

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

"FRANCISCO GARCÍA SALINAS"

UNIDAD ACADÉMICA DE DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

HACIA UN SUJETO COLECTIVO EN OSVALDO SORIANO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRO EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

PRESENTA:

RENÉ PERAZA GAMÓN

DIRECTOR DE TESIS:

DR. GONZALO LIZARDO MÉNDEZ

Zacatecas, Zac., enero de 2023



Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
P R E S E N T E

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: "Hacia un sujeto colectivo en Osvaldo Soriano", del C. René Peraza Gamón, alumno de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

A T E N T A M E N T E
Zacatecas, Zac., a 28 de octubre de 2023

Dr. Gonzalo Lizardo Méndez
Director de tesis

Dra. Samantha Desiré Bernal Ayala
Responsable del Departamento de
Servicios Escolares de la UAZ
P R E S E N T E

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: “Hacia un sujeto colectivo en Osvaldo Soriano”, del C. René Peraza Gamón, alumno de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno(a), que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado correspondiente.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”: La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

A T E N T A M E N T E
Zacatecas, Zac., a 28 de octubre de 2023



Dr. Gonzalo Lizardo Méndez
Director de tesis

Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
P R E S E N T E

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado “Hacia un sujeto colectivo en Osvaldo Soriano”, que presento para obtener el grado de Maestro(a) en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado. Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los veinte días del mes de mayo de dos mil diecinueve, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

A T E N T A M E N T E



René Peraza Gamón

Alumno de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL



A QUIEN CORRESPONDA

El que suscribe, **Dra. María de Lourdes Salas Luévano**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado **"Hacia un sujeto colectivo en Osvaldo Soriano"**, que presenta el C. René Peraza Gamón, alumno de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los treinta días del mes de octubre de dos mil veintitrés, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR



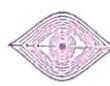
SECRETARÍA DE INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS



MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS
Unidad de Posgrado, Torre 2, Av. Preparatoria S/N, Fracc. Progreso, Zacatecas, Zac,
México, C.P. 98068, Tel. (492) 9223020 Correo Electrónico: mihe@uaz.edu.mx



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL

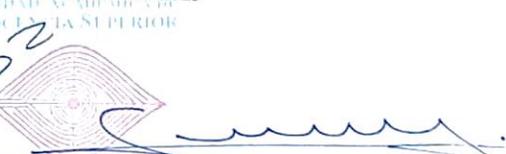


DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre:	René Peraza Gamón
Orientación:	Literatura Hispanoamericana
Director de tesis:	Dr. Gonzalo Lizardo Méndez
Título de tesis:	"Hacia un sujeto colectivo en Osvaldo Soriano"
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Sí (X) No ()
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	()
Comunicación y Praxis	()
Literatura Hispanoamericana	(X)
Filosofía e Historia de las Ideas	()
Políticas Educativas	()
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Sí (X) No ()
Nombre del CA:	UAZ-CA-170 "Estudios de Hermenéutica y Humanidades"
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Sí (X) No ()

Zacatecas, Zac. a 28 de octubre de 2023

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS
FACULTAD DE INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Dr. Gonzalo Lizardo Méndez
 Director de Tesis

Dra. María de Lourdes Salas Luévano
 Responsable del Programa

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al CONACYT por la beca otorgada para la realización de la presente investigación, así como a las instancias que me apoyaron en los trámites y a la formalización de la misma. También le agradezco a mi asesor, Gonzalo Lizardo, por brindarme toda la libertad en la investigación y en la escritura de la tesis; a Javier Acosta por las charlas y discusiones tanto dentro como fuera del aula; a Emiliano Garibaldi por toda la bibliografía que me recomendó y prestó, además, por toda la compañía que me brindó en tiempos tan catastróficos de mi vida; a Marcela Gándara por permitirme crear lazos con Palinuro, Chilaquil, Rayo y Bola, pero, sobre todo, por su investigación sobre Ricardo Piglia, la cual fue una guía fundamental al momento de redactar este documento; a mis amigxs, que resultaron ser muchxs en vez de pocxs, que me escucharon y fueron bastante pacientes conmigo durante todo este tiempo; a mi familia por estar ahí y echarme la mano en los momentos duros, pero también en las etapas festivas. Para concluir, agradecimientos especiales a mi madre por prestarme su espacio de trabajo en el que finalicé la presente investigación y, por supuesto, por ofrecerme su cariño y amor de forma incondicional.

ÍNDICE

Introducción.....	4
Capítulo I. El Estructuralismo Genético de Lucien Goldmann.....	11
• <i>Teoría del héroe.....</i>	11
• <i>Períodos del capitalismo.....</i>	12
• <i>Conciencia posible.....</i>	15
• <i>Destrucción de valores.....</i>	18
• <i>La sociedad como grupos parciales.....</i>	21
• <i>Estructuralismo genético.....</i>	25
• <i>La influencia como elección.....</i>	28
• <i>Consideraciones sobre el estructuralismo genético.....</i>	30
Capítulo II. La construcción de la nueva izquierda intelectual en la Argentina (1956-1973).....	32
• <i>Introducción.....</i>	32
• <i>Los sesenta.....</i>	33
• <i>Contra Perón.....</i>	35
• <i>La violencia en el plano político.....</i>	38
• <i>Los setenta.....</i>	45
• <i>Dos revistas literarias.....</i>	46
• <i>Un nuevo mercado editorial.....</i>	52
Capítulo III. La tradición del género policial en la argentina.....	59
• <i>Introducción.....</i>	59
• <i>El hard-boiled y las revistas pulp.....</i>	61
• <i>El género policial en la Argentina.....</i>	64

• <i>Asalto literario</i>	74
• <i>Sobre Triste, solitario y final</i>	76
Capítulo IV. La reconfiguración de la novela policial en	
<i>Triste, solitario y final</i>	80
• <i>Resumen de la novela</i>	80
• <i>Características de Triste, solitario y final</i>	81
• <i>Apropiación y parodia</i>	89
• <i>Entre Soriano y la producción de su primera novela</i>	98
• <i>Esquemas del sujeto colectivo</i>	104
Conclusiones	112
Bibliografía	117

Resumen: En el siguiente trabajo se estudia la novela *Triste, solitario y final* (1973) de Osvaldo Soriano con la finalidad de observar cómo el contexto social y la biografía del autor influyen en la escritura de una obra literaria. Para demostrarlo se aplica el Estructuralismo Genético de Lucien Goldmann y su concepto de "sujeto colectivo". Además, se examina la tradición de la novela policíaca en Argentina en relación con la sociedad y el poder. Si se supone que Soriano pertenece a un sujeto colectivo con características estéticas, sociales y políticas asociadas a la izquierda intelectual argentina de la década de los sesenta y setenta, entonces, sus novelas expresarían la visión del mundo de dicho sujeto colectivo. Sin embargo, los sujetos colectivos, como los piensa Goldmann, no son perfectos ni cerrados. Al contrario, se encuentran fragmentados, difusos y en constante cambio. En este sentido, *Triste, solitario y final* como novela neopolicial, expresa a un sujeto colectivo que se halla en movimiento, que se deslinda del realismo de izquierda y apuesta por una estética más lúdica, sin dejar de considerarse contestatario, ni abandonar su posición crítica.

Palabras clave: Sujeto colectivo, Osvaldo Soriano, campo literario argentino, policial de serie negra, *hard-boiled*, apropiación.

Abstract: The following paper studies the novel *Triste, solitario y final* (1973) by Osvaldo Soriano in order to observe how the social context and the author's biography influence the writing of a literary work. To demonstrate this, Lucien Goldmann's Genetic Structuralism and his concept of the "collective subject" are applied. In addition, the tradition of the detective novel in Argentina is examined in relation to society and power. If it is assumed that Soriano belongs to a collective subject with aesthetic, social and political characteristics associated with the Argentine intellectual left of the 1960s and 1970s, then his novels would express the worldview of that collective subject. However, collective subjects, as Goldmann conceives them, are neither perfect nor closed. On the contrary, they are fragmented, diffuse and constantly changing. In this sense, *Triste, solitario y final*, as a neo-policial novel, expresses a collective subject that is in motion, that distances itself from leftist realism and opts for a more ludic aesthetic, without ceasing to consider itself a contentious subject, nor abandoning its critical position.

Keywords: Collective subject, Osvaldo Soriano, Argentine literary field, detective noir, *hard-boiled*, appropriation.

INTRODUCCIÓN

En el presente texto se aborda la novela *Triste, solitario y final* del escritor argentino Osvaldo Soriano desde una perspectiva marxista, en especial, desde una sociología de la cultura.¹ El objetivo radica en visualizar el proceso de producción de la obra y observar cómo el contexto social influye de manera considerable a un autor al momento de escribir.

Osvaldo Soriano goza de un éxito comercial en vida que lo condena a no ser tan reconocido por la academia y por cierto sector de la crítica literaria argentina.² Como añadidura, el autor no tiene estudios universitarios que lo legitimen frente al campo académico, además, su formación como lector inicia aproximadamente a los veinte años, como consecuencia de una frase que le dirige el novio de una prima suya: “sos un ignorante”.³

Aprende del oficio periodístico por gente como Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez, Juan Gelman, Mempo Giardinelli, entre otros. Inicia publicando en *Primera Plana* y concluye su labor fundando *Página/12*. A Soriano le encantan las tramas, contar anécdotas, narrar historias, lo cual es lo opuesto a la preocupación de la academia hacia los setenta, cuyo principal interés se encuentra en el lenguaje, no en las historias.⁴ Por tanto, se le excluye de la academia, pero se le acopla a la

¹ Un sector de escritores se dedica a plantear la relación de la literatura con otras disciplinas, entre ellas, la sociología, más en específico, los vínculos entre la teoría literaria con el marxismo. Existen autoras, como Josefina Ludmer, que se encargan de realizar repasos y reflexiones en torno a la teoría literaria, en especial, la que se relaciona con procesos sociales; o Beatriz Sarlo, quien edita y publica, junto con Ricardo Piglia y Carlos Altamirano, la revista *Los Libros*, cuyos textos se enfocan en asociar teorías sociales, como el marxismo y feminismo (incluso al psicoanálisis se le brinda un carácter social), con los textos literarios. Por ello, se decide utilizar una teoría literaria que aborde desde una vertiente de la tradición de la crítica literaria argentina una obra de un Osvaldo Soriano.

² Más adelante se observa cómo, para cierto sector de la academia, el éxito comercial es sinónimo de que la obra o el escritor es malo. En determinado momento se le considera a Soriano como el escritor que escribe “fácil”.

³ Correa Ulloa, Juan David, “El escritor que no debía ser”, *Semana*, 18 de febrero de 2007. USRL: <https://www.semana.com/entretenimiento/articulo/el-escritor-no-debia/83593-3/>

⁴ Requejo, Lucía, “Los 80 años de Osvaldo Soriano”, *Página/12*, 6 de enero de 2023. Visto el 06/09/2023. USRL: <https://www.pagina12.com.ar/513791-los-80-anos-de-osvaldo-soriano>

perfección al mercado editorial, sin embargo, Soriano busca el reconocimiento de la academia, para su mala fortuna, no lo consigue en vida.

En 1996, Beatriz Sarlo invita a Soriano a su cátedra en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires, según recuerda Osvaldo Bayer, el novelista le llama para contarle que lo humillaron señalándole sus escasos estudios. En aquel instante, Bayer se dispone a legitimar a su amigo y le promete llevarlo a su cátedra para limpiar su reputación. No obstante, en días posteriores le encuentran un tumor en los pulmones a Soriano y muere durante la operación.

Para reivindicarlo, Bayer invita a varios colegas suyos a su cátedra para hablar de Soriano, entre ellos, Ricardo Piglia, quien inicia su charla diciendo: “Los tres más grandes escritores argentinos no terminaron sus estudios secundarios: Domingo Faustino Sarmiento, Roberto Arlt y Jorge Luis Borges”.⁵ Por supuesto, lo que expresa lo hace en referencia a Soriano, de este modo, se le brinda prestigio al autor de *Cuarteles de invierno* en aquel momento, no obstante, cabe destacar que hasta la actualidad su figura continúa generando polémicas en cierto sector de la crítica literaria y de la academia.

Martin Caparrós recuerda que cuando muere Soriano le impresionó ver en los suplementos y artículos celebratorios que hablaban de lo buen tipo que era el novelista, de su amor por los gatos, pero tan poco de su literatura.⁶ ¿Quién es, entonces, Osvaldo Soriano? Esta pregunta es la génesis de la presente investigación, pero se advierte que no es una biografía sobre Soriano, sino que es un trabajo que lee de forma crítica su primera novela, con la finalidad de rescatar su literatura en vez de su figura.

La investigación parte de la suposición de que Soriano pertenece a un sujeto colectivo dentro del gremio de los escritores que utilizan el género policial con la finalidad de denunciar los acontecimientos de la época en la que vive. Se piensa que

⁵ Bayer, Osvaldo, “Una historia verdadera”, *Página 12*, 11 de febrero de 2007. USRL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3605-2007-02-11.html>

⁶ Martín Caparrós en Osvaldo Soriano, *Vimeo*, Eduardo Montes-Bradley, 10 de junio de 2017, USRL: <https://vimeo.com/221100803>

el novelista, por el hecho de tener un círculo social en el que se encuentran intelectuales de la talla de David Viñas, León Rozitchner, Jacobo Timerman, entre otros, siente una inclinación hacia algunas teorías políticas de izquierda, por tanto, su escritura se orienta hacia una estética literaria vinculada a lo social.

Como base teórica se propone el estructuralismo genético de Lucien Goldman, que consiste en encontrar la génesis ideológica de los escritores, entendiendo que éstos se hallan en un colectivo social con el propósito de comprender por qué escriben tal obra o por qué piensan y actúan como tal, teniendo en cuenta que toda acción relacionada al campo cultural no es deliberada.

En los estudios que se realizan alrededor de la obra narrativa de Osvaldo Soriano se analizan las estrategias narrativas, el género literario que utiliza y su perspectiva sobre el peronismo, sin embargo, la intención del proyecto consiste en ubicar el sujeto colectivo al que pertenece el autor, de este modo, observar cómo se construye su novela, qué fenómenos sociales ocurren hacia el año de producción de la obra y qué ideas filosóficas, literarias y políticas circulan cuando se publica el libro.

En cuanto a las investigaciones que se han hecho en torno al escritor de *La hora sin sombra* se encuentra el artículo “Género policial, ilusión cómica y teatralidad narrativa en *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano” de Carlos Bastidas Zambrano. El texto apunta que el uso del *hard-boiled* en la novela argentina de los años setenta, en especial *Triste, solitario y final*, es inclasificable porque utiliza todos los elementos narrativos del género negro, sin embargo, la construcción de la trama no corresponde al género, más bien es una estrategia narrativa para representar a la sociedad como una entidad problemática.⁷

Las narrativas de los setenta en Argentina que adoptan el modelo del *hard-boiled* se apropian de sus pautas estéticas con la finalidad de expresar algo político,

⁷ Bastidas Zambrano, Carlos, “Género policial, ilusión cómica y teatralidad narrativa en *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, 2015, pp. 247-252, ISSN 0123-5931.

social e ideológico. En *Triste, solitario y final* y *Cuarteles de invierno* se vislumbra esa distancia entre el género policial estadounidense y el argentino.⁸ Por su parte, María Cristina Pons en su texto "La novela negra argentina. Parodia y homenaje en dos novelas de Osvaldo Soriano" señala que en la década de los setenta el género negro es revalorizado desde una perspectiva que genera una ruptura con el género creado por Raymond Chandler.

Para la autora, la novela negra producida en la Argentina responde a la necesidad de romper estereotipos que carga el género negro, por ello, se integran otras influencias literarias, además, se incorpora el humor, las referencias textuales, el homenaje y la parodia. En cierto punto, la novela negra argentina de los setenta es una forma narrativa que permite referirse al periodo de la última dictadura.⁹

Ambos documentos describen la tradición del género negro y sus elementos narrativos en un momento específico del país. Desde los presupuestos teóricos de Lucien Goldmann se entabla un diálogo con la obra literaria para saber a qué sujeto colectivo social pertenece el escritor, de este modo, visualizar por qué Soriano adapta el género negro de la forma en que lo hace, esto nos conducirá a reconocer sus posturas estético-ideológicas.

En "Género, parodia y tipología de los personajes en *Triste, solitario y final* y *El ojo de la patria*, de Osvaldo Soriano", de Néstor Ponce, se apunta que el autor de *Cuarteles de invierno* reorganiza los elementos del policial para desmitificar y naturalizar la realidad que se le presenta. Soriano utiliza la parodia, recurso hipertextual, para crear escenarios absurdos y humorísticos que desmantelan la realidad. El autor señala que en *Triste, solitario y final* existe un desvío del género, una transvalorización, tanto en los personajes como en la trama, es decir, se cambian los valores que suelen ser importantes, por ejemplo, en el *hard-boiled* existe un

⁸ *Ibid.*, pp. 255-257.

⁹ Pons, María Cristina, "La novela negra argentina. Parodia y homenaje en dos novelas de Osvaldo Soriano", *Revista de la Universidad de México*, UNAM, 1996, pp. 28-34.

detective con características de fortaleza, en la novela de Soriano, Marlowe y su compañero son débiles, no tienen casi energía ni vigor.¹⁰

Por su parte, Patricio Alvarado Plaza, en *Experiencia de la mercancía arruinada en "Triste, solitario y final" de Osvaldo Soriano*, aborda la obra desde el concepto de intertextualidad para visualizar los diversos textos que se cruzan y dialogan entre sí, con el contexto cultural, el escritor y el destinatario. Como añadidura, el autor realiza un análisis desde “El sistema de la moda” de Roland Barthes y el concepto de aura de Walter Benjamin para descubrir el mundo desgastado y arruinado que representa Soriano en su novela.¹¹

En "Para textos bastan y sobran. La conformación del espacio paratextual en *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano", de Juan Pablo Neyret, se sostiene que Soriano realiza un buen uso de paratextos dentro de su novela, propiciando así una diversidad de sentidos para el lector. Se observa que existe un ejercicio de reescritura en clave paródica que oscila desde la novela policial hasta el cine de humor, refrescando, de este modo, al género policial de serie negra.¹²

La propuesta de investigación es examinar la obra de un novelista argentino que vive en una época llena de conflictos políticos y realizar un análisis que no sea meramente estructural o narratológico, sino que se plantee una lectura desde los vínculos entre literatura y sociedad. No significa que se deja de lado la forma solamente para enfocarse en el contenido, como ya se dijo, es de suma importancia analizar el género negro y policial en la argentina de los setenta para notar cómo lo utiliza Osvaldo Soriano y con qué intención.

¹⁰ Ponce, Néstor, "Género, parodia y tipología de los personajes en *Triste, solitario y final* y *El ojo de la patria*, de Osvaldo Soriano", *Alp: Cuadernos Angers*, La Plata, vol. 1, núm. 1, 1996, pp. 9-26. En Memoria Académica.

Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2507/pr.2507.pdf

¹¹ Alvarado Plaza, Patricio, *Experiencia de la mercancía arruinada en "Triste, solitario y final" de Osvaldo Soriano*, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Diciembre 2005. Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110266>

¹² Neyret, Juan Pablo, "Para textos bastan y sobran. La conformación del espacio paratextual en *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano", *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2003. Recuperado de: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero25/osoriano.html>

En el capítulo I se describe el marco teórico, es decir, las posturas de Lucien Goldmann, se definen conceptos clave para comprender el estructuralismo genético, entre ellos, sujeto colectivo y conciencia posible, además, se reflexiona sobre la influencia como elección y sobre algunas cuestiones sobre el modelo propuesto por el sociólogo francés. Esto funciona en el texto para comprender en qué sujeto colectivo se encuentra Soriano dentro de la tradición literaria argentina.

En el capítulo II se realiza una breve descripción de la construcción de la nueva izquierda intelectual argentina durante la década de los sesenta, las concepciones literarias que circulan en algunos grupos literarios, en especial Contorno y Sur; también, se hace un recorrido de forma sucinta de algunas revistas que se difunden a principios de los años setenta. Esto con la finalidad de comprender el contexto social en el que se enmarca la producción de *Triste, solitario y final*.

El capítulo III habla de la tradición del género policial en la Argentina, de manera muy escueta se explican los orígenes del *hard-boiled* en Estados Unidos, la difusión del policial de corte clásico por parte de Jorge Luis Borges, la aparición del policial de corte duro en Buenos Aires y la forma en la que algunos escritores se apropian del género. Este apartado tiene una relación directa con el capítulo II, ya que es a finales de los sesenta y principios de los setenta en los que circula más el género negro, además, son los años en los que la idea de literatura comprometida de Jean-Paul Sartre es adoptada por un sector de escritores.

El capítulo IV integra el análisis de *Triste, solitario y final*, para ello se aborda desde algunos conceptos expuestos en el marco teórico, se traen determinadas ideas del capítulo II y II para observar los procesos sociales e intelectuales de la producción de la novela. Como añadidura, se realizan varios esquemas en los que se visualizan los sujetos colectivos en los que se podrían enmarcar a Osvaldo Soriano y su novela, dichos esquemas son de elaboración propia a partir de la lectura de los textos de Lucien Goldmann.

En esta investigación se muestran cuáles son los procesos de producción de una obra, entendiendo que la idea de *Triste, solitario y final* no aparece de un día para

otro, sino que existen múltiples factores socioculturales que propician el desarrollo del producto cultural, que no existen factores internos que inspiren a un autor, sino que es toda una sociedad, en una época en específico, la que influye de forma directa al sujeto que escribe y piensa de determinada manera.

CAPÍTULO I

EL ESTRUCTURALISMO GENÉTICO DE LUCIEN GOLDMANN

La crítica marxista forma parte de un corpus de análisis teórico que trata de explicar el funcionamiento de las *ideologías*: las ideas, valores y sentimientos a través de los cuales los hombres perciben su sociedad en diferentes épocas. [...] Comprender la ideología es comprender el pasado y el presente más profundamente, y tal comprensión contribuye a nuestra liberación.

Terry Eagleton, *Marxismo y crítica literaria*

En este apartado se describe el estructuralismo genético de Lucien Goldmann, se explican algunos de sus postulados teóricos, el método de análisis, de dónde proviene y los conceptos esenciales. La finalidad consiste en armar un corpus teórico que establezca un diálogo entre literatura y sociedad, motivando así un análisis que aborde tanto lo histórico como lo estético.

Teoría del héroe

George Lukács, en *La teoría de la novela*, formula hipótesis para el estudio sociológico de la novela que, por un lado, se refieren a la homología entre la estructura de la novela clásica y la estructura de la economía liberal y, por otro, a la existencia de ciertos paralelismos entre sus evoluciones posteriores. La novela que estudia Lukács se caracteriza por la existencia de un héroe en busca de los valores auténticos en un mundo degradado.¹³

Los valores auténticos, apunta Goldmann, son aquellos que sin estar manifiestamente presentes en la novela, constituyen, de modo implícito, la base de la estructuración del conjunto de su universo, en otras palabras, son los valores supraindividuales (trascendentes o históricos) que el capitalismo elimina tanto en el sector económico como en la conciencia de los individuos.¹⁴

¹³ Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela*, Editorial Ayuso, Madrid, 1975, p. 16.

¹⁴ Goldmann, Lucien, *La creación cultural en la sociedad moderna*, Barcelona, Fontamara, 1992, p. 100.

La novela es, continuando con la idea de Lukács, la búsqueda degradada de valores auténticos en un mundo inauténtico, por tanto, es una biografía y una crónica social. No obstante, la situación del escritor con relación al universo que crea difiere de su situación con respecto al universo de todas las formas literarias, esto se le conoce como ironía, es decir, el novelista rebasa la conciencia de sus héroes y ese exceso (ironía) es el elemento constitutivo de la creación novelesca en términos estéticos.¹⁵

Según Lukács, la ironía del novelista recae sobre el héroe y la naturaleza abstracta de su propia conciencia, por ello, la historia de la búsqueda degradada es la única posibilidad de expresar realidades esenciales. De este modo, la novela se presenta como un género literario en el que los valores auténticos no se muestran bajo la forma de personajes conscientes o de realidades concretas, más bien en perfiles abstractos y conceptuales que sólo existen en la conciencia del autor, siendo así un elemento constitutivo de su carácter ético, dicho de otra forma, la novela es el género literario en que la ética del novelista se transforma en un problema estético de la obra o, viceversa, en la estética de la obra se vislumbra la ética del novelista.¹⁶

Lukács observa en el héroe problemático la representación directa de los efectos del sistema económico imperante, además, sostiene que el autor deja al descubierto su ética y entabla una relación directa e inmediata entre escritor y personaje como reflejo de la sociedad. Goldmann, quien analiza a profundidad las teorías del Lukács, direcciona el tema hacia un punto similar: nota en la obra cultural y en el autor las herramientas para comprender la realidad; personaje, obra, escritor y contexto social se entrelazan con el propósito de comprender la realidad.

Períodos del capitalismo

Goldmann identifica la relación de la estructura interna de la obra con la de la sociedad que la produce, ya que toda obra literaria contiene características

¹⁵ Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela*, p. 20.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 21-22.

económicas que se transponen en un eje estético que delimita las relaciones entre los personajes. El sociólogo francés visualiza la estructura de la novela europea de los siglos XIX-XX y observa que algunas narraciones consisten en la búsqueda degradada de un héroe que no es consciente ni de los valores de la sociedad ni de los suyos. De este modo se descubre que la novela es una forma literaria donde se describe el orden social del capitalismo liberal del siglo XIX, en el cual se encuentran los rasgos de la cosificación.

Goldmann periodiza tres etapas del capitalismo occidental, la primera es el capitalismo liberal, que inicia a principios de s. XIX y se extiende hasta 1910, el cual se define como un periodo que tiende a desaparecer en la conciencia de los individuos la idea de conjunto y totalidad. Según el autor, es un periodo en el cual se expresan dos corrientes filosóficas que tienden al individualismo radical: el racionalismo y el empirismo. En el plano literario aparece lo que Goldmann denomina la novela clásica o la novela de personaje problemático, en la que se afirma dicha perspectiva.

La segunda etapa en la historia del capitalismo occidental se denomina periodo *imperialista* o, como prefiere llamarlo el sociólogo, *capitalismo en crisis*. Comienza en el periodo 1910-1911, llega a su cúspide en 1914 con la Primera Guerra Mundial, sin embargo, entre 1917 y 1918 hay una profunda crisis social y política, como consecuencia de la guerra; después, entre 1939 y 1945, hay una nueva época de declive social y económico como efecto de la Segunda Guerra Mundial.

Ese periodo de *capitalismo en crisis* corresponde en el terreno filosófico al existencialismo, una corriente que no está ya centrada en la razón o la percepción, sino en sus límites, por ejemplo, la muerte. Esta tendencia coloca en el centro la relación entre los límites y la angustia.¹⁷ Los representantes del existencialismo en el ámbito literario son Camus, Sartre y Kafka.

¹⁷ Goldmann, Lucien, *La creación cultural en la sociedad moderna*, pp. 45-50.

La tercera etapa del capitalismo es la sociedad de consumo, sociedad de masas, capitalismo de organización o sociedad tecnocrática. En este periodo la concentración del poder se halla en manos de un grupo que Goldmann denomina *tecnócratas*, agentes que se encuentran en las sociedades industriales modernas cuya función es hacer trabajar a la sociedad en un nivel de conocimiento muy avanzado de especialidad tecnológica y científica. Los *técnicos* deben de estar altamente cualificados en su terreno para ejecutar las decisiones de los *tecnócratas*. Es pertinente señalar que existen tecnócratas de la enseñanza, de la política, de la economía y de la cultura.¹⁸

Goldmann categoriza las etapas del sistema económico imperante con la intención de señalar que existen mundos literarios, tales como el de Kafka o el que se presenta en *El extranjero* de Camus, que corresponden al análisis de la cosificación como la plantea Marx y los marxistas posteriores que cuestionan el por qué no se presenta este mismo fenómeno en la novela europea antes de la Primera Guerra Mundial. Por qué no se manifiesta tal fenómeno en determinada época y por qué en otras sí, es una de las preguntas esenciales que se plantea en un análisis del estructuralismo genético.¹⁹

Las producciones culturales y filosóficas son el resultado de su relación con las fuerzas de producción y la forma en que los sujetos conviven en un grupo social cuya ideología se construye en función del discurso dominante o, mejor dicho, del discurso producido por la época. Todo hecho social es un hecho histórico y viceversa:

Lo que actúa sobre la comunidad es, por esto mismo, un hecho histórico, porque la vida social es el único valor común que reúne a los hombres de todos los tiempos y de todos los lugares. Lo que buscamos en los hechos históricos no es tanto

¹⁸ *Ibid.*, p. 54.

¹⁹ Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela*, p. 23.

su realidad material como su significado humano que, evidentemente, no puede ser conocido fuera de la primera.²⁰

Estudiar la historia consiste en comprender los actos de los hombres, los vehículos que los motivan, los fines que persiguen, el significado que tienen, sus comportamientos y acciones. Las ciencias históricas y humanas estudian las estructuras, los fenómenos y los cambios que se producen en la conciencia del individuo, entiéndase que la conciencia es un aspecto real y parcial de la actividad humana, por tanto, el análisis goldmanniano une las intenciones conscientes de los actores de la historia al significado objetivo de su comportamiento y de sus acciones.²¹

Goldmann emplea un análisis historiográfico en sus presupuestos teóricos, porque en cada época, si se la estudia de forma meticulosa, se encuentra el entramado ideológico de un individuo y de una obra literaria, y viceversa: a partir del producto cultural o de las acciones de las personas que pertenecen a un determinado grupo social, se entiende a la época. Cabe destacar que el autor sostiene que no existe una totalidad en la sociedad, sino que hay grupos parciales que tienen una experiencia de clase que se expresa en el plano de la descripción o de la explicación de los hechos humanos.²²

Conciencia posible

Goldmann visualiza cómo funciona la creación cultural en la sociedad después de la Segunda Guerra Mundial. Para llevar a cabo esta tarea argumenta que es necesario hablar de un sujeto colectivo que se encuentra inscrito, implícita o explícitamente, en un grupo social, siendo el individuo un ser que comparte sus ideas con otros. En otras palabras, el sujeto colectivo expresa la visión del grupo al que pertenece, por

²⁰ Goldmann, Lucien, *Las ciencias humanas y la filosofía*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1984, p. 17.

²¹ *Ibid.*, p. 21.

²² *Ibid.*, p. 30.

ejemplo, el grupo social son los obreros (clase proletaria), el sujeto colectivo son los marginados, como las prostitutas y los pequeños ladrones, entre otros.²³

No importa saber cuál es la ideología del grupo, sino pensar qué factores operan en los sujetos para que piensen como lo hacen. Es la gran distinción entre conciencia *real* y conciencia *posible*, mientras la primera busca descifrar una realidad concreta (visión positivista y científicista), la segunda busca los cambios que pueden producirse en el grupo sin que haya una modificación esencial (visión sociológica). No se trata de saber lo que piensa un proletario, sino qué elementos modifican su conciencia.

La constitución de la conciencia depende del uso de la información entre emisor y receptor, qué puede transmitirse y qué no, además de los conocimientos previos que tiene el receptor. Por ejemplo, Lenin, antes de la Revolución Rusa, es el representante del proletariado, es una autoridad que dispone de la información necesaria para convencer a los campesinos de la situación que atraviesa el país. Goldmann habla sobre cómo el dirigente ruso inventa una consigna que no le funciona, porque los receptores carecen de saberes previos, ésta manifiesta: es mejor trabajar en cooperativa que poseer la tierra a título personal. Después cambia la fórmula exponiendo que la tierra es para los campesinos, entonces éstos comienzan a actuar. Así se conforma la conciencia *posible*, utilizando información que incida en los individuos y cuyo fin es la transformación ideológica. La novela, a su modo, es un instrumento para promover la transformación ideológica de la conciencia posible.

La información ingresa a las estructuras mentales de los sujetos si se consigue una transformación psíquica del individuo. Así, Goldmann argumenta que el sociólogo tiene que preguntarse, al momento de estudiar un grupo social, cuáles son las categorías intelectuales, el aspecto específico de los conceptos de espacio, tiempo, bien, mal, historia, que estructuran su conciencia; en qué medida esas categorías se

²³ Goldmann, Lucien, *La creación cultural en la sociedad moderna*, pp. 128-129.

encuentran vinculadas a su existencia y cuáles son los límites para que tales informaciones puedan insertarse para una transformación fundamental, de esta forma, observar que la estructura de las conciencias exige el desarrollo y la transmisión de ciertos mensajes, su deformación u obstrucción.

Gran parte de los trabajos de sociología literaria establecen una relación entre las obras literarias y la conciencia colectiva de los grupos sociales en cuyo interior nacen. Al respecto, se presentan cuatro ideas que Goldmann considera importantes en torno al análisis sociológico de la novela:

a) La obra literaria no es el simple reflejo de una conciencia colectiva real y dada, más bien es el resultado de las leyes propias de la conciencia, concebida como una realidad dinámica, de un grupo en específico. La conciencia posible es el concepto clave que permite comprender a la conciencia real y, asimismo, a las obras culturales.

b) La relación que existe entre el pensamiento colectivo y las creaciones individuales (literarias, filosóficas, teológicas), reside en una coherencia²⁴ y en una homología de estructuras que se expresa por contenidos imaginarios muy diferentes del contenido real de la conciencia colectiva. La creación cultural se corresponde a la conciencia colectiva y, al mismo tiempo, no se corresponde en absoluto, eso lleva consigo un alto grado de incoherencia.

c) El carácter social de la obra radica en que un individuo es incapaz de establecer por sí mismo una estructura mental coherente que corresponda a una “visión de mundo”. El grupo elabora dicha estructura, el individuo sólo es el elemento capaz de desarrollarla hasta un grado de coherencia muy elevado y transponerla al plano de la creación imaginaria y del pensamiento conceptual.

d) La conciencia colectiva no es una realidad primera ni una realidad autónoma, sino un entramado que se construye a través del comportamiento global de los

²⁴ Goldmann entiende el concepto de coherencia como la articulación del pensamiento, la ética, la moral, entre otros, y la creación cultural; es decir, se escribe tal cosa, porque se cree de tal manera.

individuos que participan en la vida económica social, política, familiar, entre otras.²⁵

Cómo se suscita la relación entre las estructuras económicas y las manifestaciones literarias, Goldmann formula dos hipótesis; por una parte, se debe al nacimiento de la categoría de la mediación como forma de implantar una falsa conciencia en la que el valor mediador se convierte en valor absoluto.

La mediación reemplaza los valores cualitativos (valor de uso) por los cuantitativos (valor de cambio), asimismo, el concepto de mediación para Goldmann es la falsa conciencia: la ideología. En *La Ideología Alemana* se establece que la ideología funciona como una falsa conciencia, un velo de la realidad, una inversión de las relaciones sociales, un modo de no ver la realidad. Para un análisis sociológico de la novela se requiere hablar de la ideología del autor, de la época y de la creación cultural, ya que la relación entre la base económica y la obra literaria tiene como tejido e hilo fundamental la ideología.

Por otro lado, la relación economía-creación también se debe a la subsistencia en la sociedad de un cierto número de individuos problemáticos en los que su pensamiento y su conducta continúan dominados por valores cualitativos, sin que se sustraigan por completo a la existencia de la mediación degradante.²⁶ Artistas, creadores y filósofos tienen un pensamiento y una conducta regida por la calidad de su obra, sin escapar de la acción del mercado y de la acogida de la sociedad cosificada²⁷. El producto cultural depende del valor de mediación que genera el mercado editorial y la recepción de los lectores.²⁸

Dstrucción de valores

²⁵ Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela*, pp. 27-28.

²⁶ *Ibid.*, p. 30.

²⁷ Según Goldmann, la sociedad cosificada es aquella que sustituye los valores cualitativos por los cuantitativos, es decir, los valores trascendentales por los individuales.

²⁸ *Ibid.*, pp. 30-31.

En el siglo XIX el desarrollo de la producción para el mercado elimina los valores supra-individuales (trascendentes o históricos) tanto en el sector económico como en la conciencia de los individuos.²⁹ La tecnocracia consiste en la especialización competitiva de conocimientos que genera una división de trabajo, distribuyendo así de forma desigual los bienes materiales. Los sujetos, al estar concentrados en la acumulación de riquezas, olvidan la colectividad, cultivando una lógica individualista en la cual no hay cabida para pensar en el otro. El que mejor ejemplifica lo anterior es Kafka en *La metamorfosis*, donde un trabajador que se ve inmerso en la vida social, en la burocracia, al igual que el resto de su familia, se convierte en un escarabajo y se le desprecia por serlo, porque los personajes tienen en su mente los valores individuales que les proporciona el sistema en el que se desenvuelven.

La economía sigue la tendencia de suprimir toda conciencia de valores supra-individuales, volviéndolos implícitos y mediatizándolos por el valor de cambio, por otra parte, la conciencia colectiva promulga los valores que dirigen a los individuos hacia un bien común en función del valor de uso que tienen las cosas. Los valores transindividuales, en el caso de la obra literaria, llevan a los sujetos a ver el libro como un objeto mercantil y de consumo, en cambio, los valores supra-individuales lo verían como un objeto de conocimiento.

Las principales transformaciones en la estructura de la vida social por la aparición y desarrollo de la economía del mercado liberal se sitúan en el plano de la dualidad individuo-objeto inerte, de este modo, se transmite de forma progresiva el coeficiente de realidad, de autonomía y de actividad del individuo al objeto. Esto es la teoría del fetichismo de la mercancía planteada por Marx y, en términos de Lukács, la teoría de la cosificación.³⁰ A continuación se presentan las causas de la teoría esbozada por Marx:

1) La economía liberal que rige la vida económica y a la vida social en su conjunto.

²⁹ Golmann, Lucien, *La creación cultural en la sociedad moderna*, p. 100.

³⁰ Golmann, Lucien, *Para una sociología de la novela*, p. 193.

2) El desarrollo al final del siglo XIX de trusts, monopolios y capital financiero, el cual provoca un cambio social en el que los teóricos marxistas observan la transición del capitalismo liberal al imperialismo. La consecuencia es la supresión de toda importancia del individuo y de la vida individual tanto en la esfera pública como en la privada.³¹

3) Después de la Segunda Guerra Mundial se crean mecanismos de autorregulación que convierten a la sociedad contemporánea en una etapa cualitativa en la historia del capitalismo occidental. No existe, sin embargo, un organismo capaz de regular la producción y la distribución de cualquier producto destinado al mercado.³²

Según Hawkes, Marx señala que ver algo como una mercancía es observarlo como lo que no es, en otras palabras, percibir la representación ideal de alguna cosa dentro del cuerpo material del objeto. Por ejemplo, creer que en el dinero, el valor de cambio, se halla la esencia del valor de uso. Para Marx, el dinero genera una percepción ilusoria dentro de la sociedad, disolviendo identidades y remodelando la conciencia humana a su propia imagen, convirtiéndose en un ente abstracto que proporciona un sentido a la vida de individuos concretos.³³

En torno al tema de la creación cultural, Goldmann apunta que bajo las reglas del capitalismo carece de importancia la función que tiene una obra literaria en la sociedad, de tal forma que el compromiso histórico y social de dicha obra se olvida, generando así el fetiche del arte por el arte, es decir, el consumo de libros como mero placer estético que sólo está en función de los valores individualistas que rigen las estructuras mentales de los agentes.³⁴

Resulta esencial distinguir, insiste Goldmann, entre alguien que lee un libro o ve una película para encontrar una problemática y que establezca un diálogo o una discusión, en comparación con alguien que lee el mismo libro o asiste a la misma

³¹ Eagleton, Terry, *La función de la crítica*, Paidós, México, 2012, p. 11.

³² Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela*, pp. 194-195.

³³ Hawkes, David citado Moszczynska, Katarzyna, *Cultura, Ideología e Industria editorial: la narrativa de mujeres en la España de los noventa*, Universidad de Varsovia, Facultad de Neofilología, Varsovia/Granada, 2007, p. 29. ISBN: 978-84-338-4463-7

³⁴ Goldman, Lucien, *La creación cultural en la sociedad moderna*, p. 104.

función de cine enfocado solamente en el consumo de distracción y diversión.³⁵ En la medida en que el sujeto carece de participación activa en la sociedad, ya sea en el ámbito económico, social, político o cultural, asume inconscientemente una conciencia cada vez más limitada y un desarrollo personal restringido. También es una toma de posición dentro del grupo el hecho de no participar en la vida colectiva.

El comportamiento individual se presenta en dos aspectos: a) referido al individuo como ser limitado por la muerte y contrastando con ésta en su esfuerzo por encontrar una significación, según Goldmann, cualquier significación individual se reduce a la nada por la muerte; b) una significación vinculada a la sociedad y a la comunidad humana, es decir, el individuo goza de sentido a partir de los valores transindividuales que decide tomar. Esto significa que la acción individual en un mundo que se rige por los valores individuales carece de sentido.³⁶

La sociedad como grupos parciales

La vida de las personas es un conjunto de procesos sociales, la sociedad no es un todo homogéneo, sino que se compone de grupos parciales entre los que se dan relaciones múltiples y complejas. Los grupos son una sumatoria de procesos, los cuales tienen valores específicos y particulares afines a sus estructuras mentales.³⁷ Existe la posibilidad, apunta Goldmann, que la toma de conciencia de cierta información puede tener consecuencias dañinas para la realización del equilibrio que instaura el grupo de poder, sin embargo, nada de esto importa, lo que interesa es descubrir que los valores no son individuales, sino globales y colectivos.

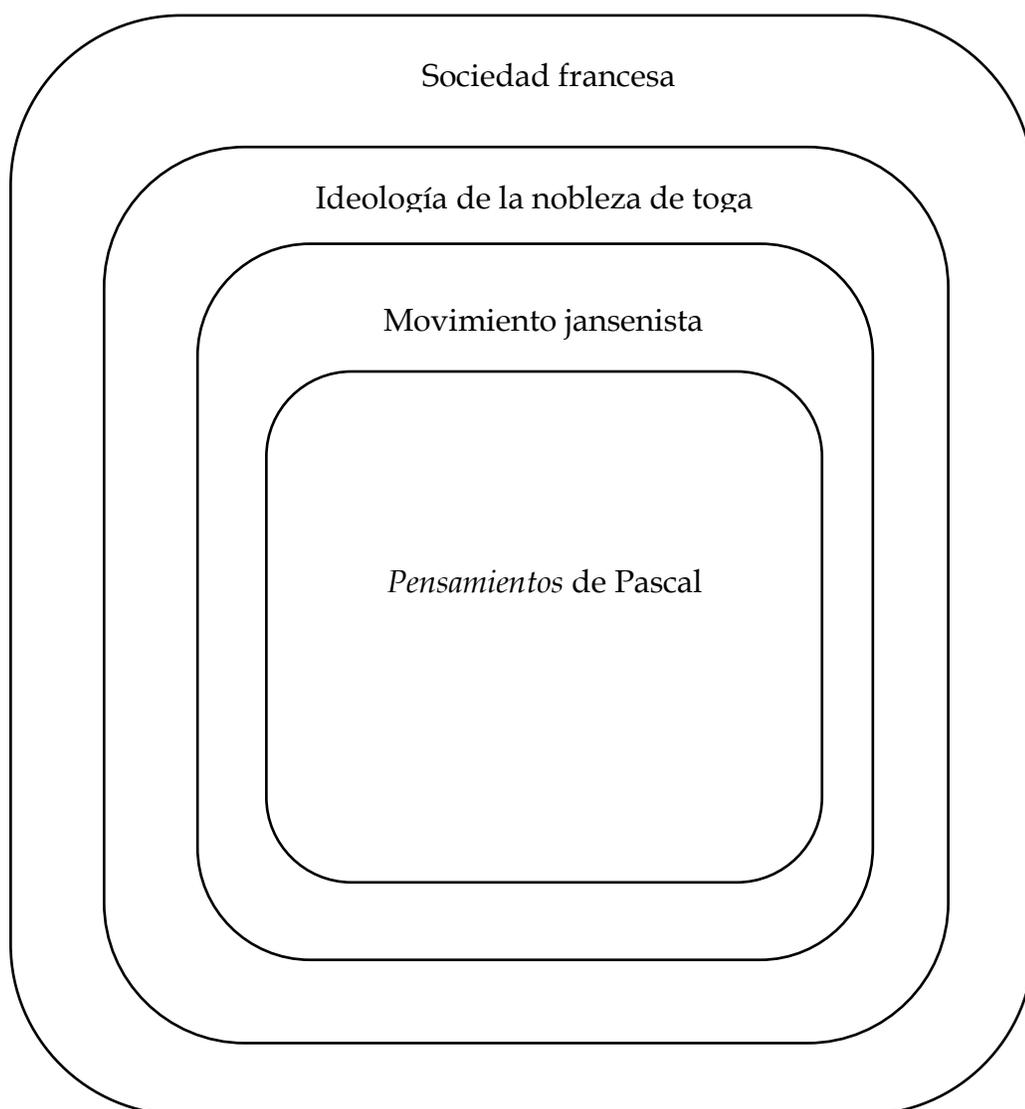
La tarea de Goldmann es llegar a la estructura más vasta, es decir, la sociedad, ésta entendida como fenómeno histórico, comprendiendo también que toda estructura es una estructura relativa compuesta de estructuras parciales. Toda estructura parcial conduce a una estructura global. Goldmann pone el ejemplo de

³⁵ *Ibid.*, pp. 104-105.

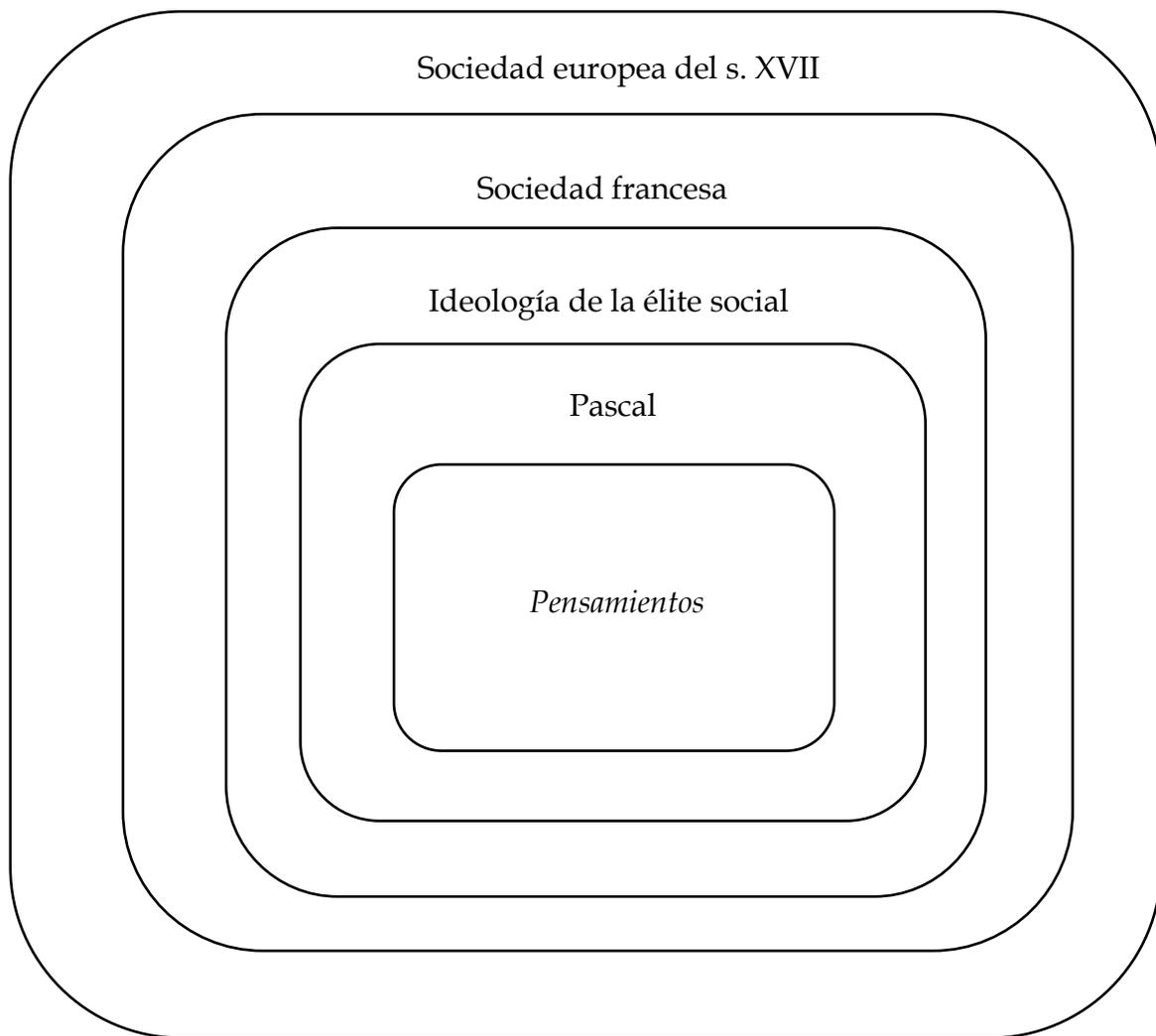
³⁶ Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela*, pp. 55-58.

³⁷ Goldmann, Lucien, *Creación cultural en la sociedad moderna*, pp. 18-19.

Pascal, si se quiere discernir el texto *Pensamientos* de Pascal como estructura interna parcial, es necesario ponerlo en contexto con el jansenismo; a su vez, si se coloca el movimiento jansenista como estructura interna parcial, se conoce el jansenismo y mediante éste se comprenden los *Pensamientos*. Asimismo, si se inserta al movimiento jansenista como estructura interna parcial, se percibe la ideología de la nobleza de la toga del siglo XVII, de este modo, se observan los comportamientos y las formas de pensar de la sociedad francesa de la época.

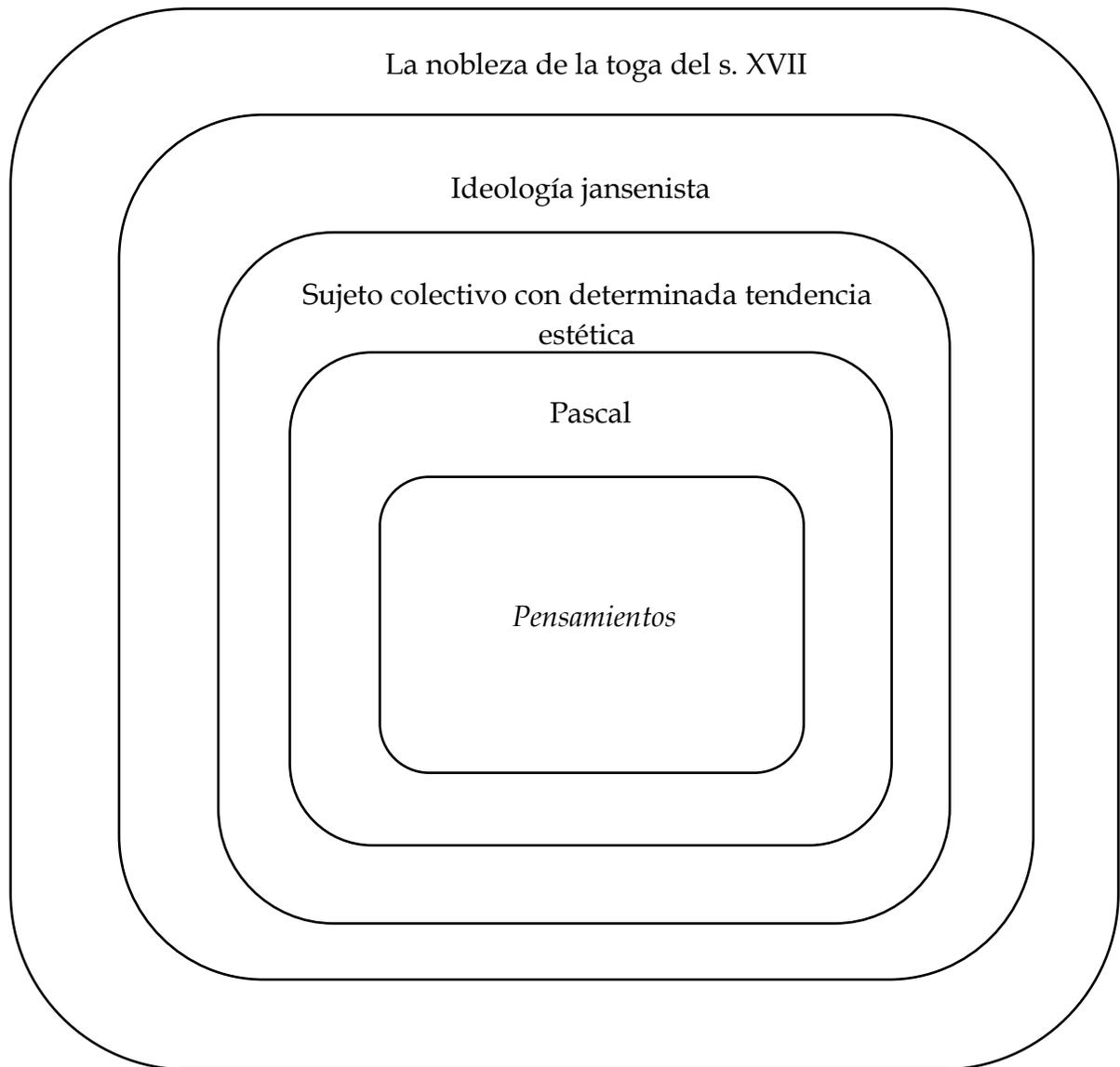


En este sentido, la sociedad francesa como grupo parcial también se coloca dentro de la estructura interna de la sociedad europea, ante todo para comprender a la élite social.



Cabe agregar que para comprender la postura de Pascal en términos meramente estéticos es necesario llevar la operación anterior a un plano distinto. En torno al tema, Antonio Sánchez Trigueros señala que “cualquier cuestión estilística es una

cuestión sociológica”³⁸, por tanto, el esquema, desde una óptica genética se presenta del siguiente modo:



Pascal se encuentra dentro de la estructura interna del sujeto colectivo, éste se rige por una ideología que corresponde a un sector social, económico y cultural: la nobleza de la toga. Para comprender la obra de un autor se rastrea el contexto social,

³⁸ Sánchez Trigueros, Antonio citado en Moszczyńska, Katarzyna, *Op. Cit.*, p. 30.

cultural e ideológico, asimismo, si lo que se busca explicar es la ideología o las tendencias estéticas de un autor en específico se recurre a la obra.

De este modo, se subraya que los verdaderos autores de la creación cultural son los grupos sociales y no los individuos aislados.³⁹ El creador individual forma parte del grupo, ya sea por su nacimiento o su estatus social, y ocupa un puesto privilegiado dentro de la sociedad. Goldmann sostiene que la coherencia que constituye la esencia de la obra se sitúa no sólo al nivel del creador individual, sino también al del grupo, éste es el verdadero sujeto de la creación representado por un escritor.⁴⁰

Estructuralismo genético

El estructuralismo genético parte de la hipótesis de que todo comportamiento humano brinda una respuesta significativa a una situación particular y tiende a crear un equilibrio entre el sujeto de la acción y el objeto (la obra cultural) sobre el que recae el mundo circundante.⁴¹ El sujeto de la acción es también el del pensamiento, en otros términos es el individuo; el sujeto real y auténtico es la colectividad, ésta, para el marxismo, es el sujeto real. La colectividad se define como una compleja red de relaciones interindividuales, dicha red tiene una estructura en la cual los individuos ocupan un lugar, una posición, de este modo, aparecen como los sujetos inmediatos del comportamiento estudiado de un determinado grupo parcial.⁴²

La obra se vincula al grupo social y no al individuo que la escribe porque la realidad recae sobre éste de forma causal, es decir, el autor no interviene de manera inmediata en su entorno, sino que el medio social influye en él, provocando así la creación cultural.⁴³ Cuando el estudio estructuralista genético se esfuerza en tomar de la obra sólo lo que tiene de específicamente cultural queda unida solamente a su

³⁹ Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela*, p. 13.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 221.

⁴² *Ibid.*, p. 222.

⁴³ *Ibid.*, p. 223.

autor, revelando su unidad interna, la relación entre el conjunto y sus partes, sin embargo, no se establece una correlación del mismo tipo entre la obra y el individuo que la crea.⁴⁴

Goldmann señala que la complejidad de la psicología de los individuos se debe a que cada uno de ellos pertenece a un número más o menos elevado de grupos diversos, tales como la familia, el trabajo, las amistades, las clases sociales, entre otros; cada uno de dichos grupos interactúa sobre la conciencia del sujeto, contribuyendo de esta manera a crear una estructura mental y social única y compleja dentro de un grupo parcial.⁴⁵

La relación que existe entre la sociedad y la creación cultural consiste en un proceso de estructuración de una conciencia colectiva, la cual el creador traslada al plano del pensamiento conceptual o al de la creación imaginaria, llevándola a un grado de coherencia muy avanzado mediante la elaboración de un sistema filosófico y de un universo imaginario de seres individuales y situaciones particulares, esto quiere decir que la conciencia colectiva o conciencia posible es transmitida por el creador mediante sus obras.

La obra conserva su carácter colectivo, siendo el grupo al que pertenece el autor el que elabora un conjunto de ideas y categorías orientadas hacia la coherencia y la visión de mundo a la que responde. Los productores culturales entregan al público su perspectiva de la organización global del mundo y de las relaciones que los agentes establecen durante su trayectoria en un determinado espacio y tiempo.

La vida social también es un conjunto de procesos colectivos de estructuración orientados hacia la creación de equilibrios en las relaciones entre las personas, tanto en el plano psíquico como en el de la acción, esto quiere decir que no hay libertad o autonomía en las decisiones que un individuo toma, todo lo contrario, existen estructuras que los empujan a reproducir un orden establecido, de

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 224.

tal modo que cualquier práctica social no es deliberada, sino que existen mecanismos mediadores.

El escritor funciona como un agente mediador entre la obra y el sujeto colectivo, por tanto, la tentativa de establecer una relación entre los productos culturales y los grupos sociales como sujetos creadores se presenta más accesible que considerar al individuo como el verdadero creador.⁴⁶ La libertad y autonomía del individuo queda mediada por los elementos que influyen en su conciencia, en otras palabras, el contexto social define una parte del comportamiento del sujeto.⁴⁷

Para Goldmann, el estructuralismo genético representa un cambio en torno a los estudios sociológicos, siendo la premisa de que el carácter colectivo de la creación literaria proviene del hecho de que las estructuras del universo de la obra son homólogas a las estructuras mentales de determinados grupos sociales o en relación inteligible con ellos, mientras que en el plano de los contenidos el sujeto tiene una libertad total. En este sentido, el escritor goza de libertad en las formas del contenido de mundos imaginarios, mientras que en la especificidad ideológica se encuentra limitado.⁴⁸

El grupo social constituye un proceso de estructuración que elabora en la conciencia de sus miembros tendencias afectivas, intelectuales y prácticas, con la finalidad de responder de forma coherente a los problemas que plantean sus relaciones con la naturaleza y sus relaciones interhumanas. En algunas ocasiones, dichas tendencias se alejan de la coherencia, porque se contrarrestan en la conciencia de los individuos por la pertenencia de cada uno a otros grupos sociales; de esta manera se manifiesta la relación entre el grupo creador y la obra.⁴⁹

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Goldmann, Lucien, *Las ciencias humanas y la filosofía*, p. 44.

⁴⁸ Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela*, p. 226.

El término de especificidad ideológica lo utiliza Josefina Ludmer para diferenciar entre ideología *de* la literatura e ideología *en* la literatura. Ludmer, Josefina, *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*, edición digital, 2016, p. 42.

⁴⁹ Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela.*, p. 226.

Goldmann distingue entre sociología de los contenidos y sociología genética: la primera analiza el producto cultural como si fuese un reflejo directo e inmediato de la conciencia de los miembros del grupo; la segunda observa en la obra los elementos constitutivos de la conciencia, para, de este modo, vislumbrar el comportamiento de los individuos, su pensamiento, sus sentimientos y sus actos.⁵⁰ Para complementar al análisis es necesario partir en el orden cronológico de la redacción de cada obra con el propósito de que se establezca una relación más clara entre autor, sujeto colectivo e ideología.⁵¹

La influencia como elección

En *Las ciencias humanas y la filosofía*, Goldmann explica los vínculos que se encuentran entre la obra de Racine y el contexto histórico en el que se desenvuelve de forma artística. El autor sostiene que las producciones culturales del dramaturgo no son meras casualidades, o mejor dicho, el escritor de *Fedra*, mediante su posición social, decide qué contar y cómo hacerlo a partir del sujeto colectivo al que pertenece, es decir, existe un ejercicio de elección y deformación en la historia cultural e intelectual:

En cualquier momento de la historia, todo escritor o pensador e, igualmente, todo grupo social halla en torno de sí un número considerable de ideas, de posiciones religiosas, morales políticas, etc., que constituyen otras tantas influencias posibles, y entre las cuales elige uno solo o un pequeño número de sistemas de los cuales sufrirá realmente la influencia. El problema que se presenta al historiador y al sociólogo no es el de saber si Kant ha sufrido la influencia de Hume; Pascal la de Montaigne y de Descartes; el tercer estado francés, antes de la

⁵⁰ *Ibid.*, p. 227.

⁵¹ *Ibid.*, p. 230.

Revolución, la de los pensadores políticos ingleses, sino por qué ha sufrido precisamente esta influencia y por qué ello ocurrió en determinada época de su historia y de su vida.⁵²

Michael Löwy sostiene que Goldmann encuentra una relación con la obra de Pascal, tratándose de una elección, una apropiación y de una interpretación en un contexto histórico determinado. En cierto punto, Goldmann selecciona y organiza algunos argumentos que observa en Pascal y los integra, reinterpretándolos, a su sistema de pensamiento.⁵³ ¿Existe una influencia de Pascal sobre Goldmann? Mejor dicho, ¿existe cualquier influencia de un autor sobre otro? La influencia no explica nada, más bien exige ser explicada:

Las actividades del sujeto individual y social se ejerce no sólo en la elección de un pensamiento con la cual se encuentra, sino también en las transformaciones que le hace sufrir. Cuando hablamos de la influencia de Aristóteles sobre el tomismo, de la de Hume sobre Kant, o de la de Montaigne sobre Pascal, no se trata casi nunca del Aristóteles sobre el tomismo [...] sino del pensamiento de Aristóteles, Hume y Montaigne, tal como lo leyeron y comprendieron Santo Tomás, Kant, y Pascal.⁵⁴

En la estructura económica, social y psíquica del grupo sucede la influencia en la que se buscan sus causas principales, de este modo, se entiende que al análisis genético de Goldmann no le interesa si un autor se halla influenciado por otro, sino cómo se interpreta, cómo se elige, se ordena y se contextualiza en determinada época o circunstancia social.⁵⁵

⁵² Goldmann, Lucien, *Las ciencias humanas y la filosofía*, pp. 75-76.

⁵³ Löwy, Michael, "El socialismo como apuesta. De Lucien Goldmann a Daniel Bensais", *Acta Poética*, vol. 38 no. 2, Ciudad de México, jul. / dic., 2017, pp. 143-152.

⁵⁴ Goldmann, Lucien, *Las ciencias humanas y la filosofía*, p. 76.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 77.

Consideraciones sobre el estructuralismo genético

Luis Enrique Ramírez Colín, en “Elementos constitutivos de la sociología de la novela de Lucien Goldmann”, considera que el estructuralismo genético tiene como objetivo identificar la visión de mundo contenida en una obra literaria, partiendo del supuesto de que la estructura económica se trasplanta a la vez que delimita el contenido estético del producto cultural.⁵⁶ El estructuralismo genético establece un vínculo directo entre el campo de la cultura y la economía, asimismo, el autor subraya que en la literatura se encuentra reflejada la vida cotidiana de una sociedad capitalista. En este sentido, la vida, el sentir y el pensar de los individuos se jerarquizan y estructuran a través de la economía; dicha estructura se cristaliza en la producción literaria y ésta goza de una silueta más nítida que la sociedad que la produce, por tanto, para comprender la realidad social es necesario estudiar la producción cultural.⁵⁷

Por su parte, Antonio Chicharro Chamorro sostiene que el método de Goldmann establece una relación entre la estructura psíquica común de los individuos y su clase social, dicha estructura tiende a la coherencia, pero también a la limitación de la comprensión de la sociedad, de esta forma se fundamenta una teoría de las visiones del mundo.⁵⁸ Por tanto, todo esfuerzo de reflexión relacionado al fenómeno literario implica sucesivas operaciones de análisis de las condiciones históricas y sociales tanto de la actividad que se emprende como investigador como de las que conciernen al dominio de la acción reflexiva.⁵⁹

⁵⁶ Ramírez Colín, Luis Enrique, *Elementos constitutivos de la sociología de la novela de Lucien Goldmann*, UNAM, Facultad de Estudios Superiores Aragón, División de Ciencias Sociales, Mayo 2015, p. 1. USRL:

https://www.academia.edu/26202367/Elementos_constitutivos_de_la_Sociolog%C3%ADa_de_la_novela_de_Lucien_Goldmann

⁵⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁸ Chicharro Chamorro, Antonio, “Notas sobre el modelo estructuralista genético y el estudio de la novela en España”, *Trilcedumbre*, Coordinador, José Enrique Martínez Fernández, León, 1999, p. 134, ISBN 84-7719-76r-X.

⁵⁹ Chicharro Chamorro, Antonio, “Consideraciones sobre la función política e histórica de la teoría de la literatura”, *Prosopopeya*, no. 4, Universidad de Granada, otoño/invierno 2003, p. 114.

La literatura como actividad artística, cultural, por ende, social, vive sobre la materialidad de una mercancía, es decir, integra de manera útil el mercado de producción, el consumo y la circulación, además, se encuentra destinada a ser producción y reproducción ideológica.⁶⁰ En este sentido, para analizar una producción literaria se requiere estudiar la realidad social, económica, política y las instituciones mediadoras, tales como el mercado editorial y los medios de información o comunicación de una época en específico.

Hélène Pouliquen, en “De la sociología de la literatura a la sociocrítica y a la estética sociológica”, menciona que Goldmann propone sintetizar su concepción de la relación literatura-sociedad al tiempo que se muestra dispuesto a ampliar su teoría del estructuralismo genético a partir de un diálogo con los presupuestos teóricos de Julia Kristeva y Mijaíl Bajtín.⁶¹

Para finalizar, cabe destacar que la meta principal del sociólogo francés al elaborar su teoría es la de superar el impresionismo en el análisis literario, por ello hace énfasis en mirar una obra literaria como un producto de su época y no algo fuera de contexto. La posición de Goldmann al examinar un producto cultural es la de un crítico que mantiene un diálogo tanto con la realidad social como con los gestos estéticos que se presentan en la obra. En el estructuralismo genético se aplica hermenéuticamente la crítica marxista y algunos postulados de sociología de la novela a la obra literaria, propiciando que el análisis sea más amplio y complejo.

⁶⁰ Chicharro Chamarro, Antonio, citado en Moszczyńska, Katarzyna, *Op. Cit.*, p. 12.

⁶¹ Pouliquen, Hélène, “De la sociología de la literatura a la sociocrítica y a la estética sociológica”, *La palabra*, Instituto Caro y Cuervo, Colombia, no. 31, 2017, pp. 39-49. USRL: <https://doi.org/10.19053/01218530.n31.2017.7276>

CAPÍTULO II

LA CONSTRUCCIÓN DE LA NUEVA IZQUIERDA INTELECTUAL EN LA ARGENTINA (1956-1973)

El escritor comprometido sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse un cambio.

Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*

Introducción

La construcción de la nueva izquierda intelectual en la Argentina tiene sus inicios a mediados de los cincuenta, pero es hasta los sesenta en que se asientan sus nuevos principios, debates y postulados. La idea de la literatura comprometida de Jean-Paul Sartre tiene mucho impacto en este proceso, al grado de que un sector de escritores asimila los supuestos teóricos del autor francés con el objetivo de aplicarlos en el medio cultural y social de Buenos Aires.

El golpe de Estado a Juan Domingo Perón desorienta a la sociedad civil y a los intelectuales, se vienen tiempos de desconcierto en cuestiones políticas, de disputas por el poder por parte de sectores disidentes y conservadores, de persecuciones a los adeptos al peronismo y al comunismo, en suma, Argentina se vuelve caótica, el Estado no sabe cómo actuar más que reprimiendo con la intención de contener a los que considera subversivos. En dicho caos, se construye la nueva izquierda del país.

En la primera parte del siguiente texto se describe de forma muy breve el panorama político en la Argentina después de la caída de Perón, en específico de 1956 a 1966, además se repasan algunas posturas de determinados intelectuales con respecto a los hechos sociales. La segunda, se enfoca en la etapa después del ongiato, del 66 al 73; se analizan de manera sucinta los tópicos recurrentes de dos revistas que se publican al inicio de los setenta, *Nuevos Aires* y *Crisis*, con el propósito de observar las disputas que propicia la época.

Para la escritura del presente capítulo se utiliza como base el texto de Óscar Terán, *Nuestros años sesentas*, el cual tiene un enfoque sociológico alrededor a los procesos sociopolíticos, y la tesis doctoral de José Luis de Diego, *Campo intelectual y campo literario en la Argentina [1970-1986]*, cuyo principal interés consiste en notar las polémicas de la época dentro del campo literario e intelectual. Cabe señalar que se realiza una descripción muy escueta de la época en materia política y cultural en Buenos Aires, ya que el objetivo de estudio no es analizar a detalle el contexto sociopolítico, sino visualizar las condiciones materiales en que se produce *Triste, Solitario y Final* de Osvaldo Soriano.

Los sesenta

Hablar en términos culturales de la década de los sesenta en la Argentina resulta difícil, para comprender dicha época se requiere entablar un diálogo con la segunda presidencia de Juan Domingo Perón, el golpe de Estado de 1955 para, de este modo, visualizar el entramado de procesos sociopolíticos que se suscitan en la posteridad. “La República en crisis (1955-1973)” titula José Luis Romero a este apartado de la historia del país en su libro *Breve Historia de la Argentina*, en la que existen ocho presidentes, pasando de Lonardi a Campora, de la Revolución Libertadora a un terreno político un poco más estable que los anteriores.⁶²

Óscar Terán, en *Nuestros años sesentas*, observa que en aquel período que José Luis Romero denomina “República en crisis” se construye la nueva izquierda intelectual, en específico, la de Buenos Aires. Traza una línea entre los intelectuales pertenecientes al Estado y los de la Universidad, ésta como una institución que cuestiona y critica, por lo general, al primero.⁶³

⁶² Romero, José, Luis, *Breve historia de la Argentina*, Edición digital, 1965, pp. 68-74. Disponible en: <http://institutocieloazul.edu.ar/wp-content/uploads/2016/11/romero-jose-luis-breve-historia-de-la-argentina.pdf>

⁶³ Terán, Óscar, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*, Siglo Veintiuno editores, Buenos Aires, 2013.

Para entender a dicha izquierda intelectual es necesario empezar por la adaptación del compromiso sartreano en cierto sector de filósofos, literatos y universitarios argentinos. En 1948 se publica *¿Qué es la literatura?* de Jean-Paul Sartre, texto medular para los escritores de izquierda de la época. Tiene un gran alcance, en especial, con el grupo de Contorno, quienes llaman a comprometerse con su realidad social tanto a los escritores como a las masas obreras. Martín Prieto señala que las ideas de la revista *Contorno* tienen su origen a partir de un artículo publicado por David Viñas en 1953 en el que habla sobre Leopoldo Lugones. Viñas impugna las lecturas hechas hasta ese momento del Lugones literato y el Lugones político, las cuales proponen admiración acrítica, propone, en cambio, la “interferencia entre esos dos aspectos”, ésta es la lectura de esa “interferencia” entre el escritor y su contorno, de ahí que tenga afinidad con el texto de Sartre.⁶⁴

No sólo en los grupos de escritores se ocasiona la influencia de Sartre, sino también en los márgenes de los espacios académicos e institucionales, acentuando el proceso de decreciente gravitación del sector profesionalizado de la filosofía sobre un entorno cultural más amplio, es decir, se cuestiona el ambiente hiperespecializado que la universidad provoca, percibiendo que el discurso filosófico queda, casi siempre, encerrado en los límites de la institución. En la década de los cincuenta y, progresivamente, en los sesenta, la franja intelectual crítica se autopercibe como un sector que protesta contra la filosofía académica, la cual es identificada como algo desconectada de la realidad social y descomprometida con el pensamiento al que cada vez se inscriben más adeptos.⁶⁵

Escribe Juan Carlos Portantiero, en *Realismo y Realidad en la narrativa argentina*, que para los jóvenes que leen a Sartre advierten que en el mundo caduca una forma de cultura y de vida social, comprueban que los elementos humanos para ese cambio posible se encuentran en su mayoría en las plazas en que se vitorea al líder demagógico y que los intelectuales que se sienten de izquierda son juzgados por las

⁶⁴ Prieto, Martín, *Breve historia de la literatura argentina*, Taurus, Argentina, 2011, pp. 196-197.

⁶⁵ Terán, Óscar, *Op. Cit.*, p. 50.

masas populares que apoyan al régimen peronista, las cuales, en su mayoría son de la clase obrera argentina.⁶⁶

Según Portantiero, la lucha contra el peronismo es una lucha por la cultura, la cual se encuentra maltratada por las masas obreras.⁶⁷ Dicha realidad peronista se manifiesta en la ficción literaria, en especial, en el realismo, ya que mientras el naturalismo es la expresión de lo real inmediato, el realismo se apropia de lo real tal cual es, no tal cual aparenta ser, además, Portantiero señala que el culto a la “materia”, la exaltación de lo “vivido”, la destrucción del análisis y la incorporación de técnicas que faciliten su expresión, derivadas de la influencia del cine, de la novela policial y del periodismo, no bastan para asumir la realidad tal como es.⁶⁸

La verdadera tarea de la literatura de los cincuenta y sesenta consiste en desmitificar, acabar con el idealismo, integrarse a la lucha por la libertad, introduciendo, en el contacto de la conciencia con la realidad, una concepción del mundo que redescubra su esencia objetiva.⁶⁹ En otras palabras, la tarea de la generación que asume el compromiso sartreano establece un diálogo con la clase obrera con el fin de que observen que su líder no les brinda nada positivo en su vida pública y laboral, sino que los manipula con falsas promesas.

Contra Perón

La revista *Contorno* se constituye por críticos literarios y ensayistas, a diferencia de *Sur*, la cual se encuentra conformada por narradores. Ambas pugnan por cómo abordar y concebir la literatura, los primeros se hallan marcados por un signo de negatividad: contra Borges, contra Mallea, contra el martinfierrismo, contra el arte por el arte, contra el boedismo, contra el realismo socialista, contra el comunismo⁷⁰; los segundos sienten el disgusto, en palabras de Anderson Imbert, de los novelistas

⁶⁶ Portantiero, Juan Carlos, *Realismo y Realidad en la Narrativa Argentina*, Eudeba, Buenos Aires, 2011, p. 84.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 51-52.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁰ Prieto, Martín, *Op. Cit.*, p. 200.

que se entregan a movimientos sociales y políticos con la esperanza de que el proceso histórico de la realidad acabe por darles el triunfo que no consiguen con la fuerza del arte.⁷¹

El escritor de *Sur* permanece en una suerte de exilio en el interior de Buenos Aires para no verse contaminado con los efectos negativos de la creciente ola de manifestación social que acompaña a su tiempo. Ya lo expresa Victoria Ocampo a principios de 1961: "Se sabe que el escritor no escribe para el proletariado, ni para la oligarquía, ni para la burguesía [...] El escritor escribe. El pintor pinta. Y todo depende de que lo haga bien o mal. Una aristocracia (no la de la sangre o del dinero) lo comprenderá."⁷²

Tanto *Contorno* como *Sur* se coordinan, de manera implícita e inconsciente, en cuestionar al peronismo. La lucha se propicia en el campo cultural e intelectual. ¿Cómo cuestionar la ideología que impera en la Argentina de aquellos años? Desde la literatura. Unos lo realizan desde el realismo y la crítica literaria, los otros desde el arte por el arte. No obstante, cabe resaltar que con el derrocamiento de Perón, la revista *Sur* pierde hegemonía dentro del campo intelectual, a diferencia de *Contorno*, que, además, tiene integrantes en la Universidad de Buenos Aires, institución que goza de un peso considerable en la sociedad. Ahora sin Perón como líder de las masas y de la política del país, se abre paso al proyecto de La Revolución Libertadora y a lo que Ezequiel Martínez Estrada denomina dentro del campo literario e intelectual como la "generación sin maestros":

No por impulsos de simple negatividad, sino por el hecho real de que en nuestro país las clases dominantes han perdido desde hace tiempo la capacidad de atraer culturalmente a sus jóvenes mientras el proletariado y su conciencia organizada no logran aún conquistar

⁷¹ Terán, Óscar, *Op. Cit.*, p. 129.

⁷² Ocampo, Victoria cit. en Terán, Óscar, *Op. Cit.*, p. 129.

una hegemonía que se traduzca en una coherente dirección intelectual y moral.⁷³

Al dar inicio a la Revolución Libertadora, representada por Eduardo Lonardi en un principio, después por Pedro Eugenio Aramburu, se crea un mito en torno al peronismo y su líder: todo el mal del país proviene del último gobierno. Por su parte, *Contorno*, mediante el marxismo, busca un punto intermedio, reflexiona y analiza qué es el peronismo y sus efectos en la Argentina, asimismo, Ernesto Sábato, en *El otro rostro del peronismo*, separa al peronismo como acontecimiento social respecto de las características de su jefe; Terán explica la postura que adopta el autor de *El Túnel*:

Manteniendo las calificaciones habituales acerca de éste como demagogo, carente de escrúpulos y entusiasta epígono de la doctrina nazi, exculpaba a las masas que lo secundaron en la exacta medida en que la bandera de la justicia social se hallaba ausente entre sus adversarios políticos, más dispuestos a enarbolar sólo los estandartes de la libertad. Únicamente esta circunstancia, y no el relato que agotaba al peronismo en una secuencia de crímenes y aventuras, pudo alumbrar el relámpago que turbó el festejo del propio Sábato ante el fin de lo que no vacila en calificar de "pesadilla peronista", en esa noche de 1955 en que millones de desposeídos rabiaban por el fin de su alegría en aquellos momentos para ellos sombríos. Esta construcción argumental de un líder perverso y unas masas cuyo candor las inocentizaba tenía una segura componente populista, pero este discurso dispuesto ahora a problematizar un fenómeno que sus compañeros de *Sur* habían hasta entonces sólo

⁷³ Martínez Estrada, Ezequiel cit. en Terán, Óscar, *Op. Cit.*, p. 137.

satanizado abría la necesidad de rever ese pasado inmediato que con tanta pasión se había combatido.⁷⁴

Contra Perón la unidad resulta sencilla, tanto la izquierda como la derecha se reúnen para hacerle un alto a su líder, ahora en el período de la Revolución Libertadora, un sector peronista se organiza con la izquierda, ya que la persecución que emplea el gobierno consiste en extirpar al peronismo del cuerpo nacional, cueste lo que cueste. Tal hecho queda plasmado en *Operación masacre* de Rodolfo Walsh.

La recolocación del fenómeno peronista y la campaña del gobierno de aquel entonces en contra de Perón y sus masas, suscita que la franja crítica, dentro del espectro político cultural, constituya a la nueva izquierda bonaerense en el campo intelectual. Así, pues, el sector denunciante acepta que debajo de los movimientos políticos que los sitúa existe una realidad social mucho más compleja, ésta se interpreta desde el marxismo, sin embargo, no todos los intelectuales se identifican con dicha postura de izquierda, a tal grado que cierto sector de peronistas ocupa el terreno propuesto por los socialistas, de este modo, el espectro de la izquierda se expande y queda más diversificado.⁷⁵

La violencia en el plano político

Dentro de la opinión intelectual nacen sentimientos anticolonialistas y antiimperialistas, el “europeísmo” se convierte en una categoría descalificativa para quienes se perciben como parte de la nación argentina.⁷⁶ En suma, la izquierda tanto intelectual como cultural busca la articulación de la Argentina con Latinoamérica. Cabe resaltar cómo Borges, en “El escritor argentino y la tradición”, resuelve a su manera dicha articulación de la Argentina tanto en la cartografía latinoamericana como en los interiores del país.

⁷⁴ Sábato, Ernesto cit. en Terán, Óscar, *Op. Cit.*, pp. 82-83.

⁷⁵ Terán, Óscar, *Op. Cit.*, pp. 87-88.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 139.

En cuanto al panorama político, la llegada de Arturo Frondizi a la presidencia abre un panorama cargado de expectativas:

Cierto: ese departamento de la calle Rivadavia, al fin un político que entendía el país y tenía libros en su casa. [...] Libros y realidad: la síntesis esperada durante años [...]. Un Roosevelt que conocía a Lenin, la síntesis de libros y alpargatas y de unitarios y federales, El Gran Proyecto, el país al día.⁷⁷

En la etapa electoral, Frondizi propone la integración de empresarios, obreros, sectores de intelectuales, eclesiásticos y militares con el propósito de impulsar al país en su desarrollo. No obstante, le da la espalda al sector obrero en marzo de 1960 cuando aplica el Plan Conintes, mediante el cual las Fuerzas Armadas enfrentan la creciente oposición generada en los sectores obreros.⁷⁸ Las causas de los descontentos por parte de la oposición son los referidos a la política petrolera y a la privatización de la enseñanza universitaria, por mencionar algunos.⁷⁹

En cuanto a los intelectuales, un sector se deja seducir por el apoliticismo del "alma bella", usando las palabras de Óscar Terán, cuyo mayor representante en ese momento es Merleau-Ponty, mientras que otro se adapta a las exigencias del modelo planteado por Sartre. La izquierda, entonces, parte de la doctrina del compromiso o de la concepción gramsciana del intelectual orgánico, de tal manera que el quehacer cultural siempre se encuentra ligado y atraído por la política. Con el tiempo, la convicción de que política y actividad intelectual caminan estrechamente unidas en la Argentina se fortalece y se plasma en los textos literarios que producen; David Viñas manifiesta que "La literatura y la cultura argentinas en su última y más

⁷⁷ Viñas, David cit. en Terán, Óscar, *Op. Cit.*, p. 176.

⁷⁸ Romero, José Luis, *Op. Cit.*, pp. 69-70.

⁷⁹ Terán, Óscar, *Op. Cit.*, p. 178.

profunda instancia es asunto político.⁸⁰ Así, en la década del sesenta se instala en el imaginario social que la cultura y la política son inseparables.⁸¹

En el terreno político, la violencia ejercida durante el mandato de Frondizi a cualquier movimiento de la oposición es enorme, ya en el curso de 1958 se difunde en el ejército la tesis de que el mayor peligro que se afronta es contra la subversión extremista. En 1963 el coronel Osiris Villegas se siente protagonista de una guerra de características nunca vistas, instalando así una lucha contra el comunismo dentro de las fronteras del país. A mediados de ese mismo año, el general Onganía escucha en el Departamento de Estado norteamericano lo siguiente:

En momentos en que las llamadas "guerras de liberación nacional" son el instrumento básico de una nueva clase de imperialismo que nos amenaza a todos, las fuerzas militares de América Latina deben reconocer la urgencia de esta amenaza, que se levanta dentro de las fronteras nacionales, no fuera de ellas.⁸²

En 1964, el general Julio Alsogaray informa que dentro de las etapas de la guerra revolucionaria, la primera consiste en infiltrarse dentro de las universidades, ya que ahí se gesta también la subversión. Esto tiene sus consecuencias, la más importante es que la violencia se instala en el plano de lo político. En realidad, la época se caracteriza por la violencia; añade Galmarini: "La violencia bañará de sangre los territorios de los países subdesarrollados que aspiran a independizarse de la metrópoli económica, como lo demuestra patentemente [...] los casos de Argelia, Túnez, Congo y, en Latinoamérica, recientemente, Cuba".⁸³ Para Arico, la falta de actos políticos y medidas revolucionarias pacíficas propician la posibilidad de la

⁸⁰ Viñas, David cit. en Terán, Óscar, *Op. Cit.*, p. 193.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 203-204.

⁸² *Ibid.*, p. 215.

⁸³ Galmarini cit. en Terán, Óscar, p. 211.

violencia dentro del terreno político, violencia entendida como estrategia global que conduzca a las masas populares a conquistar el poder.⁸⁴

En 1961, Frondizi se propone como mediador entre Estados Unidos y Cuba, comenzando así una línea más independiente en materia de política exterior. Tiene, además, entrevistas con el presidente brasileño Quadros, un heterodoxo político, y con el ministro cubano de Industrias, Ernesto Guevara, lo cual suscita una creciente oposición entre los mandos militares, obligándolo a romper relaciones con Cuba. Inconformes con el gobierno de Frondizi, detienen al presidente y dan por concluido su mandato en marzo de 1962.⁸⁵

Llega la presidencia de José María Guido, cuyo gobierno dura aproximadamente 19 meses, terminado éste, Arturo Umberto Illia se establece en la casa rosada con la esperanza de direccionar a la República hacia un buen camino, es decir, hacia el proyecto del ejército. No obstante, el ambiente cultural se le presenta en un estado de ebullición, a tal grado que durante su mandato se prohíben determinados productos culturales porque se consideran inmorales, tal es el caso de *Lolita* de Nabokov, sólo por dar un ejemplo. Se viene una época de censuras y de operativos por parte de las fuerzas de seguridad con la finalidad de secuestrar libros, revistas, periódicos, allanar editoriales y restringir películas. Todo lo que se considerase indecoroso o que saliese de los parámetros de los valores tradicionalistas se suprime.⁸⁶

La época goza de una tensión entre modernización y tradicionalismo, existen manifestaciones pacifistas, grandes conciertos al aire libre, se escucha a los Beatles y a los Rolling Stones. Mientras en Buckingham se premia a la creadora de la minifalda, en Buenos Aires se mira con mucha sospecha a las mujeres que visten dicha prenda. En varios sectores de la sociedad se enfrenta al tradicionalismo argentino, se disfruta del cine de Bergman, Antonioni o la *nouvelle vague*, el

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 211-216.

⁸⁵ Romero, José Luis, *Op. Cit.*, p. 70.

⁸⁶ Terán, Óscar, *Op. Cit.*, pp. 219-220.

psicoanálisis lacaniano penetra en la vida cotidiana y las nuevas editoriales como Jorge Álvarez, De la Flor y Eudeba arrojan al mercado una actualización bibliográfica muy notoria. En consecuencia, los militares no observan en Illia a alguien que detenga toda esta manifestación cultural que sucede, así que lo derrocan temiendo que lo que ellos consideran comunismo se expanda y avive más a las masas.⁸⁷

Al llegar Juan Carlos Onganía a la presidencia, se clausuran las revistas *Pasado y Presente* y *Cuestiones de Filosofía*, ambas aspiran en su momento a tornar verosímil la existencia de proyectos de autonomía intelectual. La primera se produce desde Córdoba por un conjunto de intelectuales que provienen de una práctica militante dentro del Partido Comunista, la segunda nace de un grupo de estudiantes y/o docentes de la facultad de humanidades de la UBA, anunciando su intervención hacia la política y la sociedad.⁸⁸

De 1956 a 1966, el campo cultural e intelectual tiene constantes perturbaciones y desplazamientos, pero es necesario subrayar que politizan la cultura, esto no quiere decir que no existan sectores que despoliticen a la cultura. En el caso de Argentina la adopción del compromiso sartreano resulta esencial para comprender a la nueva izquierda intelectual, si bien las generaciones venideras no creen en su totalidad en el realismo como género literario por excelencia de compromiso social, así como lo hace Contorno, sí creen en el poder del arte como instrumento que transforma la realidad.

La década de los sesenta también se caracteriza por ser una generación que crea sus propios maestros, ya que, en efecto, con cada gobierno, con cada golpe de estado, se renueva todo el panorama social, político y cultural, en consecuencia, el intelectual queda sin referentes, sin una piedra angular a la cual acudir. El intelectual argentino constantemente se redefine, ejerce el debate y la reflexión en torno a temas filosóficos, sociales, políticos y literarios con el propósito de quedar fijo en la trama

⁸⁷ *Ibid.* pp. 220-223.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 225-226.

social que le toca vivir; como escribe Sartre: “No se trata de elegir nuestra época, sino de elegirnos en ella.”⁸⁹ A su manera, los sesentistas se resignifican en su contexto histórico.

Silvia Sigal sostiene, en una entrevista publicada en *Punto de vista* en abril de 1992, que en la década del sesenta la violencia se vuelve central en los procesos políticos, por ello se pregunta qué valor tiene la violencia dentro del plano cultural con la llegada de Juan Carlos Onganía a la presidencia. Óscar Terán considera que no existe la violencia dentro de éste, sin embargo, observa que en el pasaje del intelectual comprometido al intelectual militante opera una presión interna, una violencia simbólica, por ejemplo, algunos intelectuales se resisten transitar a la práctica política, porque interviene en ellos la culpa, por tanto, nacen preguntas como: ¿qué es ser un intelectual? ¿Desde dónde se inicia la militancia? ¿Escribir es necesariamente un ejercicio comprometido? ¿El intelectual se debe considerar parte del estado o tiene que hallarse fuera de éste?⁹⁰

Como conclusión de los sesenta, en el onganato se confirma la existencia de un acuerdo entre el poder militar y el poder sindical. Su gestión gubernamental se acompaña de funcionarios con mucha experiencia empresarial y nula experiencia política. De inmediato se descubre el carácter autoritario de dicho proceso político: se condiciona la vigencia de la constitución, se suspenden las actividades políticas y se ejerce una tutela sobre los periódicos y libros.⁹¹

En 1969 el gobierno se deteriora, para la época algunos grupos armados clandestinos toman acción en contra del Estado e ingresan a la vida política argentina. Lo más notable de los estallidos antigubernamentales en algunas ciudades fuera de la capital es la participación de las masas, éstas se organizan e intervienen en las protestas, la más trascendente ocurre en Córdoba a fines de mayo del 69, cuando por un par de días la ciudad se encuentra en manos de los insurrectos.

⁸⁹ Sartre, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 2008, p. 225.

⁹⁰ Terán, Óscar, *Op. Cit.*, p. 287.

⁹¹ Romero, José Luis, *Op. Cit.*, pp. 72-73.

A esto se le conoce como el Cordobazo y como consecuencia de dicha movilización, el onganiato queda herido hasta que reemplazan a su presidente por el general Roberto Marcelo Levingston, cuyo gobierno dura muy poco.⁹²

Los proyectos del presidente y de los militares son incompatibles, así que la Junta de Comandantes releva a Levingston por el general Alejandro Lanusse. Para 1972, Perón se muestra abierto al diálogo y dispuesto a llegar a acuerdos con sus antiguos enemigos, con quienes procura reconstruir la República. Perón, debido a las circunstancias, se convierte en la única alternativa para el poder militar, lo que sucede en aquel año constituye uno de los fenómenos más interesantes en la historia del país; por un lado, se encuentran los que provienen del peronismo histórico, los defensores de la “verticalidad”, es decir, los que acatan la voluntad del líder; por el otro, los activistas de la extrema derecha e izquierda, éstos perciben al anciano líder como la herramienta capaz de realizar cambios bastante considerables.⁹³

Resulta necesario recordar que desde 1969 las movilizaciones populares ponen en jaque al régimen militar, desafiando así el orden establecido. Los partidos políticos ya débiles, desconocen el camino que requiere el país, son las organizaciones armadas nacidas en la lucha contra el sector militar quienes proponen un rumbo más concreto. Entre los grupos que realizan acciones guerrilleras, los Montoneros son los que más popularidad ganan por parte del pueblo. Dicho grupo, de origen católico y nacionalista, se constituye de un gran sector de izquierda que sobresale por su capacidad para asumir las consignas de Perón y combinarlas con otras tendencias provenientes del nacionalismo tradicional, del catolicismo progresista y de la izquierda revolucionaria, además, movilizan y organizan tanto a estudiantes como trabajadores. De los Montoneros surge la Juventud Peronista, un grupo que advierte en Perón la encarnación de un proyecto revolucionario.⁹⁴

⁹² *Idem.*

⁹³ *Ibid.*, p. 74.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 75.

Antes de la llegada del viejo líder a la presidencia, Héctor Cámpora establece diálogos y acuerdos con los sectores juveniles y radicalizados del peronismo, a pesar de los intentos por conciliar distintas posturas, la polarización se cristaliza en la sociedad con el triunfo masivo de Perón en 1973. José Luis Romero llama a la nueva época de Perón como la Recuperación de la República, la cual dura poco tiempo, ya que en 1976 se impone la dictadura militar.⁹⁵

Los setenta

José Luis de Diego, en *Campo intelectual y campo literario en la Argentina [1970-1986]*, señala que la década de los setenta se divide en dos partes: antes y después del golpe militar. Para algunos autores, los setenta se consideran una extensión de los sesenta, concluyendo que en la década de los ochenta apenas se advierten a los setentistas. Vale recordar que, en términos de producción literaria, Beatriz Sarlo considera los setenta como un espacio doblemente fracturado, por una parte se encuentran los que publican desde Argentina y por otra, los exiliados.⁹⁶

La generación de los setenta, según Abelardo Castillo, sustenta el proyecto utópico de transformar el mundo y producir un hombre nuevo, es decir, el proyecto del compromiso sartreano. Los setenta producen un desvío del interés político hacia las estrategias de toma del poder: la sociedad ya no mira a la sociedad, ahora observa al Estado. Sin duda, la irrupción de la violencia en el campo político y social naturaliza dicho desvío, de manera que la violencia se incorpora como estrategia para detentar el poder.⁹⁷

De Diego analiza el campo de producción literaria de los setenta y describe las ideas, las discusiones y los dilemas que imperan entre algunos escritores. Con la finalidad de dilucidar las condiciones materiales de algunas obras literarias, en

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ De Diego, José Luis, *Campo intelectual y campo literario en la Argentina [1970-1986]*, Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2003. Disponible:

<http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf>

⁹⁷ *Ibid.*, p. 6.

especial de *Triste, solitario y final* (1973) de Osvaldo Soriano, se abordan los primeros setenta, es decir, antes de la dictadura militar, específicamente, hasta la llegada de Perón; asimismo, se realiza una breve descripción de los tópicos recurrentes de algunas revistas literarias que surgen en Buenos Aires en los setenta y sus propuestas intelectuales con el propósito de observar los procesos culturales de la época.

Dos revistas literarias

Nuevos Aires lanza su primer número en junio-julio-agosto de 1970 y concluye en su número once en agosto-septiembre-octubre de 1972. Dirigida por Vicente Battista, Gerardo Mario Goloboff y Edgardo Trilnick, la revista no tiene secciones fijas, aunque goza de dos núcleos que delimitan sus contenidos: a) la temática sobre el lugar y las funciones del intelectual en la sociedad; b) artículos de crítica literaria cuyo objeto es la literatura hispanoamericana.⁹⁸

El primer tema a tratar se acarrea desde los sesenta, sobre todo con la generación de *Contorno*, quienes asimilan los presupuestos teóricos de Sartre⁹⁹, sin

⁹⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁹ Sartre escribe en *¿Qué es la literatura?*: “El escritor no tiene modo alguno de evadirse, queremos que se abraza estrechamente con su época; es su única oportunidad. [...] El escritor tiene *una situación* en su época; cada palabra suya repercute. Y cada silencio también”. En síntesis, el compromiso del intelectual es con su época. En *El existencialismo es un humanismo*, el filósofo comenta que todo individuo es responsable de sus actos y éstos tienen consecuencias en toda la humanidad, por ello reflexiona de la siguiente manera: “Así soy responsable por mí mismo y por todos, y creo una cierta imagen del hombre que yo elijo; eligiéndome, elijo al hombre”. Remata expresando que uno mismo es quien elige qué acto es bueno y no malo. Más adelante, Sartre señala: “Debo comprometerme; luego, actuar según la vieja fórmula: «No es necesario tener esperanzas para actuar».” El humano no es otra cosa que el conjunto de sus actos, de este modo, el compromiso para Sartre es para todos aquellos que luchan por un bien común, al final se es libre de elegir lo que se realizará. En el plano de la escritura, el filósofo opina que cada libro propone una liberación concreta a partir de una enajenación particular, por tanto, los contornistas, desde su sistema ideológico, adoptan el pensamiento sartreano y retratan en sus propios textos lo que ellos consideran injusto, abrazan su época y reflexionan sobre ella, en el fondo buscan, desde sus escritos, la liberación del otro. Referencias: Sartre, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?*, p. 10 y 97; Sartre, Jean-Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Edhasa, España, 2009, pp. 33, 35, 38, 55 y 56.

Claudia Gilman complementa la idea anotando que la doctrina del compromiso garantiza a los intelectuales una participación en la política sin abandonar su profesión de escritores, ya que con el pensamiento de Sartre, la tarea intelectual siempre es política; de este modo, el compromiso: “mantenía su carácter universalista y permitía conservar la definición del intelectual como la posición

embargo, se discute con mayor profundidad el tópico, iniciando con la distinción de que un escritor no necesariamente es un intelectual, un intelectual no necesariamente es un político y un político no necesariamente es un revolucionario. En los setenta, el primer y último término hacen simbiosis, esto como consecuencia de que en la época se suprimen todas las mediaciones posibles entre el campo cultural y el campo político, de ahí la consigna de Cortázar: “mi ametralladora es la literatura”.¹⁰⁰

¿Un escritor es un intelectual? Juan Carlos Portantiero, en *Nuevos Aires* N° 6, diciembre de 1971-enero-febrero de 1972, expresa:

El primer equívoco que suele manejarse, en el tema de las relaciones intelectuales y revolución, suele ser la tendencia a considerar como intelectuales especialmente a los artistas. [...] Quizá porque las formas más espectaculares de conflicto, entre gobiernos que se proclaman socialistas, e intelectuales, han tenido como protagonistas a artistas más que a otro tipo de trabajadores intelectuales. [...] Creo que en esta reivindicación del papel cuestionador que el artista tiene hay un residuo de una concepción romántica. [...] Rasgo que no se le tiende a conferir al otro tipo de intelectuales por la simple razón de que el otro tipo de intelectuales aparece como mucho más ligado a las actividades sociales generales y es más fácil aparentemente diluirlo en el conjunto de la vida social colectiva.¹⁰¹

desde la que era posible articular un pensamiento crítico. De este lugar simbólico del intelectual como conciencia crítica, muchos de los escritores del período fundaron su legitimidad.” Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina, Siglo XXI*, Buenos Aires, 2012, pp. 72-73.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ Portantiero, Juan Carlos cit. en De Diego, José Luis, *Op. Cit.*, p. 17.

La tendencia general exige que el escritor tenga un mayor grado de participación política, se necesita que se convierta en un intelectual. Si el compromiso del escritor se asume en tanto persona, entonces no se diferencia del compromiso que cualquier ciudadano se adjudique, asimilando rápidamente la militancia. Si el compromiso se asume en tanto escritor, la literatura pierde autonomía y se acerca al denunciado del realismo socialista. Norberto Bobbio considera que el compromiso se corresponde al escritor en tanto intelectual, es decir, no basta con escribir novelas, cuentos o poemas, sino que se requiere que los escritores participen en los debates de la vida social denunciando situaciones, asumiendo la defensa de los desposeídos y colaborando en la construcción del socialismo.¹⁰² La teoría del compromiso sartreano se extrapola al campo político con la finalidad de crear un proyecto socialista o, mejor dicho, los postulados de Sartre son la vía capaz de construir el socialismo en la Argentina.

La teoría del compromiso crea conciencia social en el escritor, de narrador-artista se traslada a narrador-intelectual. Los *mass media* desarrollan estrategias de mercado para que el público tenga mayor acceso a las obras, por ejemplo, se realizan con mayor frecuencia las entrevistas a los autores, se fotografía al literato en su casa y se le pregunta su opinión sobre sucesos de actualidad, de tal manera que el escritor ahora se encuentra en los reflectores de cierto sector interesado en la agenda cultural del país. En este contexto, David Viñas observa una especie de “esquizofrenia geográfica” en el nuevo mercado editorial (sobre todo con el boom) la cual consiste en una “doble lealtad”, es decir, los escritores que gozan de fama, como Julio Cortázar o Mario Vargas Llosa, escriben y opinan sobre los conflictos que vive Latinoamérica desde Europa. Mario Benedetti, en 1973, manifiesta que los medios de comunicación enfocan a aquellos escritores que optan por el exilio voluntario o que narran las peripecias de los compatriotas que corren riesgos que ellos no están dispuestos a realizar.¹⁰³

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 17-19.

La tensión entre los escritores que residen fuera y dentro de la Argentina provoca riñas y dilemas. En el N° 6 de *Nuevos Aires*, de enero-febrero del '72, Noé Jitrik y Ricardo Piglia se preguntan en "Intelectuales y revolución" cómo se integraría el intelectual en un proceso revolucionario. A partir de dicho cuestionamiento, José Luis de Diego establece dos formulaciones: 1) se llama a la proletarización del intelectual, ya que si el proletariado es la clase que lleva a cabo la revolución y los intelectuales pertenecen, por lo general, a la pequeño burguesía, la única solución consiste en renegar de su propia clase e integrarse a organizaciones políticas revolucionarias; 2) los intelectuales se creen los "portavoces" del proletariado, sin embargo, no hay manera de serlo, porque no pertenecen a dicha clase, de tal modo que se corre el riesgo de caer en un paternalismo didáctico y autocomplaciente. En resumen, se tiene que ser un civil más para sumarse a la revolución, no un intelectual; o vivir la condición de intelectual con una conciencia "desgarrada" o "culpable".¹⁰⁴

Adolfo Sánchez Vázquez señala que el quiasmo es la marca retórica de la época con la que se sintetiza la elaboración teórica sobre el intelectual y su función social. María Teresa Gramuglio se pregunta utilizando el quiasmo: "¿Estetización de la política, entonces, o politización de la estética?". Mario Benedetti en 1968, en el Congreso Cultural de La Habana, escribe:

En el aspecto dinámico de la revolución, el hombre de acción sea una vanguardia para el intelectual, y en el plano del arte, del pensamiento, de la investigación científica, el intelectual sea una vanguardia para el hombre de acción.¹⁰⁵

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 20-21.

¹⁰⁵ Benedetti, Mario cit. en De Diego, José Luis, *Op. Cit.*, pp. 25-26.

A finales de los sesenta, Cuba es el ejemplo del triunfo revolucionario, además, como señala Claudia Gilman: "Cuba seguía siendo foco de la autoridad ideológico-cultural tanto en 1971 como en 1966." Cabe destacar que el país del caribe es el lugar de legitimación del intelectual latinoamericano, aunque se debía accionar a favor de la revolución. Benedetti cuestiona la idea de la militancia en el plano de la acción y señala en El Congreso Cultural de La Habana que "no todos los intelectuales revolucionarios terminan en soldados". En suma, el intelectual tiene que escribir por y para la

¿Cómo escribir sin abandonar la lucha?, ¿cómo participar en la revolución sin abandonar el oficio?, ¿cómo justificar la utilidad del oficio para la lucha revolucionaria? Son algunas de las preguntas que algunos escritores tienen muy presentes, las cuales, como indica De Diego, son la marca retórica que se plantean, más que en los debates teóricos, en el nivel de las decisiones personales. De manera que el compromiso personal y la militancia activa responden más a un clima de la época que a un proyecto fundado sistemáticamente.¹⁰⁶

Por otro lado, *Crisis*, revista que nace en mayo de 1973, cuyo director ejecutivo es Federico Vogelius y su director editorial Eduardo Galeano, provoca fricciones con las posturas y debates de *Nuevos Aires*, empezando por su contenido que transita de Lenin y Perón, Hernández y Marx, Rosas y Mao, el cual es un abanico que incorpora con firmeza el debate entre peronismo e izquierda procurando la síntesis de ambas tradiciones.¹⁰⁷

José Luis de Diego considera a *Crisis* como el reverso de *Nuevos Aires*, en ésta todo se discute y en la primera todo se da por sentado. Según el autor, *Crisis* sepulta la discusión política y cultural, demostrando, además, una profunda desconfianza hacia los debates de los intelectuales de izquierda.¹⁰⁸ María Sonderéguer afirma de la revista dirigida por Vogelius y Galeano que “revolución y revisión será la doble impronta de su programa estético-ideológico.”¹⁰⁹

A medida que se revisa la historia, la presencia de algunas obras y autores de izquierda difuminan del plano cultural, dando paso a la resurrección de los hombres del nacionalismo argentino. Si en *Nuevos Aires* se debate cómo hacer la revolución, *Crisis* responde que la revolución se ejecuta con un contenido nacional, con el

revolución, es decir, para el estado-nación cubano. Citas en Gilman, Claudia, *Op. Cit.*, pp. 230 y 214, respectivamente.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 26-27.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 29-30.

¹⁰⁹ María Sonderéguer cit. en De Diego, José Luis, *Op. Cit.*, p. 30.

socialismo, pero un socialismo nacional, desde la izquierda, pero una izquierda peronista.

El proyecto editorial de *Crisis* es primordialmente político, según De Diego, busca reconocerse parte de la tradición de la “nueva izquierda”. Si la “vieja izquierda” cree que la revolución la realiza la clase obrera, el procedimiento lógico queda de la siguiente manera: la clase obrera es peronista, por tanto, la revolución se ejerce desde el peronismo.¹¹⁰

A diferencia de *Nuevos Aires*, *Crisis* privilegia a la gente de acción sobre la de las ideas. Respecto a ello, en los primeros tres números de la revista se manifiesta el debate alrededor de *Libro de Manuel* de Cortázar. Raimundo Ongaro escribe sobre el libro: “Lógicamente que nos parece bien que un intelectual se solidarice con las luchas populares (Cuba, Vietnam o Argentina) pero a cada cosa su lugar: para esas luchas nos importa el que arriesga la vida.” Carlos Mujica añade: “En cuanto a Julio Cortázar, he dicho que su actitud tiene algún valor, aunque personalmente prefiero más a los que donan la vida por una causa, que a los que ceden sus derechos de autor.”¹¹¹

Con ambos comentarios, Cortázar es colocado en el lugar de la inoperancia o el de la impostura intelectual. No basta escribir una obra políticamente comprometida ni vivir en la Argentina, lo importante estriba en pasar a la acción revolucionaria. Apoyando semejante postura, en el N° 5 se transcriben fragmentos de *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* de Óscar Collazos:

¿Qué significa el Marqués de Sade para el obrero, estudiante, o sargento brasileño torturado? ¿Qué quiere decir “estructuralismo” para el muchacho masacrado en Caracas, encarcelado en Montevideo, fetichizado por la negritud en Port-au-Prince? ¿Qué es el “monólogo interior” para el condenado a veinte años de prisión,

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 32-33.

¹¹¹ Mujica, Carlos y Ongaro, Raimundo cit. en De Diego, José Luis, *Op. Cit.*, p. 37.

acusado de subversión y complot contra las “instituciones” legales?
¿Qué querían decir Bataille, Levi-Strauss, *Tel Quel* o la *New York Review of Books* para los quince estudiantes asesinados recientemente en la ciudad de Cali, Colombia?¹¹²

Desde *Crisis* se presiona a los escritores del boom que radican en el extranjero, se les solicita la acción directa e inmediata en la sociedad. Dicha postura se entiende también a partir de la adhesión o no a Cuba y la polémica que se suscita alrededor del Caso Padilla.¹¹³ Entonces, la literatura no tiene una función social, el que la tiene es el autor. *Crisis* desplaza lo cultural e intelectual para establecer sus límites y debates en el campo político, de tal modo que las declaraciones y actitudes del escritor se privilegian más que su obra, no interesa si se adscribe a alguna tendencia estética, sino cómo actúa en la sociedad.

Un nuevo mercado editorial

Desplazar la obra con el objetivo de sólo enfocar la figura del autor por parte de los medios de comunicación es efecto del mercado editorial. Interesa más la vida privada de Vargas Llosa que su obra literaria. En su defecto, se establece un vínculo intrínseco en el que se asocia la vida privada del autor con lo que su obra manifiesta. Los setenta en Argentina, según José Luis de Diego, también se caracterizan por la

¹¹² Collazos, Óscar cit. en De Diego, José Luis, *Op. Cit.*, p. 38.

¹¹³ En 1968, Padilla gana un premio por su libro *Fuera del juego*, en el cual critica el corte soviético al que se dirigía el país. Fidel Castro escucha algunos versos del poemario y manda arrestar a Padilla el 20 de marzo de 1971, acusándolo de estar involucrado en actividades contrarrevolucionarias. Durante los treinta y ocho días que el poeta se halla encarcelado, los intelectuales se dividen entre los que se están a favor de Castro y los que no. El mismo año del encarcelamiento a Padilla, se conoce la “Carta de París”, en la que algunos intelectuales demuestran su inconformismo ante las medidas de Castro, entre los artistas que firman se encuentran Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Italo Calvino, Margarite Duras, Susan Sontag, Mario Vargas Llosa, Pier Paolo Pasolini, José Emilio Pacheco, Juan Rulfo, entre otros. Julio Cortázar y Gabriel García Márquez se niegan a firmar dicha carta. Gilman, Claudia, *Op. Cit.*, pp. 235-236 y De Diego, José Luis, *Op. Cit.*, p. 22.

“latinoamericanización” de la literatura, por un lado se encuentra el campo literario argentino, por el otro, el campo literario latinoamericano.¹¹⁴

Según Jean Franco, el boom literario se percibe como vanguardia frente a la tendencia del realismo, ambas representan una visión de mundo, la diferencia es que la primera se considera rupturista, la otra contestataria y subversiva. El boom no acepta pasivamente la tradición realista, no por ello se enajenan de la coyuntura política, al contrario, la revolución les brinda el argumento de una nueva sociedad que reclama una estética más fresca, para ello se requieren técnicas inéditas para realizar la revolución en la literatura, como consecuencia, los escritores se meten de lleno a la experimentación formal, el resultado es *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes, *Rayuela* (1963) y *62 Modelo para armar* (1968) de Julio Cortázar, *Tres, tristes, tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa, entre otras novelas de la época.¹¹⁵

Adolfo Prieto, por su parte, advierte que la dinámica social de occidente en los sesenta se caracteriza por el consumo, éste entendido en términos marxistas, de modo que se abre la brecha del boom, éste entendido como consecuencia de las nuevas condiciones de producción y circulación de los bienes culturales: crecimiento económico, modificación de la dinámica social, profesionalización del escritor, ampliación del mercado, novedosas formas de comercialización y difusión de la literatura. Por ello, José Luis de Diego concluye que la literatura no es el centro de un vasto fenómeno que la tiene como protagonista, sino uno de los emergentes de transformaciones que la condicionan y engloban.¹¹⁶

El primer lustro de los setenta posee una serie de hechos históricos que corroboran la oposición de David Viñas en el campo cultural (“la euforia de los

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 44

¹¹⁵ Franco, Jean, “Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta”, *Escritura*, Año II, N° 3, Caracas, enero-junio de 1977, pp. 3-19.

Disponible en: <https://cortazar.nakalona.fr/files/original/b948ba69a4d9862efb67a4f91b33f8a8.pdf>

¹¹⁶ De Diego, José Luis, *Op. Cit.*, pp. 51-52.

sesenta" / "la depresión de los setenta"; "del bum desembocamos en el crash"): el golpe militar que derroca a Salvador Allende, la crisis propiciada por el Caso Padilla, el primer balance crítico del boom y la defección de Carlos Fuentes al aceptar un cargo diplomático en el gobierno de Luis Echeverría.¹¹⁷

El boom se advierte como un proceso de transición y de crisis, por un lado se accede con mayor facilidad a los libros, por el otro, se desplaza el mercado interno, es decir, el boom se convierte en un monopolio, por así decirlo, no permite que las producciones nacionales tengan mayor peso en el mercado. Se le otorga uniformidad a la literatura, no interesan tanto las obras fuera del boom, en otras palabras, se está ante la latinoamericanización de la literatura, por ello Viñas considera que "el sectarismo de la vanguardia no representa un avance sino un paso atrás."¹¹⁸

En "Después de Cortázar: historia y privatización", David Viñas advierte que el camino que marca Cortázar es fruto de la despolitización, pero ésta es producto de la politización y el compromiso que su generación propone, no obstante, según el autor, la postura del escritor del *Bestiario*, motiva a la politización.¹¹⁹ En este sentido, la experimentación con las formas literarias se considera una salida de emergencia al proyecto del realismo propuesto por la generación de Viñas. El realismo se agota en tanto forma de representación, además es imposible retratar con tanta fidelidad los hechos sociales, Beatriz Sarlo lo explica:

Podría decirse que incluso los relatos cuya estética es la del realismo no pueden evitar un funcionamiento figurado, en la medida en que, por un lado, la lectura social tendía a encontrar constelaciones de

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 54.

¹¹⁸ Viñas, David cit. en De Diego, José Luis, *Op. Cit.*, p. 46.

¹¹⁹ Viñas, David, "Después de Cortázar: historia y privatización", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 234, Madrid, junio de 1969; pp. 734-739. Disponible en:
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/despues-de-cortazar-historia-y-privatizacion-1132113/>
<http://golosinacanibal.blogspot.com/2008/11/despues-de-cortzar-historia-y.html?showComment=1226678640000#c5290317217639461961>

sentido no inmediatamente evidentes sino construidas a partir de la peripecia explícita: y, por otro lado, que, como escribe Hayden White: El tropo es la sombra de la cual todo discurso realista trata de huir. Esta huida, sin embargo, es inútil; porque los tropos son el proceso a través del cual todo discurso constituye los objetos que pretende describir sólo de manera realista y analizar objetivamente.¹²⁰

Asimismo, el cruce de géneros que transita desde el policial hasta la ensayística afirma la idea de que el realismo se muestra un tanto limitado en las posibilidades de representación. Además, la reelaboración de los discursos del periodismo, de los medios de comunicación de masas y de la cultura popular, los cuales formulan una relación intertextual que desafía los límites de la literatura “cultura”, tal es el caso de la obra de Manuel Puig, son la prueba de que el realismo se encuentra muy acotado.¹²¹

Para José Luis de Diego, el descubrimiento del policial de serie negra en Buenos Aires como género se convierte en una herramienta de disección de la vida social.¹²² Ensayar con otros géneros no significa que se deje de lado la tradición del intelectual comprometido, sino que ahora los escritores encuentran nuevas formas para experimentar, denunciar y comprender la realidad que se les presenta.

En 1953, Rodolfo Walsh publica la primera antología del género. En los siguientes años se pasa de leer relato de policial clásico a interesarse por el *hard-boiled*. Se traduce a Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James Cain, James Headley Chase, David Goodis, entre otros. Ricardo Piglia, en 1969, dirige la Serie Negra de la editorial Tiempo Contemporáneo, acercando así el género a los lectores argentinos, además, prepara la antología *Cuentos policiales de la Serie Negra*. Marcela

¹²⁰ Sarlo, Beatriz, “Ideología y Figuración Literaria”, Edición digital, p. 45. Disponible en: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4664441/mod_resource/content/1/1%20Sarlo-Politica-Ideologia-y-Figuracion-Literaria.pdf

¹²¹ *Ibid.*, p. 42.

¹²² De Diego, José Luis, *Op. Cit.*, pp. 58-59.

Gándara Rodríguez señala la importancia de la circulación de dicho libro en la generación de Piglia:

La circulación de estas ediciones tiene un importante papel en la generación de Piglia. Si los escritores del grupo *Sur* buscan en el relato de enigma el orden y la razón que no pueden ver en su realidad — recordemos que para ellos el peronismo es el gobierno de la barbarie, y Eva, la embajadora de la vulgaridad, la yegua —, para la generación de los sesenta y setenta la novela negra permite reconstruir una lectura crítica de la realidad y del capitalismo, en concreto. Es decir, estos autores confrontan al Estado, el orden del mismo, a través de las ficciones. La novela negra es caótica, cruel, revela los mecanismos de control y la desilusión ante un orden que parece no ser muy justo; sus personajes se mueven en un mundo donde la razón justifica crímenes más terribles que muchos de los que cometen los protagonistas del relato. Ante la violencia legitimada por el Estado se presenta un tipo de violencia incomprensible, pero que en cierta medida busca la justicia.¹²³

Para concluir cabe reafirmar que las marcas más significativas de la generación de narradores del setenta son dos: la idea del intelectual comprometido derivado de Sartre y de los integrantes de *Contorno*, y la eficacia técnica de los recursos narrativos, influida por la narrativa de Ernest Hemingway. Los narradores sesentistas crean, sobre todo, novela, pero la generación del setenta deposita gran parte de sus energías en la elaboración de cuentos.¹²⁴

¹²³ Gándara Rodríguez, Marcela, "Lectores y detectives en *El camino de Ida* de Ricardo Piglia", en Mosqueda Rivera, Raquel y otros, *Pistas Falsas. Ensayos sobre novela policial latinoamericana*, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Ciudad de México, 2017, p. 22.

¹²⁴ Véase capítulo "El campo literario (1970-1976)", De Diego, José Luis, *Op. Cit.*

Los debates suscitados en *Nuevos Aires* y *Crisis* suponen una forma de repensar los procesos sociales y culturales, como se observa, el compromiso y el accionar de los intelectuales es parte esencial del espíritu de la época. Las reflexiones en torno al boom y al mercado editorial propicia disputas entre los escritores, basta recordar el caso de Julio Cortázar, a quien se le exige un compromiso más activo en el plano político, antes y durante la dictadura.

En la década del sesenta se normaliza la violencia en el campo político, Beatriz Sarlo apunta que tanto la represión estatal y paraestatal como la militarización de la política son nuevas formas de la sociedad argentina del siglo XX. Frente a semejante panorama, donde el Estado construye un discurso uniforme para detectar al subversivo, al disidente, el escritor fragmenta dicho discurso en su obra, dándole así una pluralidad de sentidos a la coyuntura social.¹²⁵

Corresponde aclarar que la revista *Los Libros* también es parte del entramado del campo intelectual y cultural de los setenta. *Los Libros* aparece en julio de 1969, en su mayor parte del tiempo sus integrantes son: Héctor Schmucler, Carlos Altamirano, Ricardo Piglia, Miriam Chorne, Germán García y Beatriz Sarlo. José Luis de Diego observa cuatro características fundamentales para comprender la impronta que deja en el campo literario bonaerense: a) se origina y desarrolla una nueva crítica; b) se privilegia el discurso crítico cada vez más preocupado por la elaboración *formal* de su escritura y una producción literaria cada vez más proclive a incorporar en sus ficciones lo que aparece como un reclamo de la nueva crítica: la crisis de un modo de concebir la literatura como representación del mundo social; c) existe una actualización teórica abierta a saberes diversos: marxismo, psicoanálisis, estructuralismo, semiología, entre otros y d) se ejerce la crítica a la crítica.

Para los fines del presente trabajo no es necesario rescatar más revistas, ello no indica que no gocen de importancia las que se excluyen, más bien, el interés primordial radica en identificar los tópicos frecuentes de la época dentro del

¹²⁵ Sarlo, Beatriz, *Op. Cit.*, pp. 31 y 40-41.

espectro cultural con el propósito de vislumbrar qué y cómo se discute. En suma, se recopila, de forma breve y global, la filosofía y la historia de algunas ideas que se exhiben en determinadas revistas en un momento específico en Buenos Aires, no se trata de una recuperación de semanarios, boletines o periódicos.

CAPÍTULO III

LA TRADICIÓN DEL GÉNERO POLICIAL EN LA ARGENTINA

«¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?», decía Brecht, y en esa pregunta está —si no me engaño— la mejor definición de la serie negra que conozco.
Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*.

Introducción

La literatura policial argentina comienza a finales del siglo XIX, pero se cultiva de forma esporádica, no es muy frecuente; las primeras novelas de índole policial con conciencia y conocimiento del género son *La huella del crimen* (1877) de Luis V. Varela, *La bolsa de huesos* (1896) de Eduardo Holmberg, posteriormente, Paul Groussac publica en la revista *La Biblioteca*, que él dirige, un relato titulado “La pesquisa” (1897) y Horacio Quiroga escribe un breve cuento con influencias de Edgar Allan Poe llamado “El triple robo de Bellamore” (1903) publicado en *El Gladiador*¹²⁶, sin embargo, es hacia la década de los veinte y treinta que algunos autores se encuentran fascinados por el género y lo cultivan con mayor frecuencia, además se crean colecciones editoriales que difunden las ficciones detectivescas, tales como la Colección Misterio de la Editorial Tor (1931) la cual lanza la Serie Wallace, que propone “Delito, sangre y tres asesinatos por capítulo”¹²⁷, y la Colección Biblioteca de Oro, que comprende dos series: Azul, de aventuras, y Amarilla, en la que aparecen textos de S.S. Van Dine, Agatha Christie, Erle Stanley Gardner, entre otros.¹²⁸ Para los fines de este capítulo, se utiliza el libro de Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, el cual documenta, periodiza y categoriza las etapas del policial en Argentina, pasando del relato clásico al de corte duro, del relato de enigma, en el que hay un asesinato y un

¹²⁶ Lafforgue, Jorge; Rivera, Jorge B., *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1996. pp. 31-31.

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 14-15.

¹²⁸ *Idem*.

detective lo resuelve, al relato en el que se desplaza el enigma con la finalidad de que se vislumbren las relaciones capitalistas en una sociedad en la que el dinero legisla la moral y sostiene la ley.¹²⁹

Se acude a otros documentos que reflexionan y periodizan de otra manera la tradición literaria del policial argentino, como la tesis doctoral de Diego Trelles Paz, *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta*, y el texto *Novela dura y posdictadura militar argentina* de Alfonso Fierro Obregón, no obstante, la finalidad de este trabajo no consiste en comparar las etapas en que cada autor considera que se encuentra cada escritor que cultiva el género, tampoco lo es el definir el policial, sino la de observar cómo evoluciona el género en la Argentina. En *El último lector*, Ricardo Piglia, apunta que con la creación del detective (*private-eye*) se inventa el género, en este sentido, se necesita un detective y un enigma para reconocer que el lector se encuentra ante una trama policial.¹³⁰

El propósito del capítulo radica en comentar el origen del *hard-boiled*¹³¹ como género, cómo llega a Argentina y lo adaptan algunos escritores a su contexto sociocultural. Por ello, se habla del policial de corte clásico, del papel de Borges en la tradición literaria del policial argentino, de la evolución del género. Para finalizar, se reflexiona brevemente sobre *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano, cómo dicha

¹²⁹ *Ibid.*, p. 53.

¹³⁰ Piglia, Ricardo, "Lectores imaginarios", *El último lector*, Debolsillo, México, 2014.

¹³¹ En la redacción del texto se encuentran términos como policial de corte duro, *hard-boiled*, neopolicial, género negro, policial de enigma, policial clásico. En la medida que se avanza, se distingue con mayor claridad el policial de enigma o de corte clásico, el cual es la novela-problema, aquellos relatos en los que existe un enigma y se resuelve, algunos autores que lo emplean son Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, entre otros. El *hard-boiled* es un término en inglés que significa "de carácter duro", también se le conoce como policial de serie negra; en los relatos de dicho género, a diferencia del policial de corte clásico, se presentan múltiples enigmas y rara vez se resuelven. Autores como Raymond Chandler y Dashiell Hammett son los principales exponentes del género. En cuanto al neopolicial, algunos críticos y escritores, como Leonardo Padura, lo utilizan para referirse al policial de carácter duro hecho en Latinoamérica, en cambio, Mempo Giardinelli, lo conoce como género negro o novela negra, aludiendo a los relatos *hard-boiled* que se producen en la región de hispanohablantes. Gracias a Ricardo Piglia también se les conoce a este tipo de relatos como policiales de serie negra.

novela concluye con los parámetros estético-literarios del *hard-boiled* y se proyecta hacia nuevas posibilidades de escritura en torno al policial de corte duro.

El hard-boiled y las revistas pulp

Las *pulp magazines*¹³² aparecen durante y después de la Primera Guerra Mundial, continúan el camino trazado por las *story papes*¹³³ y las historias de detectives del siglo XIX. A Frank Munsey se le atribuye la creación de las revistas pulp, éstas gozan de un impacto bastante considerable en la sociedad norteamericana. Las revistas de ficción de Munsey contribuyen al desarrollo de la ficción popular en Estados Unidos, además, se consideran el puente para las historias de detectives. En 1915, la editorial *Smith & Street* convierte a las *Nick Carter Stories* en una *Detective Story* (historia de detectives). En la década del diez, los editores apuntan a la creación de las revistas pulp, ya que éstas adquieren una audiencia grande, dando paso a la impresión de pulp de amor, de guerra, westerns, deportes y ciencia ficción. En los años treinta y cuarenta, las *pulp magazines* son sinónimo de sensacionalismo y sexo, sin embargo, en la década de los veinte, dichas revistas conforman la base para las historias de detectives y otros géneros literarios, tal es el caso de la ciencia ficción.¹³⁴

Hacia 1930 aparecen diversas pulps de detectives, aunque la mayoría tiene una corta duración de vida. En la década de los veinte, los editores lanzan al mercado las revistas de forma periódica, ya sea entrega semanal o bimensual. Las pulp son concebidas para generar dinero; una cantidad considerable de revistas introducen a los lectores en los nuevos desarrollos de la ficción detectivesca, una de ellas es, quizás la más importante, *Black Mask*, la cual presenta las historias de detectives *hard-boiled* (carácter duro) al lector norteamericano. A principios de los treinta, la ficción *hard-boiled* se convierte en materia prima de las revistas pulp. Toda

¹³² Revista de pulpa de papel, de producción barata, precio bajo, y destinada al público masivo.

¹³³ Publicaciones periódicas cuyo costo es bajo. La *story paper* también es sinónimo de *dime novel* (novela de diez centavos).

¹³⁴ Lad Panek, Leroy, *Probable cause. Crime Fiction in America*, Bowling Green State University Press Ohio, 1990. Texto obtenido del Departamento de Letras de la FaHCE/UNLP, p. 11. Traducción de Andrea Krikún. Consultar: <http://litnorteamericana.blogspot.com/search/label/Chandler>

una generación de autores aprende su oficio en *Black Mask*, por ejemplo, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Erle Stanley Gardner, Horace McCoy, sólo por mencionar a algunos.

Black Mask se funda en 1920 por H.L. Mencken y George Jean Nathan para financiar sus otras publicaciones, pero la cantidad de ventas que obtienen los motiva para continuar con el proyecto. La revista tiene varios editores, el más destacado es Joseph T. Shaw, quien alcanza los mejores resultados, sus mejores años oscilan hacia finales de los veinte y finales de los treinta. Antes de las ficciones de detectives, se publican westerns, aventuras, historias de amor, aunque a fines de la primera década de la revista desaparecen.¹³⁵

Existen múltiples maneras de aproximarse a la ficción *hard-boiled*: como fenómeno editorial, como movimiento literario, como respuesta social, como afirmación filosófica, como aproximación al lenguaje, entre otras. Según Leroy Lad Panek, Carroll John Daly y Dashiell Hammett son los creadores de la historia de detectives *hard-boiled* a principios de los años veinte, durante la década de los treinta, y gracias a la influencia de los editores de *Black Mask*, otros escritores como Withitfield, McCoy y Ballard continúan con el modelo establecido por Hammett, el cual consiste, en palabras de Chandler, en extraer el crimen del jarrón veneciano para depositarlo en el callejón, con la finalidad de brindarle un motivo a los asesinatos cometidos y no sólo tener cadáveres por el simple hecho de tenerlos.¹³⁶

En las primeras historias de detectives en Estados Unidos, los lectores observan la violencia como un enfrentamiento entre el bien y el mal, como en un western; Daly y Hammett, en cierto modo, introducen la violencia en las historias de detectives, hacen de la violencia una parte esencial en la ficción sobre el crimen.

¹³⁵ Wilt, David, *Hardboiled in Hollywood. Five "Black Mask" Writers and the Movies*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, 1991. Texto obtenido del Departamento de Letras de la FaHCE/UNLP. Traducción de Patricia L. Lozano. Consultar: <http://litnorteamericana.blogspot.com/search/label/Chandler>

¹³⁶ Chandler, Raymond, *El simple arte de matar*, Edición digital, 1933, p. 29. Texto obtenido del Departamento de Letras de la FaHCE/UNLP. Consultar: <http://litnorteamericana.blogspot.com/search/label/Chandler>

El *hard-boiled* abandona el modelo *whodunit* (policial de enigma)¹³⁷ y agrega violencia tras violencia, crimen sobre crimen. Dejando de lado la violencia, el policial de carácter duro lleva a los lectores la acción, además, se utiliza el lenguaje de la calle (*slang*) y se adoptan efectos cómicos y sarcásticos, los cuales se acompañan con el tono de la narrativa y el carácter del héroe.¹³⁸

Según Robert Baker, la escuela del *hard-boiled* nace como una oposición a las pretensiones que caracterizan a la historia detectivesca de alrededor de 1920. Los escritores del género crean héroes con algunas cualidades que los apartan de los detectives clásicos, por ejemplo, son hombres duros que sustituyen la deducción y el análisis de pistas por la acción y el uso de la fuerza. Una segunda cualidad se relaciona con la complejidad de sus personalidades, la cual es una mezcla de dureza y sentimentalismo, viven en conflicto por la injusticia y la desigualdad que abunda en la sociedad, sin embargo, no creen que el mundo mejore, por tanto, hacen lo posible para que no sea peor.¹³⁹

En el artículo, “Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II”, Martín Àlex Escribá y Javier Sánchez Zapatero explican que de la unión entre el realismo social de Ernest Hemingway, William Faulkner, John Dos Passos, Sinclair Lewis o Carson McCullers y la narrativa policial de corte clásico, surge el género negro, el cual se encuentra atento al aspecto lúdico y deductivo de las obras basadas en el enigma, aunque también retoma rasgos literarios del realismo, la crítica y la intencionalidad crónica de la narrativa estadounidense de principios de siglo XX. Dicha carga crítica se agudiza a medida que se avecina la crisis suscitada por el “crack” del 29 y la Primera Guerra Mundial, de tal modo que la sociedad prescinde de la razón y de la ciencia. En otras palabras, el policial de enigma ya no se corresponde al contexto social de

¹³⁷ *Whodunit* es una contracción en una palabra del inglés que significa *who's done it?*, es decir, ¿quién lo hizo?

¹³⁸ Lad Panek, Leroy, *Op. Cit.*, pp. 11-12.

¹³⁹ Baker, Robert; Nietzel, Michael, *Private Eyes: One Hundred and One Knights*, Bowling Green State University Press, Ohio, 1985. Texto obtenido del Departamento de Letras de la FaHCE/UNLP. Consultar: <http://litnorteamericana.blogspot.com/search/label/Chandler>

los lectores, éstos no se interesan por la capacidad racional y deductiva de un detective, sino que ahora buscan otras explicaciones del mal social que los atraviesa, por tanto, se abre un camino de gran amplitud creativa para el policial duro. La novela negra no es una simple ficción policiaca, un asunto de investigaciones sobre delitos, sino que, a través de una historia, expone su rechazo a la violencia que se halla en la sociedad.¹⁴⁰

El *hard-boiled*, el género negro o el policial de serie negra o de corte duro, rompe con las reglas del policial clásico en el que se valora la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de Dupin, Poirot o Holmes. Se rompe con la figura del investigador como razonador puro, el que descifra desde una operación lógica los enigmas. En los relatos de serie negra, el detective va al encuentro de los hechos, desencadena nuevos problemas que dejan al descubierto los engranajes de la sociedad.¹⁴¹ En un principio en la Argentina, los relatos de corte duro son leídos con los lentes del policial clásico, es decir, se leen con la expectativa de encontrar una secuencia lógica de presupuestos, hipótesis y deducciones, no obstante, el papel que desempeña la editorial Tiempo Contemporáneo¹⁴² para leer de otra manera las ficciones policiales, se vuelve esencial, como apunta Ricardo Piglia en la introducción a *Cinco relatos de Serie Negra* sobre cómo leer dichos textos literarios: “empezar a analizar estos relatos por lo que no son: no son narraciones clásicas, con enigma”.¹⁴³ Entonces, el género negro es una nueva forma de leer una ficción detectivesca, pero también una nueva forma de pensar a la sociedad en la que sus habitantes coexisten y se desenvuelven.

El género policial en la Argentina

¹⁴⁰ Escribá, Martín Àlex; Sánchez Zapatero, Javier, “Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2007, vol. 36, p. 50, ISSN: 0210-4547.

¹⁴¹ Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 60.

¹⁴² Entre los autores que se publicaron se encuentran textos de Raymond Chandler, Dashiell Hammett, José Giovanni, Horace McCoy, James Hadley Chase, David Goodis, James M. Cain, Richard S. Prather y Charles Williams

¹⁴³ Cita de Ricardo Piglia en Giardinelli, Mempo, *El género negro*, UAM, México, 1996, p. 14.

Donald Yates, Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera reflexionan sobre las etapas y los límites estéticos del policial cultivado en Argentina. El género tiene lectores debido a las traducciones de revistas inglesas y norteamericanas que llegan al país. Entre 1918 y 1922 se inicia la producción del policial, sin embargo, no consigue tanto alcance en lectores como en la década de los treinta, la cual es una etapa muy fecunda en lo que se refiere al público consumidor de literatura detectivesca.¹⁴⁴ Según Yates, en 1953, la ficción policial de autores nacionales alcanza el clímax de su carrera, para 1954, el interés por dichas narrativas se esfuma. La era del policial finaliza.

En 1929, la editorial Tor, publica quincenalmente la *Magazine Sexton Blake*, una revista inspirada en los pulp de Estados Unidos. Entre 1940 y 1945, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares son los autores referentes y los promotores intelectuales del género policial, gracias a las reseñas y traducciones que publican en *Sur*. Para febrero de 1945, ambos escritores, con la ayuda de la editorial Emecé, crean El Séptimo Círculo, una colección que fomenta e impulsa el género policial clásico.¹⁴⁵

Para Borges, los autores que cultivan el *hard-boiled* no merecen su atención. En una entrevista realizada en 1970 explicita su postura sobre el policial de serie negra:

Lo que se llama novela policial en Estados Unidos, ahora, es una forma sadista o sanguinaria de la novela de aventuras. En las novelas de Dashiell Hammett, por ejemplo, los detectives hacen uso y abuso de la fuerza física, no son intelectuales, son simplemente criminales que están de parte de la ley.¹⁴⁶

Hacia 1975 se le pregunta a Borges qué autores que incursionan en el policial le agradan. El escritor de *Ficciones* menciona a escritores que publican policial de

¹⁴⁴ Lafforgue, Jorge; Rivera, Jorge B, *Op. Cit.*, pp.12-14.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 122-123.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 126.

enigma, como G. K. Chesterton y Wilkie Collins, más adelante señala hasta qué punto le gustan las historias de detectives:

Entre los argentinos, Manuel Peyrou escribió cuentos muy buenos, los de *La espada dormida*, a la manera de Chesterton; otros libros de Peyrou me gustan menos, *El estruendo de las rosas*, por ejemplo, está escrito contra las dictaduras; y a mí personalmente, no me gusta que la política intervenga en la literatura.¹⁴⁷

El Séptimo Círculo se mueve dentro de las pautas de la novela-problema, de la ficción detectivesca cuya trama desafía intelectualmente al lector, si la política interviene se convierte en un género que ya no le interesa a la colección.¹⁴⁸ Ricardo Piglia observa que el cultivo del policial clásico por parte de la revista *Sur* confirma una concepción de literatura:

Pienso que en las reglas del policial clásico el grupo *Sur* encontraba ciertos elementos que confirmaban su concepción de la literatura — y no sólo de la literatura —: el fetiche de la inteligencia pura que valoraba sobre todo la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa. A partir de esta fascinación por el investigador como el puro razonador, el gran racionalista que resuelve los enigmas, está claro que las novelas duras de la serie negra eran ilegibles: quiero decir, eran relatos "salvajes", primitivos, sin lógica, "irracionales".¹⁴⁹

Cabe añadir que Borges traza las pautas del policial y la forma en que debe leerse: como un juego intelectual, sin embargo, es él mismo quien trastoca y modifica las

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴⁹ Ricardo Piglia cit. en Lafforgue, Jorge; River, Jorge B., *Op. Cit.*, p. 52.

reglas del policial en “La muerte y la brújula”¹⁵⁰, en “El jardín de los senderos que se bifurcan”¹⁵¹ y en *Seis problemas para don Isidro Parodi*.¹⁵²

A partir de los años cuarenta, las colecciones de kiosco cultivan con mayor frecuencia una mezcla de autores “duros”, *hard-boiled* y “tradicionales”, novela-problema. En la década del cincuenta, las publicaciones se vuelcan hacia las fórmulas “duras” o “negras”. El giro más radical del género, acaso se encuentra en *Operación Masacre* (1957) de Rodolfo Walsh, quien utiliza el policial y, al mismo tiempo, se abre a otros registros narrativos, como el periodismo, o mejor dicho, a su trabajo periodístico le introduce la estructura narrativa del policial, siendo algo novedoso en la forma de contar una historia que sí sucedió.¹⁵³

Para los años sesenta, la cantidad de escritores “duros” incrementa, Jorge Lafforgue lo comenta en su ensayo “Reintroducción: género, parodia, lecturas”, en el cual se distinguen tres momentos en la historia del policial argentino y su desarrollo en la narrativa:

1) La primer etapa abarca desde las últimas décadas del s. XIX hasta 1930 y se refiere a los antecedentes del género, el cual se vincula con la difusión de autores como Poe, Conan Doyle y los folletinistas franceses.

¹⁵⁰ El giro en este relato consiste en que el detective, Erik Lönnrot, es asesinado por el criminal. Teniendo en cuenta “Los diez mandamientos para la novela policial de Raymond Chandler”, el criminal debe ser castigado, ya sea por el detective o por la ley, pero lo importante radica en que el detective no fracase, no muera. En este sentido, Borges revierte la situación del detective, quien es vigilado por el criminal, para así, asesinarlo. Consultar Parsons, Nicholas, *The Book of Literary Lists*, Sidwick & Jackson, London, 1985. Texto de Raymond Chandler obtenido del Departamento de Letras de la FaHCE/UNLP. Disponible en: <http://litnorteamericana.blogspot.com/search/label/Chandler>

¹⁵¹ La marca del policial clásico radica en encontrar al culpable/asesino/criminal mediante la razón, Jorge B. Rivera escribe al respecto: “A una estructura racional y a un planteo seductoramente “matemático”, [Borges] le impondrá, en ‘El jardín de los senderos que se bifurcan’ y en ‘La muerte y la brújula’, un desenlace que es la auténtica apoteosis del fracaso de la razón, la compasión y la justicia: el detective Erik Lönnrot será asesinado por el gángster Red Scharlach [...]; el erudito sinólogo Stephen Albert [...] caerá a manos de un oscuro espía de los Imperios Centrales.” Lafforgue, Jorge, Jorge B. Rivera, *Op. Cit.*, p. 97.

¹⁵² Borges lleva al extremo la idea del detective que descifra enigmas mediante la razón: gracias a la inteligencia del personaje, desde la prisión resuelve casos.

¹⁵³ Lafforgue, Jorge, Jorge B. Rivera, *Op. Cit.*, pp. 19-23.

2) La segunda fase se caracteriza por consolidar a un amplio público que se dedica a leer el policial, como consecuencia surgen grupos de escritores nacionales que se adaptan a las reglas de la novela-problema.

3) El último periodo inicia en los sesenta y se extiende hasta mediados de los setenta, cuando los modelos del *hard-boiled* desplazan a los clásicos ingleses. Se generan nuevas variantes, se homenajea y parodia al género, tal es el caso de *Triste, solitario y final* de Soriano.

Por su parte, Jorge B. Rivera, en “Introducción al relato policial”, categoriza etapas y características del relato policial en la Argentina:

1) La *novela-problema*: la cual tiene un enigma que será develado a partir de procedimientos lógicos y verosímiles; 2) el *relato policial de intriga o suspenso*, el cual aborda una situación angustiante y se espera su resolución; 3) el *thriller* o novela de acción y aventuras criminales; 4) la *novela dura*, donde se relata con visión crítica y desgastante el orden social, el mundo del poder y del dinero.¹⁵⁴

Para Rivera, existen dos posibilidades para abordar al género negro en la Argentina: a) admitir como relato policial cualquier texto que se inscriba en la categorización antes mencionada; b) solicitar como requisito mínimo la existencia de una pesquisa y un enigma.¹⁵⁵ Algunos autores y críticos del policial se encuentran en un dilema al señalar que las obras producidas en la Argentina carecen de identidad propia, ya que el género es de una tradición literaria extranjera. En 1973, Carlos Monsiváis observa el dilema en el caso global del policial Latinoamericano:

¿Por qué no se cultiva en América Latina? ¿Por qué carecemos de los relatores de la grandeza de la muerte y persecución en un mundo semiprimario? Quizás la respuesta es obvia: el *thriller* es la divulgación romántica y personalizada de la lucha por el poder, una lucha que implica desarrollo, industria, ambición de mercados. En

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 83-84.

¹⁵⁵ *Idem.*

el fondo, el *thriller* es literatura de indagación imperialista o por lo menos decididamente monopólica. ¿O quién se ocuparía de robar los secretos atómicos de Ecuador o de secuestrar a un científico hondureño?¹⁵⁶

Monsiváis utiliza el retruécano como provocación a los escritores que emplean el género, además, realiza un llamado a que se contextualice el relato policial a partir de los condicionantes sociales de cada país con la finalidad de lograr mayor verosimilitud en la trama y el contenido. Donald Yates observa, por ejemplo, que el público latinoamericano rechaza cualquier idealización de la policía, ya que existen prácticas del cuerpo policial que se leen en los relatos de Conan Doyle, por ejemplo, que no se corresponden con la realidad que se experimenta, ya sea en México, Argentina o Cuba. La representación de las autoridades policiales en las ficciones anglosajonas es poco creíble en un ambiente hispano.¹⁵⁷

Entonces, los escritores argentinos se hallan en un dilema al momento de concebir un relato policial clásico o de serie negra, ya que, como apunta Monsiváis, los escritores de *hard-boiled* reconocen que “época es conducta y es psicología”, por tanto, la trama que elaboran no es arbitraria u ornamental, se relaciona con la época en la que se conforman como sujetos de una sociedad: “En sus novelas, época es substancia, nombre, cuerpo de la acción. Sabían o intuían que época, también, es etapa específica de la lucha de clases.”¹⁵⁸

Paco Ignacio Taibo, en “La ‘otra’ novela policíaca. Herejías en español” complementa la idea propuesta por Monsiváis al apuntar que lo que sucede en una ciudad como San Francisco, no suele ocurrir en La Habana o en la Ciudad de México, por ello, se requiere cambiar el escenario donde transcurre la trama y así elaborar

¹⁵⁶ Monsiváis, Carlos, “Ustedes que jamás han sido asesinados”, *Revista de la universidad*, México, 1973, p. 11. Recuperado de: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/827fe287-4f1d-417d-b7dc-04c6dea84edd/ustedes-que-jamas-han-sido-asesinados>

¹⁵⁷ Trelles Paz, Diego, *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta*, Tesis doctoral, Universidad de Austin, Texas, 2008, p. 89.

¹⁵⁸ Monsiváis, Carlos, *Op. Cit.*, p. 6.

una novela negra que muestre los desarreglos de las sociedades latinoamericanas en una geografía y desde una perspectiva propia.¹⁵⁹

Taibo opina que la nueva ficción policial hispana se produce gracias al encuentro entre el esquema de la novela negra estadounidense con las historias y paisajes de los autores/lectores hispanohablantes. De modo que ya no se nacionaliza el género, sino que se construye un relato policial con una identidad propia. El autor de *Días de Combate* propone adoptar el *hard-boiled*, pero transcribirlo al contexto social de Latinoamérica. Por su parte, Trelles Paz añade que el policial duro estadounidense, con su visión crítica de la sociedad, su filosofía del desencanto y sus altas dosis de violencia es un modelo significativo y perfectamente adaptable a las realidades latinoamericanas.¹⁶⁰

Si Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Rodolfo Walsh y Silvina Ocampo traducen el modelo de la novela-problema a la tradición literaria hispanoamericana, Ricardo Piglia, Juan Carlos Martini y José Pablo Feinmann lo hacen con el *hard-boiled*. En 1999, Leonardo Padura sostiene, en “Modernidad y postmodernidad: La novela policial en Iberoamérica”, que en los sesenta, la literatura policial se enfrenta a una disyuntiva: mantenerse en la tradición realista, moralizante y crítica, o renovarse otra vez, al ritmo de la violencia, la corrupción y los cambios políticos de un mundo cada vez más convulso y agónico en el que la violencia pasa a ser el protagonista dominante.¹⁶¹

A finales de los sesenta y principios de los setenta, el neopolicial, como lo llama Padura, se aficiona por los modelos de la cultura de masas, aborda desde una visión paródica ciertas estructuras novelescas, crea sus propios estereotipos, emplea discursos populares y marginales, utiliza el pastiche, es ecléctico y lanza una mirada burlona y desacralizadora sobre la semilla del género: el enigma.¹⁶² Para el novelista

¹⁵⁹ Taibo en Trelles Paz, Diego, *Op. Cit.*, p. 105.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 95.

¹⁶¹ Padura Fuentes, Leonardo, “Modernidad y postmodernidad: La novela policial en Iberoamérica”, *Hispanamérica*, Dec., 1999, Año 28, No. 84 (Dec., 1999), p. 40-41. Consultado en: <https://www.jstor.org/stable/20540154>

¹⁶² *Ibid.*, p. 41.

cubano, una muestra del neopolicial se halla en *Triste, solitario y final* (1973) de Osvaldo Soriano, la cual “lleva el ejercicio paródico, intertextual y culterano al extremo de utilizar personajes como Philip Marlowe –de la ficción– y Stan Laurel y Oliver Hardy –de la realidad– como protagonistas de esa obra.”¹⁶³

La producción de las obras literarias que adoptan el *hard-boiled* se interrumpe a mediados de los setenta como consecuencia del golpe de estado. Sin embargo, a partir de la década del ochenta, la producción novelesca incrementa con un ingrediente extra en su contenido: la denuncia social del terror que se experimenta durante la dictadura. De tal modo, que la novela policial argentina asume la denuncia como propósito de escritura.¹⁶⁴

Jorge B. Rivera señala que son pocos los autores argentinos dedicados en forma exclusiva al género policial, lo que abundan son los escritores que lo cultivan de manera esporádica, matizándolo con otros géneros literarios, tal es el caso de Adolfo Pérez Zelaschi, Rodolfo J. Walsh, Eduardo Goligorsky, Ricardo Piglia, entre otros. Que algunos escritores no se dediquen exclusivamente a las ficciones detectivescas se debe, en parte, a que el género se adopta, es un género exógeno, extranjero, es decir, utilizan el género a partir de sus condiciones materiales: la tradición literaria argentina, su entorno social y su contexto político.¹⁶⁵

Antes de los setenta, el género policial carece de prestigio literario, ya que se le vincula con la cultura de masas, por tanto, se le considera una literatura “fácil” o “menor”. A lo largo de la década del setenta, los narradores se acercan al género desde una línea paródica que utiliza estilos y lenguajes que exigen un público entrenado en el desciframiento y el deleite de claves aportadas por el cine “negro”, el cómic, Hollywood, las *pin up girls*, el jazz, el culto de los antihéroes, la gestualidad de Humphrey Bogart, en suma, de la cultura de masas. En caso de que el lector carezca de contexto previo, resulta casi imposible la existencia de *Triste, solitario y*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 44.

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ Lafforgue, Jorge; Rivera, Jorge B., *Op. Cit.*, pp. 90-91.

final (1973), cuyo sentido literario implica en gran medida una conexión con la cultura del *hard-boiled* y el cine norteamericano.¹⁶⁶

Hacia los setenta se revalorizan ciertos tipos de productos y consumos que, en décadas anteriores, carecen de prestigio intelectual, por ejemplo, en el plano literario, se integran autores como Hammett, McCoy, Chandler y Goodis a un sistema al que también pertenecen Hemingway o Scott Fitzgerald. Cabe señalar que hacia dicha época se examinan los textos del género negro desde perspectivas críticas y teóricas, como las de Georg Lukács, Bertolt Brecht, Umberto Eco, Walter Benjamin, entre otros.¹⁶⁷

La lectura se realiza de forma menos “ingenua”, en palabras de Rivera, “ingenuos” son aquellos autores que publican policial de enigma hacia la década del treinta y cuarenta, con sus recetas que vuelven verosímil todo y con sus intenciones de crear un producto destinado al ocio. En la etapa “clásica”, que cubre las décadas del treinta y sesenta, se reproduce el modelo de la novela-problema, *Variaciones en rojo* (1953) de Rodolfo Walsh es un ejemplo de ello, ya que al joven Daniel Hernández se le presenta un enigma y mediante la deducción lo resuelve¹⁶⁸

En lo que Rivera denomina la etapa clásica, se respetan las reglas del juego que impone el mercado: un policial con enigma interesante, bien estructurado, pistas congruentes, explicación clara y convincente, y adecuadas dosis de erotismo. Con dichos ingredientes se retiene la atención de lector. Sin embargo, en la etapa “dura”, como la denomina Rivera, de los años setenta se desarrollan las catálisis y las gestualidades que cimientan el imaginario de la ficción policial dura, flexibilizando el juego paródico, las soluciones abiertas, las atmósferas densas, el humor, la acción pura y las situaciones ambiguas.¹⁶⁹

Borges no es el precursor absoluto de la narrativa policial argentina, dicho territorio se encuentra cubierto desde finales del s. XIX, en cambio, su incursión

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 94.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 94

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 94-95.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 95.

marca límites y características para el proyecto literario de los escritores que se avecinan. Borges propone en “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941) y en “La muerte y la brújula” (1942) no una adopción del género, sino una apropiación, trastocando así los lineamientos del policial de enigma. Según Rivera, Borges se apropia de lo policial a través de la reformulación y la problematización de las reglas de juego de lo genérico, lo epigonal, lo apócrifo y lo paródico, y ahí reside la marca que lo distingue de los otros escritores.¹⁷⁰

Para Rivera, Borges replantea una tradición, sus límites y artificios, prefigurando la pauta de lo paródico¹⁷¹, la cual define casi en su conjunto a la narrativa policial argentina. Uno de los grandes aportes del autor de *El Aleph* a la tradición literaria es el uso de la parodia, la refutación, el plagio, la cita, la crítica con el fin de presentar textos que ordenen de otra manera los modelos impuestos como “clásicos”.¹⁷²

Goligorsky, Martini, Soriano, Giardinelli, Piglia, entre otros, remiten a un conjunto de textos (Hammett, Chandler, Chase o Goodis), se apropian de ellos y los revalorizan mediante la parodia, en este sentido, cuanto más parodiante es un texto, más notorio es el referente y los signos se vuelven manipulables para el lector.¹⁷³ Se afirma, entonces, que *Triste, solitario y final* es un texto paródico: cuestiona lo estereotipado, exhibe al policial duro mediante una galería de tics propios del género, en resumen, combate a la tradición del *hard-boiled* y marca los nuevos límites para los escritores ulteriores.¹⁷⁴

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 96.

¹⁷¹ Del término parodia se utiliza la definición que realiza Josefina Ludmer: "El hecho de que utilicemos la palabra 'parodia' no debe inducir a equívocos; una parodia no es necesariamente cómica, pero toda parodia es un modo de entablar combate contra una tradición; en realidad es el golpe de gracia a lo ya muerto, su lápida. No debe leerse como disolución de una estructura en otra, sino como su transformación; la parodia es uno de los modos privilegiados de jugar con la ley y su negación, en un efecto típico de doble ángulo, doble matiz, discordancia, y en su clásica operación de mecanización de procedimientos". Ludmer, Josefina, *Onetti: Los procesos de construcción del relato*, Sudamericana, Buenos Aires, 1977, p. 124.

¹⁷² Lafforgue, Jorge; Rivera, Jorge B, *Op. Cit.*, p. 98.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 99.

¹⁷⁴ *Idem.*

Asalto literario

Manuel Rud apunta que en Estados Unidos se recurre a definir las características del género a partir de las transformaciones histórico-sociales que intervienen en su aparición. En Argentina es distinto:

Borges había cumplido el rol canonizador de algunas vertientes del relato de enigma que estaban, de alguna manera, circulando a nivel masivo desde mediados de la década del 30. La variedad negra del género tendrá, por su parte, una presencia bastante más tardía: A principios de los 60, algunas colecciones comienzan a publicar con relativo éxito de ventas, textos de Chase, Spillane, Brewer y Goodis entre otros; es la época de auge productivo de publicaciones de kiosko como *Rastros*, *Cobalto*, *Pandora*, *Punto Negro*, etc., que además de traducciones de aquellos norteamericanos, presentarán a los epígonos locales que (muchas veces con seudónimos como Ralph Fletcher, Roy Wilson o Dave Target) trabajarían con los modelos del *hard-boiled* con ambientes y tramas marcadas por la ya probada eficacia comercial: sexo y violencia, detectives inescrupulosos rigurosamente provistos de whisky, y alguna recurrencia a la iconografía de los *pulps* americanos de la década del 30.¹⁷⁵

Algunos integrantes de la revista *Contorno* se interesan por el género policial y las posibilidades de uso de sus recursos narrativos. Una vez más, nace la idea de apropiación de un modelo literario con el objetivo de 'crear una lectura' e incorporarla a la escritura literaria, pero en esta ocasión, en un abierto combate con

¹⁷⁵ Rud, Manuel, "Breve historia de una apropiación para una aproximación al género policial en la Argentina", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2001, p. 7. Recuperado de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apropia.html>

la posición borgeana, es decir, textos con componentes políticos frente a otros sin el carácter político.¹⁷⁶

El empleo del género negro en la Argentina combate la concepción de ficción detectivesca que Borges impone como canónica, no obstante, continúa Rud, por un lado se encuentra la tradición del autor de "La muerte y la brújula", por el otro, se halla Roberto Arlt, cuya novela, *El juguete rabioso*, no define las pautas de lo policial en su totalidad, en cambio, focaliza la fluida variedad de literatura popular, como la novela de aventuras; también, surge el gesto de "asalto literario", con el cual se provoca otro modo de apropiación.¹⁷⁷

El género policial y el gesto de asalto literario se relacionan con la idea de literatura popular, por un lado, Borges "roba", parodia al género, se apropia de él, por el otro, Arlt habla del robo, escribe desde donde lee, desde los textos robados, desde las traducciones, es decir, desde las apropiaciones del lenguaje. Borges escribe desde sus lecturas, desde el robo/apropiación de las pautas del género, Arlt redacta la idea de un crimen que produce intelecto/escritura.¹⁷⁸

La escena del saqueo literario bordea como un gesto fundacional con el policial negro en la Argentina. El policial de serie negra se lee como una vuelta de tuerca sobre el policial clásico en términos de registro, construcción de trama, representación del mundo y verosimilitud narrativa, a partir de ello se inventan relatos sin una dominante figura de la ley vinculada con la abstracta concepción del bien, se fabrican detectives que se mueven por el impulso, ya no por la racionalidad lógica característica del relato de enigma, por último, se carga de altas dosis de violencia la historia policial. En resumen, los sujetos que se desplazan en dichas ficciones, bordean las pautas de la legalidad, ahora son nuevos los postulados que rigen al relato de serie negra; de ahí la idea del saqueo, ya que los personajes, en mayor o menor medida, accionan fuera de la ley.¹⁷⁹

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.5

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 6.

Manuel Rud reflexiona en que el patrón de funcionamiento de los rasgos del policial negro, en el Río de la Plata, consiste en realizar operaciones apropiativas y decididamente políticas. Dichas operaciones se propician en el interior del campo literario y generan una ruptura en las pautas en que se lee, en términos de Rud, la “literatura elevada”. Por ende, se desjerarquizan discursos asociados a la “alta cultura” y se practica un modelo, fundado por Roberto Arlt, en que se vincula delito y ficción, matriz del “estilo criminal” dentro de la tradición literaria argentina.¹⁸⁰

Sobre Triste, solitario y final

A raíz del texto *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*, de Lafforgue y Rivera, y del artículo *Spanish American Detective Story*, de Donald Yates, Carlos Bastidas Zambrano observa que ambos estudios demuestran que el origen de la literatura policial argentina se relaciona con la apropiación de los modelos genéricos extranjeros, es decir, surge a partir de la reproducción de las formas literarias de la tradición literaria estadounidense y europea. La evolución del relato policial, en cambio, goza de dos presupuestos: la apropiación de las fórmulas de la literatura policial extranjera y la reconfiguración de la idea de lo policiaco en el contexto de la literatura argentina.¹⁸¹ Como efecto de la apropiación se constituye un paradigma de escritura en las ficciones detectivescas y no sólo es exclusiva a ellas, Piglia reflexiona en torno al tema:

¿Se puede hablar de una novela argentina? ¿Qué características tendría? Ése fue un poco el punto de partida para mí. Porque pienso que los géneros se forman siguiendo líneas y tendencias de la literatura nacional. Los géneros no trabajan del mismo modo en cualquier contexto. La literatura nacional es la que define las transacciones y los canjes, introduce deformaciones, mutilaciones y

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸¹ Bastidas Zambrano, Carlos, *La novela policial argentina de los años setenta*, Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Bogotá, 2012.

en esto la traducción, en todos sus sentidos, tiene una función básica. La literatura nacional es el contexto que decide las apropiaciones y los usos.¹⁸²

De modo que *Triste, solitario y final* se caracteriza por las transacciones que realiza dentro de su contexto de producción, además, la novela es el ejemplo de una tradición literaria que se apropia y reconfigura un género, proponiendo, asimismo, nuevos límites narrativos. Bastidas Zambrano comenta al respecto de la novela de Soriano:

Lo policial es [...] una apropiación deliberada [...] existe toda una parafernalia de figuras y formas literarias que indican el vínculo de la novela con la ficción policial, pretender definirla dentro de los límites del género es, por lo menos desde una visión clásica de esta literatura, insuficiente.¹⁸³

Cabe resaltar que *Triste, solitario y final* es el ejemplo de la apropiación de géneros y la reconfiguración y propuesta de nuevos límites narrativos. Díaz Eterovic señala que el relato neopolicial está en consonancia con el contexto de la literatura hispanoamericana a partir de las novelas de Soriano, ya que éste le otorga a la novela policial la impronta latinoamericana.¹⁸⁴

Fabián Mossello apunta que en *Triste, solitario y final* se retoma la estructura del policial negro con la finalidad de reescribirlo en clave paródica y afianzar algunas operaciones discursivas que abren una brecha para las ficciones detectivescas: en primer lugar, la parodia del género del crimen se produce al introducir un detective-periodista. Soriano, quien es un personaje autoficcionalado,

¹⁸² Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 74.

¹⁸³ Bastidas Zambrano, Carlos, *Op. Cit.*, p. 36.

¹⁸⁴ Díaz Eterovic cit. en Mossello, Fabián Gabriel, "Escritura neopolicial en Argentina. Parodia y estilización del género policial", Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, Argentina, p. 6. USRL:

https://www.academia.edu/29303170/Neopolicial_parodia_y_estilizaci%C3%B3n_del_g%C3%A9nero_del_crimen

no porta armas, no sabe siquiera cómo usarlas, carece de nociones mínimas de defensa personal, desconoce los códigos del delito y no tiene fortaleza física. En este sentido, el rol del detective personificado por Soriano subvierte las características del detective del policial duro. El segundo aspecto se refiere a una escena en la que Marlowe se encuentra en un estado moribundo, Mossello señala que Soriano retrata la muerte simbólica del detective de Chandler y con ello, se concluye la tradición de las series *hard-boiled*, creando una apertura en las nuevas figuras detectivescas que se avecinan en las narraciones neopoliciales.¹⁸⁵

Similar que Borges y Walsh, quienes se apropian de elementos del relato policial para reconfigurar sus límites, Soriano trastoca dichos límites y esboza la nueva narrativa policial argentina, acaso latinoamericana, clausurando, al mismo tiempo, la tradición norteamericana del *hard-boiled* que se asimila en la argentina en los sesenta y setenta.

Piglia comenta que los relatos policiales comienzan en el momento en que se inventa la figura del detective¹⁸⁶, en este sentido, Soriano, al retratar el crepúsculo de Philip Marlowe e insertar en la trama de su novela a un periodista que hace el papel de detective (detective-periodista) esboza los contornos de las nuevas escrituras del crimen, la cual conlleva, en palabras de Mossello: “un espacio de prácticas literarias [...] dominado por la parodia, el poder, la corrupción del estado y la ausencia de héroes salvadores.”¹⁸⁷

*

La tradición del policial argentino se sintetiza en dos premisas estéticas: apropiación y reconfiguración del género. Se muestra que no sólo aplica para la ficción detectivesca, sino para la tradición de la narrativa argentina. En la apropiación, en el crimen, el saqueo, se trazan los límites del género, mejor dicho, se proyectan las nuevas formas de realizar literatura policial. Mediante la parodia, el uso lícito o

¹⁸⁵ Mossello, Fabián Gabriel, *Op. Cit.*, p. 6.

¹⁸⁶ Piglia, Ricardo, “Lectores imaginarios”, *El último lector*, Debolsillo, México, 2014.

¹⁸⁷ Mossello, Fabián Gabriel, *Op. Cit.*, p. 8.

ilícito de ciertos recursos literarios, los escritores como Soriano abren un nuevo panorama para la narrativa hispanoamericana, la cual no sólo se basa en las formas, a la manera de Borges o Bioy Casares, sino que exhiben en el contenido a la sociedad, a las relaciones interpersonales y el poder que la élite política ejerce sobre los otros.

Triste, solitario y final es el umbral en que se clausura una tradición y se abre otra, en el que los cruces con el poder político y policial brindan una nueva opción para narrar y pensar las nuevas formas del delito, como explica Díaz Eterovic: “la literatura neopolicial ha servido para revelar la realidad de nuestros países donde crimen y política han sido una ecuación trágicamente perfecta.”¹⁸⁸ Cómo no escribir de política en un contexto social en el que la violencia se lleva al plano político, en el que la sociedad civil se encuentra asediada por las persecuciones de las autoridades, por ello, algunas ficciones detectivescas en la Argentina durante los años setenta funcionan para encarar los temas políticos y cuestionar las relaciones de poder.

¹⁸⁸ Díaz Eterovic cit. en Mossello, Fabián, *Op. Cit.*, p. 6.

CAPÍTULO IV SOBRE *TRISTE, SOLITARIO Y FINAL*

—Compraste buena parte de mí, Terry. Con una sonrisa, un gesto de la cabeza, un ademán amable, unas copas tranquilas en un bar silencioso, aquí y allá. Fue muy bueno mientras duró. Hasta la vista, *amigo*. No voy a decir adiós. Ya te lo dije cuando significaba algo. Te lo dije cuando era triste, solitario y final.

Raymond Chandler, *El largo adiós*.

Resumen de la novela

La trama de la novela se construye en dos planos, en el primero, Philip Marlowe investiga, por encargo de Stan Laurel, por qué las productoras de Hollywood ya no contratan al comediante; en el segundo, el personaje de Osvaldo Soriano entra en escena, se encuentra con el detective de Raymond Chandler y se dispara la trama de *Triste, solitario y final*.

Ambas partes de la historia se caracterizan por rescatar del olvido al que se le condena al Flaco desde Hollywood. Si bien se investigan las causas del olvido de Stan, tanto Marlowe como Soriano se mueven por distintos motivos, el primero trabaja por encargo de Laurel, el segundo sólo quiere escribir una novela sobre la pareja de cómicos. Marlowe, como es característico de él, no lo motiva el dinero, sino la simpatía y empatía que tiene por Laurel, en cambio, Soriano, se encuentra encariñado con los comediantes, ya lo expresa cuando el detective le pregunta las causas de su investigación sobre el Gordo y el Flaco, el periodista le contesta que porque los quiere mucho.¹⁸⁹

En la primera parte de la novela se relata de manera alternada la llegada de Laurel, junto con Charles Chaplin, a Nueva York y el encuentro entre el Flaco y Marlowe, posteriormente se narran las pesquisas del detective, dando paso al acercamiento con John Wayne. En la segunda parte, Soriano personaje y Marlowe se

¹⁸⁹ Soriano, Osvaldo, *Triste, solitario y final*, Planeta Lector, 2020, Archivo digital, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, p. 1905.

encuentran en el cementerio de Forest Lawn en Los Ángeles mientras observan la tumba de Laurel.

Bastidas Zambrano señala que la primer parte del relato cuenta de manera fragmentaria la vida del Gordo y el Flaco, desde cómo llegan a USA, cómo se conocen en el plató, su decadencia y muerte; la segunda parte consiste en narrar las peripecias de Marlowe y Soriano, que vendría a ser la línea argumental fuerte de la novela. La muerte de Laurel conecta la primera historia con la segunda, ya que en el encuentro en el cementerio se topan por azar los personajes que sostienen la trama en lo que resta de la novela. A partir de dicho encuentro, la historia, según Bastidas Zambrano, se estructura en cuatro escenarios: la casa de Marlowe, Los Ángeles, y a su vez, posee también tres ejes argumentales: la entrevista con Dick van Dyke, el relato de Diana Walcott y la entrevista/secuestro de Chaplin.¹⁹⁰

Existen otros escenarios que tiran del hilo de la trama, por ejemplo, el combate que se propicia durante la ceremonia de los Óscar, la persecución en el tren, la balacera en la que se ven envueltos los personajes, la golpiza que les propinan los policías de L.A., estos distintos momentos brindan información sobre los personajes y el contexto en el que se desenvuelven, además, existen acciones que se ejecutan desde la parodia al policial de corte duro y otras ingresan en los límites propios del género. Más adelante se tratará a detalle el tema.

*Características de Triste, solitario y final*¹⁹¹

Se podría considerar al *hard-boiled* como un género sobre el capitalismo, es decir, un espacio en el que circula el dinero. Ricardo Piglia comenta en *Crítica y ficción*, que la trama funciona gracias al intercambio monetario. Piénsese en *Cosecha roja* de Dashiell Hammett, sólo por brindar un ejemplo, el agente de la Continental investiga un caso a partir de que le pagan para ejercer su oficio.

¹⁹⁰ Bastidas Zambrano, Carlos, *La novela policial argentina de los años setenta*, Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Bogotá, 2012.

¹⁹¹ De ahora en adelante, *Triste, solitario y final* se abreviará como *TSF*.

En la novela *hard-boiled* existen tramas de corrupción dominadas por el dinero, sin embargo, no se denuncia nada ni a nadie, a diferencia del neopolicial, un género que se sostiene sobre la matriz capitalista.¹⁹² Si en el *hard-boiled* el dinero se encuentra circunscripto a una banda, un grupo o una persona, en el neopolicial se involucran al Estado y a actores que tienen influencia a nivel global.¹⁹³ En este sentido, el *hard-boiled* se construye en una trama donde la violencia y corrupción giran en torno a un grupo en apariencia aislado del Estado, mientras que en el neopolicial el verdadero responsable de todo el mal social es el mismo Estado. En el caso de *TSF*, Hollywood y algunos de sus actores, en sentido simbólico y literal, son los responsables de que no contraten al Gordo y al Flaco, la sociedad estadounidense los margina, ya sea por viejos o porque ya no le funcionan a la maquinaria cinematográfica que se encuentra establecida en Los Ángeles.

Sin embargo, cabe destacar que Soriano estructura el enigma de forma no convencional, ya que el trabajo que le asignan al detective cimienta la acción, porque es a partir de ellos que los protagonistas actúan. María Laura Pérez, en “La configuración de la novela policial en *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano”, señala que cuando los modelos narrativos buscan la experimentación los enigmas o trabajos del detective no cumplen con la misma función.¹⁹⁴

Uno de los enigmas en *El largo adiós* de Raymond Chandler descansa en la pregunta: ¿Terry Lennox es culpable de asesinato? Dicha cuestión posibilita que la trama de novela se desarrolle, generando así más enigmas, de tal modo que a Philip Marlowe se le asigna un trabajo, éste consiste en demostrar que Lennox es inocente;

¹⁹² A partir de Hammett, el relato policial se estructura sobre el misterio de la riqueza; o mejor, de la corrupción, de la relación entre dinero y poder. Y muchas veces son las mujeres las que encarnan ese mundo de manera visible. Piglia, Ricardo, *El último lector*, Debolsillo, México, 2015, p. 85.

¹⁹³ Un ejemplo sería *Motherless Brooklyn* de Jonathan Lethem en el cual un empresario/político importante mueve sus hilos sociales para crear, fácilmente, bienes inmuebles sin necesidad de tramitar permisos estatales, dicha creación, por supuesto, se realiza con la finalidad de generar beneficios monetarios.

¹⁹⁴ Pérez, María Laura, “La configuración de la novela policial en *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano”, *Hápax*, Universidad de Buenos Aires, No. 9, p. 157, ISSN-e 1988-9127.
USRL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5832501>

en la novela de Soriano, primero se le asigna un trabajo al detective: descubrir por qué no contratan Stan Laurel ahora que ya es viejo, existe un enigma y un trabajo, Marlowe ahora investiga, recibe las golpizas y humillaciones que son usuales en él y saca conclusiones, posteriormente, el enigma se configura con la llegada de Soriano personaje en la historia, ya que se desplaza el enigma, porque el periodista argentino sólo busca información para escribir una novela sobre los comediantes que tanto admira. Tal desplazamiento dispara y sostiene la trama, sin el encuentro entre Marlowe y Soriano personaje la novela finalizaría en la muerte del Flaco.

Para que el detective investigue debe existir una motivación, en *TSF* la motivación no se vincula tanto con el intercambio económico, sino con la nostalgia que Marlowe siente cuando se reconoce en Laurel, quien ya es un hombre viejo y solo, entonces es que inicia su trabajo; por otro lado, la motivación de Soriano personaje se asocia con la escritura de una novela sobre los comediantes. Si en *TSF* se plantea una incógnita para el lector, ésta se vuelve complicada de responder, ya que en el texto los misterios tienen múltiples explicaciones e interpretaciones: el por qué los productores no contactan a Stan pueden ser por cuestiones estéticas, económicas, por su edad o porque existe un público distinto. A pesar de que existe un enigma claro, el pedido que le solicita Laurel a Marlowe es ambiguo, por tanto, la investigación se complejiza. El actor le dice al detective:

Quiero saber por qué nadie me ofrece trabajo. 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.¹⁹⁵

Nadie contrata a Laurel, Hollywood y el público lo olvida poco a poco, a él y a su compañero de aventuras, ahí el detective pone el cuerpo al servicio de la

¹⁹⁵ Soriano, Osvaldo, *Op. Cit.*, p. 310.

investigación, se dirige a las calles con la intención de sacar información, pistas, indicios, pero el misterio a desentrañar es un vacío: ¿cómo responder a incógnitas como las que le presenta Stan? Escarbando más en el enigma. Marlowe le pregunta al comediante si tuvo relación con los diez de Hollywood¹⁹⁶, a lo que le responde: “Los conozco, pero nada más.”¹⁹⁷ María Laura Pérez sostiene, que, al existir un pedido ambiguo, se deviene una pesquisa confusa, sin embargo, el misterio actúa como un pretexto para narrar la historia que tiene como protagonistas a Soriano y a Marlowe.¹⁹⁸

El encuentro entre Marlowe y Laurel sólo funciona de marco para que sea posible la relación entre Soriano y Marlowe. Ambos protagonistas se meten en problemas sin sacar una pista siquiera, no hay planes de acción, improvisan constantemente y siempre parece que regresan al punto de inicio. En *El largo adiós*, Marlowe es encarcelado y golpeado, se mueve de un punto a otro, pero, con frecuencia, obtiene datos, regresa al punto de partida y es en este sentido que la estructura de la novela se dibuja en espiral; en *TSF*, los protagonistas sufren destinos similares al texto de Chandler, con la excepción de que nunca sacan información, por ello la estructura de la novela de Soriano es circular; Stan y Ollie piensan: “Los trenes tienen algo que ver con el principio y con el final.”¹⁹⁹ La sensación de no saber si el tren se dirige hacia adelante o hacia atrás se asocia con la idea de que el lector desconoce si la dupla Marlowe-Soriano avanza o retrocede.

En *TSF* se encuentran dos casos del género policial: el del Gordo y el Flaco y el de Diana Walcott, el primero se enmarca en el policial, no obstante, se desvía de las formas del *hard-boiled*: no se traza un plan, se improvisa, los protagonistas generan situaciones absurdas, por ejemplo, cuando visitan a Van Dyke en su oficina, lo que en un inicio es un interrogatorio se convierte en un asalto, o cuando se

¹⁹⁶ Durante la segunda mitad de la década de los cuarenta, el senador Joseph McCarthy realizó una serie de juicios a la gente de Hollywood con el propósito de desenmascarar a aquellos que considerase comunistas.

¹⁹⁷ Soriano, Osvaldo, *Op. Cit.*, p. 330.

¹⁹⁸ Pérez, María Laura, *Op. Cit.*, pp. 158-159.

¹⁹⁹ Soriano, Osvaldo, *Op. Cit.*, p. 444.

encuentran con Chaplin, de interrogatorio se pasa al secuestro del actor. En el tránsito de la seriedad a lo absurdo se sucede lo cómico, se utilizan los tics y gags que se miran en las películas de Stan y Ollie, abriendo paso a situaciones chuscas, como la secuencia en la que Marlowe y Soriano entran a una sala de proyección y golpean a los demás entre la oscuridad o la escena de la ceremonia de los Óscar. En síntesis, se tiene como objetivo buscar información sobre Laurel y Hardy y en el camino se meten en situaciones cómicas, como en las películas de los comediantes, incluso, cuando los protagonistas consiguen un aventón a los estudios de Hollywood, Marlowe le explica a Crystal, la chica que conduce, que desde que empezaron a trabajar juntos les va mal, a lo que ella le responde (refiriéndose a los comediantes): como a ellos. De tal modo, se observa la correspondencia y similitud entre los comediantes con el detective y el periodista.²⁰⁰

El segundo caso que se presenta en la novela se inscribe en los límites del género. El señor Frers contrata a Marlowe para que le siga el paso a su hermana: Diana Walcott. Existe un pedido concreto, sin ambigüedades, Marlowe y Soriano tienen un plan, lo ejecutan, se les atraviesa un inconveniente (Frers traiciona al detective), pero salen librados de la situación en la que se envuelven. El caso se encuentra en los límites del género, con la excepción de que en el proceso los protagonistas se hallan en una situación de comedia: Soriano y Marlowe viajan en distintos automóviles para espiar a Diana Walcott, el detective contrata a un conductor puertorriqueño para que el periodista argentino se entienda con él, sin embargo, se confunden y el chofer con el que viaja Soriano resulta ser norteamericano.

Existen también homenajes al policial que funcionan como un ancla, para que el lector conserve la idea de que lee un texto policial, por ejemplo, en una ocasión Marlowe le relata a Laurel que tuvo un amigo llamado Terry Lennox: “Era inglés,

²⁰⁰ La novela sigue la estructura de las historias humorísticas como las de Chaplin o el Gordo y el Flaco, donde los héroes deben atravesar obstáculos y poner continuamente el cuerpo. Marlowe y Soriano también sufren las consecuencias de sus actos. Las aventuras tienen como punto de partida una situación paradójica que trae problemas a los protagonistas. Pérez, María Laura, *Op. Cit.*, p. 152.

como usted. Trabajó en películas, como usted. Estaba deshecho y terminó montando una comedia para escapar de la realidad.”²⁰¹ Cuando la conversación entre el detective y el comediante progresa, el primero concluye: “Tomaremos un gimlet y no lo veré más.”²⁰² Ambas son referencias a *El largo adiós*, pero no es la única novela a la que se alude; cuando Laurel se encuentra en la oficina de Marlowe le pregunta al detective qué está leyendo, a lo que le responde: “Una novela policial. 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.”²⁰³ El libro es *Cosecha roja* de Dashiell Hammett. En cuanto a la secuencia cronológica de Marlowe, *TSF* sucede después de *Playback* de Raymond Chandler, ya que en dicha novela el detective se encuentra casado y se divorcia, por ello, cuando Laurel lo contrata, el protagonista piensa que desde su divorcio apenas ha trabajado en un par de casos.²⁰⁴

Como observa María Laura Pérez, la profesión de los protagonistas también mantiene una relación directa con el policial, por supuesto, Marlowe es la conexión más evidente hacia el género, aunque Soriano personaje, al ser periodista, también se erige como una figura detectivesca del género. El detective privado y el periodista tienen la impronta de la investigación, sin embargo, se reconfiguran las profesiones de ambos, incluso se les despoja el carácter heroico, por ejemplo, Marlowe, quien en las novelas de Chandler se le conoce por ser el héroe de la historia y en *TSF* es un antihéroe. A los protagonistas se les imponen situaciones en las que usualmente fracasan, salvo en el caso de Diana Walcott, además, a Marlowe se le representa en los momentos finales de su vida, casi siempre está a punto de morir, ya no es aquella persona fuerte que soporta golpes y continúa incólume, ahora más bien se encuentra inerte ante las circunstancias a las que se enfrenta.

Philip Marlowe es el emblema del detective suspicaz, enérgico, que, a diferencia de Dupin, no sólo usa la razón, sino también el cuerpo para resolver casos.

²⁰¹ Soriano, Osvaldo, *Op. Cit.*, p. 444.

²⁰² *Idem.*

²⁰³ Soriano, Osvaldo, *Op. Cit.*, p. 257.

²⁰⁴ *Idem.*

En *TSF* se le representa en su ocaso, ahora Marlowe, al ser un viejo arruinado se le margina aún más, es doblemente perdedor y fracasado. Patricio Alvarado Plaza, en *Experiencia de la mercancía arruinada en "Triste, solitario y final" de Osvaldo Soriano*, sostiene que algunas estrellas de Hollywood pierden su lugar y su valor dentro de la industria, por ello, en la novela se presenta el enigma del porqué ya no se contratan a los "arruinados" conforme transcurre el tiempo; se vuelve irónico que la investigación la realice un sujeto viejo, peor aún, su compañero de pesquisas es un periodista de aspecto físico con claros signos de decadencia²⁰⁵. Parece que la novela se construye a partir de una lógica que impone una ruina sobre ruina, además, una vez más se halla el paralelismo entre Laurel y Hardy con Marlowe: lo que les sucedió a los comediantes le ocurre ahora al detective, los tiempos lo alcanzaron y rebasaron.²⁰⁶

En *TSF* se presenta a Marlowe como 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."²⁰⁷ Más adelante, cuando Soriano y el detective terminan su asalto a Van Dyke discuten, porque robar no va con los valores de Marlowe y ya cuando se encuentran en la casa tienen un nuevo altercado, pero finalizan todo con un silencio en el que se observa lo siguiente: "Los dos hombres se miraron largamente. De los ojos de Marlowe saltaron dos lágrimas transparentes como gotas de agua, corrieron entre las arrugas de la cara y cayeron al suelo."²⁰⁸ En la misma escena, Marlowe le pide un café a Soriano mientras se mete en la ducha, sin embargo, se cae:

²⁰⁵ Parecía tener alrededor de treinta años, no era ni alto ni bajo, y sus piernas, bastante chuecas, estaban entreabiertas. [...] La cara del hombre era redonda y le quedaba poco pelo [...] Sin ser muy gordo, su barriga desentonaba con el resto del cuerpo. Estaba encorvado y fumaba con avidez. Soriano, Osvaldo, *Op. Cit.*, pp. 476-479.

²⁰⁶ Alvarado Plaza, Patricio, *Experiencia de la mercancía arruinada en "Triste, solitario y final" de Osvaldo Soriano*, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Diciembre 2005. Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110266>

²⁰⁷ Soriano, Osvaldo, *Op. Cit.*, p. 183

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 817.

El cuerpo del detective estaba estirado y parecía un pescado flácido sobre el que alguien habría abandonado un traje gris. La mitad del cuerpo colgaba dentro de la bañera y el agua le mojaba el torso. El detective se movió, intentó levantarse, pero volvió a caer. Un hilo de sangre le marcaba el pómulo derecho. Se incorporó muy despacio.²⁰⁹

Soriano lo busca, pero nadie contesta; Marlowe, al reaccionar, justifica el incidente:

Yo también me sentí joven el día en que un actor viejo y destrozado vino a decirme que se estaba muriendo. Le dije que se fuera a un asilo de ancianos. No me hizo caso. Se murió en una pensión, como un perro.²¹⁰

De manera frecuente se retrata a Marlowe a punto de morir, en un estado degradado, en la vejez; tal vez por eso acepta el encargo de Laurel, observa que Hollywood repudia a los viejos, no les brinda oportunidades dentro del mercado laboral y, en cierto sentido, Marlowe combate a lo nuevo, lo fresco, lo joven, desde su situación de veterano. El detective es un hombre del pasado y lo reconoce en una ocasión mientras observa las noticias: “El presidente Johnson ordenaba bombardeos en Vietnam. Apagó el televisor. Recordó algunas palabras que Laurel le había dicho esa mañana: «Las cosas deberían ser mejores para un viejo actor».”²¹¹ Marlowe vive tiempos que ya no comprende o que le cuestan entender, retoma las palabras de Stan, para recordar que las cosas deberían ser mejores para los viejos, los desgastados, los arruinados, los que aún tienen que experimentar la vida a pesar de los tiempos que corren, los tiempos nuevos. A su modo, Marlowe combate a Hollywood y a la sociedad que margina a los veteranos.²¹²

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 826.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 836.

²¹¹ *Ibid.*, p. 238.

²¹² Cabe destacar el trabajo sobre el combate hacia la vejez que realiza Luis Miguel Estrada Orozco, en el cual observa paralelismos entre *Cuarteles de invierno* de Osvaldo Soriano y *Jacob y el otro* de Juan Carlos Onetti. Los protagonistas de ambos textos combaten y desafían, mediante el boxeo, a la

Fabián Mossello observa que Soriano representa a Marlowe en su crepúsculo con la finalidad de capturar el momento en el que se cierra y abre una tradición literaria.²¹³ El novelista argentino refuerza una nueva tradición de figuras detectivescas al colocar a un periodista como investigador, en otros textos ya se habían colocado a periodistas, tal es el caso de Daniel Hernández, el personaje de *Variaciones en rojo* de Rodolfo Walsh, también el protagonista de *Las Suicidas* de Antonio Di Benedetto, posteriormente nace Emilio Renzi, el álgter ego de Ricardo Piglia que aparece en textos como *Respiración Artificial* o *Plata Quemada*.

Apropiación y parodia

Oswaldo Soriano homenajea al *hard-boiled*, denuncia a Hollywood, a sus actores y productores por no contratar a Laurel y Hardy, critica a la sociedad que margina y desecha a la gente vieja. Lo anterior lo realiza desde la parodia. Con humor critica al Estado, ajusta cuentas con la industria cinematográfica estadounidense y rescata del olvido a dos personajes emblemáticos de la cultura de masas. Mediante la parodia, Soriano sutura, sella, provisoriamente, una injusticia producida en el marco de la maquinaria del cine en tiempos de Chaplin.

El novelista argentino realiza una operación de clausura en *TSF* similar a la de Jorge Luis Borges en su cuento "Fin": finalizan con una tradición literaria. En la novela se narra la última aventura de Marlowe; en el cuento, Martín Fierro muere. En la primera se cierra el ciclo del *hard-boiled*, en el segundo se termina el periodo de

juventud y al sistema político-social establecido. Estrada Orozco, Luis Miguel, "Los viejos guerreros: el cuerpo como argumento en *Cuarteles de invierno*, de Oswaldo Soriano, y "Jacob y el otro", de Juan Carlos Onetti", *Cincinnati Romance Review*, No. 50, Primavera 2021, pp. 66-80. USRL: <https://www.artsci.uc.edu/content/dam/refresh/artsandsciences62/departments/rl/crr/current-issue/crr-vol-50/A05-Estrada.pdf>

²¹³ Mossello, Fabián Gabriel, "Escritura neopolicial en Argentina. Parodia y estilización del género policial", Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, Argentina, p. 6. USRL: https://www.academia.edu/29303170/Neopolicial_parodia_y_estilizaci%C3%B3n_del_g%C3%A9nero_del_crime

la literatura gauchesca. Soriano, en cierto modo, coloca a Marlowe en una situación final para cerrar un círculo.

Al obturarse la tradición del corte duro, del detective chandleriano, se inaugura un tipo de narración que, como señala Padura en “Modernidad y postmodernidad: La novela policial en Iberoamérica”, aborda desde una perspectiva paródica ciertas estructuras novelescas, crea nuevos estereotipos y se lanza con una mirada burlona sobre la semilla del género: el enigma.²¹⁴ El novelista cubano opina que con *TSF* se inicia el periodo del neopolicial dando paso a nuevas formas de narrar un crimen y de denunciar al Estado.

Mediante la parodia, entendida, según Josefina Ludmer, como el modo de entablar combate contra una tradición, Soriano se enfrenta al *hard-boiled*, pero no disuelve al género, más bien lo transforma.²¹⁵ Del mismo modo, la parodia consiste en jugar con la ley y su negación, por tanto, en *TSF* lo paródico se vincula con la apropiación de una tradición con la finalidad de configurarla. Lo cómico en la novela del argentino se enlaza como un paralelismo de las aventuras del Gordo y el Flaco, pero también sirve para descentralizar el poder que ciertas instituciones ejercen sobre el discurso mediático, por ejemplo, el desastre que ocasionan Marlowe y Soriano durante la ceremonia de los Óscar desarticula a los premios y a Hollywood.

A partir de la parodia, la cual es una forma de apropiación, Borges modifica el género, pero no sólo se trata de un desvío en cuanto a los personajes y recursos narrativos, Ricardo Piglia observa en Roberto Arlt otra manera de apropiación, la cual se funda en el delito; en *El juguete rabioso*, Silvio Astier roba una biblioteca, dicho acto funciona como metáfora para que sea posible la apropiación de los textos literarios, de ahí la idea del asalto literario. A raíz del robo de libros, Astier los lee y adquiere conocimientos que le permitirán conseguir un trabajo, es decir, existe un

²¹⁴ Padura Fuentes, Leonardo, “Modernidad y postmodernidad: La novela policial en Iberoamérica”, *Hispanérica*, Dec., 1999, Año 28, No. 84 (Dec., 1999), p. 40-41. Consultado en: <https://www.jstor.org/stable/20540154>

²¹⁵ Ludmer, Josefina, *Onetti: Los procesos de construcción del relato*, Sudamericana, Buenos Aires, 1977, p. 124.

pasaje que oscila de lo ilegal a lo legal: “la literatura sostenía la entrada en el delito, en este caso, se sale del delito por la literatura.”²¹⁶

Gracias al robo nace la posibilidad de escribir, por ende, la postura de Astier consiste en tomar posesión de un texto para convertirlo en algo legal. En este sentido, Osvaldo Soriano se apropia de un libro para escribir, realiza el acto de la escritura desde donde leyó, desde donde pudo leer, es decir, desde las traducciones. En *Las ciencias humanas y la filosofía*, Lucien Goldmann sostiene que cada autor decide qué narrar y cómo hacerlo a partir de su posición social, sus posturas éticas, su sistema de valores, en suma, a partir del sujeto colectivo al que pertenece el autor se relata algo de determinada manera. En este aspecto, es necesario preguntarse por qué Soriano se apropia de la influencia de Chandler, por qué decide narrar desde el policial de corte duro las peripecias de un detective privado y un periodista argentino en la ciudad de Los Ángeles, además, por qué no utiliza el idioma inglés para brindarle cierta verosimilitud a la trama, teniendo en cuenta que la historia se engloba en Estados Unidos.²¹⁷

En el estructuralismo genético no importa tanto si Soriano se ve influenciado por Chandler, sino cómo lo interpreta, cómo elige, ordena y contextualiza su obra en los setenta, época en la que desarrolla *TSF*. Teniendo en cuenta el análisis que realiza Óscar Terán, en *Nuestros años sesentas*, el género policial en la Argentina se utiliza para denunciar las actividades del Estado en contra de la sociedad civil, ya que el realismo como estética comienza a caducarse. No obstante, Soriano es bastante cercano al círculo de los contornistas, quienes promueven el realismo como la herramienta que denuncia al Estado. El sujeto colectivo al que pertenece Soriano se vincula más al del grupo de David Viñas, quienes adoptan el compromiso sartreano, por tanto, se espera que el autor de *Cuentos de los años felices* utilice la

²¹⁶ Piglia, Ricardo en Arlt, Roberto, *El juguete rabioso*, edición digital, p. 10.

²¹⁷ Goldmann, Lucien, *Las ciencias humanas y la filosofía*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1984, pp. 75-76.

estética realista para denunciar algo, en *TSF* se tendría que criticar a Hollywood, por ejemplo, desde el realismo.

Al utilizar el género policial para la escritura de su novela, Soriano, junto con otros autores de la época, realizan una transición de una estética hacia otra, lo cual permite que se ejecute una crítica a determinada circunstancia social. Cabe destacar que la educación en cuanto ideas políticas y filosóficas de los contornistas provienen de décadas anteriores a las de Soriano, éste tiene afinidades con el grupo, sin embargo, los tiempos que le tocan vivir son distintos, de ahí que se revalore y replantee cómo narrar una historia.

¿Por qué Soriano elige el género policial? Josefina Ludmer explica que los géneros hablan de algo desde una relación social comunicativa específica que no se encuentra en ningún otro discurso de la sociedad, por ejemplo, la novela policial trata del crimen y del delito, los otros discursos que hablan de dichos temas son los discursos penales y el periodismo, pero la particularidad del género policial radica en su situación comunicativa, es decir, en la existencia de un narrador en una situación específica que se comunica con otro destinatario, que establece con una lengua determinada una coyuntura de comunicación particular. Lo anterior no se encuentra en el cuerpo penal ni en el discurso periodístico; hablar del crimen desde el punto de vista del género policial propicia que lo que se dice sobre el delito sea algo distinto.²¹⁸

En este sentido, se entiende que Soriano utiliza el policial de corte duro para establecer justicia, de ahí que utilice a un detective privado y a un periodista en *TSF*, ya que en el fondo ambos buscan un ajuste de cuentas en relación a lo que ciertas instituciones y dinámicas del Estado promueven, por ejemplo, la manera en la que Hollywood condena al olvido a ciertos actores que fueron importantes en su momento. Ambos protagonistas actúan fuera de la ley, fuera de la célula del Estado, como si la única manera de hacer justicia fuese desde afuera, lo ilegal, y no desde

²¹⁸ Ludmer, Josefina, *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*, Edición Digital, 2016, p. 62.

adentro, lo legal. En torno a la ley, Enrique Dussel recuerda un apartado de la carta que Pablo de Tarso le envía al imperio romano, la cual expresa, en palabras del filósofo: "El criterio de la justicia no es la ley". De este modo, parece que la justicia se encuentra fuera de la ley, del Estado.²¹⁹

Respecto a la traducción, Soriano elige, quizás, las traducciones como un gesto político (ya no sólo de apropiación) que combate ciertos rasgos características de la "alta cultura", como en algunos textos de Borges, quien suele citar en el idioma en el que lee. *TSF* inicia con una cita de Chandler: "Hasta la vista, amigo. No le digo adiós. Se lo dije cuando tenía algún significado. Se lo dije cuando era triste, solitario y final."²²⁰ Soriano titula su novela a partir de la traducción que Daniel Zadunalsky realiza de *El largo adiós*, además, lo utiliza de epígrafe. No sólo se reconocen las influencias del *hard-boiled* o de la industria cinematográfica, sino que se aplica un gesto de apropiación, ya que "toda traducción implica la incorporación de lo extranjero en un código propio."²²¹

Soriano cuenta en una entrevista que le realiza Mempo Giardinelli que él aprende a escribir diálogos después de leer *El largo adiós*:

El descubrimiento, y desde allí se abrió para mí la puerta de la literatura, fue *El largo adiós*, de Chandler. Hasta ese libro todo para mí era imposible, todo nebulosa. Fíjate que lo único que sería hoy capaz de reivindicar de lo que hago, defendiéndome como gato panza arriba, son los diálogos. Diría que creo que no están tan mal. Y en aquel tiempo yo era incapaz de escribir un diálogo que fuera

²¹⁹ Filosofía Política en América Latina Hoy -Dr. Enrique Dussel- parte 4 de 8, *YouTube*, Enrique Dussel, 11 julio 2019. Visto el 02/09/2023. URL: https://www.youtube.com/watch?v=K4TXqI2GeGw&list=PLO1XTgj_qEKVcaemoY73_SK3piPSOwwdL&index=4

²²⁰ En el original: "So long, amigo. I won't say goodbye. I said it to you when it meant something. I said it when it was sad and lonely and final." Chandler, Raymond, *The long goodbye*, edición digital, p. 232. Revisado el 27/07/2023.

URL: https://fb2bookfree.com/uploads/files/2020-11/1606010537_the-long-goodbye.pdf

²²¹ Soriano, Osvaldo, *Op. Cit.*, p. 100.

creíble. Para mí, aquel día de 1972 en que leí *El largo adiós* se me abrió el mundo.²²²

Soriano aprende a escribir diálogos gracias a los textos traducidos. Como efecto de la transposición de significados de una lengua a otra, el novelista “argentinizando” a los personajes. María Laura Pérez observa cómo el universo argentino se encuentra presente a lo largo de *TSE*, desde la presencia de Soriano personaje hasta los compatriotas que el periodista se encuentra en el tren. Según la autora, que Oliver Hardy recuerde su viaje a Buenos Aires es un acto significativo que propone apropiarse de los personajes, ya que existe una necesidad de sentirlos cercanos y accesibles, posibilitando la fluidez del relato y ayudando a franquear las barreras lingüísticas y culturales que existen en el plano extraliterario.²²³

El gesto de recordar la capital argentina suscita que Soriano ingrese al mundo ficcional, por tanto, se crea un puente entre la ciudad de donde proviene el periodista y Estados Unidos, además, es Hardy, el Gordo, quien: “Recuerda aquellos rosadales de Palermo; los mateos y los bares de la estación Retiro.”²²⁴ El apodo de Osvaldo Soriano en la vida real es Gordo como consecuencia de su aspecto físico. En distintos momentos de *TSE*, el autor acopla a los protagonistas con los comediantes, tanto en cuestiones físicas como en las situaciones en las que se envuelven. El novelista va más lejos aún, transforma a los personajes brindándoles otro carácter: Marlowe se convierte en un perdedor mucho más afín a la cosmovisión del escritor argentino que a la del norteamericano.²²⁵

El trabajo con los diálogos demuestra la argentinización de los personajes, los giros lingüísticos que utiliza Marlowe para comunicarse con Soriano pertenecen más bien al dialecto porteño. Ciertamente que entre la dupla de investigadores se entienden, pero cuando recorren la ciudad, el periodista casi no entiende a los otros, ni ellos a

²²² Soriano cit. en Pérez, María Laura, *Op. Cit.*, p. 147.

²²³ *Ibid.*, pp. 143-144.

²²⁴ Soriano, Osvaldo, *Op. Cit.*, p. 268.

²²⁵ *Ibid.*, p. 100.

él, cada quien habla su propio idioma, generando así un efecto cómico por los equívocos que se ocasionan, por ejemplo, la escena en la que Soriano viaja con un chofer que supuestamente es puertorriqueño, pero resulta que sólo habla en inglés, de tal modo que ninguno se comprende al dialogar.

Conforme transcurre la novela, el lector acepta la idea de que el detective y el periodista hablen un mismo dialecto. En la escena en la que Marlowe y Soriano se enfrentan a unos cuantos mafiosos se observa la fluidez con la que se comunican los protagonistas:

El cara cuadrada disparó con una pistola automática. La ametralladora había quedado en el piso del auto, sobre los pies de Chaplin. Dos balas picaron cerca de Soriano, que estaba tan asustado como una liebre. Detrás del taxi, Marlowe apuntó hacia el guardabarros del De Soto y lo roció de plomo. Hubo un silencio. Los pájaros gritaron desde el bosque.

— ¡Raje cuando lo cubra! — dijo Marlowe y disparó otra vez. Soriano se arrastró hasta llegar junto a él.

— ¡La puta! — dijo. ¿En qué nos metimos? [...]

— ¿Qué le pasa? — preguntó Marlowe —. ¿Se resfrió?

— No — respondió Soriano —; tengo alergia por el olor de la pólvora.

— ¡No sean boludos, salgan! — gritó el jorobado.²²⁶

El no saber inglés acentúa la condición de extranjero de Soriano personaje y marca su carácter marginal dentro de la trama. En la escena en la que arrestan al detective y al periodista se contempla el trato que le brindan al argentino:

A medianoche, un policía de pelo lustroso y rostro descansado como si recién tomara servicio, apareció en la puerta y llamó:

²²⁶ *Ibid.*, pp. 1635-1648.

– ¡Philip Marlowe y Osvaldo Soriano!

Los dos hombres se pusieron de pie y caminaron hacia la entrada.

– A la guardia, ¡vamos! [...]

– ¿Quién es el argentino?

– Yo – Soriano usó su voz más suave y humilde.

– ¿Dónde queda eso?

– ¿Qué?

– La Argentina.

Soriano lo miró un rato y luego se dio vuelta hacia Marlowe.

– Pregunta dónde queda la Argentina – dijo el detective.

– Eso lo entendí. Explíqueme usted.

– ¿Yo? ¿Y dónde queda?

– ¿De qué hablan? – preguntó el policía.

– Soriano no habla inglés, oficial.

– Bueno. Pregúntele dónde queda ese país y si es comunista.

– ¿Él o el país?

– Los dos. Pregúntele.²²⁷

Soriano no habla inglés, Marlowe es quien responde por él, pero no les trae consecuencias muy desagradables, ya que el detective provoca a los policías y terminan sufriendo una paliza que casi los conduce a la muerte. Como se observa en el diálogo, al periodista lo tienen en la mira porque se cree que podría ser comunista, uno de los enemigos comunes de Estados Unidos. La referencia hacia el comunismo

²²⁷ *Ibid.*, pp. 1177-1188

Antes de que los encarcelen, los protagonistas se encuentran en una playa, Susanna Regazzoni interpreta que en la escena en la que llega la policía a levantarlos se hace referencia a la represión argentina de los años setenta realizada por la triple A (Alianza Anticomunista Argentina). Los coches Ford llegan de noche para desaparecer a personas que después reapareceren abandonadas en algún basurero. En un diálogo entre Soriano y Marlowe, el primero se refiere a su país declarando: «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». Regazzoni, Susanna, "El viaje del fracaso: Triste solitario y final", *Oltreoceano*, Vol. 9, pp. 231-240, 2015, ISSN 1973-9370. USRL: <https://riviste.forumeditrice.it/oltreoceano/article/view/649>

no es la primera vez que aparece en la novela, en uno de los encuentros entre Marlowe con Hardy, el primero le pregunta si éste no se encuentra en la lista negra de Hollywood. La idea de la posible amenaza del otro hacia Estados Unidos se desarrolla en otro momento de la novela, cuando Soriano entra en el edificio de departamentos, dicha escena se enmarca en el caso de Diana Walcott:

Llamó todos los ascensores. Un minuto después se abrió la puerta de uno. Cuando llegó a la planta baja buscó el departamento del administrador y tocó timbre. Abrió una mujer gorda que tenía puestos los rulos y se había levantado del sillón que estaba frente al televisor.

—Necesito la llave del departamento A del piso 34 —dijo Soriano en español.

La mujer hizo un gesto con la cara y encogió los hombros.

—Váyase a México —dijo—, aquí no damos limosna a los chicanos. Soriano intentó en inglés:

—Llave —hizo un gesto con la mano—, departamento A 34 —dibujó el número con el dedo índice sobre la puerta.

—¿Qué le pasa, vago? —gritó la mujer—. ¿Quiere que llame a la policía?

—Sí, ¡por favor! —gritó Soriano. [...]

Soriano dio un empujón a la gorda y entró en la casa. Corrió de una habitación a otra hasta que halló un tablero con las llaves de todos los departamentos. De un vistazo lo recorrió hasta el A 34. Tomó la llave y se dispuso a salir. La gorda estaba en la puerta con un cuchillo de cocina y una sartén. Gemía.

—No vas a salir, jetón, mexicano criminal. Nadie entra en mi casa cuando no está mi marido, nadie.²²⁸

²²⁸ *Ibid.*, pp. 1125-1135.

A medida que se desarrollan las escenas en las que Soriano habla en español la violencia en el plano de la acción se desata. María Laura Pérez observa que cuando el lector se encuentra en situaciones en las que se utilizan modismos y los policías o delincuentes se ven envueltos, la violencia verbal deriva en violencia física.²²⁹ María Inés Zaldívar observa que cuando se utiliza el castellano de Argentina el entorno es agresivo, ya sea para atacar o demostrar prepotencia. El español parece una lengua que no se entiende, pero que se emplea para desahogar sentimientos reprimidos para decir todo aquello que se calla.²³⁰

La incorporación de palabras del dialecto porteño con el propósito de reproducirlas dentro de una trama policial en la que se homenajea una novela de Raymond Chandler es, en el fondo, una operación que traslada el argot de un sector de la población bonaerense a la ciudad de Los Ángeles para que el lector se acerque a la realidad argentina y, de este modo, brindarle verosimilitud a la trama. La manipulación del lenguaje, y su consiguiente apropiación, es una forma de perpetuar la tradición literaria argentina. La marca de la apropiación ya no queda sólo en Borges, sino también en Soriano y en autores posteriores.

Entre Soriano y la producción de su primera novela

Oswaldo Soriano trabaja en el diario *La Opinión* desde 1971 hasta 1974, hacia aquella época se inicia el proyecto de *Triste, solitario y final*, la cual comienza como un trabajo periodístico antes de que se convirtiese en novela. Su estadía en la prensa le permite trabajar en su escritura: "No obstante, el paso por ese diario fue, para mí, una suerte de entrenamiento literario. Un laboratorio donde tracé los borradores de mi primera novela, *Triste, solitario y final* (en el artículo "El error de hacer reír" y en otros)."²³¹

²²⁹ Pérez, María Laura, *Op. Cit.*, p. 147.

²³⁰ Zaldívar, María Inés, "El viaje *Triste, solitario y final* del periodista argentino Oswaldo Soriano a la ciudad de Los Ángeles en Estados Unidos de Norteamérica", *Hispanamérica*, No. 83, 1999, pp. 17-31.

²³¹ *Ibid.*, pp. 8-9.

El artículo titulado “Laurel y Hardy: El error de hacer reír”, traza la línea narrativa de *TSF* y, posteriormente, algunos fragmentos se utilizan de forma alternada en la novela. El texto en sí sólo abarca en breve la historia de los comediantes, el uso del detective de Marlowe sucede, según narra Soriano, cuando un gato negro entra por la ventana de su casa:

Ya por entonces Raymond Chandler comenzaba su bienvenido trabajo de topo para incorporarse a mi proyecto: ciertas metáforas, como «la música llenaba el aire» vienen de la prosa romántica de Playback. Pocos días más tarde, como ya lo he contado alguna vez, un gato negro entró por la ventana de la cocina y me trajo la noticia de que Philip Marlowe sería el detective de mi novela. Enseguida me senté a escribirla.²³²

En una entrevista que Mona Moncalvillo le realiza a Osvaldo Soriano en 1983 se reitera el planteamiento de que la idea principal del novelista consiste en escribir sobre el Gordo y el Flaco y añade que la aparición de un gato negro que entra por su ventana le inspira a integrar a Philip Marlowe en la trama.²³³ La anécdota del gato justifica el protagonismo del detective de Chandler en *TSF*, no obstante, cabe resaltar que hacia la década de los setenta, la circulación de los textos del policial de corte duro abundan, no es producto del azar que uno de los detectives más famosos en la historia del *hard-boiled* sea parte de una novela argentina en la década de los setenta.

En 1969, Ricardo Piglia dirige la Serie Negra, lo que propicia que un sector de la generación de escritores que publica en los setenta se vea influenciada por los relatos policiales de corte duro; por un lado, se encuentran aquellos que operan bajo el eje del realismo para crear ficciones literarias que desmitifiquen los idealismos durante la época del peronismo, escribir desde el realismo sin resentimientos ni

²³² *Ibid.*, p. 11.

²³³ Moncalvillo, Mona, “Reportaje a Osvaldo Soriano”, *Revista Hum@*, Febrero 1983. Revisado el 02/08/2023. Disponible en <https://groups.google.com/g/soc.culture.argentina/c/poeMXhHAfg>

excesivos entusiasmos, simplemente siendo objetivos; por el otro, se hallan los que consideran que el realismo se agota en tanto forma de representación o como explica Beatriz Sarlo, en “Ideología y Figuración literaria”: “incluso los relatos cuya estética es la del realismo no pueden evitar un funcionamiento figurado.”²³⁴

La realidad en la Argentina se presenta compleja y el realismo brinda muestras de desgaste, el policial como género literario refresca las formas en las que se narra y denuncia. Soriano opta por abrir una crítica social desde la estructura narrativa del *hard-boiled*, utiliza dos órganos de la cultura de masas: el género policial y Hollywood; esto provoca que se reaviven viejos debates que oponen la literatura de Soriano con la de otros autores, entre ellos, Juan José Saer. Juan David Correa Ulloa observa, en “El escritor que no debía ser”, que la disputa que se plantea en torno a la obra de Soriano es similar a la de los años veinte entre los seguidores de Borges y los de Arlt: los de Florida contra los de Boedo, la elegancia contra lo popular. Soriano escribe como un autor de *hard-boiled*, homenajea al género negro, sus personajes hablan como en la calle, por tanto, algunos autores no consideran su obra como alta literatura.²³⁵

Según Verónica Tobeña, la polémica que se produce en torno a Soriano y su obra, delinea dos vertientes literarias que fundan su división en la política y que se trazan a partir de sus valores antagónicos entre una literatura popular y una de élite, entre el mercado y la academia, entre “escritores del pueblo” y escritores con prosapia, en suma, entre la “baja” y la “alta” cultura.²³⁶ En dicha disputa, el nombre de Roberto Arlt se convierte en una brújula dentro de la cartografía literaria argentina, sobre todo, cuando Guillermo Saccomanno expresa que “así como a Arlt

²³⁴ Sarlo, Beatriz, “Ideología y Figuración Literaria”, Edición digital, p. 45. Disponible en: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4664441/mod_resource/content/1/1%20Sarlo-Politica-Ideologia-y-Figuracion-Literaria.pdf

²³⁵ Correa Ulloa, Juan David, “El escritor que no debía ser”, *Semana*, 18 de febrero de 2007. USRL: <https://www.semana.com/entretenimiento/articulo/el-escritor-no-debia/83593-3/>

²³⁶ Tobeña, Verónica, “Osvaldo Soriano y el canon literario argentino. Polémica a diez años de su muerte”, *Iberoamericana*, XIV, No. 55, Argentina, 2014, p. 75.

escritores que hoy nadie recuerda le reprochaban que escribía ‘mal’, a Soriano se le criticaba que escribía ‘fácil’.”²³⁷

La comparación entre ambos autores subraya el tipo de escritor que es el novelista, Saccomanno remata manifestando que “como Arlt, Soriano es el escritor que se arma desde abajo y se forma como puede”²³⁸, sin embargo, existe algo que no encaja para el autor de *Cámara Gesell* y que se resume de la siguiente manera: ¿por qué Soriano siente fascinación por la obra de Bioy Casares, si uno viene de abajo y el otro de la élite?²³⁹ Para Saccomanno, un escritor de la “baja” cultura no lee a otro de la “alta” cultura o, por lo menos, no debería hacerlo. En este sentido, el caso del autor de *TSF* tiene paralelismos con el del poeta Raúl González Tuñón, quien tiene inclinaciones tanto con la estética de Boedo como con la de Florida.²⁴⁰

Verónica Tobeña observa que Saccomanno rescata el nombre de Soriano a partir de una polémica suscitada por Beatriz Sarlo, quien es criticada por imponer un canon literario en sus clases universitarias. En “Una historia falsa”, Sarlo escribe: “Enseñábamos lo mejor que podíamos, la mejor literatura que creíamos que se escribía en la Argentina”²⁴¹. ¿Quiénes son los mejores? Ella misma responde: “Hablé sobre Saer y Puig, Saer y Piglia o Borges y Cortázar”.²⁴² En cierto modo, Saccomanno antagoniza el nombre de Soriano con el de otros escritores para manifestar que el canon literario se estructura desde una visión binaria (alta literatura vs baja literatura), sin embargo, él mismo realiza una distinción entre los escritores que “vienen de abajo” y los de “élite”; la respuesta de Sarlo se muestra compleja, ya que no coloca la obra de Soriano en contraposición con la de otros autores, además,

²³⁷ Saccomanno cit. en *Ibid.*, p. 77.

²³⁸ *Idem.*

²³⁹ *Ibid.*, p. 78.

²⁴⁰ Videla de Rivero, Gloria, “La poesía de vanguardia y la poesía social en Hispanoamérica”, *Direcciones de vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos*, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo – EDIUNG, 2011, pp. 157-185. ISBN: 978-950-39-0276-9.

²⁴¹ Sarlo, Beatriz, “Una historia falsa”, *Página 12*, 4 de febrero de 2007. USRL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3587-2007-02-04.html>

²⁴² *Idem.*

rescata a Manuel Puig, un escritor que utiliza múltiples elementos de la cultura popular para la construcción de sus novelas.

La polémica con Sarlo nace desde una anécdota en la que supuestamente ella invita a Soriano a una clase a la Universidad de Buenos Aires, pero se dice que en todo momento le reprocha al novelista que carece de estudios académicos. Osvaldo Bayer recuerda la historia y comienza un debate que permite organizar el campo literario en torno a la figura de Osvaldo Soriano; independientemente de si la historia entre Soriano y Sarlo es cierta, ya que se desmiente con frecuencia, la conformación del campo literario se visualiza desde una estructura binaria.

Sacomanno deja en descubierto que se establecen distinciones literarias en base a divisiones políticas, en este sentido, Tobeña argumenta que la polémica en torno a Soriano se lee como un capítulo de la disputa por la definición de la identidad argentina, por tanto, se le brinda mayor peso a los argumentos políticos que a los de índole literaria.²⁴³ Por ello, Saccomanno no comprende por qué a Soriano le gusta la obra de Bioy Casares, si ambos tienen concepciones literarias distintas, por ende, posturas políticas opuestas. Cabe señalar que, a principios de los setenta, la revista *Crisis* le concede mayor peso a las acciones políticas que a las obras literarias; no es casual que se retomen dichos debates.

Un estudio antropológico de Pablo Semán y Silvina Merenson señala cómo los argentinos piensan la realidad en términos antitéticos, construyendo así un mapa social con divisiones marcadas como: unitarios/federales, peronistas/radicales, porteños/sureños, civilizados/bárbaros, porteños/provincianos, entre otros. En cuanto al campo literario, la lectura binaria se despliega en los siguientes ejes temáticos: cultura alta/cultura popular, élite/pueblo, derecha/izquierda, academia/mercado, escritor mayor/escritor menor.²⁴⁴ En suma, la política pesa de forma considerable cuando se realizan valoraciones literarias; las disputas

²⁴³ Tobeña, Verónica, *Op. Cit.*, p. 92.

²⁴⁴ Semán, Pablo y Merenson, Silvina (2007). "¿Cómo se dividen brasileños y argentinos? Construcción de mapas sociales en Brasil y Argentina", en: Grimson, Alejandro (comp.), *Pasiones Nacionales. Política y cultura en Brasil y Argentina*. Buenos Aires, Edhasa, pp. 189-211.

suscitadas durante la construcción de la nueva izquierda intelectual en la Argentina en el transcurso de 1956 y 1973 tienen sus remanentes aún hacia la década de los noventa, que es cuando inicia la polémica en torno a Soriano y Sarlo. Según Tobeño, los binarios establecen dos matrices dicotómicas de pensamiento dentro de la tradición literaria e intelectual en la Argentina: el liberalismo y el nacionalismo popular.²⁴⁵ Entonces, en la división político-ideológica que se instaura a partir de los binarios, cobra sentido la organización del campo literario argentino, es decir, las valoraciones literarias no se enmarcan sólo en el plano del inmanentismo, sino que las posturas políticas y sociales tienen un peso bastante considerable a la hora de brindar un juicio sobre una obra literaria.

Volviendo a la inquietud de Saccomanno sobre los gustos literarios de Soriano, entre ellos la obra de Bioy Casares, es necesario remitirse al caso de Raúl González Tuñón, quien forma parte del grupo Florida y del grupo Boedo, ambos, en apariencia, irreconciliables; el primero se inclina por el ultraísmo, el segundo por el realismo. Décadas después, se sucede una tensión similar, por un lado *Sur* se decanta por la experimentación de las formas y por el otro, *Contorno* exige el uso del realismo para denunciar lo que ocurre en la sociedad. Soriano, de manera semejante que González Tuñón conjunta dos ejes: la experimentación y la denuncia.

En una entrevista que le realizan a Soriano en *Canal Encuentro* se le pregunta cuál es la función del escritor-intelectual, a lo que responde que en la medida que un intelectual sea un creador, ya sea un pintor, un cineasta, tiene que ser siempre crítico; continúa manifestando que el escritor, el artista, en general, tiende a ser contestatario. Sostiene que en tiempos en los que las ideologías están en primer plano se le cuelga al artista una suerte de obligación, de compromiso. Soriano cree que el compromiso tiene que ver más con ser sincero que con decir la verdad, ésta entendida como algo que cada quien construye, algo discutible.²⁴⁶

²⁴⁵ Tobeño, Verónica, *Op. Cit.*, p. 92.

²⁴⁶ Archivos O'Donnell: Osvaldo Soriano (capítulo completo), *YouTube*, Canal Encuentro, 02 agosto 2017. Visto el 22/08/2023. USRL: <https://www.youtube.com/watch?v=NS6iQ6P35Ps>

Esquemas del sujeto colectivo

En *Creación cultural en la sociedad moderna*, Lucien Goldmann sostiene que la vida de las personas es un conjunto de procesos sociales que se componen de grupos parciales entre los que se propician relaciones múltiples y completas. Cada grupo tiene una serie de valores específicos y particulares afines a sus estructuras mentales.²⁴⁷ En este sentido, Osvaldo Bayer recuerda, en el documental *Vida y vuelta. Capítulo: Osvaldo Soriano. Rebelde, soñador y fugitivo*²⁴⁸, que Soriano se reúne con algunos integrantes de *Contorno*, entre ellos David Viñas y León Rozitchner, es decir, el círculo social de Soriano son aquellos escritores que, en términos de Óscar Terán, construyen la nueva izquierda intelectual en la Argentina.

Soriano trabaja aproximadamente cuatro años con Jacobo Timerman, director de redacción del diario *La opinión*, el cual se caracteriza por publicar a intelectuales de izquierda, entre los autores que divulga se encuentran Tomás Eloy Martínez, Enrique Rabb, Juan Gelman, Alberto Szpunberg, Pasquini Durán, Carlos Ulanovsky, Roberto Cossa, Ricardo Halac, Enrique Alonso, Rodolfo Terragno, Kive Staiff, Rodolfo Walsh, Miguel Ángel García, Julio y Juan Carlos Algañaraz, Francisco Urondo, Eduardo Rafael, Ted Córdova Clame, Edgardo D'Amommio, Horacio Verbitsky.²⁴⁹

Retomando la idea de Goldmann, los grupos tienen valores específicos, de tal modo que la red social de Soriano tiene afinidades políticas de izquierda y una inclinación fuerte hacia las ideas de la literatura comprometida de Sartre, la cual exige que se utilice el realismo como género con la finalidad de denunciar la época en la que se vive. El novelista rememora los tiempos hacia los inicios de los setenta:

²⁴⁷ Goldmann, Lucien, *Creación cultural en la sociedad moderna*, Barcelona, Fontamara, 1992 pp. 18-19.

²⁴⁸ *Vida y vuelta. Capítulo: Osvaldo Soriano. Rebelde, soñador y fugitivo*, YouTube, Archivo Prisma, 15 junio 2022. Visto el 29/08/2023.

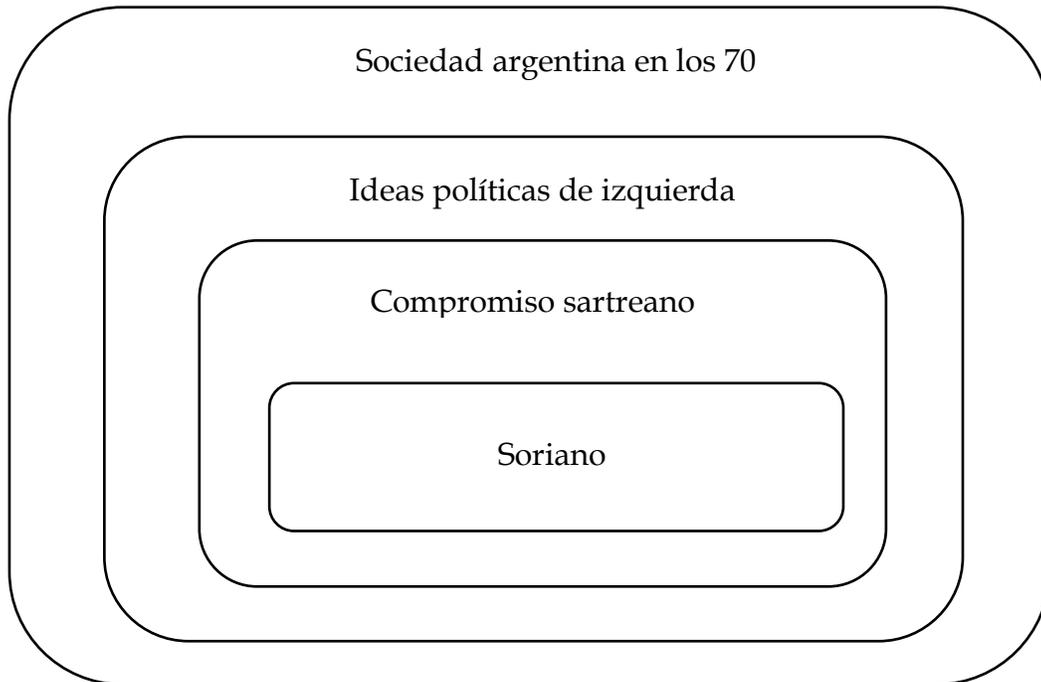
USRL: <https://www.youtube.com/watch?v=yvoofrF19Ow&t=2701s>

²⁴⁹ Soriano, Osvaldo, *Artistas, locos y criminales*, edición digital, 1984, pp. 7-8.

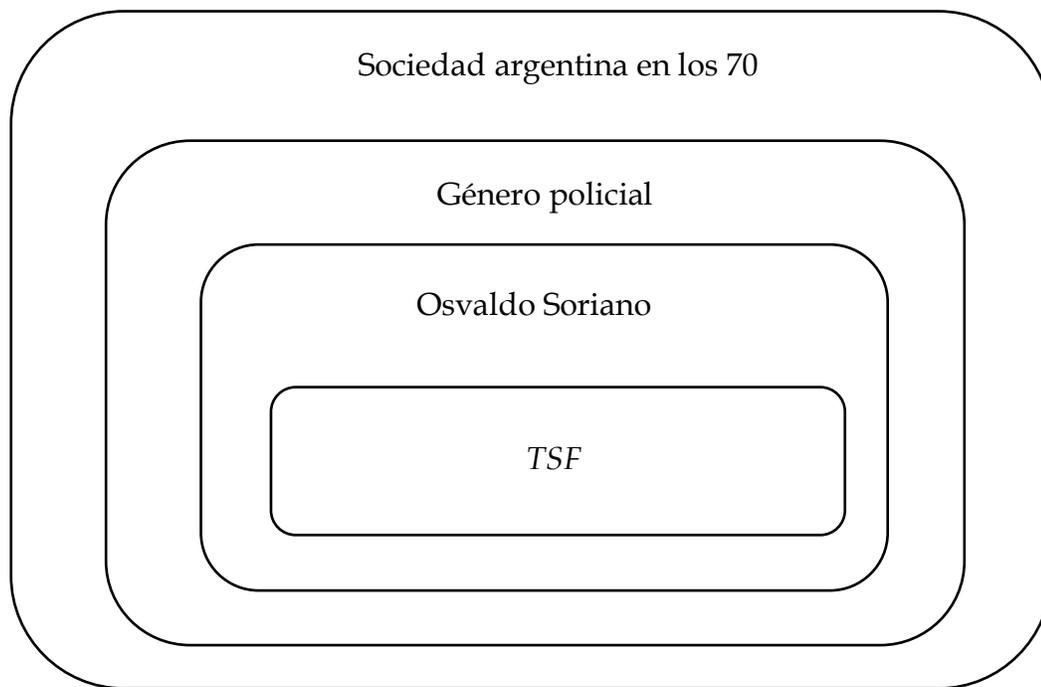
Al mismo tiempo, en los kioscos estaba *Crisis*, que dirigida por Eduardo Galeano, conmocionó a la cultura argentina. Eran los tiempos de *Cristianismo y Revolución*, *Los libros*, y más tarde *Noticias*; también los distintos sectores políticos de izquierda y de derecha publicaban sus revistas de combate. Esta ebullición costó la vida, luego, a más de cien periodistas.²⁵⁰

La tarea de Goldmann es llegar a la estructura más vasta, es decir, la sociedad, ésta entendida como fenómeno histórico, comprendiendo también que toda estructura es una estructura relativa compuesta de estructuras parciales. Toda estructura parcial conduce a una estructura global y para comprender la época de producción de *TSF* es necesario recurrir a las ideas que circulan durante la década de los setenta, por ejemplo, el compromiso sartreano, el cual nace de las ideas políticas y filosóficas de izquierda que surgen en Sartre y en su época. Un sector de intelectuales, durante los sesenta y setenta en Argentina, denuncian a través de revistas, diarios y textos narrativos la situación política y social que atraviesan el país, por tanto, se podrían enmarcar las ideas de Soriano de la siguiente manera:

²⁵⁰ *Idem.*



Oswaldo Soriano se congrega con los contornistas, por tanto, se esperaría que respetase los postulados estéticos de sus colegas, entre los que se encuentran utilizar el género realista para ser crítico con su época, no obstante, el autor elige el policial de corte duro para escribir *TSF*. Cabe destacar que, en un principio, la novela se gesta en el periodo en el que trabaja con Timerman; los artículos que publica en *La opinión* son más bien periodísticos, es hasta que lee a Chandler que vuelca su texto hacia el género negro. De tal manera que se podría enmarcar *TSF* de la siguiente forma:



Según Goldman, la obra literaria no es el reflejo de una conciencia colectiva real y dada, más bien es el resultado de las leyes propias de la conciencia, ésta concebida como una realidad dinámica y no fija. De este modo, la relación que existe entre el pensamiento colectivo del grupo al que pertenece Soriano (compromiso sartreano) y su creación individual (*TSF*), radica en una articulación de ideas y en una homología de estructuras que se expresa por contenidos imaginarios muy diferentes del contenido real de la conciencia colectiva, la creación cultural se corresponde a la conciencia colectiva y, al mismo tiempo, podría no corresponderse, porque la realidad es dinámica y los sujetos individuales son capaces de desprenderse de ciertos pensamientos del grupo con el que se identifican.²⁵¹

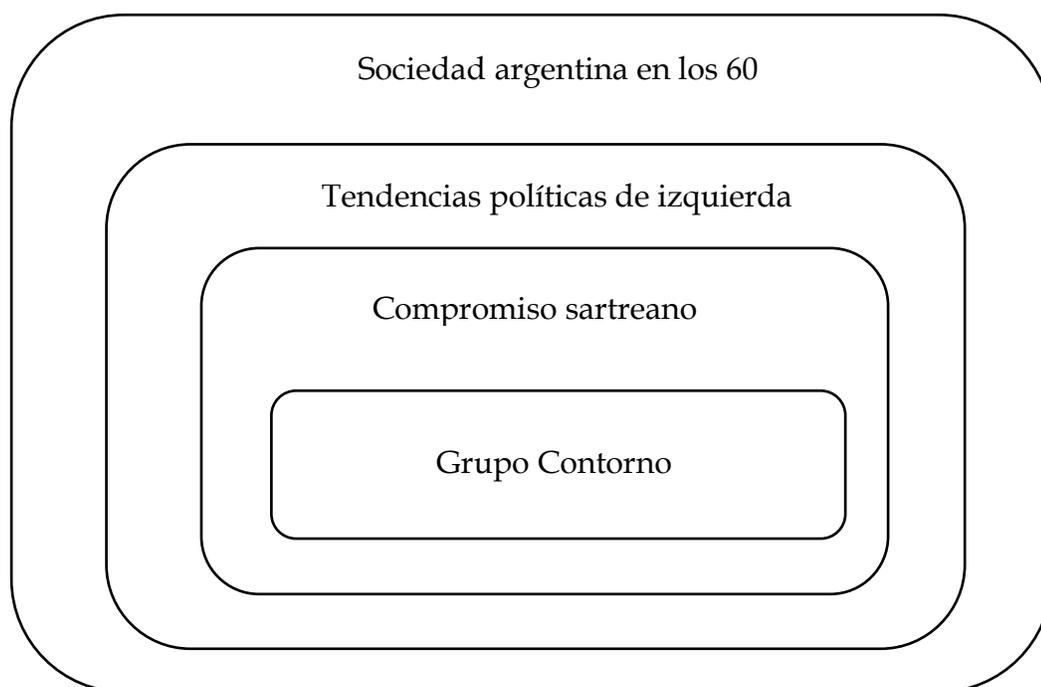
Soriano no utiliza la estética realista, pero denuncia, desde la parodia y el policial de corte duro, la época en la que vive. La actitud antiimperialista que se difunde en los sesenta y setenta²⁵², Soriano la refleja con el personaje periodista

²⁵¹ Goldman, Lucien, *Para una sociología de la novela*, pp. 27-28.

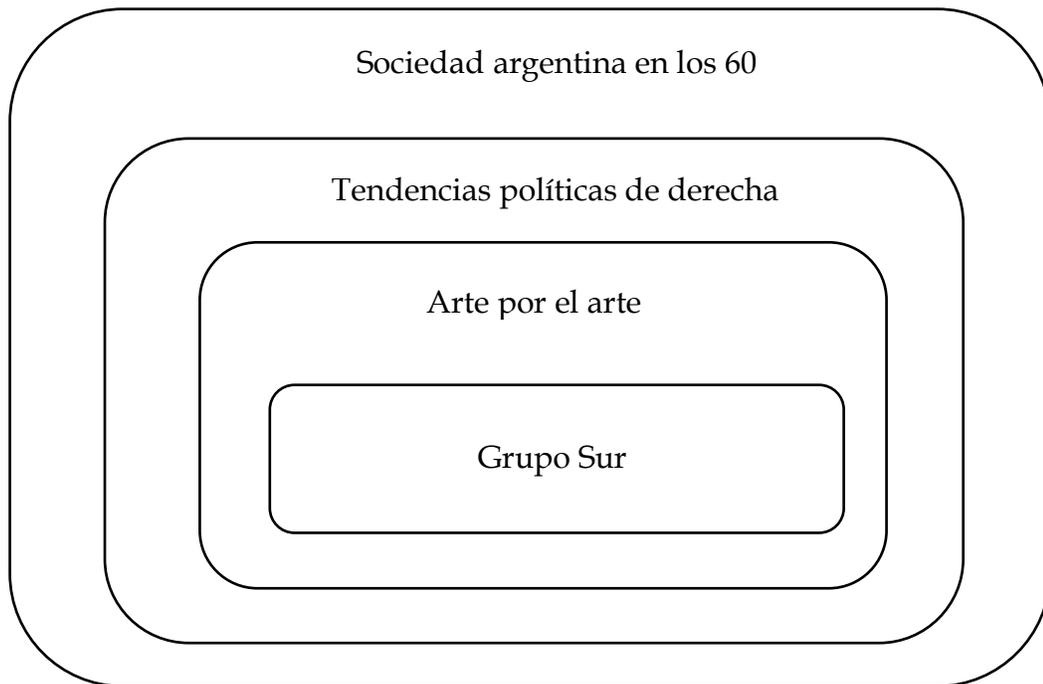
²⁵² Terán, Óscar, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*, Siglo Veintiuno editores, Buenos Aires, 2013, pp. 87-88.

homónimo que odia a los yanquis, además, mueve un poco más la visión capitalista del *self-made man*, el hombre que se hace solo, es decir, la persona que trabaja por su cuenta para conseguir algo, por ejemplo, una remuneración económica; de ahí que el autor de *TSF* le coloque un compañero de oficio a Marlowe, para descentralizar la idea de que uno solo puede enfrentar a Hollywood, un gigante del capitalismo norteamericano.

Desde el estructuralismo genético se observa la evolución del sujeto colectivo de Soriano, por ejemplo, al sujeto colectivo de los contornistas, cuya producción cultural se cristaliza en los sesenta, se le podría entender de la siguiente manera:



Existe otro grupo en el campo literario e ideológico de Buenos Aires, tal es el caso de los integrantes de la revista *Sur*, a éstos se les podría considerar de la siguiente forma:



Aunque varios integrantes del grupo Sur se inclinen por algunas posturas políticas de derecha, durante los sesenta encuentran una afinidad con el grupo Contorno: critican con dureza el gobierno del Perón. En el plano político, ambos grupos tienen un punto en común, en cambio, en el plano estético son, en apariencia, opuestos. De este modo, se podría afirmar que los sujetos colectivos no se encuentran en un estado inerte y que, a pesar de que determinado autor produzca una obra desde un grupo social, el producto cultural no refleja por completo ni de forma absoluta todos los matices ideológicos del escritor, por ejemplo, Soriano tiene afinidades políticas con los contornistas, pero con el grupo Sur no, sin embargo, en lo que respecta a las formas literarias se inclina un poco más por la estética del grupo de Bioy Casares. De hecho, en un reportaje que le realizan a Soriano, éste cuenta que cuando se halla

confundido se pregunta qué hubiesen hecho Gardel o Bioy Casares en su lugar, refiriéndose a ellos como dos pilares en cuanto su modelo de conducta.²⁵³

Si la obra es el plano de coherencia entre el autor y el grupo social, según Goldmann, se podría aseverar que Soriano al encontrarse cerca de los contornistas y de ser periodista en un diario de tendencias ideológicas de izquierda, lo coherente sería que escribiese algo parecido a lo que publica David Viñas. Incluso, Liliana Heker, en un artículo publicado en la revista *El ornitorrinco*, hace una crítica de *No habrá penas ni olvido* (segunda novela de Soriano) desde los anteojos de la estética realista, teniendo en cuenta *Los caminos de la libertad* de Sartre como punto de partida. Básicamente critica que la visión del autor se encuentra alejada del compromiso sartreano.²⁵⁴ En el fondo, múltiples autores asociados con la izquierda política e intelectual, quieren que Soriano replique sus modelos literarios, pero las obras literarias que circulan por la sociedad argentina durante los sesenta y setenta reconfiguran el campo literario, ahí es donde aparece *TSE*, en medio de un proceso cultural específico. Soriano se encuentra en un sujeto colectivo distinto, acaso nuevo para la época, uno en el que se comparten ideas políticas de izquierda y en el que se busca experimentar con otros géneros literarios.

A pesar de que existan mecanismos mediadores en la vida social y que no exista una libertad o autonomía auténtica en los individuos, Soriano es una prueba de que la conciencia colectiva no es una realidad primera ni última.²⁵⁵ Si el escritor funciona como un agente mediador entre la obra y el sujeto colectivo, el autor de *La hora sin sombra* se desvía de algunos presupuestos de su colectividad, pero sin abandonar su papel como crítico hacia la sociedad; en el plano literario, Soriano integra el género policial negro con la finalidad de denunciar, no para alejarse de la realidad, de ahí que Saccomanno quizás no encuentre coherencia en la cosmovisión

²⁵³ Osvaldo Soriano en *Los siete locos* (1992), *YouTube*, 097locos, 27 diciembre 2012. Visto el 02/09/2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9HsykSQAtM>

²⁵⁴ Heker, Liliana, "Osvaldo Soriano: los subproductos del exilio", *El ornitorrinco*, No. 11, junio-julio 1983, Argentina, pp. 24-25.

²⁵⁵ Goldmann, Lucien, *Las ciencias humanas y la filosofía*, p. 44.

literaria de su amigo, bajo el presupuesto de: si tiene inclinación hacia la izquierda política, debe escribir desde el realismo.

Soriano articula *TSF* desde diversos sujetos colectivos, pero con sus respectivos matices, es decir, su obra no es el reflejo directo de la conciencia colectiva a la que se halla inscrita; la obra literaria muestra la visión de mundo de un sujeto colectivo de manera fragmentaria, como si fuese un espejo roto. Los contornistas trataron de ser fieles al compromiso sartreano y a la estética realista que de éste se desprendía, sin embargo, escribían la representación de lo que percibían como realidad, describían fragmentos desde esa trinchera; lo que no es posible negar son los efectos que el contexto sociocultural hay en el escritor, los cuales vierte en su obra. No es posible escribir *TSF* fuera de su época, porque las ideas filosóficas, éticas, literarias han cambiado, además, los mecanismos de producción son distintos a los de los setenta, lo cual conduce a realizar la pregunta de Walter Benjamin: ¿cuál es la relación de la obra literaria dentro de las relaciones de producción de su época?²⁵⁶ Toda obra literaria es el producto de su época.

²⁵⁶ Eagleton, Terry, *Marxismo y crítica literaria*, Paidós, Buenos Aires, 2013, p. 130.

CONCLUSIONES

Al estudiar *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano, queda claro que no se trata de una novela realista y tampoco tiene los presupuestos estéticos de la novela *hard boiled* tal como la escribían Raymond Chandler o Dashiell Hammett. Aplicando métodos que después serán caracterizados como propios del neopolicial, Soriano se deslinda de la estética sartreana propuesta por el grupo Contorno.

Como se observó, Soriano se reunía con algunos miembros del grupo Contorno, quienes compartían la idea de realizar obras literarias desde una estética realista, pero lo sorprendente radica en que el autor de *A sus plantas rendido un león* haya asumido el compromiso sartreano sólo en el plano de la acción política y social, pero que en el plano estético utilice el género policial para denunciar y realizar crítica social, cuando Sartre, Viñas y Portantiero hacen énfasis de alejarse de todo que no sea el realismo.

Soriano continúa la tradición del policial clásico practicada por Borges y Walsh, del primer escritor rescata la operación de utilizar la parodia con el objetivo de apropiarse del género y argentinizarlo a su manera, del segundo, retoma la idea de colocar a un periodista que ejerza el rol de detective. También podría decirse que Soriano continúa con la tradición de Roberto Arlt: la apropiación desde el delito, el uso del dialecto bonaerense, el que se halla en las traducciones que lee. De este modo, crea un puente, y una tensión, entre la denominada “alta cultura” y “baja cultura”.

Soriano, quien continúa con la tradición del policial, aunque en su caso ya es un policial de corte duro, no tiene las mismas concepciones de literatura del grupo Sur, pero lee, y admira, a algunos de los autores que ahí publican. Sería reduccionista afirmar que Soriano no tenía afinidades con los contornistas, sólo por el hecho de que es un aficionado a algunos escritores de Sur. Su caso es similar al de Raúl González Tuñón, se mueve por diversos grupos, pero lo que le importa es escribir

como forma de hacer crítica a su época. Por tanto, pertenece a un sujeto colectivo distinto: una parte se desplaza con el grupo de David Viñas y otra con el de Victoria Ocampo.

Como se vio, el sujeto colectivo de Soriano era complejo, porque en el plano de la acción tiene inclinación con un grupo, pero en el plano estético se apropia de los postulados literarios de otro grupo. El novelista era un sujeto complejo y lleno de matices, en *Cuentos de los años felices* recuerda haber recibido múltiples regalos de Eva y Juan Domingo Perón cuando aún era niño, pero nunca se autoproclamó peronista ni lo opuesto; en este sentido, Soriano se acercaba más a los contornistas, quienes criticaban al gobierno no por la imagen del presidente, sino para comprender el fenómeno social que se desprendía durante el mandato durante los cincuenta y los años posteriores.

Los libros de Soriano gozan de un éxito comercial bastante considerable, incluso, algunos de ellos fueron llevados a la pantalla grande por Héctor Olivera y Lautaro Murúa. Por supuesto, el éxito no fue bien visto por algunos intelectuales y se le marginó, con el tiempo, del campo literario argentino. León Rozitchner explica el enojo de cierto sector de intelectuales hacia Soriano a partir de la idea de que el novelista logra abrir la realidad, reflexionar sobre ella desde su subjetividad y visibilizar algunos fenómenos culturales, en cambio, el académico, por ejemplo, tiene que mantenerse a la distancia, ser objetivo. El filósofo concluye que en la Argentina para reflexionar sobre la cultura y la vida cotidiana se requiere demostrar que se posee una formación académica; algo similar le sucede a Arlt, quien según Rozitchner desafía también a la academia, porque se le señala que escribe mal, pero ¿qué significa eso?, se pregunta, y responde que por más mal que escribiese, los académicos no lograban escribir como él.²⁵⁷

Afirmar que Soriano tiene predilección por los proyectos políticos de la izquierda argentina, por el simple hecho de reunirse con gente de la izquierda

²⁵⁷ Vida y vuelta. Capítulo: Osvaldo Soriano. Rebelde, soñador y fugitivo, *Archivo Prisma*. Visto: 05/09/2023. USRL: <https://www.youtube.com/watch?v=yvoofrF19Ow>

intelectual o porque sus obras tienen un carácter de denuncia sería una simplificación de algo mucho más complejo. Igualmente, que tenga simpatía por autores relacionados con la oligarquía o la derecha no significa que comparta sus proyectos políticos. Si a las estructuras de conciencia parcial que propone Goldmann se les entiende como algo dinámico, Soriano encaja muy bien en el modelo que establece el sociólogo, debido a la complejidad y a las asimetrías de la vida y de las personas, en síntesis, al dinamismo de los procesos socioculturales. El estructuralismo genético ayuda a observar de dónde viene un producto cultural, cuál es su génesis, cuáles eran las circunstancias sociales en los que se gestó y desarrolló, quién era su autor, qué tendencias políticas y estéticas tiene, por qué decidió escribir de tal manera, en determinado registro y utilizar un género en específico, qué textos circulaban en cierta época y cómo se leían dichos textos.

El modelo de Goldmann requiere una revisión, ya que se piensa que la obra es un reflejo directo, sin mediaciones, de la de la sociedad y que el autor es la expresión directa de una ideología concreta. A pesar de ello, el estructuralismo genético puede adaptarse al estudio de otras literaturas latinoamericanas, pero con el cuidado de observar sus matices, su dinamismo. Por ejemplo, Goldmann, siguiendo la teoría del héroe de George Lukács, cree que el protagonista se dirige a un mundo degradado con la finalidad de rescatar los valores auténticos de una sociedad, en el caso de *Triste, solitario y final*, podría interpretarse que Soriano periodista-personaje, viaja a Los Ángeles para buscar los valores auténticos, dicho personaje es un reflejo directo de los valores del autor de la obra, ésta tiene que reflejar la ideología de un sujeto colectivo. Cada sujeto individual tiene una serie de valores, prejuicios, horizonte de expectativas, subjetividades, entre otras cosas, como para afirmar que un personaje refleja a cada una de las personas que se hallan inscritas en un sujeto colectivo. En suma, es mucho más complejo de lo que parece comprender los procesos de producción de una obra cultural, pero vale la pena adentrarse a momentos específicos de la historia para entender por qué se escribía y se pensaba de tal manera, ya que eso permite reconocernos dentro de la sociedad.

Sería pertinente estudiar de forma crítica la obra de Soriano, ya que fue uno de los precursores del neopolicial latinoamericano, sin *Triste, solitario y final* no se entenderían las producciones literarias que le preceden, en cuanto neopolicial se trata. Existe un antes y después en la tradición del policial argentino con la aparición de la primer novela de Soriano, no podría aseverarse que fue el primero en utilizar el policial de corte duro en su país con el propósito de denunciar algunas dinámicas de Hollywood, en cambio, se podría decir que cristalizó, mediante el humor, los diálogos fluidos, el género policial y la parodia, dos tradiciones literarias que en apariencia son irreconciliables: la de la alta cultura, que utiliza referentes culturales vinculados con la aristocracia, y la de la baja cultura, que usa a la cultura de masas en sus narraciones, asimismo, una dos visiones de realizar literatura, las cuales vienen desde las disputas entre Boedo y Florida, pero en este caso sería entre el grupo Sur y Contorno.

Cabe destacar que la polémica suscitada en torno a Soriano y su visita a la cátedra de Beatriz Sarlo reconfiguró el campo literario argentino, pero más importante aún, resulta interesante observar cómo se propicia la organización de los autores en el canon, es a partir de discusiones que se realizan en alguna columna periodística. Puede que todo haya sido alguna especie de chisme, en el que se cuentan anécdotas sin ningún argumento, pero los efectos que tuvo en escritores como Osvaldo Bayer y Saccomanno fue impresionante, ya que con sus artículos publicados en los diarios se fue conformando el campo literario.

Para cerrar, el periodista Félix Samoilovich comenta que los intelectuales son normalizadores, que el saber universitario es un saber de la estructura, de la generalidad, en cambio, el arte es el detalle, es anómalo, es lo que se desvía, y Soriano goza de una percepción espontánea y ahí radica su secreto: escribe de pequeñas cosas que no tienen importancia, sin embargo, él les brinda un valor.²⁵⁸ Según José

²⁵⁸ Correa Ulloa, Juan David, "El escritor que no debía ser", *Semana*, 18 de febrero de 2007. USRL: <https://www.semana.com/entretenimiento/articulo/el-escriptor-no-debia/83593-3/>

Pablo Feinmann, eso fue Soriano, el tipo que narra de forma fluida y sencilla, que cuenta una historia que entretiene al lector y vende muchos libros.²⁵⁹

²⁵⁹ José Pablo Feinmann en Osvaldo Soriano, *Vimeo*, Eduardo Montes-Bradley, 10 de junio de 2017, USRL: <https://vimeo.com/221100803>

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado Plaza, Patricio, *Experiencia de la mercancía arruinada en "Triste, solitario y final" de Osvaldo Soriano*, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Diciembre 2005. Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110266>

Amey, Claude, "Novela policial y texto jurídico", *Poétique*, Seuil, 16 de noviembre de 1988. Texto obtenido del Departamento de Letras de la FaHCE/UNLP. Traducción de Patricia L. Lozano. Consultar: <http://litnorteamericana.blogspot.com/search/label/Chandler>

Arlt, Roberto, *El juguete rabioso*, Edición digital, 1926.

Baker, Robert; Nietzel, Michael, *Private Eyes: One Hundred and One Knights*, Bowling Green State University Press, Ohio, 1985. Texto obtenido del Departamento de Letras de la FaHCE/UNLP. Consultar: <http://litnorteamericana.blogspot.com/search/label/Chandler>

Bastidas Zambrano, Carlos, "Género policial, ilusión cómica y teatralidad narrativa en *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano", *Literatura: teoría, historia, crítica*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, 2015, pp. 247-252, ISSN 0123-5931.

_____, *La novela policial argentina de los años setenta*, Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Bogotá, 2012.

Bayer, Osvaldo, "Una historia verdadera", *Página 12*, 11 de febrero de 2007. USRL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3605-2007-02-11.html>

Borges, Jorge Luis, Bioy Casares, Adolfo, *Cuentos de H. Bustos Domecq*, Seix Barral, Barcelona, 1985.

Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Debolsillo, México, 2012.

_____, "El escritor argentino y la tradición", *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1981, pp. 267-274.

Cané Pastorutti, Mariana; González, Felipe; Schteingart, Daniel, "La cuestión del otro: De la identidad peronista a la dictadura militar. Un análisis de las obras de Soriano", *VII Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2007. Disponible en: <https://cdsa.academica.org/000-106/329.pdf>

Chandler, Raymond, *El largo adiós*, Debolsillo, México, 2015.

_____, *El simple arte de matar*, Edición digital, 1933. Texto obtenido del Departamento de Letras de la FaHCE/UNLP. Consultar: <http://litnorteamericana.blogspot.com/search/label/Chandler>

Chicharro Chamorro, Antonio, "Consideraciones sobre la función política e histórica de la teoría de la literatura", *Prosopopeya*, No. 4, Universidad de Granada, otoño/invierno 2003.

_____, "Notas sobre el modelo estructuralista genético y el estudio de la novela en España", *Trilcedumbre*, Coordinador, José Enrique Martínez Fernández, León, 1999, p. 134, ISBN 84-7719-76r-X

Correa Ulloa, Juan David, "El escritor que no debía ser", *Semana*, 18 de febrero de 2007. USRL: <https://www.semana.com/entretenimiento/articulo/el-escriptor-no-debia/83593-3/>

De Diego, José Luis, *Campo intelectual y campo literario en la Argentina [1970-1986]*, Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2003. Disponible:

<http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf>

De Rosso, Ezequiel, "En la diáspora: algunas notas sobre los modos transgenéricos del relato policial", En T. Basile y E. Foffani (Dir.), *Actas 2012*. UNLP. FAHCE. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. USRL: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1847/ev.1847.pdf

Di Benedetto, Antonio, "Los Reyunos", *Cuentos completos*, Edición digital, 2006.

_____, *Los suicidas*, Edición digital, 1969.

Demarchi, Rogelio, "Otra crítica es posible, Soriano", *Questión*, Vol. 1, No. 54, Universidad Nacional de La Plata, 2017, pp. 37-59, ISSN: 1669-6581. USRL: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/65952>

Eagleton, Terry, *La función de la crítica*, Paidós, México, 2012.

_____, *Marxismo y crítica literaria*, Paidós, Buenos Aires, 2013.

Escribá, Martín Àlex; Sánchez Zapatero, Javier, "Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2007, vol. 36, p. 50, ISSN: 0210-4547

Estrada Orozco, Luis Miguel, "Los viejos guerreros: el cuerpo como argumento en Cuarteles de invierno, de Osvaldo Soriano, y "Jacob y el otro", de Juan Carlos Onetti", *Cincinnati Romance Review*, No. 50, Primavera 2021, pp. 66-80. USRL: <https://www.artsci.uc.edu/content/dam/refresh/artsandsciences-62/departments/rll/crr/current-issue/crr-vol--50/A05-Estrada.pdf>

Fierro Obregón, Alfonso, *Novela dura y posdictadura militar argentina*, tesis de licenciatura, UNAM, México, 2013.

Franco, Jean, "Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta", *Escritura*, Año II, N° 3, Caracas, enero-junio de 1977, pp. 3-19.

Disponible en:
<https://cortazar.nakalona.fr/files/original/b948ba69a4d9862efb67a4f91b33f8a8.pdf>

Fraser, Benjamin, "Narradores contra la ficción: La narración detectivesca como estrategia política", *Studies in Latin American Popular Culture*, University of Arizona, no. 25, 2006, pp. 199-219.

Gándara Rodríguez, Marcela, *Ficciones Subversivas, Presencias Arltianas en la Narrativa de Ricardo Piglia*, UAZ, Zacatecas, 2019.

_____, "Lectores y detectives en *El camino de Ida* de Ricardo Piglia", *Pistas Falsas. Ensayos sobre novela policial latinoamericana*, ed. Mosqueda Rivera, Raquel, Rodríguez Lozano, Miguel G., Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, Ciudad de México, 2017.

Giardinelli, Mempo, *El género negro*, UAM, México, 1996.

Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2012.

Goldmann, Lucien, *Las ciencias humanas y la filosofía*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1984.

_____, *La creación cultural en la sociedad moderna*, Barcelona, Fontamara, 1992.

_____, *Para una sociología de la novela*, Editorial Ayuso, Madrid, 1975.

Hammett, Dashiell, *Cosecha roja*, Aguilar, México, 1980.

Heker, Liliana, "Osvaldo Soriano: los subproductos del exilio", *El ornitorrinco*, No. 11, junio-julio 1983, Argentina, pp. 24-25.

Lad Panek, Leroy, *Probable cause. Crime Fiction in America*, Bowling Green State University Press Ohio, 1990. Texto obtenido del Departamento de Letras de la FaHCE/UNLP, p. 11. Traducción de Andrea Krikún. Consultar: <http://litnorteamericana.blogspot.com/search/label/Chandler>

Lafforgue, Jorge; Rivera, Jorge B., *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1996.

Link, Daniel, *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, La marca editora, Argentina, 2003.

Löwy, Michael, "El socialismo como apuesta. De Lucien Goldmann a Daniel Bensaï", *Acta Poética*, Vol. 38, No. 2, Ciudad de México, jul. / dic., 2017, pp. 143-152.

Ludmer, Josefina, *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*, edición digital, 2016.

_____, *Onetti: Los procesos de construcción del relato*, Sudamericana, Buenos Aires, 1977.

Maltz, Hernán, "Literatura policial y policía: reflexiones a partir de dos intervenciones críticas (José Pablo Feinmann y Carlos Gamerro)", *Catedral Tomada*, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Vol. 9, No. 17, 2021, ISSN 2169-0847 (online).

Moncalvillo, Mona, "Reportaje a Osvaldo Soriano", *Revista Hum@*, Febrero 1983. Revisado el 02/08/2023. Disponible en <https://groups.google.com/g/soc.culture.argentina/c/poeMXhHAfg>

Monsiváis, Carlos, "Ustedes que jamás han sido asesinados", *Revista de la universidad*, México, 1973. Recuperado de: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/827fe287-4f1d-417d-b7dc-04c6dea84edd/ustedes-que-jamas-han-sido-asesinados>

Mossello, Fabián Gabriel, "Escritura neopolicial en Argentina. Parodia y estilización del género policial", Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, Argentina. USRL:

https://www.academia.edu/29303170/Neopolicial_parodia_y_estilizaci%C3%B3n_del_g%C3%A9nero_del_crimen

Moszczyńska, Katarzyna, *Cultura, Ideología e Industria editorial: la narrativa de mujeres en la España de los noventa*, Universidad de Varsovia, Facultad de Neofilología, Varsovia/Granada, 2007. ISBN: 978-84-338-4463-7

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*, Universidad Complutense de Madrid, 2003. Recuperado de: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero25/osoriano.html>

Padura Fuentes, Leonardo, "Modernidad y postmodernidad: La novela policial en Iberoamérica", *Hispanamérica*, diciembre, Año 28, No. 84, 1999. Consultado en: <https://www.jstor.org/stable/20540154>

Parsons, Nicholas, *The Book of Literary Lists*, Sidwick & Jackson, London, 1985. Texto obtenido del Departamento de Letras de la FaHCE/UNLP. Disponible en: <http://litnorteamericana.blogspot.com/search/label/Chandler>

Pérez, María Laura, "La configuración de la novela policial en *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano", *Hápax*, Universidad de Buenos Aires, No. 9, pp. 141-168, ISSN-e 1988-9127.

USRL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5832501>

Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001.

_____, "La loca y el relato del crimen", *Nombre falso*, Seix Barral, Buenos Aires, 1994, pp. 65-72.

_____, "Lectores imaginarios", *El último lector*, Debolsillo, México, 2014.

_____, "Lo negro del policial", *Cuentos de la serie negra*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1979. Disponible en: <https://piglia.pubpub.org/pub/a49h3ixw/release/1>

_____, "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria", *Los libros*, No. 29, marzo-abril 1973, pp. 22-27.

Ponce, Néstor, "Género, parodia y tipología de los personajes en Triste, solitario y final y El ojo de la patria, de Osvaldo Soriano", *Alp: Cuadernos Angers*, La Plata, Vol. 1, No. 1, 1996, pp. 9-26. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2507/pr.2507.pdf

Pons, María Cristina, "La novela negra argentina. Parodia y homenaje en dos novelas de Osvaldo Soriano", *Revista de la Universidad de México*, UNAM, 1996, pp. 28-34.

Portantiero, Juan Carlos, "Economía y política en la crisis argentina: 1958-1973", *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 39, No. 2, abril-junio, 1977, pp. 531-556.

_____, *Realismo y Realidad en la Narrativa Argentina*, Eudeba, Buenos Aires, 2011.

Pouliquen, Hélène, "De la sociología de la literatura a la sociocrítica y a la estética sociológica", *La palabra*, Instituto Caro y Cuervo, Colombia, no. 31, 2017, pp. 39-49. USRL: <https://doi.org/10.19053/01218530.n31.2017.7276>

Prieto, Martín, *Breve historia de la literatura argentina*, Taurus, Argentina, 2011.

Punte, María José, "Los únicos privilegiados: rastros de las políticas sociales del primer peronismo en las obras de Osvaldo Soriano y Daniel Santoro", *Imagonautas*, Vol. 1, No. 1, 2011, pp. 4-26. ISSN 07190166

Ramírez Colín, Luis Enrique, *Elementos constitutivos de la sociología de la novela de Lucien Goldmann*, UNAM, Facultad de Estudios Superiores Aragón, División de Ciencias Sociales, Mayo 2015.

USRL:

https://www.academia.edu/26202367/Elementos_constitutivos_de_la_Sociolog%C3%ADa_de_la_novela_de_Lucien_Goldmann

Regazzoni, Susanna, "El viaje del fracaso: Triste solitario y final", *Oltreoceano*, Vol. 9, pp. 231-240, 2015. ISSN 1973-9370. USRL: <https://riviste.forumeditrice.it/oltreoceano/article/view/649>

Requejo, Lucía, "Los 80 años de Osvaldo Soriano", *Página/12*, 6 de enero de 2023. Visto el 06/09/2023. USRL: <https://www.pagina12.com.ar/513791-los-80-anos-de-osvaldo-soriano>

Romero, José Luis, *Breve historia de la Argentina*, Edición digital, 1965. Disponible en: <http://institutocieloazul.edu.ar/wp-content/uploads/2016/11/romero-jose-luis-breve-historia-de-la-argentina.pdf>

Rud, Manuel, "Breve historia de una apropiación para una aproximación al género policial en la Argentina", *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2001, p. 7. Recuperado de: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apropia.html>

Sarlo, Beatriz, "Ideología y Figuración Literaria", Edición digital, p. 45. Disponible en:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4664441/mod_resource/content/1/1%20Sarlo-Politica-Ideologia-y-Figuracion-Literaria.pdf

_____, "Una historia falsa", *Página 12*, 4 de febrero de 2007. USRL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3587-2007-02-04.html>

Sartre, Jean-Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Edhasa, España, 2009.

_____, *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 2008.

Semán, Pablo y Merenson, Silvina (2007). "¿Cómo se dividen brasileños y argentinos? Construcción de mapas sociales en Brasil y Argentina", en: Grimson, Alejandro (comp.), *Pasiones Nacionales. Política y cultura en Brasil y Argentina*, Buenos Aires, Edhasa, pp. 189-211.

Soriano, Osvaldo, *Artistas, locos y criminales*, Edición digital, 1984.

_____, *Cuarteles de invierno*, Ediciones B, Barcelona, 1987.

_____, *Cuentos de los años felices*, Edición digital, 1993.

_____, *No habrá más penas ni olvido*, Edición digital, 1978.

_____, *Triste, solitario y final*, Planeta Lector, 2020, Archivo digital, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, pp. 1905.

Sosnowski, Saúl, "La dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos en la década del setenta", *Revista Iberoamericana*, Abril, Vol. 49, No. 125, Octubre-Diciembre 1983, pp. 955-963. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/45384501_La_dispersion_de_las_palabras_novelas_y_novelistas_argentinos_en_la_decada_del_setenta

Terán, Óscar, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*, Siglo Veintiuno editores, Buenos Aires, 2013.

Tobeña, Verónica, "Osvaldo Soriano y el canon literario argentino. Polémica a diez años de su muerte", *Iberoamericana*, XIV, No. 55, pp. 75-94, Argentina, 2014.

Trelles Paz, Diego, *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta*, Tesis doctoral, Universidad de Austin, Texas, 2008.

Videla de Rivero, Gloria, "La poesía de vanguardia y la poesía social en Hispanoamérica", *Direcciones de vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos*, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo - EDIUNG, 2011, pp. 157-185. ISBN: 978-950-39-0276-9.

Viñas, David, "Después de Cortázar: historia y privatización", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 234, Madrid, junio de 1969; pp. 734-739. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/despues-de-cortazar-historia-y-privatizacion-1132113/>

Walsh, Rodolfo, *Cuentos Completos*, Veintisiete Letras, España, 2010.

_____, "Dos mil quinientos años de literatura policial", *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*, Buenos Aires, Puntosur, pp. 163-168.

_____, *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2000.

Wilt, David, *Hardboiled in Hollywood. Five "Black Mask" Writers and the Movies*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, 1991. Texto obtenido del Departamento de Letras de la FaHCE/UNLP. Traducción de Patricia L. Lozano. Consultar: <http://litnorteamericana.blogspot.com/search/label/Chandler>

Zaldívar, María Inés, "El viaje *Triste, solitario y final* del periodista argentino Osvaldo Soriano a la ciudad de Los Ángeles en Estados Unidos de Norteamérica", *Hispanamérica*, No. 83, 1999, pp. 17-31.

Fuentes audiovisuales

Archivos O'Donnell: Osvaldo Soriano (capítulo completo), *YouTube*, Canal Encuentro, 02 agosto 2017. Visto el 22/08/2023. USRL: <https://www.youtube.com/watch?v=NS6iQ6P35Ps>

Especial Navidad - Ojo por Ojo - El gordo y el Flaco - Recuerdos de una época, *YouTube*, TodoNinoBravo Cecilia, 25 diciembre 2013. Visto el 19/07/2023. USRL: <https://www.youtube.com/watch?v=3BIzP1BMRi8>

Filosofía Política en América Latina Hoy -Dr. Enrique Dussel- parte 4 de 8, *YouTube*, Enrique Dussel, 11 julio 2019. Visto el 02/09/2023.USRL: https://www.youtube.com/watch?v=K4TXqI2GeGw&list=PLO1XTgj_qEKVcaem_oY73_SK3piPSOwwdL&index=4

Oswaldo Soriano en Los siete locos (1992), *YouTube*, 097locos, 27 diciembre 2012. Visto el 02/09/2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9HsyrkSQAtM>

Oswaldo Soriano, *Vimeo*, Eduardo Montes-Bradley, 10 de junio de 2017, USRL: <https://vimeo.com/221100803>

Vida y vuelta. Capítulo: Oswaldo Soriano. Rebelde, soñador y fugitivo, *YouTube*, Archivo Prisma, 15 junio 2022. Visto el 29/08/2023. USRL: <https://www.youtube.com/watch?v=yvoofrF19Ow&t=2701s>