

[TI] Género policial, ilusión cómica y teatralidad narrativa en *Triste, solitario y final*
de Osvaldo Soriano

Carlos Bastidas Zambrano

Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia

cbastidaz@gmail.com

Artículo de reflexión. Recibido: 20/05/12; aceptado: 15/09/14.

En términos generales, existen tres particularidades estético-literarias que definen la novela policial argentina de los años setenta: la apropiación de las formas del *hard-boiled*, el uso de la cultura de masas y la parodia del género. La recepción de las formas de la novela dura norteamericana en los años sesenta y setenta significó un giro en la tradición y evolución del relato policial argentino y latinoamericano.¹ Aquí se evidencia la transformación de las lógicas estructurales y narrativas que identificaban al género. Así, la novela negra ya no gira exclusivamente alrededor de la presentación de los indicios que llevan a la resolución del crimen, los autores no buscan la construcción de una trama de orden “geométrico”, sino que la atmósfera, el desarrollo de los personajes y la representación de la sociedad como una entidad problemática, violenta y en conflicto, se instauran como la temática y el trasfondo de la narración detectivesca.² A esto habría que sumar el cambio de las expectativas de los lectores del género y de la industria editorial de la época.³

Al respecto, los estudios críticos sobre la novela negra latinoamericana coinciden en afirmar que este giro en los referentes literarios implicó, a su vez, un giro ideológico y político del género policial.⁴ Sin embargo, y para el caso específico de la literatura de los setenta, si bien es cierto que la novela dura está asociada con la politización del género policial latinoamericano, esta politización se da de forma explícita en los escritores argentinos de las décadas de los ochenta y noventa, o, más precisamente, de la posdictadura.⁵ No quiere negarse con esto el valor histórico y crítico de literatura policial de la época (véanse, por ejemplo, *Los asesinos las prefieren rubias*, de Juan Carlos Martini, o *Los tigres de la memoria*, de Juan Carlos Martelli), sino más bien enfatizar en el hecho de que la apropiación del *hard-boiled*, en mayor medida, operó dentro de una generación de escritores y escrituras en que la idea de representación no sugiere la configuración de una literatura directamente comprometida ni mucho menos realista. Incluso, si se analizan las

¹Para un análisis de los procesos, etapas y evoluciones del relato policial argentino, véase Lafforgue y Rivera.

²Para un análisis del relato policial de enigma y el *hard-boiled*, véase Piglia.

³Véase, por ejemplo, a finales de los sesenta, el caso de *Serie Negra*, colección dirigida por Ricardo Piglia.

⁴A propósito de la politización del género policial en América Latina y la novela negra, véanse Martín Escribá y Sánchez Zapatero y Fraser, entre otros estudios.

⁵Acerca de la literatura policial argentina de la posdictadura, nos remitimos a Gail González.

obras más representativas de la década⁶, la elusión de lo histórico es un carácter propio de sus estéticas. Esta particularidad podría entenderse tanto como una estrategia para evadir la censura del régimen militar de la época, como una salida que esta generación dio a la polémica de los años sesenta y setenta entre la escritura comprometida (Sábato, Viñas, Walsh) y los escritores afiliados a la revista *Sur* (Borges, Bioy Casares, Ocampo). Estos fenómenos, que están asociados con lo que de Diego (2000), en su estudio del contexto histórico-literario de los años setenta, denomina “crisis del canon realista de representación”.

El punto es que, más allá de lo que trajo consigo que las narrativas policiales de los setenta se apropiaran de las fórmulas de la novela negra, que cambiaran de paradigmas literarios, lo que caracteriza a esta generación es el uso de modos discursivos que exceden el realismo y el relato intelectual borgeano. Elementos como la apología deliberada y paródica del género, la referencia a la cultura de masas, la apropiación de los prototipos y clisés, la exacerbación del artificio, el homenaje, la elusión de lo histórico, entre otros, son valores y estrategias literarias de la época⁷.

En las literaturas de los setenta, como en *Triste, solitario y final* (1973), de Osvaldo Soriano, o en *The Buenos Aires affair* (1973), de Manuel Puig, el uso de lo policial implicó recuperar para la literatura el universo paraliterario (magazines, *pulp*) y extraliterario (cine, televisión), que enmarcaban al género dentro de la cultura de masas. Las novelas policiales de los setenta tipifican paródicamente al género, sus modos e íconos. Por otra parte, su objetivo no es ser precisamente literaturas policiales. El género no es un fin en sí mismo, y

⁶En el estudio de Lafforgue y Rivera se señalan las siguientes obras policiales como ejemplares de la producción literaria de esta generación: *The Buenos Aires affair* (1973), de Manuel Puig; *Los tigres de la memoria* (1973), de Juan Carlos Martini; *Triste solitario y final* (1973), de Osvaldo Soriano; *El agua en los pulmones* (1973), de Juan Carlos Marini; *El jefe de seguridad* (1973), de Julio Cesar Galtero; *Un revolver para Mack* (1974), de Pablo Urbanyl; *Ni un dólar partido por la mitad* (1975) y *Noches sin lunas ni soles* (1975), de Rubén Tizziani; *Su turno de morir* (1976), de Alberto Laiseca; *La mala guita* (1976), de Pablo Leonardo; *Los últimos días de la víctima* (1979), de José pablo Feinmann.

⁷“Los narradores que se acercan al género a lo largo de los años setenta parecen acentuar la línea paródica, que borda sus florituras sobre tics, convenciones, manierismos, estilos y lenguajes que exigen, sobre todo, un público entrenado en el desciframiento y la fruición de cierto tipo de *claves*, aportadas por el cine negro, la historieta, Hollywood, el erotismo de las *pin up girls*, la mitología del jazz, el revivalismo *Kitsch*, el culto de los antihéroes, la novela ‘dura’, la gestualidad Humphrey Bogart, la moda de los años 40, etcétera”. (Lafforgue y Rivera, 94)

se hablaría más de una apología desviada y paródica. En este caso, más que parodia —en su sentido clásico—, valdría mejor referirse a un tipo de parodia contemporánea asociada al pastiche (Amar Sánchez): los autores policiales de los setenta, más que distanciarse del objeto evocado, de elevar a lo literario el lenguaje de la cultura de masas, lo que hacen es asumir sus formas, entender al género y sus prototipos culturales como un modo de expresión literaria y de experimentación.

Así, en la novela de Osvaldo Soriano (1943-1997) *Triste, solitario y final* (1973), lo policial es más una impronta, una apropiación deliberada y paródica de íconos del *hard-boiled* y el cine estadounidense, que una escritura que pueda catalogarse como afiliada propiamente al género. Así, y aunque 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. El mundo de *Triste, solitario y final* está construido bajo la idea de artificio e intertextualidad; aquí la ficción enfatiza en su carácter de artefacto literario y de homenaje cómico, brutal y nostálgico al escritor norteamericano Raymond Chandler y su detective Philip Marlowe.

Por otra parte, y en cuanto al modo de análisis de la escritura de Soriano, es necesario abordar, en principio, la temática de la condición contemporánea y autorreferencial de *Triste, solitario y final*. El uso de la idea de autorreferencialidad aquí se refiere, por un lado, al desplazamiento de la verosimilitud por la de la farsa narrativa, es decir, el relato afectado por un alto grado de teatralización de los modos de la ficción, y, por otro, a la suspensión de lo real como una manera de poner en marcha el extrañamiento de la lógica narrativa de la novela moderna. Singularidades que, además, están marcadas por la progresiva degradación de los personajes, por el menoscabo y falseamiento de su condición corporal y subjetiva, y están directamente relacionadas con el modo en que lo policial actúa en esta novela: en Soriano, el género es menos una estructura narrativa que un escenario cargado de significantes distanciados que solo evocan lo policial y que, sin embargo, están construyendo una versión contemporánea del género.

[T2] Estructura y particularidades narrativas

Triste, solitario y final está estructurada en dos partes. La primera es el relato fragmentario de la vida de los cómicos Stan Laurel y Oliver Hardy (el Gordo y el Flaco), y va desde el arribo de Laurel a los Estados Unidos, hasta su muerte en 1965. Osvaldo Soriano compuso este capítulo en siete fragmentos, los cuales tienen la particularidad (como lo explica Juan Pablo Neyret, en “Para textos bastan y sobran. La conformación del espacio paratextual en *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano”) de que los impares narran la biografía de los comediantes y los pares el encuentro ficticio entre Stan Lauren y el detective Philip Marlowe en el año de 1965. Este primer capítulo sirve de prólogo a las aventuras de Marlowe y el periodista Soriano, que son la línea argumental fuerte de la novela. Por otro lado, el epitafio en la tumba de Stan Laurel, con el que concluye esta primera historia, actúa como epígrafe del segundo capítulo del relato y es el eje narrativo (que simula un efecto cinematográfico) con el que se conectan la primera y segunda historia. La segunda se centra en los personajes de Soriano y Marlowe, y ocurre siete años después de la muerte de Laurel, en 1973. El periodista, que es el mismo Osvaldo Soriano, y el detective, una versión ficcional del héroe de Chandler en los años setenta, se encuentran por azar en la tumba de Laurel y, desde ese momento, inician la búsqueda y reconstrucción de las biografías de Laurel y Hardy. Esta búsqueda se estructura en cuatro escenarios: el primero (el único constante en el relato) es la casa de Marlowe, que es un espacio sin acciones, hecho para mostrar la intimidad de los personajes. Los otros tres son recorridos por Los Ángeles y tienen tres ejes argumentales: la entrevista fallida del cómico Dick van Dyke, un relato detectivesco de persecución y, finalmente, la entrevista y secuestro de Charles Chaplin.

El plano de la escritura se construye en tres niveles, cuyo modo de operar muestra el desplazamiento de la idea de la verosimilitud en la novela. El primero se refiere al plano de las acciones y el argumento. Si bien Osvaldo Soriano usa un modo de escritura afín al relato policial negro, clásico y no experimental, si lo comparamos con la escritura del *boom* latinoamericano, este modo de escritura está deliberada y reiteradamente falsificado (simulado) por la lógica estructural del relato. Soriano propone líneas argumentales que no se resuelven; son relatos y escenas rotas, historias inconclusas que vuelven al punto de partida (la casa de Marlowe y el propósito siempre aplazado de reconstruir la historia de

Laurel y Hardy) para con ello negar el desarrollo causal de las situaciones. El autor propone escenarios en los cuales los personajes principales operan según la lógica estructural, absurda y fragmentaria del *gag*: personajes tipificados del cine mudo, reconocidos por el público como comediantes, sometidos a situaciones extravagantes, violentas y ridículas, y cuyas historias no tienen un sentido causal sino que son más bien pretextos para la representación de la comedia. El escritor argentino recupera los modos narrativos del cine de Laurel y Hardy, que es el trasfondo temático de la obra, en el cual entre una y otra película —lo mismo que en las distintas escenas de *Triste, solitario y final*— estas figuras aparecen representando varias veces el mismo papel. Cambia el telón de fondo, pero los personajes se mantienen constantes en su condición de cómicos y sujetos marginales. Por otra parte, es significativo que el espacio de las acciones sea un lugar construido a partir de los imaginarios del *hard-boiled* y de la industria del cine estadounidense. Así, Soriano refuerza el carácter ambiguo y circular del relato.

El segundo nivel es la ambigüedad de la escritura y el uso paródico del lenguaje. Soriano representa paródicamente las problemáticas de las traducciones populares y el relato simula los doblajes del cine. El efecto cómico del relato se soporta en gran medida en el equívoco de que el periodista Soriano no pueda comunicarse con los otros, que necesite de la intermediación de Marlowe. Esta situación, si por una parte acentúa el carácter marginal del personaje como extranjero, por otra, evidencia la forma deformada y paródica del funcionamiento del lenguaje en la novela. Igualmente, los diálogos, salvo los del periodista con el detective (se dice que Marlowe habla español; claro, esto es una licencia literaria de Soriano) y con algunos personajes episódicos, están afectados, o parecen estarlo, por la traducción del narrador. Da la impresión de que existe algo errático, defectuoso y falso en el lenguaje de los diálogos y de la narración; el uso de la jerga popular argentina, la mención del cocoliche y de los yuyos, por ejemplo, crean una distancia entre los modos del habla narrativa y lo narrado. Con ello, la identidad lingüística del relato queda definitivamente afectada; así, el problema de la verosimilitud pertenece también al nivel del lenguaje. De igual forma, la relación entre el personaje, el narrador y el autor es ambigua.

Todos ellos interrelacionan, en la figura de Soriano, lo intra, lo para y lo extratextual; ambigüedad que actúa directamente sobre la escritura.

Relacionado con esta última problemática, se encuentra el tercer nivel: la condición autorreferencial del relato. La historia de Marlowe y el periodista funciona como la trasescena ficcional de la escritura de la biografía de Laurel y Hardy. Soriano viaja a Los Ángeles con la intención de documentarse sobre la vida de los cómicos, pero esta investigación está constantemente aplazada por la lógica errática de las acciones. Los fragmentos de la vida de los cómicos en el primer capítulo operan como apartes de esta biografía y su función dentro del relato es la de crear un efecto de ficción y circularidad. Sin embargo, más allá de la naturaleza circular del relato, lo que existe en realidad es la construcción de un juego de paralelismos entre las historias y los personajes de estas dos ficciones: Marlowe y Soriano actúan casi como los dobles, doblemente cómicos, trágicos e igualmente marginales, de Laurel y Hardy. En relación con la temática del personaje, retomaremos algunas categorías propuestas por Mijaíl Bajtín sobre la definición del bufón y la influencia de esta figura teatral del Medioevo en la literatura moderna y contemporánea; lo mismo que la propuesta de Theodor Adorno sobre el narrador de la novela contemporánea, para relacionarlos con el modo como funcionan los personajes de Osvaldo Soriano.

[T2] Marlowe y Soriano, personajes teatrales y degradados

En el capítulo quinto de su *Teoría y estética de la novela*, Mijaíl Bajtín plantea que las funciones cómicas e icónicas de algunos personajes prototípicos de la cultura cómica y popular de la Edad Media y el Renacimiento, concretamente el bufón, el tonto y el pícaro, fueron apropiadas por la novela moderna. De estas figuras, Bajtín enfatiza en tres atributos fundamentales: 1) están relacionadas con el teatro y las mascaradas populares (el carnaval); 2) la forma exterior, sus gestos, actos y expresiones no evocan un sentido propio, literal, sino que son figurados y dobles, y 3) son el reflejo de otra existencia, un reflejo indirecto; son “los comediantes de la vida, su existencia coincide con su papel, y no existen fuera de ese papel” (311). Por otra parte, el autor enfatiza en el hecho de que el carácter teatral,

popular y público de estos personajes los pone fuera de los espacios de la realidad ordinaria; son festivos, pertenecen al carnaval y esta posición les permite un cierto grado de libertad ante la censura. Al ser estos personajes la representación de la risa popular, al ser existencias volcadas a la representación de su papel, dice Bajtín, crean “una modalidad especial de exteriorización del hombre por medio de la risa paródica” (311).

Para Bajtín existen dos momentos en que estas figuras se convierten en elementos constitutivos de la literatura moderna: 1) en la novela moderna el autor se apropia y enmascara; asume la voz del bufón y el tonto como una manera de controvertir las convencionales sociales y políticas. El enmascaramiento le permite desarrollarse en un plano intermedio entre la literatura y el escenario teatral: un espacio de libertad y de parodia, de desdoblamiento e intromisión en las dimensiones privadas y públicas de los sujetos. 2) El segundo momento, que es el que nos interesa resaltar, es la transformación de estas figuras en *personajes esenciales* de la literatura moderna, portadoras del punto de vista del autor, así como de las funciones cómico-críticas teatrales y paródicas que les son propias.

Ahora bien, según lo propone Adorno, en “La posición del narrador en la novela contemporánea”, las particularidades del mundo contemporáneo se contraponen al desarrollo de una experiencia narrativa que dé cuenta del mundo objetivo; tanto lo real como el mismo sujeto narrativo están expuestos a la crisis de la objetividad literaria. De acuerdo con Adorno, la novela contemporánea tiene una relación contradictoria con las formas realistas y descriptivas de la novela moderna. El estatus objetivo del narrador ya no es ahora una posición dada de por sí, inmanente al relato, sino que está intervenida por diferentes estratos subjetivos y narrativos que suspenden la integridad objetiva (espacio-temporal) de la narración. Así, la inmanencia de lo real en lo literario es controvertida por la intervención reflexiva del narrador sobre la forma de lo narrado, y por la autorreflexividad y autorreferencialidad de la escritura. La posición del narrador trasciende el ámbito de la representación de las formas humanas y pretende ahora ir en búsqueda del mismo lenguaje, demostrar la irrealdad de la ilusión de realidad; recuperando, como lo afirma Adorno, “aquel carácter de broma superior que en otro tiempo poseyó, antes de que,

con la ingenuidad de falta de ingenuidad, se presentara con la apariencia demasiado lisa de verdad” (50). Finalmente, según lo aclara el autor, en la novela contemporánea el narrador sitúa el eje discursivo y argumental dentro de los procesos mismos de la ficción literaria. El lector no asume el papel del espectador de la escena dramática, sino que ve los ensayos, la intromisión épica del narrador, los errores deliberados, la maquinaria lingüística detrás de la cortina del discurso literario, el acto mismo de la creación literaria.

Si consideramos las categorías propuestas por Bajtín en relación con el significado y funciones del bufón en la literatura moderna, junto a la propuesta teórica de Adorno sobre la situación del narrador en la literatura contemporánea, es posible analizar la evolución del personaje de la novela moderna bajo tres presupuestos histórico-literarios: 1) el narrador de la novela realista del siglo XIX, al equiparar lo narrado con los valores de lo real, legitima la existencia y subjetividad del personaje dentro de los presupuestos de la verosimilitud; 2) la multiplicación del punto de vista en la novela del siglo XX implica que el narrador y el personaje actúan como formas polifacéticas y múltiples, como identidades polivalentes y no idénticas; 3) la teatralización narrativa de la ficción, como en el caso de *Triste, solitario y final* o de las novelas de Samuel Beckett, hace que el personaje no sea la representación de una realidad subjetiva-objetiva, sino que evoque otras realidades en las cuales ficción y artificio son elementos constitutivos y, a la vez, desconfiguradores de la idea de identidad. Así, en este tipo de narrativas contemporáneas, el personaje es una entidad esencialmente teatral y artificiosa (incluso arquetípica, si se considera el vínculo que existe entre él y los personajes cómicos estereotipados de la escena teatral clásica y medieval). Recursos narrativos como la autorreferencialidad, la parodia, lo paradójico, el extrañamiento narrativo, la dramatización del artificio, el uso de situaciones insólitas y extravagantes actúan como elementos que potencian el carácter ficcional del personaje. La merma de sus valores referenciales, el despojo de los atributos psicológicos y sociales —o la simulación y ambigüedad de estos atributos, como ocurre con los personajes de Soriano— hacen que su existencia coincida con el carácter artificioso de la escritura y que él sea más bien una máscara cómica, que esté sometido a las arbitrariedades de la ficción. Habría finalmente que considerar que, no obstante el carácter hiperficcional del personaje contemporáneo

evoque algunas cualidades cómicas y críticas de las figuras teatrales, existe un movimiento hacia la degradación y la precariedad de la representación del sujeto.

En la parte inicial de este estudio analizamos algunas particularidades de la escritura de *Triste Solitario y final*, en las que se evidencia la ruptura con la idea de verosimilitud de la novela moderna. Singularidades como la lógica no causal del relato, la ambigüedad de la escritura, la condición autorreferencial, doble y paradójica de la obra constituyen un universo narrativo que define a los personajes de Soriano como figuras propiamente ficcionales. En principio, y en relación con la naturaleza hiperficcional del relato, se ponen en escena dos tipos de personajes que, a su vez, evocan dos situaciones de la ficción y la cultura de masas: los personajes estereotipados de la literatura policial y los personajes del cine estadounidense. En cuanto a los primeros, el uso de Philip Marlowe y de los seres y situaciones que acompañan las escenas de carácter policial de la novela, es un homenaje a Raymond Chandler y al *hard-boiled* norteamericano. No obstante, esta novela, en cuanto homenaje, no podría catalogarse estrictamente como policiaca. Lo policiaco es más bien un motivo, un efecto estético y una reconstrucción fracasada. Es precisamente por este carácter de “fracaso” narrativo de lo policial, potenciado, además, por la irresolución de la intriga y la inadecuación moral del detective Marlowe al espacio de la contemporaneidad estadounidense, lo que transfigura el homenaje en un campo estético que multiplica y revela la ficción dentro de la ficción.

El autor argentino no se limita a la parodia del personaje de la novela policial, sino que se apropia de un mito literario del *hard-boiled* con todo lo que ello implica. Soriano no quiere ocultarlo ni someterlo a otros contextos —recurso literario que usaría Borges—, ni menos aún lo desfigura o caricaturiza. Por el contrario, Soriano conserva las cualidades que lo definen como figura de la ficción popular y masiva. Por otro lado, es significativa la función paratextual del título y del epígrafe (fragmentos de *El largo adiós*, de Chandler). Con este recurso el autor revela el carácter literario del detective Marlowe y la autorreferencialidad y ficcionalidad de la escritura. De igual manera, el efecto autorreferencial de los paratextos afecta la condición de Soriano como autor-personaje y,

como se hizo referencia anteriormente, hace que cohabiten en la figura del periodista lo intra, lo para y lo extratextual.

El segundo tipo de personajes, las figuras del cine de Hollywood como Laurel y Hardy, Chaplin, Dick van Dyke, John Wayne, entre otros, aunque son claramente parodiados y ridiculizados en la novela, mostrados y desacralizados como ídolos de la cultura de masas, cumplen la función de reproducir el sentido de extrañamiento de los actores centrales de la novela. Estos personajes, según la terminología de Bajtín, encarnan una existencia volcada irremediablemente a la representación de su condición escénica. Las estrellas del cine, tal como son mostrados por Soriano, al ser fenómenos identificados con la cultura de masas, son simultáneamente ídolos y actores que tienen la particularidad de que su condición problemática, más que estar en lo intrasubjetivo, existe en el plano de lo espectacular. En ellos lo subjetivo opera como negación, como la petrificación de la identidad y de lo corpóreo en la máscara escénica que llevan consigo. Lo que podría ser interpretado como el vacío interior de los personajes, es en el relato del escritor argentino el presupuesto que configura la ausencia de identidad y la simulación-simulacro de lo subjetivo en la escritura contemporánea. Quizá el único momento en el que algo como *la condición humana* se proyecta en la novela sea en el proceso de degradación corporal de algunos personajes.

Pero la precariedad (que afecta particularmente a Laurel, Chaplin y Marlowe) no existe como una cuestión que implique conflictos de la interioridad; al contrario, lo precario es la imposibilidad corporal de representar el papel con el cual se han identificado. Por esta razón, es significativo que Laurel busque a Marlowe para que investigue las razones por las cuales él no es contratado, que Marlowe sea un detective fuera de tiempo o que Chaplin sea arrastrado a un homenaje ridículo. El sufrimiento, la angustia del estado inapropiado del cuerpo, no es otra cosa que la exaltación de lo monstruoso como único simulacro de lo humano. De ahí la naturaleza trágica del gesto cómico de estos personajes: el sentido de fealdad y de lo monstruoso (en los parámetros de lo corporal entendido como acto y posibilidad gimnástica de representación, de lo subjetivo como mascarada escénica) es el único índice de teatralidad en que “lo humano” puede ser representado. Es en esta perspectiva en la que podría interpretarse el título de la novela. *Triste, solitario y final* es la

melancolía de un cuerpo que, imposibilitado para la acción teatral, se abandona y es abandonado a la degradación de una comedia de identidades fracasadas.

Habría que considerar, finalmente, que en la novela de Osvaldo Soriano la idea de representación narrativa tiene el valor de la puesta en escena teatral. El personaje es literatura puesta en el escenario de otra literatura (Marlowe), es máscara cómica llevada fuera del escenario (Laurel, Chaplin) y es el autor involucrado y reducido a la máquina de su propia ficción (Soriano). Sin embargo, la teatralización de lo narrativo funciona también como melancolía de un cuerpo y de una identidad que el personaje ha perdido en el juego de una ficción exacerbada. El personaje es de alguna manera consciente de que ha sido arrebatado de sus territorios dramáticos de acción, del universo de lo policiaco, de la pantalla del cine, del anonimato y omnisciencia del autor. Despojado de su mundo, marginado de su contexto, está arrojado a un teatro de meros significantes en el que él es uno de ellos. La marginalidad tiene, por otra parte, su expresión en los recorridos erróneos del detective y el periodista por la ficticia ciudad de Los Ángeles. Como ocurre al final de la novela, los personajes terminan convertidos en criminales, en algo diferente a lo que representan sus identidades convencionales y fallidas. De igual manera, los objetivos que marcan la singularidad de sus personalidades, el ideal, en términos de Lukács, se reproducen como un registro melancólico y retórico de las identidades despojadas de sus universos dramáticos.

[T2] Lo policial como un ícono y un escenario

En relación con el valor genérico de la novela, hay que establecer, en principio, que uno de los elementos que distancian a la novela de Osvaldo Soriano del género policial clásico — incluso, con el *hard-boiled* estadounidense y los géneros literarios afines— es que la intriga policiaca es una estructura narrativa ausente en el relato. El hecho de que las líneas argumentales en *Triste, solitario y final* no sean resueltas en el desarrollo del relato, sino que estén constantemente falseadas por su irresolución, por su vuelta al punto de partida, hace que las lógicas narrativas de la literatura policial sean formas vacías de valor estructural, que sean más un efecto, una simulación de estructura. Sin embargo, el fracaso

de la intriga policial sugiere, a su vez, la revaloración de lo policial. Así, como en el caso de esta novela, la heterodoxia posmoderna de las literaturas contemporáneas hace que los géneros sean un campo de explotación y experimentación literaria. De ahí la ambigüedad en la categorización de novelas como la de Osvaldo Soriano o la de Manuel Puig, *The Buenos Aires affair*; novelas que no solo bordean lo policial, sino que usan paródicamente su parafernalia, la desfiguran con otros propósitos y, más allá de su carácter paródico,⁸ hacen otra literatura policial en función de la renovación de los paradigmas del género.

En este sentido, es necesario retomar la idea de los géneros literarios según la propone Jorge Luis Borges en “El cuento policial”. Borges afirma en este ensayo que los géneros, más que arquetipos literarios, más que una abstracción, son un fenómeno estético que involucra “la conjunción del lector y el texto” (Borges 230).⁹ En otras palabras, los géneros son un tipo de marca literaria que depende del modo como cada texto es leído. Así, por ejemplo, es el caso de la novela policial.

Según el escritor argentino, Poe no solo instituye las fórmulas del género policiaco, sino que además crea un tipo de lector especializado en estas literaturas, un lector capaz de encontrar ciertas particularidades, cierto tipo de convenciones que guían el desarrollo de su lectura. Ahora bien, no interesa por el momento discutir qué tan válidos o no son los argumentos de Borges en torno a la idea de los géneros. Su lectura está en función de sus propios intereses literarios. Lo que habría que resaltar de su tesis es el hecho de que en obras como la de Osvaldo Soriano se trabaja con la idea de frustrar a este tipo de lector

⁸Para Amar Sánchez, la parodia “Se burla del original y presupone la existencia de una norma lingüística. El pastiche, en cambio, es una práctica neutral [...] una parodia vacía y solo es posible en un momento en que se desvanecen las reglas y no tenemos más que diversidad y heterogeneidad de estilos. Por otra parte, esta práctica no tiene como punto de referencia una cultura superior sino que está muy ligada a las formas masivas, dominantes de la época. A diferencia de la parodia que implica una mirada ridiculizadora desde la alta cultura sobre las formas que descalifica, el pastiche iguala, nivela sin establecer juicios de valor sobre los diversos elementos puestos en contactos” (25).

⁹Por su parte, Claudio Guillen afirma que “El lector está a la expectativa de unos géneros. Tratándose de formas artísticas populares, orales o comerciales, el asunto está muy claro: el cuento, el poema épico, la novela policiaca, la película de terror o del Oeste. Piénsese en la comedia de Lope de Vega, que supo crearse un público. ¿Es más importante este factor cuando Lope improvisa una comedia que cuando compone una epopeya culta como la *Jerusalén conquistada*? (1609). Es raro que el ‘receptor’ tome un libro, o asista a una función, u oiga un relato, sin esperas o esperanzas previas y ultraindividuales. El escritor innovador es quien se apoya en este entendimiento para construir, muchas veces, sus sorpresas” (147).

especializado. Soriano vuelve sobre estas convenciones, pero las despoja de su valor y lógica estructural para hacerlas meros significantes. Lo policiaco se transforma en una escenografía literaria. Esta cuestión se evidencia en el uso de modos de escritura (la parataxis y los diálogos), de atmósferas (Los Ángeles), de la acción desbordante, de personajes prototípicos (la mujer fatal) y de un héroe (Philip Marlowe) representativos del *hard-boiled* estadounidense. A diferencia de lo que sucede en “La muerte y la brújula”, Soriano no pretende cambiar las lógicas del género, variar su sentido y progresión, sino desplazarlas e, incluso, obviarlas, para enfatizar en el componente de imágenes e imaginarios canónicos. Se podría afirmar que el vacío estructural en *Triste, solitario y final*, más que negar el carácter policial de la novela, afirma el valor imaginario e icónico del género.

Volviendo a la idea de la teatralización de lo narrativo, en *Triste, solitario y final* la construcción de los personajes y las situaciones se vincula, desde cierta perspectiva, con la obra de Samuel Beckett (1906-1989). La situación del periodista Soriano y el detective Marlowe en la novela se asemeja a la relación paradójica que establecen Vladimir y Estragón, personajes de *Esperando a Godot* (1956), con la institución del drama clásico. En Beckett, la fórmula dramática se frustra porque el conflicto teatral no sucede, sino que queda en estado de espera. Así mismo, los personajes de Osvaldo Soriano se mueven dentro de la irresolución y la negativa de la obra a establecer un conflicto policial. El conflicto se enuncia, pero no se resuelve. Todo queda a mitad del camino: la investigación del periodista Soriano sobre la vida de Laurel y Hardy, el caso de la mujer fatal, la persecución policiaca y el secuestro de Chaplin. Los escenarios, los personajes, las situaciones y el lenguaje, la misma intertextualidad, están provocando —simulando— la impresión de ser un relato policial; formas que si bien tienen un valor de género, son clausuradas por el sentido paradójico de la novela. Por eso, como se enfatizó en el anterior apartado, se podría explicar la progresiva degradación de Marlowe: el detective ha sido apartado de su lógica discursiva.

Aun considerando el quiebre de la lógica estructural del relato policiaco, *Triste, solitario y final* puede definirse como una novela policiaca, si se evalúa su valor icónico, es decir, la

escenificación de los imaginarios populares y masivos de la novela negra estadounidense se constituyen como el soporte genérico de la obra. Philip Marlowe no es un personaje más, sino que carga con todo el valor simbólico y popular de esta figura. No se pretende con esta afirmación categorizar la novela de Soriano como policiaca —quizá sea mucho más que eso—. Sin embargo, en cuanto a la temática de lo policiaco, es necesario enfatizar en estos imaginarios.

Los íconos de lo policial en la novela, si bien son meros significantes vacíos de valor estructural, se instituyen como el referente inmediato con el cual se puede asociar el carácter y valor de la novela. Lo policial es estructura, pero también superficie; es una historia de representaciones que han ido constituyendo la cultura de lo policial (basta un cigarrillo, un sobretodo y un sombrero de los años cuarenta para que venga a la mente la idea del detective). *Triste, solitario y final* representa el valor de ficción, de artificio, de convención iconográfica de la novela negra estadounidense. Soriano no pretende transponer la novela negra al contexto latinoamericano, sino exaltar el valor de traducción, de apropiación inadecuada de una literatura cuyo contexto específico es Norteamérica. Este hecho se revela en el uso del periodista Soriano (personaje/autor), de un extranjero inadaptado e incapaz de hablar la lengua.

Si bien es cierto que el arribo de la novela negra estadounidense significó un cambio de paradigmas en las escrituras policiales argentinas y latinoamericanas de las décadas de los sesenta y setenta, y que este tipo de novela marca un giro del policial hacia temáticas de mayor contenido social y político, en la obra de Osvaldo Soriano el *hard-boiled* está exento de componentes sociales. Lo histórico es más bien una huella. La evocación de eventos como la Guerra de Vietnam o la revolución *hippie* de los años setenta en Estados Unidos son índices temporales que buscan enfatizar la inadecuación del detective Marlowe a su contemporaneidad, cuestión que revela el contenido de artificio de estas literaturas. Así, aunque el paso de la novela de enigma a la novela negra implicó una distensión de la intriga policiaca, la lógica del relato es menos rígida y, por así decirlo, más atmosférica. Los valores icónicos sugieren que el género policiaco, además de ser una convención de estructuras, crimen, pesquisa y desvelamiento, es también una serie de imaginarios

iconográficos y escénicos que determinan la impronta del género. La idea de que los géneros literarios, así como lo expone Borges en “El cuento policial”, son una ilusión, una ficción que legitima un determinado tipo de lectura. La novela negra es también una convención de estructuras e íconos que relativizan su asociación con la idea de realismo, de representación social, de “latinoamericanización” del género, con lo que usualmente se le ha asociado.

Oswaldo Soriano, en *Triste, solitario y final*, usa la ilusión de lo cómico, de policial y la farsa narrativa, para evidenciar la crisis de la representación literaria de la realidad en las formas de la escritura contemporánea. La teatralización de lo narrativo opera tanto en el desarrollo espectacular del relato, como en la similitud que existe entre los personajes de Oswaldo Soriano con los del teatro de Beckett: los personajes dramatizan su condición de personajes literarios y teatrales. El mundo está hecho de agregados de la ficción, de materiales que no pertenecen o, mejor, no se refieren a la vida real, sino que evocan imaginarios colectivos y populares (la novela policiaca y el cine de Hollywood) y que han sido reelaborados por Soriano para construir una farsa de ilusiones y desdoblamientos de las identidades narrativas y subjetivas. Al parecer, lo que pretende el autor argentino es quebrar la legitimidad de la diégesis narrativa, de la lógica del relato policial que evoca, para instaurar una escritura que existe en un punto medio entre lo espectacular-teatral, los imaginarios populares y lo literario. La negación de lo narrativo implica el desplazamiento de lo verosímil hacia el campo de lo ilusorio y de la ficción. En la novela, lo real se trunca por el carácter exacerbado de la ficción, tanto así que el contexto histórico latinoamericano es un referente lejano y difuso que aparece en la escena como un defecto de traducción, de doblaje. *Triste, solitario y final* es biografía, novela policiaca y farsa cómica; pero también es un juego entre lo falso y lo auténtico que potencia la ficción en todos los niveles. El universo literario de esta novela es un policial tipificado, teatral, nostálgico y paródico.

[T2] Obras citadas

- Adorno, Theodor, W. “La posición del narrador en la novela contemporánea”. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962. 45-52. Impreso.
- Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición: literatura y cultura de masas*. Rosario: Biblioteca Estudios culturales, 2000. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. España: Taurus, 1991. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. “El cuento policial”. *Obras completas*. Vol. 2. Barcelona: Emecé, 1996. 189-197. Impreso.
- De Diego, José Luis. “Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)”. Tesis doctoral, Universidad Nacional de la Plata, 2000. Impreso.
- Fraser, Benjamin R. “Narradores contra la ficción: La narración detectivesca como estrategia política”. *Studies in Latin American Popular Culture* 25 (2006): 199-219. Web. Enero 20, 2012.
- González, Gail. “La evolución de la novela policial argentina en la posdictadura”. *Hispania* 90.2 (2007): 253-263. Impreso.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comprada*. Barcelona: Crítica, 1985. Impreso.
- Lafforgue, Jorge y Jorge Bernardo Rivera. *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996. Impreso.
- Lukács, Georg. *El alma y las formas: teoría de la novela*. México: Grijalbo, 1985. Impreso.
- Neyret, Juan Pablo. “Los textos bastan y sobran. La conformación del espacio paratextual en *Triste, solitario y final*”. *Espéculo* 25 (2003-2004). Web. Abril 15, 2012.
- Piglia, Ricardo. “Lo negro del policial”. *Juego de cautos: La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Comp. Daniel Link. Buenos Aires: La Marca, 1992. 55-59. Impreso.

Martín Escribá, Àlex y Javier Sánchez Zapatero. “Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 36 (2007): 49-58. Impreso.

Soriano, Osvaldo. *Triste, solitario y final*. Barcelona: Bruguera, 1979. Impreso.

Sobre el autor

Carlos Bastidas Zambrano es magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana y profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Entre sus publicaciones se encuentran “Parodia y género policial en la trilogía negra de Juan Carlos Martini” (2012) y “El Cuadrante de la Soledad y el teatro épico latinoamericano” (2009). Actualmente se desempeña como editor en la Oficina de Publicaciones del Jardín Botánico José Celestino Mutis.

Sobre el artículo

El artículo está basado en la tesis de grado titulada “La novela policial argentina de la década de los setenta”, aprobada por la Maestría en Literatura, de la Pontificia Universidad Javeriana (abril de 2012).