a escala mundial: es la novela “que mejor devela al gran metarrelato político del siglo pasado,

sobre todo en la más amplia gama de manifestaciones ideológicas posibles, todas ellas encarnadas por personajes que coexisten en esta nación (*Bongwutsi*) que sirve de escenario” (ídem).

Por su parte, Raúl Quintero Triana presentó en la Universidad de Pereira, Colombia, una tesis de licenciatura sobre *Una sombra ya pronto serás*. Desde la introducción, incita

a que se reconozca como clásica e inmortal la obra del escritor argentino Osvaldo Soriano, ya que son pocos los trabajos críticos —al menos en habla hispana— que se han hecho acerca de este escritor tan importante para la narrativa latinoamericana actual, ni siquiera en su Argentina natal donde nunca le dieron el prestigio canónico que se mereció y se merece (Quintero Triana, 2011: 6).

Su obra tiene valor porque

El mundo representado a través de los personajes de Soriano nos invita a una reflexión acerca de uno mismo y de nuestra historia, es una búsqueda constante de identidad, y aunque el escenario siempre sea su Argentina natal, sus personajes no dejan de representar un sentir latinoamericano (ídem).

Para Quintero Triana —que, como otros investigadores, otorga a Bajtin un lugar destacado en su corpus teórico—, un recurso narrativo *estructural* de Soriano es la carnavalización de la realidad, lo que le permite, entre otras cuestiones, un *rebajamiento del héroe* o un *humor cruel* “que permanentemente pone en jaque la seriedad de los hechos”, y cuya función sería expresar su postura crítica frente al tema que aborda en cada una de sus ficciones (ídem: 61).

9. Sin formular juicios explícitos, Margarita Rojas González y Gabriel Baltodano Román, profesores de la Universidad Nacional de Costa Rica, también han agrupado varias novelas de Soriano; en este caso, “bajo el signo del juego” porque en todas ellas la actividad lúdica se torna “una metáfora de los mecanismos relativos al acto creativo” (Rojas González y Baltodano Román, 2010: 12).

Concretamente, el juego revela: 1. en *Triste, solitario y final* y en *Cuarteles de invierno* “que en este mundo absurdo sólo se puede sobrevivir mediante la fraternidad y la complicidad” (ídem); y 2. en *Una sombra ya pronto serás* y *La hora sin sombra*, “que la subsistencia cotidiana requiere pequeñas trampas, imposturas y disfraces” (ídem: 12-13).

A ello, Baltodano Román agrega que en *No habrá más penas ni olvido* algo de juego tiene el

“golpe de Estado” contra el delegado municipal; y como en *Cuarteles...*, “el juego es desleal” (ídem: 35).

A propósito, ya que en *Cuarteles...* Galván descubre que la pelea no es tal sino una trampa para Rocha, “si en el juego no se puede triunfar y no existe siquiera la posibilidad de elegir, el único acto en que se puede manifestar la voluntad estriba en convertirse en un desertor” (ídem: 25).

Por su parte, Rojas González apunta que en *Una sombra...* las alusiones a los más diversos juegos son permanentes, así como las escenas en que alguien juega (cartas, dados, etcétera). Entonces,

el azar gobierna los encuentros, los percances, los destinos, los acontecimientos y las relaciones. No hay planificación ni futuro, tampoco trabajo fijo, sólo improvisación, suerte, encuentros azarosos que deparan algo; todo es fortuito, y el acontecer depende en gran medida de las circunstancias (Ídem: 38).

Algo de ello se repite en *La hora...*, donde hay “múltiples referencias al mundo de lo lúdico: los juegos de azar y los juegos de niños, los encuentros casuales, los tramposos; las competencias y los deportes” (ídem: 50-51).

Primera conclusión:

La actuación, el arte de la imitación, del juego de ser o hacerse pasar por otro, ha sido considerado también un tipo de juegos, de acuerdo con la tipología de Roger Caillois, quien aclara también que la trampa no interrumpe el juego, al contrario, “el tramposo permanece en el universo del juego” pues, si “tuerce las reglas es, al menos, fingiendo respetarlas” (Ídem: 42, las citas remiten a *Teoría de los juegos*).

Segunda: “escribir es inventar la realidad, no transcribirla (...) escribir equivale a jugar, una actividad tan azarosa como un juego” (ídem: 54).

**10.** Llego a la prometida cuestión del uso del género policial. Según Sarlo, Soriano supo “encontrar en el exilio la forma policial populista de la Argentina” (2006: 17). Son varios los críticos que han hecho otra lectura del tema, a partir del análisis de su primera novela.

En un breve artículo, Fabián Mossello, de la Universidad de Villa María, sostiene que *Triste, solitario y final* inicia el campo del neopolicial en Argentina: “retoma la estructura del policial negro, para reescribirlo en clave paródica y dejar sentadas algunas operaciones discursivas,

fecunda durante las décadas siguientes” (Mossello, 2014: 55).

La tesis de maestría de Carlos Bastidas Zambrano en la Pontificia Universidad Javeriana, de Bogotá, gira alrededor del policial argentino de los años 70. Allí plantea, en términos generales, que “rupturas tan significativas como la hecha por el relato policial borgeano o por la obra de Walsh, lo mismo que la de Osvaldo Soriano, no clausuran las posibilidades del género sino que lo proyectan y abren otras vías de escrituras y lecturas” (Bastidas Zambrano, 2012: 44).

A propósito, en su análisis comparativo se destaca esta visión:

A diferencia de “La muerte y la brújula” (*de Borges*), Soriano no pretende cambiar las lógicas del género, variar su sentido y progresión, sino desplazarlas e, incluso, obviarlas para enfatizar en el componente de imágenes e imaginarios que se han instituido en la idea del género. Por lo cual se podría afirmar que el vacío estructural en *Triste, solitario y final* más que negar el carácter policial de la novela, afirma el valor imaginario e icónico del género (Ídem: 45).

En consecuencia, en términos particulares, sostiene que la primera novela de Soriano

representa el valor de ficción, de artificio, de convención iconográfica de la novela negra estadounidense. Soriano no pretende transponer la novela negra al contexto latinoamericano, sino, por el contrario, exalta el valor de traducción, de apropiación impropia de una literatura cuyo contexto específico es Norteamérica (Ídem: 46).

En un artículo posterior, explicó las “tres particularidades estético-literarias que definen la novela policial argentina de los años setenta: la apropiación de las formas del *hard-boiled*, el uso de la cultura de masas y la parodia del género” (Bastidas Zambrano, 2015: 1). Entonces, la adopción de la novela negra incluye “el universo paraliterario (magazines, *pulp*) y extraliterario (cine, televisión), que enmarcaban al género dentro de la cultura de masas” (Ídem: 2).

En el caso de Soriano, 1. “lo policial es más una impronta, una apropiación deliberada y paródica de íconos del *hard-boiled* y el cine estadounidense, que una escritura que pueda catalogarse como afiliada propiamente al género”; y 2. “el género es menos una estructura narrativa que un escenario cargado de significantes distanciados que solo evocan lo policial y que, sin embargo, están construyendo una versión contemporánea del género” (Ídem: 2).

Resultado:

*Triste, solitario y final* usa la ilusión de lo cómico, de policial y la farsa narrativa para evidenciar la crisis de la representación literaria de la realidad en las formas de la escritura



contemporánea (...) es biografía, novela policiaca y farsa cómica; pero también es un juego entre lo falso y lo auténtico que potencia la ficción en todos los niveles (Ídem: 7-8).

Juan Pablo Neyret, que ha pasado de la Universidad Nacional de Mar del Plata a la de Pennsylvania, y caracteriza a Soriano como “un escritor deliberadamente soslayado por los ámbitos académicos argentinos” (Neyret, 2003), parece dialogar con Cárcamo, al convertir, virtualmente, su abordaje de *Triste, solitario y final* en una ejemplificación de sus conceptos. Primero, sobre la mezcla de periodismo, ficción, acontecimiento e imaginación, porque analiza cómo esa novela retoma y recicla una serie de artículos periodísticos del propio Soriano, hechos biográficos de Stan Laurel, más una novela de Raymond Chandler, para refundir todos esos materiales junto con elementos imaginados por el autor en una ficción que merece ser tomada como “el primer policial negro de la literatura argentina”, escrito, además, en términos paródicos (ídem).

Segundo, porque se puede conectar lo anterior con la vinculación que Cárcamo propone entre Soriano y Puig, cuando define a la novela como “un ejercicio permanente de reescritura, en clave de parodia, de otros discursos que van desde la novela policial hasta el cine de humor” (ídem).

Patricio Alvarado Plaza, de la Universidad de Chile, en su tesis de licenciatura, sitúa a *Triste, solitario y final* como una *clausura alegórica* del boom. “La novela se transforma en un cruce explícito de distintas textualidades, que, a su vez, tienen distinta factura, es decir, provienen de distintos sistemas de comunicación cultural (cultos y masivos): la industria cinematográfica, la televisión y la literatura” (Alvarado Plaza, 2005).

En el centro de ese despliegue, está Hollywood y la industria del cine, que ha transformado al sujeto en una “estrella”; esto es, una mercancía. El punto clave en la novela sería la *mercancía arruinada* —la estrella que, tras un momento de fulgor, vive su caída, lo que significa su fracaso—, representada por Stan Laurel.

La novela se presenta entonces como un policial negro porque hace de ese devenir un enigma a resolver: por qué algunas estrellas pierden su lugar y por tanto su valor en el *star system* hollywoodense. Y esa investigación está motorizada por (otros) dos *arruinados*: el más icónico detective de la novela negra americana, Philip Marlowe; y ese personaje llamado “Soriano”, un joven argentino cuyo aspecto físico ya muestra claros signos de decrepitud y sus cualidades intelectuales distan de ser brillantes. Como si se tratase de un suelo conformado por capas de sedimentos, la novela se organiza “ruina-sobre-ruina”: “Lo que sucedió con las novelas de Chandler en los ‘50 sucedió con las películas de Laurel y Hardy en los ‘30” (ídem); y “ahora”, en los años 70, le toca el turno a la literatura latinoamericana del boom.

Con esta igualación de la experiencia entre un latinoamericano incorporado a la tradición literaria, un personaje de novelas de recepción masiva y un cómico del cine en franca decadencia, llegamos a clausurar también una ingenuidad moderna que comparte en gran medida la retórica del *boom* latinoamericano y, con esto, el proyecto político latinoamericanista (Ídem).

El sangriento golpe de estado de Pinochet en Chile, en setiembre de 1973, y la publicación en ese país de la novela de Soriano, en diciembre de 1973, dan cuenta de una nueva etapa. Si el *boom* latinoamericano estuvo asociado a la Revolución Cubana y la utopía de las revoluciones tercermundistas en la región, sostenida por el auge de las organizaciones políticas, sociales y culturales de izquierda, proceso que alcanza un hito simbólico con el triunfo democrático de Salvador Allende, en las elecciones de 1970; su trágica caída, tres años después, expresa el cierre definitivo de ambos procesos.

Si “la lengua del *boom* latinoamericano se puede comprender en los términos de una lengua de la revolución”, la lengua de la novela de Soriano se instala como una nueva lengua, “dictatorial, alegórica, de posmodernidad” (idem). En consonancia con ello, la novela representa

un nuevo tipo de experiencia, ya sin una metadiscursividad ética y política: la experiencia de la derrota, alegorizada en el mercado cinematográfico. Esta configuración logra disparar, alegóricamente, hacia los distintos campos donde esta experiencia se vivió, en los distintos circuitos de recepción simbólica: cultos, populares y masivos (Ídem).

En conclusión, “*Triste, solitario y final*, haciendo uso de algunos de los estereotipos mediáticos más fuertes del siglo XX (...) logra mostrar la otra cara de la cosmética de la moda, el lado más amargo del sistema capitalista” (idem).

Por su parte, a María Laura Pérez, de la Universidad de Belgrano, le interesa la construcción de los personajes y cómo Soriano se vincula con el género policial en *Triste, solitario y final*.

Sobre los personajes, destaca un par de cosas interesantes. Primero, a propósito de los *arruinados* de Alvarado Plaza: Laurel (como otras estrellas de Hollywood) y Soriano tienen una existencia real que pauta el proceso de literaturización de los personajes respectivos, mientras que Marlowe es un personaje literario al que se le da un estatus real. Otro tipo de juego, entonces, que fácilmente se podría vincular con los observados por Rojas González y Baltodano Román.

Segundo, Marlowe y el Soriano-personaje ejercen las profesiones más afines al policial (detective y periodista), ya que ambos tienen la “impronta de la investigación” (Pérez, 2016:

151).

Pero si este último elemento permite sostener que el Soriano-autor se vincula con el policial respetando la tradición del género, simultáneamente, “la dupla Marlowe-Soriano responde más a un modelo de pareja cómica al estilo de Laurel y Hardy que al de una detectivesca”, lo que significa que estamos ante un juego (otro más) que enlaza el respeto de la tradición con su inmediata ruptura o transgresión (ídem: 152).

Una pequeña digresión: María Inés Zaldívar le ha dedicado a *Triste...* un artículo, aplicando el concepto de la *otredad*. Allí enlaza de un modo más contundente los mismos elementos que maneja Pérez: sostiene que la novela presenta un anti-detective y un anti-periodista; y que en la transgresión del policial, “los límites entre buenos y malos, víctimas y victimarios, culpables e inocentes, o entre lo real y lo ficticio, son constantemente transgredidas (*sic*) mediante un peculiar tipo de humor” (Zaldívar, 1999: 31).

Vuelvo a Pérez. Entiende que la adopción por parte de un grupo de autores argentinos, entre los que se encuentran Soriano y Juan Martini, por ejemplo, de la novela negra según el modelo chandleriano, estaría en línea con la postura de Borges a favor del manejo de todas las formas y tradiciones de la literatura occidental (recuérdese la famosa sentencia borgeana: los argentinos “podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”; y más adelante, “debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas” (Borges, 1998: 201 y 203).

En otro rasgo que lo acerca a Borges, según Pérez, Soriano hace una relectura del género *en clave paródica*, para “tomar a los estereotipos propios del policial, usarlos, y a la vez, instaurar nuevas formas de lectura que los reconfiguren. La pretensión paródica no es meramente humorística, no se trata de una sátira, sino más bien de llevar al límite las características del policial negro” (Pérez, 2016: 155).

En el caso particular de la poética de Soriano la parodia no funciona como mera distorsión del género, forma parte también del estilo y de la apropiación del género y de la cultura popular. Esta operación que se ejerce sobre los personajes serios o prestigiosos —como Chaplin o Wayne— tiene como propósito cumplir las fantasías de protagonizar historias junto a las personalidades del espectáculo, tanto héroes como villanos, y sentir que parte del mundo que poseemos en común puede ser utilizado por todos los consumidores de la cultura popular, sin importar su procedencia, y que, al mismo tiempo, todos los personajes y recursos están al servicio del relato, de la ficción y de la creación artística (Ídem: 156).

11. Para finalizar este recorrido, resultan oportunos dos textos de Néstor Ponce, que ha pasado de la Universidad de Angers a la de Rennes II, ambas en Francia, quien destaca que Soriano, en sus novelas, observa “los años 80 y 90 desde una distancia crítica y burlesca, y esto a pesar del contenido trágico y de la temática dolorosa” (Ponce, 2016). *A sus plantas rendido un león*, con su tratamiento de la guerra de Malvinas, sería un ejemplo:

obtiene por medio de la ironía y del humor una deconstrucción de los mitos nacionales (...) Bajo la forma de la parodia, declina los elementos esenciales de las construcciones identitarias (educación, discurso histórico, representaciones icónicas, símbolos) y los lanza a las aguas turbias de la historia. La imagen que sale de todos esos filtros no es reconfortante: dominan los fanatismos, los esencialismos ocupan el primer plano, en detrimento de la razón y de la inteligencia, de la comprensión de la alteridad. Nos queda, empero, la sonrisa de la infancia y la utopía (ídem).

Más allá del ejemplo puntual, entiende que sus novelas, leídas en serie, al menos desde *Triste, solitario y final* hasta *Una sombra ya pronto serás*, dan cuenta de una lectura *desenfadada y paródica* de los *mitos populares* y los *códigos genéricos* (Ponce, 2001).

12. En síntesis, entonces, esta crítica *otra* postula que sobran los motivos para que Soriano ocupe un lugar central en el canon de la literatura argentina y latinoamericana contemporánea: su obra es calificada como revolucionaria por estar escrita en una lengua nueva que utiliza positivamente diversos elementos de la cultura de masas y, con irreverencia, parodia los mitos patrios; es el mejor ejemplo de una *literatura cambalachesca* que cuestiona el discurso histórico nacional y los metarrelatos de la modernidad, así como los géneros y sus divisiones tradicionales; a propósito, la ruptura que propone del género policial abre nuevas e interesantes vías de escritura y de lectura. Por estas cosas se entiende que es un destacado representante del *posboom*, heredero de una corriente literaria posmoderna inaugurada por Puig.

En otro sentido, se afirma que el suyo es un *realismo crítico*, en el que sobresale su capacidad de observación de la realidad y de captación de los detalles más mínimos, que luego presenta condensados. Y como sus personajes son verdaderos anti-héroes que rescatan la dignidad del hombre al defender valores morales, refleja la condición humana con un criterio moral.

Por sumatoria, sus libros adquieren un doble valor: como artefactos literarios y como ficciones que representan las problemáticas de un país.

Soriano, que tuvo sus buenas discusiones y polémicas con los críticos, se convenció muy temprano de que escribiera lo que escribiese siempre despertaría “la santa cólera de los

críticos” (Soriano, 2005: 82). Por lo visto, a pesar de todo, se equivocó. Otra crítica siempre fue posible.

## Bibliografía

- Alfaya, J. (2004). “Una nueva novela de Manuel Puig”. En Joaquín Marco y Jordi Gracia (eds.). *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, pp. 1062-1064. Barcelona: Edhasa.
- Alvarado Plaza, P. (2005). *Experiencia de la mercancía arruinada en Triste, solitario y final de Osvaldo Soriano*. Santiago: Universidad de Chile. Recuperado de [http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2005/alvarado\\_p/html/index-frames.html](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2005/alvarado_p/html/index-frames.html)
- Aulicino, J. y Muleiro, V. (2004). “Si me apuran, digo que Walsh es mejor que Borges”. En *Revista de Cultura*, junio 26. Recuperado de <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/06/26/u-783533.htm>
- Bastidas Zambrano, C. (2012). *La novela policial argentina de los años setenta*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Bastidas Zambrano, C. (2015). “Género policial, ilusión cómica y teatralidad narrativa en *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano”. En *Literatura: teoría, historia, crítica*, 17(1), pp. 1-9. Recuperado de <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/48695>
- Borges, J. L. (1998). “El escritor argentino y la tradición”. En *Discusión*, pp. 188-203. Madrid: Alianza.
- Cárcamo, S. (2003). “Memoria, realismo y sesgo autobiográfico en O. Soriano y G. Saccomanno”. En *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, 23, sin paginación. Recuperado de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero23/memoria.html>
- Croce, M. (1998). *Osvaldo Soriano: el mercado complaciente*. Buenos Aires: América Libre.
- Demarchi, R. (2005). “Novelas marcadas: Soriano contra Puig”. En *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, 31, sin paginación. Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/nmarcas.html>
- Donoso, J. (1984). *Historia personal del boom*. Buenos Aires: Sudamericana-Planeta.
- Gramuglio, M. T. (1981). “Tres novelas argentinas”. En *Punto de Vista*, 13, pp. 13-16.
- Gramuglio, M. T.; Prieto, M.; Sánchez, M. y Sarlo, B. (2000). “Literatura, mercado y crítica. Un debate”. En *Punto de Vista*, 66, pp. 1-9.
- Hortiguera, H. (2007). *La literatura cambalachesca en la novelística de Osvaldo Soriano*.

- Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press.
- Mathieu, C. S. (1988). "La realidad tragicómica de Osvaldo Soriano". En *Chasqui, Revista de Literatura Latinoamericana*, 17(1), pp. 85-91. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/29740045>
- Montes, C. (1998). "Modalidad contrautópica y subjetividad lírica en *Una sombra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano". En *Revista Chilena de Literatura*, 53, pp. 67-85. Recuperado de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/39263/40886>
- Montes, C. (2000). "La contrautopía en *El ojo de la patria*, de Osvaldo Soriano". En *Cyber Humanitatis*, 14, pp. 1-4. Recuperado de <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/9112/9106#af1>
- Montes, C. (2003). "Escritura y subjetividad lírica en *La hora sin sombra* de Osvaldo Soriano". En *Revista Chilena de Literatura*, 62, pp. 47-63. Recuperado de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/1649/1529>
- Mossello, F. (2014). "El neopolicial en Argentina: reescrituras paródicas y estilizaciones en el género del crimen". En *Ángulo*, 139, pp. 53-58. Recuperado de <http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/view/1478/1146>
- Muleiro, V. y Costa, F. (2004). "Los jóvenes van al mercado". En *Ñ, Revista de Cultura*, octubre 02. Recuperado de <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2004/10/02/u-841871.htm>
- Neyret, J. P. (2003). "Para textos bastan y sobran. La conformación del espacio paratextual en *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano". En *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, 25, sin paginación. Recuperado de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero25/osoriano.html>
- Pérez, M. L. (2016). "La configuración de la novela policial en *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano". En *Hápax*, 9, pp. 141-168. Recuperado de [http://revistahapax.es/IX/Hpx9\\_Art8.pdf](http://revistahapax.es/IX/Hpx9_Art8.pdf)
- Ponce, N. (2001). "Azar y derrota. El fin de las ilusiones en "Una sombra ya pronto serás", de Osvaldo Soriano". En *Hispanamérica*, 30(89), pp. 29-41. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20540292>
- Ponce, N. (2016). "Osvaldo Soriano: la crónica del tiempo presente". En *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, 15, sin paginación. Recuperado de <https://amerika.revues.org/7828>
- Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Prieto Polo, D. (2006). *La subversión de la historia: parodia, humor, cine y música en las novelas de Osvaldo Soriano*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fll/ucm-t29558.pdf>

- Quintero Triana, R. (2011). *“Una sombra ya pronto serás”: el renacer de la sátira menipea*. Pereira, Colombia: Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia. Recuperado de <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/11059/2392/1/A8636Q7.pdf>
- Rodríguez Araya, L. (2009). *La narrativa de Osvaldo Soriano. El vaciamiento de los metarrelatos del siglo XX*. Santiago: Universidad de Chile. Recuperado de [http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2009/fi-rodruiguez\\_/html/index-frames.html](http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2009/fi-rodruiguez_/html/index-frames.html)
- Rojas González, M. y Baltodano Román, G. (2010). “Bajo el signo del juego: las novelas de Osvaldo Soriano”. En *Letras*, 2(48), pp. 11-56. Recuperado de <http://revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/5176>
- Román, C. y Santamarina, S. (2000). “Absurdo y derrota. Literatura y política en la narrativa de Osvaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez”. En Noé Jitrik (director). *Historia crítica de la literatura argentina. 11. La narración gana la partida*, pp. 49-72. Buenos Aires: Emecé.
- Sarlo, B. (1987). “Política, ideología y figuración literaria”. En AA.VV. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, pp. 30-59. Buenos Aires: Alianza.
- Sarlo, B. (2006). “La ficción, antes y después de 1976”. En *Ñ, Revista de Cultura*, marzo 18. Recuperado de <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2006/03/18/u-01159587.htm>
- Soriano, O. (2005). *Rebeldes, soñadores y fugitivos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Spahr, A. (2006). *La sonrisa de la amargura. 1973-1982. La historia argentina a través de tres novelas de Osvaldo Soriano*. Buenos Aires: Corregidor.
- Tabarovsky, D. (2004). *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Tobeña, V. (2012). “La cuestión del canon en la literatura argentina. Un campo cultural abierto en dos”. En *A Contracorriente, Revista de Historia Social y Literatura de América Latina*, 9(2), pp. 282-318.
- Zaldívar, M. I. (1994). “Osvaldo Soriano: testimonio y humor”. En *Mapocho, Revista de Humanidades*, 36, pp. 101-116. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-207318.html>
- Zaldívar, M. I. (1999). “El viaje “Triste, solitario y final” del periodista argentino Osvaldo Soriano a la ciudad de Los Ángeles en Estados Unidos de Norteamérica”. En *Hispanérica*, 28(83), pp. 17-31. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20540118>