

# LA CONFIGURACIÓN DE LA NOVELA POLICIAL EN *TRISTE, SOLITARIO Y FINAL* DE OSVALDO SORIANO

María Laura Pérez<sup>1</sup>

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

**Resumen:** El presente trabajo se centra en la novela *Triste, solitario y final* (1973) de Osvaldo Soriano y su vinculación con el género policial a raíz de la construcción del enigma. Para ello se tendrán en cuenta las relaciones intertextuales que existen entre esta obra y los textos policiales citados o aludidos, especialmente con relación a la obra de Raymond Chandler. Asimismo, estas relaciones se pondrán en tensión para determinar los puntos que la alejan del género policial. Por otro lado, la caracterización de los personajes en esta obra –y en la narrativa de Soriano–, vinculada esencialmente al dialecto porteño, da cuenta de una particular apropiación del género policial.

**Palabras clave:** Osvaldo Soriano, literatura policial, intertextualidad, personajes, dialecto porteño.

**Abstract:** This article works on the novel *Triste, solitario y final* (1973) by Osvaldo Soriano and its relationship with the detective genre following the construction of the enigma. In order to achieve this, we will consider the intertextual relationship between this work and the referred detective fictions, especially in relation to Raymond Chandler's work. Moreover, these relationships will be problematized to determine how this gets away from the genre. Moreover, the use of characters' Buenos Aires dialect in this book –and in the Soriano's work–, shows a particular appropriation of the detective genre.

**Key words:** Osvaldo Soriano, detective fiction, intertextuality, Buenos Aires slang.

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

## 1. INTRODUCCIÓN

La novela de Osvaldo Soriano, *Triste, solitario y final* (1973) fue leída por la crítica como una novela policial –SKLODOWSKA [1991], LAFFORGUE & RIVERA [1996], BASTIDAS ZAMBRANO [2014]–. La presencia del mítico personaje de Raymond Chandler, el detective Philip Marlowe, y algunas escenas de acción lo ameritan. No obstante, hay puntos en los que la novela de Soriano se distancia del género. Esto se debe a que en la década de los 70, en la Argentina, la novela policial sufre un profundo cambio. Tal como sostienen LAFFORGUE & RIVERA [1997: 28] en *Asesinos de papel*:

---

<sup>1</sup> María Laura Pérez es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como profesora en Universidad de Belgrano. Integra el grupo de investigación “Estudios de literatura y cine policiales argentinos (1870-1940)” dirigido por Román Setton.

La propia producción del género o sus aledaños vuelve a erigirse en el factor más importante hacia mediados de los 70. Porque se dio entonces, en el desarrollo de la narrativa policial argentina, otro momento de coagulación de la vertiente predominante, que a la vez que densificó sus propuestas “duras” estimuló una apertura de múltiples variantes.

Los autores señalan el año 1973 como el más sobresaliente para el *hard-boiled* en la Argentina ya que es el año de aparición de *The Buenos Aires Affair*, de Manuel Puig; *Los tigres de la memoria*, de Juan Carlos Martelli; *El agua en los pulmones*, de Juan Carlos Martini; y *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano. Todos policiales pertenecientes a la vertiente negra, pero a su vez, con estéticas muy diferentes entre sí. La experimentación que se manifiesta en la narrativa de las novelas policiales será el eje que recorrerá este trabajo. La ambivalencia de la novela de Soriano como un texto que pertenece al género policial pero que, a su vez se distancia, es consecuencia de esta reformulación del género. Para dar cuenta de este fenómeno, en primer lugar, se ahondará en la construcción de los personajes, teniendo en cuenta los elementos que son tomados del policial negro –más precisamente las novelas de Raymond Chandler y, especialmente, *El largo adiós* (1953)–. En segundo lugar, en la configuración del enigma o trabajo que se le asigna al detective y cómo este estructura la narración. Este recorte que se propone para abordar la novela, lejos de ser arbitrario, pretende marcar la relación entre tradición y ruptura. En otras palabras, los personajes son los que se vinculan más estrechamente con el policial desde el homenaje y la parodia. El enigma, por otro lado, es el que muestra un quiebre con el género porque la manera de plantearlo está considerablemente alejada del mismo. Además, la caracterización de los personajes es la que, de alguna manera, posibilita que esta clase de enigma pueda llevarse a cabo.

La necesidad de retomar la discusión en torno a la inclusión de la novela dentro del género se debe a que los estudios realizados sobre esta

obra, si bien se han centrado en la caracterización de los personajes, no han pensado la relación que se establece entre esta y su determinación para poder llevar a cabo la realización de esos encargos que constituyen el enigma. Entender los alcances de esta discusión es imprescindible para comprender cuáles fueron las diferentes estrategias de la novela policial argentina en los años 70 y ver su implicancia en la construcción del género.

## 2. LA CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES

La particularidad más sobresaliente de la novela de Soriano es, sin dudas, la construcción de sus personajes. La presencia de personalidades de Hollywood como Stan Laurel y Oliver Hardy instaura una nueva forma de ficcionalización. Pero esto no se debe simplemente a la incorporación de artistas populares a la novela, sino que, a su vez, la misma obra tiene como protagonista a Philip Marlowe, el detective de las novelas de Raymond Chandler. Aquí, nos encontramos frente a una doble puesta en abismo. Sin embargo, la puesta en abismo se complicará aún más con la incorporación de Osvaldo Soriano como personaje de la narración. La ficcionalización en esta novela tiene un trabajo de ida y vuelta, debido a que los personajes que tienen un referente real –Laurel, Hardy y Soriano, como así también John Wayne, Charles Chaplin, Dick Van Dyke–, serán incorporados a la historia como personajes literarios; y el personaje que es un referente literario, Marlowe, adquirirá en la novela un estatus real. Este trabajo de homogenización de los personajes reales y ficcionales en la novela ocurre mediante un proceso de argentinización. Dicho proceso consiste en incorporar a los personajes características que los vinculen con la cultura argentina y dotarlos de modismos propios del habla porteña.

El universo cultural argentino está presente a lo largo de la novela: desde la presencia del mismo Soriano hasta los compatriotas que el periodista encuentra en el tren. Pero el ejemplo más significativo es que

tiene a Oliver Hardy recordando su viaje a Buenos Aires: “Alguien, en el estudio vecino, hace sonar un tango. Ollie sonrío. Recuerda aquellos rosedales de Palermo; los mateos y los bares de la estación Retiro. Buenos Aires era una linda ciudad en 1915” [23]. La operación que se propone con este recuerdo es la apropiación de los personajes. La necesidad de sentirlos cercanos y accesibles posibilita la fluidez del relato y ayuda a franquear las barreras lingüísticas y culturales que existen en el plano extraliterario. Este guiño abrirá la puerta a Soriano al mundo ficcional, quien al incorporarse a la historia ya tiene un antecedente en la novela. Es decir, Buenos Aires ya fue mencionada y ya se ha tendido un puente entre esta ciudad y Estados Unidos, y entre el Gordo y Soriano –quien alude a su sobrenombre de Gordo en varias ocasiones–. El pasaje antes citado es un elemento que establece la circulación cultural.

No existe una forma más efectiva de instaurar una identidad cultural que a través del lenguaje. El trabajo con los diálogos en la novela evidencia el proceso de argentinización de los personajes, sobre todo en lo que concierne al detective Philip Marlowe, quien habla fluidamente en español. Este hecho que podría no ser tan llamativo, se vuelve especialmente interesante debido a los giros lingüísticos que utiliza Marlowe para hablar con Soriano, porque pertenecen al dialecto porteño. El hecho de que Marlowe maneje con fluidez la lengua española no quiere decir necesariamente que pueda entender el dialecto porteño. Al respecto del trabajo con los diálogos, señala BASTIDAS ZAMBRANO [2015]:

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.

Si bien la utilización que se hace del lenguaje en la novela ciertamente tiende a crear una distancia paródica, al mismo tiempo, los diálogos, son bastante fieles al habla porteña<sup>2</sup>. De este modo, la precisión del lenguaje es un rasgo que pretende acentuar la argentinidad del habla de los personajes, y a medida que se desarrolla la novela, el lector acepta la idea de que Marlowe y Soriano hablen el mismo dialecto. En la escena en la que los personajes se enfrentan a los mafiosos, puede leerse [163-164]:

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?

---

<sup>2</sup> En consonancia con la representación del idioma o habla de los personajes puede pensarse en Julio Cortázar. El escritor otorga un dialecto porteño a todos sus personajes, ya sean argentinos, franceses o incluso aborígenes. El problema de la representación de las diferentes lenguas no es constitutivo de la poética cortazariana. La resolución que elige el autor es válida y no cuestiona las nociones de verosimilitud. Tal vez porque construye otro concepto de verosimilitud. Del mismo modo, si bien Soriano no construye un mundo absolutamente realista, tampoco el mundo que se plantea en la novela es un completo absurdo. En ambos casos se busca un cierto grado de verosimilitud en torno a la representación del habla porteña.

- No —respondió Soriano—; tengo alergia por el olor de la pólvora.  
— ¡No sean boludos, salgan! —gritó el jorobado.

Hacia el final del libro, Marlowe comienza a utilizar la jerga porteña propia de Soriano, pero este pasaje ocurre naturalmente porque a lo largo del texto se han dejado marcas lingüísticas. Es cierto que el hecho de que Marlowe y Soriano se traten de “usted” neutraliza en cierta manera la jerga, ya que el voseo queda anulado, sin embargo, la utilización de los modismos está presente, sobre todo en lo que respecta al habla de los delincuentes y los policías. En la cita anterior, leemos cómo uno de los mafiosos que intercepta a Soriano y Marlowe cuando huyen con Chaplin, utiliza un insulto propio del habla porteña. A su vez, en la escena en la que los policías golpean a los dos protagonistas también puede leerse cómo la violencia se hace presente tanto en el plano lingüístico como en el de la acción. En el momento en el que Marlowe y Soriano están en la estación de policía, el diálogo comienza de manera cómica, con *gags* relacionados con equívocos, particularmente en relación a la orientación política de Soriano. No obstante, cuando la tensión crece y los chistes se convierten en insultos para los policías, el tono humorístico se disuelve. El resultado de este diálogo es una golpiza al detective y al periodista. De la misma manera, el encuentro de los mafiosos con los protagonistas también termina con violencia extrema: uno de los mafiosos es muerto por Soriano y Marlowe termina herido<sup>3</sup>. Cuando nos encontramos en situaciones en las que se utilizan estos modismos y los policías y los delincuentes se ven envueltos, la violencia verbal rápidamente deriva en violencia física<sup>4</sup>.

La argentinización del lenguaje que se ve en los diálogos no tiene como fin la mera identificación de los personajes con la cultura

---

<sup>3</sup> Las diversas palizas que reciben Marlowe y Soriano están más vinculadas a las que ocurren en las comedias de humor físico, por lo tanto, la marca de la violencia no es tan notoria como en la que reciben de los policías. Aquí puede verse cómo los dos bandos por excelencia del policial: los agentes de la ley y los delincuentes son los únicos que dejan marcas físicas y psicológicas en los personajes.

<sup>4</sup> “En las citas en las que se utiliza el castellano de Argentina el entorno es agresivo. Ya sea para atacar o demostrar prepotencia, como en el caso de Wayne, o bien como arma de defensa en el caso de Soriano que se rebela contra el estrellato de Chaplin. Al mismo tiempo el español parece una lengua que no se entiende y que, por lo mismo, puede emplearse para desahogar sentimientos reprimidos, para decir todo aquello que generalmente se calla” ZANDÍVAR [1999: 29].

argentina. También se encuentra aquí uno de los principios de la estructura de la novela policial negra. El mismo Soriano —no el personaje sino el escritor— cuenta en una entrevista que le hizo Mempo Giardinelli que él aprendió a escribir diálogos después de haber leído la novela *El largo adiós*, de Chandler [GIARDINELLI 2007]:

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

La precisión de los diálogos es un rasgo que ha sido identificado como primordial en la construcción de la novela policial. —GRELLA [1969], PIGLIA [1979]— JAMENSON [1983] destaca el trabajo del autor norteamericano con los diálogos. Jamenson dice que Chandler, al haberse educado en Inglaterra, usa el dialecto norteamericano como un extranjero. El crítico utiliza para sustentar su afirmación una cita de Chandler en la que el autor se refiere al uso de los *slang* —argot—. Según Chandler, el uso del *slang* tiene un valor literario único porque es el que actualiza constantemente la lengua. Esta inmediatez del *slang* provee una espontaneidad a los diálogos que los vuelve dinámicos y verosímiles. Esto mismo ocurre en la novela de Soriano. La utilización de modismos o de palabras netamente argentinas, y específicamente porteñas, hace que la narración se vuelva más cercana y verosímil. Cabe destacar que la representación de los diálogos como en las traducciones que Soriano leyó de Chandler, — como señala Bastidas Zambrano en la cita anterior — también consiste en un rasgo de verosimilitud. Es decir, la incorporación de ese estilo de alguna manera representa al habla del policial negro, y a su vez, el transgredir la mera reproducción con el agregado de modismos

del habla porteña logra trasladar el argot de Los Ángeles al del lunfardo. Esta operación ya había sido practicada por Rodolfo Walsh en la traducción que hizo en 1972 de los cuentos de Chandler para la colección Serie Negra dirigida por Ricardo Piglia. El efecto que se logra en esta traducción es peculiar debido a que a medida que se leen los textos, la elección de esta traslación de argot a argot resulta mucho menos artificiosa porque conecta al lector con la realidad argentina, y por ende, con la verosimilitud que se pretende lograr en el género. Además, Walsh opta por el voseo, esto provoca que la incorporación del lunfardo sea aún más adecuada. En este punto, el lenguaje que usan los detectives de esta serie de relatos –y, aunque ninguno sea Marlowe, la esencia de este personaje está en cada uno de ellos– y el Marlowe de Soriano es el mismo. Hay aquí una necesidad de los autores argentinos de adoptar la novela policial chandleriana como propia. Existe una fuerte intervención para comenzar a incorporar el género como algo que no es meramente una copia y que puede ser producido tanto en uno como en otro espacio. Aquí puede pensarse en la conocida postura de BORGES [1994: 220] expresada en “El escritor argentino y la tradición” (1932) cuando dice que los autores argentinos pueden hacer uso de todas las formas y tradiciones literarias europeas:

[...] creo que todos los argentinos, los sudamericanos, [...] podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.

De esta manera, la manipulación del lenguaje de las traducciones no es otra cosa que perpetuar la tradición literaria que los autores

argentinos tienen de romper con las tradiciones literarias extranjeras<sup>5</sup>.

La coincidencia sobre la importancia que los dos autores, Chandler y Soriano, le dan a los modismos se debe a la búsqueda de verosimilitud que cada uno piensa para su narrativa. Por un lado, Chandler pretende que sus novelas sean realistas desde el armado de los personajes hasta la verosimilitud de los detalles que llevan a desentrañar el enigma<sup>6</sup>. Por otro lado, Soriano construye una realidad más ligada a lo onírico, ya que incurren en su obra personajes de ficción y de la realidad. En primer lugar, la vinculación con el mundo de los sueños puede verse en el sinsentido de algunas situaciones. Por ejemplo, cuando Marlowe se dirige a hablar con John Wayne se produce una situación confusa: en medio de la discusión, Wayne golpea al detective y acto seguido, alguien grita: – ¡Corten! –. Esta transición entre la realidad y la ficción sin intermediación de ningún factor o explicación, es una condición que puede aplicarse al razonamiento de los sueños. A su vez, existen otras oportunidades en las que aparecen obstáculos que parecen tener como único propósito complicar la vida de los personajes principales: el encuentro con los matones, el reconocimiento en el tren, la confusión de los choferes. Todos estos acontecimientos entorpecen el escape de los personajes, pero no tienen gran incidencia en el destino de los mismos ya que ellos logran cumplir sus propósitos. Estas complicaciones repentinas pueden corresponderse con las que suceden en algunos sueños. Además, tradicionalmente, aunque no de manera excluyente, la lógica del sueño se relaciona con la literatura fantástica. En la acepción más institucionalizada, el fantástico se define por el encuentro del plano real con el plano sobrenatural –TODOROV [1969] – o en el extrañamiento o enrarecimiento de una situación –BESSIÈRE [1974], JACKSON [1981] –. Pero en un sentido más ligado a los orígenes del fantástico, como señala BLOY

---

<sup>5</sup> Como bien señala Hernán Maltz el problema de la nacionalización del género policial en nuestro país fue abordado por propio Rodolfo Walsh al intervenir de manera consciente el campo literario cuando consignó en 1953 que Buenos Aires (y Argentina, como se desprende de la lectura de los relatos del comisario Laurenzi) puede ser la geografía donde se desenvuelvan casos policiales. De esta manera, se piensa al escenario argentino como el indicado para que transcurran historias policiales, y esto engloba todos sus aspectos: personajes, tramas y lenguaje. Para una mejor lectura de la operación de Walsh sobre la argentinización del género policial en la serie del comisario Laurenzi véase MARTZ [2015: 115-131].

<sup>6</sup> Para un análisis más profundo véase “El simple arte de matar” CHANDLER [1950].

CASARES [1996: 6-7] en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*:

Después algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble; que vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector sucediera el fantasma.

Aquí, si bien no aparece un fantasma, sí lo hace la fantasía del autor: encontrarse con Philip Marlowe y correr aventuras junto a él. El sueño se ve realizado en el cumplimiento y el desarrollo de una fantasía plagada de situaciones absurdas.

En segundo lugar, el realismo está dado por la validación extraliteraria y literaria: el recorrido por la ciudad de Los Ángeles, la visita al cementerio Forest Lawn o la mención a la calle Hollywood Boulevard. También se construye verosimilitud al incluir detalles de la vida de Marlowe: la mención al bar de Víctor, degustar *gimlets*, mencionar que ya se ha casado, reconocer que ha tenido un solo amigo llamado Terry Lennox o recordar los problemas que le trajo conocer al novelista Roger Wade. Además, los personajes que corresponden a personalidades de Hollywood también son parecidos a sus referentes reales: John Wayne es alto, Laurel tiene pequeños ojos azules, Ollie es obeso, etc.

La vinculación al mundo literario no se da únicamente en el plano de las referencias literarias de las novelas de Marlowe, sino también con las que los personajes hacen con respecto a novelas del género. En *Triste, solitario y final*, se deslizan otras referencias que señalan a otro gran escritor de policiales: Dashiell Hammett. En un momento, Marlowe alude a que está leyendo *Red Harvest*; y en otro, Soriano le dice al detective que no se haga el héroe, ya él que no es Sam Spade. En PIGLIA [2005] analiza la figura de Philip Marlowe como lector. Piglia afirma que el género es un comentario explícito de la tradición literaria. El autor compara a Marlowe con Dupin, y arriba a la conclusión de que los

detectives de policiales se definen como lectores. Esta apreciación que identifica al detective con un lector avezado ya se manifiesta en un texto de Gilbert K. Chesterton “La cruz azul” (1911) donde el ladrón, Flambeau, define las profesiones del ladrón y el detective de la siguiente manera: “El criminal [...] es el artista creador mientras que el detective es sólo el crítico” CHESTERTON [2004: 16]. El ladrón ocupa el lugar de la creación artística, en cambio el detective es quien debe leer esa obra de arte –aunque esta sea un crimen–, darle un sentido e interpretarla. Es decir, el trabajo del detective se asemeja al del crítico puesto que ambos utilizan la lectura como instrumento para dilucidar los indicios textuales, en el caso del crítico, y simbólicos, en el del detective.

Inclusive en la novela *El largo adiós*, intertexto de *Triste, solitario y final*, Roger Wade, uno de los personajes es escritor. Cuando Soriano se encuentre con Marlowe, el detective tendrá sus recaudos al recordar esta experiencia. Las referencias cruzadas entre lecturas y literatura son otro anclaje de la novela con el género.<sup>7</sup>

La profesión de los protagonistas también mantiene una relación directa con el policial. Por supuesto, Marlowe, el detective es la conexión más evidente, pero Soriano, al ser periodista también se erige como una de las figuras detectivescas del género. En muchas novelas policiales, quien realiza la investigación es un periodista<sup>8</sup>. Tanto el detective privado como el periodista tienen en sí la impronta de la investigación. Inclusive en esta novela en la que los personajes están parodiados, se puede ver que Marlowe tiene un método de trabajo y que Soriano cuenta con información para escribir su libro. Sin embargo, las profesiones de los protagonistas están reconfiguradas, ya que se corren de la descripción típica del policial. Si bien Soriano toma muchos de los rasgos del Marlowe de Chandler para construir su Marlowe, también se distancia de ese modelo al incorporar en los personajes características de

---

<sup>7</sup> Para ver con detalle el uso de los intertextos y paratextos en *Triste, solitario y final*, véase NEYRET [2003].

<sup>8</sup> Los ejemplos más paradigmáticos de periodistas que cumplen la función de detectives, en nuestro país pueden ser los de Emilio Renzi (Piglia) o el de Daniel Hernández (Walsh). También puede pensarse que en los orígenes del género Auguste Dupin resolvió los casos de Marie Roger y de *Los crímenes de la calle Morgue* utilizando la información que recogió de los diarios. En la novela de Gastón Leroux, *El misterio del cuarto amarillo*, Rouletabille, quien cumple la función del detective, es reportero del diario *L'Époque*.

la comedia. Por momentos, 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. Cada determinación que los personajes tomen para escapar de esa situación inicial, lejos de ayudarlos a encontrar la salida, los llevará a meterse en más dificultades. Algo similar ocurre en el policial negro, la circunstancia inicial se complica y el detective al querer esclarecerla enfrentará otros desafíos. Pero la diferencia esencial es que mientras que en el relato policial el detective anticipa las reacciones, calcula y sale bien parado de los conflictos, en las historias cómicas, los personajes padecen siempre. En la novela de Soriano los personajes son antihéroes, inclusive Philip Marlowe, que en las novelas de Chandler ocupaba el lugar del héroe<sup>9</sup>. Perdedores, desamparados, desplazados, el detective y el periodista recorren las diversas situaciones que les impone la novela y pierden en cada una de ellas. Las circunstancias que atraviesan están vinculadas a la comedia física o *slapstick*. La dupla Marlowe–Soriano responde más a un modelo de pareja cómica al estilo de Laurel y Hardy que al de una detectivesca [73]:

Son un par de locos. Primero entran sin permiso, tan rotos como dos vagabundos, después usted se sienta en mi mejor sillón como si estuviera en su casa y hace preguntas impertinentes. Su amigo provoca a mi secretaria y se hace golpear, luego pelean entre ustedes y se insultan. ¡Esto es demasiado!

En esta cita se ven claramente las particularidades de la pareja. Dick

---

<sup>9</sup> AMAR SÁNCHEZ [2000: 65] dice al respecto de los personajes de las novelas, *Manual de perdedores*, de Juan Sasturain y *Sombra de la sombra*, de Paco Ignacio Taibo II: “Aún en los relatos duros con personajes ‘perdedores’ como el Marlowe de Chandler sigue siendo un triunfador que llega a la verdad y logra algún tipo de justicia.” Si bien la autora hace referencia a novelas de los años 80 y a la incapacidad de los personajes de adaptarse a las reglas del juego, me parece que la descripción de Marlowe es pertinente porque evoca las características que Soriano admiraba del personaje. Para más detalles de la relación de Soriano con el personaje de Marlowe, véase MONCALVILLO [1983].

Van Dyke define a la perfección una escena que bien podría provenir de un capítulo del Gordo y el Flaco. Lo mismo ocurre en otros momentos de la novela como sucede en la entrega de premios. Allí también la pelea que se desarrolla responde a la comedia física. En una entrevista que Soriano otorgó al diario *Página/12*, puede leerse: "Desde la época que vivía en Tandil fantaseaba con la idea de escribir una obra de teatro sobre Laurel y Hardy. Tenía claro cómo terminarla: los actores y el público debían arrojarle tortas de crema a la cara" SORIANO [2003: 197]<sup>10</sup>.

Obviamente esta obra de teatro y con este final no era demasiado viable, pero cuando la historia de Laurel y Hardy fue plasmada en la novela, entonces hubo espacio para que acontecieran los episodios humorísticos, especialmente en los encuentros de estos personajes con las figuras de Hollywood. Siguiendo las declaraciones de Soriano, los actores de Hollywood serían el público, y también aquellos personajes adaptados y exitosos. Marlowe y Soriano, en contraposición, son los personajes marginales y lumpen, que irrumpen en el *establishment* para incomodarlo. Un diálogo de Laurel explica bien esto [30]:

Una vez Buster Keaton me dijo que habíamos cometido un error, porque nuestros argumentos se basaban en la destrucción de la propiedad privada y en el ataque a la policía. Decía que la gente se reía de eso, pero en el fondo nos odiaba.

La preferencia de Soriano por los personajes populares no es excluyente de esta novela. En *Cuarteles de invierno* (1980), los protagonistas son un boxeador retirado y un cantor de tangos venido a menos. Ambos son invitados a un festival organizado por las fuerzas militares en Colonia Vela. Estos personajes, a lo largo del libro, son expuestos a repetidas humillaciones por parte de los militares. Sin embargo, a pesar de ser perdedores, Rocha –el boxeador– y Galván –el cantor de tangos–, se convierten en héroes admirables, ya que se enfrentan a las adversidades con hidalguía, sabiéndose vencidos de

---

<sup>10</sup> Este fragmento de entrevista fue extraído de epílogo a la edición en SORIANO [2003].

antemano. Este rasgo, puede vincularse a la pareja Marlowe–Soriano, que en los diferentes enfrentamientos con los actores de Hollywood y con la policía no dudan en decir y hacer lo que piensan más allá de los resultados adversos que prevén<sup>11</sup>.

La utilización de mundo hollywoodense no es excluyente de la poética de Soriano, otras obras de los años 70 también plasmaron esta temática: *Los asesinos las prefieren rubias* (1974), de Juan Carlos Martini y *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig, por ejemplo. No obstante, hay una diferencia significativa en el uso de las figuras de Hollywood y de la cultura popular. En la novela de Puig, la forma de incorporar a los actores hollywoodenses es mediante la narración de las películas que protagonizan. La novela de Martini, más cercana a la metodología de Soriano, incorpora a los personajes de Hollywood dentro de la trama y, al igual que en *Triste, solitario y final*, los hace interactuar con otros personajes identificables como porteños. Es más, en el texto de Martini, se mencionan o se alude a lugares pertenecientes a los Estados Unidos y al mismo tiempo de Buenos Aires, como si fueran parte del mismo espacio geográfico. La diferencia primordial en la incorporación de los personajes es que *Los asesinos las prefieren rubias* comienza con la muerte de la amante del coronel, Norma Jean/ Marilyn Monroe, y a medida que avanza la historia, una y otra vez, se repiten distintos momentos de su relación con el protagonista –un general argentino–. La novela de Martini mezcla tiempo y espacio, personajes y personalidades, para marcar la fragmentación de la novela, el estado alucinatorio del general. *Triste, solitario y final*, por el contrario, no confunde tiempo y espacio, como ya se ha señalado con anterioridad, sino que posee rasgos fantásticos e incluso oníricos por lo extraordinario de los sucesos, pero persigue una estética más cercana al realismo. Es notoria la diferencia que se marca entre estos autores y su modo de

---

<sup>11</sup> “Los protagonistas de las obras de Soriano se destacan por su carácter antiheroico (principio señalado por Ítalo Calvino, aludiendo en la prensa a *Cuarteles de invierno*). Este rasgo de hombre común [...], sin embargo, no les impide cumplir en la diégesis una serie de aventuras aparentemente incoherentes. Así, la inadecuación del contacto referencial hace que el lector guarde una distancia crítica con el accionar de los protagonistas (la serie de aventuras es en definitiva paródica), generando al mismo tiempo un nuevo pacto de lectura” PONCE [2001: 37].

trabajar la temática hollywoodense: por un lado, Puig le añade la nostalgia proveniente de Molina, quien encarcelado narra las películas que añora; por el otro, Martini y Soriano prefieren que los personajes del espectáculo sean protagonistas de sus novelas. Sin embargo, no pueden establecerse líneas de distinción tajantes ya que Soriano también trabaja desde la nostalgia al incorporar como motivo la investigación de la historia de Laurel y Hardy y su recuerdo como figuras de un pasado perdido y feliz.

Debe resaltarse, asimismo, que además de señalar las diferencias es primordial pensar en la importancia que tuvo la reconfiguración de la novela policial desde la parodia en la Argentina en esta década, como así también de la apropiación de la cultura hollywoodense<sup>12</sup>. La relectura del género en clave paródica consiste en tomar a los estereotipos propios del policial, usarlos, y a la vez, instaurar nuevas formas de lectura que los reconfiguren. La pretensión paródica no es meramente humorística, no se trata de una sátira, sino más bien de llevar al límite las características del policial negro. Dice Piglia en “La ficción paranoica”<sup>13</sup> que cuando el género se consolida es ahí mismo cuando comienza a agotarse. Ya en los cuentos de Poe están muchos de los problemas nodales que trabajará posteriormente la novela policial. Por eso, desde su nacimiento, se trabaja con la relectura y el corrimiento de los límites. No obstante, la policial argentina (y latinoamericana) ha sido caracterizada por los críticos en constante proceso de transformación AMAR SÁNCHEZ [2000: 16]<sup>14</sup>:

[...] los policiales latinoamericanos, en especial desde Borges, han usado las formas canónicas libremente, parodiándolas e integrándolas con otras. La historia del género en la Argentina es ejemplar de este proceso: Borges parodia pero también transforma el relato de enigma. Usa y cuestiona los elementos que lo constituyen. Desde entonces y

---

<sup>12</sup> “Durante la década del ‘70 algunas novelas policiales decidieron narrar sus historias en clave paródica. El lenguaje, el estilo, las convenciones; y por supuesto, los aportes del cine negro Hollywood, el erotismo de las *pin up girls*, la mitología del *jazz*, el revivalismo *kitsch*, el culto de los antihéroes, la gestualidad Humphrey Bogart, la moda de los años ‘40, fueron utilizados con esta función” LAFFORGUE & RIVERA [1996: 94].

<sup>13</sup> PIGLIA [1991].

<sup>14</sup> Para ver otros autores que trabajan esta hipótesis, véase FEINMANN [1991] y GIARDINELLI [2010].

hasta este fin de siglo, el policial en América Latina se define por su trabajo de “deformación” y explotación de las variables implícitas en las fórmulas.

La deformación que señala Amar Sánchez recorre toda la historia del policial en la Argentina. En el caso particular de la poética de Soriano la parodia no funciona como mera distorsión del género, forma parte también del estilo y de la apropiación del género y de la cultura popular. Esta operación que se ejerce sobre los personajes serios o prestigiosos – como Chaplin o Wayne– tiene como propósito cumplir las fantasías de protagonizar historias junto a las personalidades del espectáculo, tanto héroes como villanos, y sentir que parte del mundo que poseemos en común puede ser utilizado por todos los consumidores de la cultura popular, sin importar su procedencia, y que, al mismo tiempo, todos los personajes y recursos están al servicio del relato, de la ficción y de la creación artística. En esta novela, el juego literario está presente, y es esencial respetarlo para lograr el desarrollo de la trama. La capacidad de incorporar todos estos elementos forma parte de la “deformación” del género. Como ya se ha señalado, las referencias a otras obras literarias son recurrentes en las novelas policiales, la presencia del mundo cinematográfico aquí no sería otra cosa que una actualización de las referencias literarias propias del género.

De este modo, la pareja Marlowe-Soriano tendrá un costado policial, marcado por las referencias literarias, las profesiones y los diálogos, y otro humorístico, vinculado a la comedia física. En el próximo apartado, se estudiará esta construcción de los personajes y su relación con la trama narrativa.

### 3. EL ENCARGO AL DETECTIVE COMO ESTRUCTURA DE LA TRAMA

La estructura clásica de una narración policial cuenta con una situación inicial que introduce un conflicto, que es a su vez el motor que

pone en funcionamiento la acción. El enigma, en el policial clásico o el trabajo que se le asigna al detective en las narraciones policiales negras son las que estructuran la acción porque es a partir de ellas que los protagonistas actúan. Sin embargo, cuando los modelos narrativos buscan la experimentación, puede que los enigmas o los trabajos del detective no cumplan la misma función. Particularmente, en esta novela, el encargo que se le hace al detective es diferente porque es impreciso. Por eso, es significativo entender cómo funciona esta premisa, ya que es la que posibilita o tal vez imposibilita que la trama se desarrolle.

Al comienzo de la novela, Stan Laurel contrata a Marlowe para que descubra por qué los productores de Hollywood lo han olvidado. Este encargo, es en principio rechazado por el detective porque entiende que el trabajo que le pide no es pertinente y no se trata más que de un asunto relativo a las “chocherías de los viejos” [17]. Sin embargo, al necesitar el dinero, Marlowe toma el trabajo<sup>15</sup>. Pero tal vez el rechazo del detective tiene su origen en el plano discursivo. En el primer encuentro entre Marlowe y Laurel, el actor no logra transmitir con claridad cuál es su pedido. Y esta es la razón por la que el detective rechaza el trabajo. La imprecisión del encargo de Laurel atenta contra las características del género propuestas por el mismo Chandler. En CHANDLER [2003: 60] expone algunos de los elementos que debe tener la novela policial. Entre ellos, destaca que la novela policial debe ser particularmente honesta con el lector:

¿Qué es honestidad en este respecto? No es suficiente exponer los hechos. Deben ser expuestos con imparcialidad, y deben pertenecer a ese tipo de hechos a partir de los cuales puede funcionar la deducción. [...] La teoría básica de toda obra policial es que, en algún punto de su desarrollo, un lector de suficiente agudeza podría cerrar el libro y develar la médula del desenlace. Pero esto implica más que la mera posesión de los hechos; implica que se puede esperar que el lector

---

<sup>15</sup> En principio la motivación del detective parece estar más vinculada a una necesidad económica que a un convencimiento profesional. Sin embargo, la llamada que Marlowe le hace a Laurel denota la nostalgia que siente el detective a reconocerse como un hombre que comienza a envejecer y a sentirse solo.

ordinario y lego saque de estos hechos conclusiones acertadas. No se puede imponer sobre el lector un conocimiento especial o raro, ni una memoria fuera de lo normal para los detalles insignificantes. Porque si éstos fueran necesarios, el lector no tendría en realidad elementos para la solución, sino simplemente los paquetes sin abrir en que éstos venían envueltos.

Para Chandler, el autor de novelas policiales debe proveer al lector de indicios para que este pueda desentrañar por sí mismo el enigma que propone el texto. Y si bien Chandler en este punto se refiere a las marcas de realismo que debe tener la novela policial para poder conservar su verosimilitud, también puede pensarse en relación con el enigma. Si este se plantea como una incógnita que no puede ser resuelta, entonces, ¿cómo puede el lector solucionarlo? Esto es justamente lo que ocurre en la novela cuando Laurel le propone el trabajo a Marlowe, ya que la respuesta para su misterio no tiene una única explicación. La causa por la que los productores ya no llaman a Stan pueden apuntar a razones estéticas o económicas, debido a su edad o la preferencia del público. La falta de concreción del pedido imposibilita la investigación misma. Laurel le dice a Marlowe [27]:

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.

El detective comienza el trabajo encomendado por Laurel yendo a ver a John Wayne porque le había dado un papel en una película a Hardy. Nótese que este indicio no tiene una relación directa con el problema que le plantea Laurel. El que Hardy haya ido a pedirle un empleo a Wayne no responde por qué Laurel es olvidado por Hollywood. De esta manera, lo que recibe Marlowe es una paliza y nada más. No puede sacar ninguna pista o respuesta de este encuentro. El detective de las novelas negras

pone el cuerpo al servicio de la investigación, pierde, es verdad, es golpeado, herido, va a la cárcel, pero al mismo tiempo gana: información, datos, respuestas, indicios. En este caso, Marlowe no puede obtener nada de su visita, porque el misterio que tiene que desentrañar es sólo un *vacío*. Es decir, al no haber una respuesta concreta, el misterio actúa sólo como un pretexto para narrar la historia que tiene como protagonistas a Soriano y a Marlowe.

La historia de los verdaderos protagonistas, Marlowe y Soriano<sup>16</sup>, comienza en la segunda parte de la novela, y como el encargo que Stan le hace al detective, esta vez, el problema es igualmente impreciso. Soriano le dice al detective que está escribiendo una novela sobre Laurel y Hardy. Esta revelación funciona como disparador de una serie de aventuras entre los dos. La investigación de la historia de Laurel y Hardy comienza con la visita a Dick van Dyke; aunque en realidad no hay un motivo concreto para que esto suceda. Tal vez pueda alegarse que la conversación sostenida en torno a la manipulación de la figura de Stan incita al detective a hablar con él. Pero este encuentro al igual que el que tienen con Chaplin, termina mal: los protagonistas son golpeados y no pueden entablar ningún tipo de diálogo fructífero con los actores. En el encuentro con Charles Chaplin, puede leerse [144]:

— ¿Cómo entró? –preguntó Chaplin que seguía inmóvil.

— A trompadas –dijo Soriano en español y se dio cuenta de que no podría hablar con ese hombre; advirtió lo absurdo de la situación y miró hacia la puerta esperando que Marlowe entrara para auxiliarlo.

Más allá de la barrera idiomática que separa a Soriano y a Chaplin, el entendimiento no es posible porque lo que quiere comunicarse es absurdo: “–Escribo sobre Laurel y Hardy. Quiero... usted fue...– iba a decir amigo, pero no se animó a pronunciar la palabra– actor, con el señor Laurel” [144]. A pesar de que Soriano se expresa en español, aun así no puede articular las palabras apropiadas que reflejen lo que desea

---

<sup>16</sup> El encuentro entre Marlowe y Laurel sólo sirve de marco para que sea posible la relación entre Soriano y Marlowe.

preguntarle a Chaplin<sup>17</sup>.

En esta novela hay dos formas de plantear un problema policial: la primera como una tarea que no tiene una respuesta concreta –el pedido de Laurel y la investigación de Soriano– y la segunda, como un encargo que es propio del género –el caso de Diana Walcott–. La primera opción es la preponderante en el texto y puede pensarse que eso ocurre porque los problemas del policial negro son un tanto obsoletos en los 70. Al respecto señala FEINMANN [1991: 164]:

La policial argentina, en sus mejores expresiones, ha trabajado en los *bordes* del género y no *dentro* del género. Ha utilizado lo policial como elemento dinamizador del relato, como tensión, como mecanismo destinado a tironear la atención del lector... (Así en el original)<sup>18</sup>.

Justamente, el hecho de *tironear* la atención del lector en la novela, está emparentado con la recursividad del texto –la vuelta constante a un principio narrativo–, y por ende con el vacío de sentido que se esconde en el encargo de Laurel y en la investigación de Soriano. La búsqueda de la “verdadera historia de Laurel y Hardy” que plantea Soriano o el encargo de Laurel a Marlowe son problemas que en realidad no existen, adquieren entidad a medida que la novela avanza. Es decir, si se analizan como posibles conflictos propios de la novela policial, o como problemas lógicos, ambas proposiciones no podrían ni siquiera ser consideradas. No obstante, parecen comenzar a tomar forma en los sucesivos intentos de desentrañarlos. Pero la incapacidad de solucionarlos es lo que brinda constantemente las posibilidades de nuevas aventuras narrativas.

En contraposición con esto, existe en la novela un episodio policial muy claro: el de Diana Walcott. Aquí, el hermano de Diana, Frers

---

<sup>17</sup> Este episodio puede pensarse en relación a la cita de Bastidas Zambrano que ilustraba el uso de los diálogos. La incomunicación del periodista con Chaplin puede tener su raíz en la gran producción del autor como protagonista de películas silentes.

<sup>18</sup> Esta afirmación puede considerarse como una referencia a la novela policial argentina en general, sin embargo, Feinmann en su artículo, trabaja con novelas de los años 70 y 80 como *El cerco* (1977), de Martini; las novelas de Soriano: *No habrá más penas ni olvidos* (1978) y *Cuarteles de invierno* (1980); y las novela del mismo Feinmann, *Últimos días de la víctima* (1979) y *Ni el tiro del final* (1981).

contrata a Marlowe para que siga a la mujer y le diga si tiene un amante y qué es lo que hace con él. A pesar de que el detective es traicionado por su cliente –tópico propio del género– y termina en la cárcel, el caso tiene una resolución: Diana y Marlowe son salvados de la muerte. Una vez que concluye este caso, la mala suerte de los protagonistas regresa, son encarcelados y golpeados por los policías. Este hecho tiene un principio y un final, se cierra en sí mismo porque tiene como punto de partida un problema netamente policial: seguir a una persona. El encargo en este caso es concreto, pero la motivación de Frers no queda del todo clara, es decir, no sabemos si él está celoso de su hermana o le teme a su cuñado, pero esto no quita que la misión asignada sea realizable. Por supuesto que en este caso también se cometen errores provenientes de la comedia de enredos, cada uno de los protagonistas viaja en taxi con el conductor equivocado. Pero más allá de esto, las estrategias que diseñan para enfrentar esta tarea son las que permiten que Marlowe salga con vida.

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA  
El “éxito” de la misión de Soriano y Marlowe radica en que ellos diseñan una estrategia para afrontar la situación, diferencia que puede establecerse con los planes que piensan para ir a hablar con Dick Van Dyke o con Chaplin. En primer lugar, para investigar el caso de Diana, los protagonistas toman el recaudo de viajar con choferes con los que puedan comunicarse. A pesar del equívoco que se produce, la intención de cubrir posibles errores está presente. En segundo lugar, porque [91], acata las órdenes de Marlowe y es por este motivo que puede rescatar al detective y a la mujer:

— No se achique. ¿No tiene sangre? Sé cómo manejar estos asuntos. Déjelo por mi cuenta. Esto va a ser una procesión de hombres detrás de una rubia posiblemente frígida. Yo voy a cerrar la procesión y a cuidar que no pase nada extraño. Usted tiene que alquilar un auto con chofer y seguirla. Cuando ella entre a algún lado, la espera. Manténgase siempre a una cuadra de distancia. Probablemente los otros estén más cerca. Si ve entrar sospechosos, vaya tras ellos.

Donde usted entre, allá estaré yo.

— ¿Y por qué no vamos juntos?

— Sería muy evidente. Caeríamos en alguna trampa. Yo iré detrás de todos con la pistola preparada.

Por el contrario, cuando el detective y el periodista van a hablar con los actores, Soriano no respeta en absoluto las órdenes de Marlowe, se entromete y roba a Dick Van Dyke, y secuestra a Chaplin. Lejos de comportarse como la persona que resuelve el caso se convierte en el criminal. En la policial clásica el método era la detección: mirar, analizar, buscar indicios. En el policial negro, también. El detective debe estar atento a todo lo que le rodea, pero al mismo tiempo, debe estar más dispuesto a actuar. Es imprescindible en este punto no caer en la polarización que en ciertas ocasiones se hace con respecto al detective del policial de enigma y al policial duro. Suele asociarse al primero con la razón y al segundo con la acción. No obstante, hay que recordar que el detective del policial siempre debe valerse de su inteligencia, de su sentido común y de su habilidad física, sólo que en el caso del detective del policial negro la trama no puede desenvolverse sin acción.

El detective del *hard-boiled* tiene que seguir alguna estrategia porque si el plan de acción difiere de la idea, entonces, esta no podrá llevarse a cabo. Cuando el método de racionalización se lleva a cabo en la acción, el resultado del caso es exitoso; en cambio cuando difieren estas dos partes, el producto es defectuoso. Sin embargo, podría decirse, que en realidad el encargo falla sólo en su resolución, porque resulta operativo para la narrativa de la novela. Jamenson, señala con relación a la estructura de la novela chandleriana que el problema inicial del relato se le vende al lector como un todo, pero cuando la novela comienza a avanzar se encuentran otros problemas que parecen no estar emparentados con el primero. El final del relato implica una vuelta al comienzo. Las novelas de Chandler son todas variaciones de la misma estructura JAMENSON [1983: 145]:

Chandler's novels are variations on this pattern, almost mathematically predictable combinations and permutations of these basic possibilities: the missing person is dead and the client did it, or the missing person is guilty and the body found was what of somebody else, or both the client and the member of her entourage are guilty and the missing person is not really missing at all, and so forth.

La diferencia primordial entre la recursividad de las novelas de Chandler y *Triste, Solitario y final* es que mientras que en las primeras el recorrido es espiralado; en la segunda, es circular. Mejor dicho, cuando el Marlowe de Chandler vuelve al punto primero, lo hace trayendo consigo algo más, un dato, un indicio, una prueba. Aunque no sea tan evidente para el lector. Por ejemplo, cuando en *El largo adiós*, Marlowe parece no tener pruebas de la existencia con vida de Terry Lennox, en realidad ha observado un detalle en la carta, un detalle que ha sido observado mucho antes en la novela; ya que la carta es releída varias veces por el detective. Entonces, mientras que en Chandler la recursividad es falsa, ya que no se vuelve al mismo principio sino a uno que ha sido modificado por las estrategias analíticas y las acciones del detective; en la novela de Soriano, la recursividad apunta al vacío narrativo. Lo que se cuenta sirve simplemente para narrar la historia y no para lograr que esta llegue a una conclusión. La no motivación de la búsqueda tiene la misma génesis de la pretensión del Soriano escritor: hacer una novela sobre el Gordo y el Flaco. El tema es la excusa de la narración. No se busca armar una novela policial con las piezas de ingenio que esta necesita –desde la perspectiva de Chandler–, sino tener un motor discursivo que sirva a este propósito. El mismo Soriano menciona que el encuentro de su personaje con Marlowe es sólo una excusa para poder escribir sobre el Gordo y el Flaco. En numerosas entrevistas, Soriano cuenta la génesis de su novela como la voluntad de escribir una historia que tuviera como protagonistas a Laurel y Hardy, y

que la inclusión del personaje de Chandler fue la manera de contarla<sup>19</sup>. Y esto también puede verse en la novela cuando Marlowe le pregunta por qué se le dio por meterse con estos personajes y Soriano le responde “Los quiero mucho” [188]. La respuesta escueta, sin ninguna explicación racional, es el motor de la narración: escribir sobre un tema que no puede arribar a ninguna conclusión concreta porque si lo hiciera se acabaría de inmediato, no habría exploración en ella –como sucede con el caso de Diana Walcott–. Por el contrario, la pregunta de Laurel o la motivación de Soriano, buscan la apertura discursiva, permiten la convivencia de géneros, la parodia y la distancia. La imprecisión se convierte en una puesta en abismo que abre una y otra puerta a diferentes aventuras y finales. La novela culmina de la misma manera que comienza, Marlowe entonces reflexiona [188-189]:

— ¿No tenía otra cosa que hacer? Durante los días que estuvimos juntos me pregunté quién es usted, qué busca aquí.

— ¿Lo averiguó?

— No, pero me gustaría saberlo.

Al igual que en el inicio de la historia, Soriano es un periodista que desea escribir una novela sobre Laurel y Hardy; Marlowe es el detective que ayudará a este desconocido. Por supuesto que en el transcurso de la historia los personajes cambiaron y se acercaron, se conocieron, crecieron, etc. Pero también ocurre que la historia se vuelve cíclica, y bien se podrían poner a recolectar nuevamente datos sobre estos personajes de Hollywood. La indefinición del enigma, del problema de la

---

<sup>19</sup> En la entrevista que MONCALVILLO [1983] le hace a Osvaldo Soriano para la revista *Humor* el periodista dice al respecto de la idea de unir a Laurel y Hardy con Marlowe: “Quería escribir algo sobre Laurel y Hardy, pero no sabía cómo, por dónde agarrarlos, cómo entrar en la historia. No se me ocurría que tuvieran algo que ver con Marlowe. [...] Una noche estaba tirado en la cama a las tres de la mañana, en pleno verano, casi convencido de que nunca iba a escribir la historia del Gordo y el Flaco, sintiéndome un pobre infeliz, cuando oigo un ruido en la cocina. Un ruido de cacerolas, algo que se caía al suelo. Me levanto, voy a ver, despacito, y me encuentro con un enorme gato negro que había entrado por la ventana abierta y estaba parado entre las ollas. Yo sólo había prendido la luz del velador así que estábamos en la penumbra de la cocina y el gato me miraba fijo. Le hablé, me acerqué un poco y saltó a la ventana, desde donde se quedó mirándome un rato, como diciendo: “¿qué hacés, boludo, no te das cuenta de que la cosa es evidente?”. Una vez que me avivé que era el gato negro (o la gata negra, más bien) de Chandler, que venía a decirme que el único tipo capaz de investigar la historia de Laurel y Hardy era un detective profesional como Philip Marlowe, dio un salto y se fue. Ahí nomás saqué la máquina y empecé a escribir el encuentro de Soriano y Marlowe en el cementerio de Forest Lawn.

novela policial no es una falla, es el elemento que enriquece y nutre de posibilidades discursivas a la novela policial<sup>20</sup>.

#### 4. CONSIDERACIONES FINALES

La novela de Osvaldo Soriano, *Triste, solitario y final* fue leída por la crítica como perteneciente al policial porque mantiene la acción perteneciente al género. Sin embargo, esta no es la única conexión con el género, también hay elementos del policial que se encuentran en la construcción de los personajes. Los diálogos y las referencias literarias a la vertiente negra ligan la novela con el género. Pero también, como se ha analizado, a la vez la alejan. El trabajo con los diálogos es importante para pensar la relación de inclusión-exclusión del género, ya que la forma concisa y la utilización coloquial del lenguaje son características que se vinculan directamente con el policial. Pero, la argentinización del lenguaje influye en la manera de ver a los personajes por parte del lector, y se distancia de esta forma de los diálogos del *hard-boiled* americano, mediante palabras y frases del dialecto porteño, se apropia de los personajes a través de la traducción y el traspaso de los *slags* del habla de Marlowe al del dialecto porteño. La réplica humorística de los diálogos se mantiene, pero se incorporan asimismo los *gags* de la comedia, no sólo en el plano lingüístico de los personajes sino también en el comportamiento físico de los mismos. El comportamiento absurdo agrega un desacomodamiento frente al género. Este desfase tiene su continuidad en la construcción del enigma, o mejor dicho, los encargos que se le hacen al detective. Y son estos encargos los que estructuran el relato ya que impulsan las acciones. De este modo, el misterio que se le plantea al detective no es un problema concreto, Marlowe no podrá encontrar una única respuesta para resolverlo. La peculiaridad del trabajo que se desarrolla en esta obra es lo que posibilita la exploración

---

<sup>20</sup> Para un análisis más exhaustivo sobre la influencia de la escritura de Osvaldo Soriano en la narrativa policial argentina véase MOSSELLO [2014].

discursiva, es decir es una estrategia narrativa que abre múltiples aventuras para los protagonistas. La ruptura con el género es una de las particularidades más destacadas por la crítica a la hora de trabajar las novelas policiales argentinas de la década del 70, hasta se podría afirmar que de la novela policial argentina en general. Sin embargo, es indiscutible que la parodia en estos años tiene un efecto distinto que en otros momentos, puesto que no se toma como referente la alta cultura o literatura como lo hacen Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en el libro de relatos *Seis problemas para don Isidro Parodi*, por ejemplo, sino que se recurre a la cultura popular<sup>21</sup>. Y específicamente a la cultura proveniente del cine estadounidense. La circulación de obras literarias policiales, en colecciones como las de El Séptimo Círculo, pero también otras más populares como Rastros, Cobalto o Punto Negro, y también traducciones múltiples de clásicos de la novela dura comienzan a proliferar. Asimismo, la influencia del cine empieza a manifestarse y a convertirse en parte de la vida cotidiana. En décadas anteriores, tiempo de formación de los escritores de los 70, fue el momento de consumo de estas expresiones populares. La cercanía y conocimiento de todos estos elementos hicieron que la parodia girara alrededor de otros puntos de referencia. Tal vez esto se deba, como ya se ha dicho, a la actualización de las referencias literarias propias del género. O simplemente sea el resultado de décadas de consumo de diferentes influencias de la cultura estadounidense y la necesidad de estos escritores de incorporar y apropiarse de estas manifestaciones. De allí, que los tres autores más destacados han utilizado la cultura hollywoodense de distintas maneras: Puig recordando y reescribiendo; Soriano y Martini incorporando a actores famosos en las obras. El resultado de estas operaciones, indudablemente, ha marcado la literatura argentina y el modo de leerla e interpretarla.

---

<sup>21</sup> Cabe destacar que en realidad Borges y Bioy Casares sí utilizan la cultura popular, pero no la que proviene del cine hollywoodense o de las traducciones de las ediciones de bajo costo, sino más bien, aquella que se vincula directamente con la raíces de la identidad nacional y con la literatura europea. El consumo y la utilización de la cultura popular estadounidense no se encuentra trabajada de manera tan visible o exhaustiva como en los autores mencionados en este artículo, de allí la necesidad de establecer una diferencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María, “II. El crimen a veces paga. Policial latinoamericano en el fin de siglo”, en *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.  
Edición digital (por Carlos Bastidas Zambraro): [revisado: 10/05/2015]  
<[http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S012359312015000100009&script=sci\\_arttext&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S012359312015000100009&script=sci_arttext&tlng=es)>
- BONILLA, Daniel, “Marlowe hablando en español”, *Phoenix*, II, 3, (2001), pp. 47-49.
- BIOY CASARES, Adolfo. “Prólogo”, en *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamérica, 1996, pp. 5-12.
- BORGES, Jorge Luis, “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión*, Buenos Aires: Emecé, 1994.
- CHANDLER, Raymond, “Verosimilitud y género”, en *El juego de los cautos: la literatura policial: de Poe al caso Guibileo*, Daniel Link [Comp.], Buenos Aires: La Marca, 2003.
- CHANDLER, Raymond, *El largo adiós*, Buenos Aires: Debolsillo, 2015.
- CHANDLER, Raymond, *Viento Rojo*, Rodolfo Walsh [trad.], Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974.  
Edición digital (por Raymond Chandler): [revisado: 20/05/2015]  
<<http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html>>
- CHESTERTON, G. K., “La llave azul”, en *El candor del padre Brown*, Buenos Aires: Losada, 2004.
- DE ROSSO, Ezequiel, *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000*. Buenos Aires: Liber editores, 2012.
- GANDOLFO, Elvio E., “Osvaldo Soriano: cómo contar la historia”, en *Los héroes difíciles: la literatura policial en Argentina y en Italia*, Guisepppe Petronio / Jorge B. Rivera / Luigi Volta [eds.], Buenos Aires: Corregidor, 1991.
- GIARDINELLI, Mempo, *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.
- GIARDINELLI, Mempo, “Siguiendo las pistas de la novela negra con Mempo Giardinelli”, *Revista Iberoamericana*, LXXVI, 231 (2010).  
Edición digital (por Mempo Giardinelli): [revisado: 22/05/2015]  
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3559-2007-01-28.html>>
- FEINMANN, José Pablo, “Estado policial y novela negra argentina”, en *Los héroes difíciles: la literatura policial en Argentina y en Italia*, Guisepppe Petronio / Jorge B. Rivera / Luigi Volta [eds.], Buenos Aires: Corregidor, 1991.
- GRELLA, George, “The Hard-Boiled Detective Novel”, en *Detective Fiction*, Robin W. Winks [ed.], New Jersey: Prentice Hall, 1980.
- JAMENSON, Fredric, “On Raymond Chandler”, en *The Poetics of Murder*, G. Most & W. Stowe [eds.], Nueva York: HBJ, 1983.
- LAFORGUE, Jorge & RIVERA, Jorge, *Asesinos de papel: ensayo sobre la narrativa policial*, Buenos Aires: Colihue, 1996.
- MALTZ, Hernán, “La argentinización del policial en los casos del comisario Laurenzi de Rodolfo Walsh”, *Revista Cuadernos Americanos*, 150, 4 (2014), pp. 115-131.  
Edición digital: [revisado: 02/09/2015]  
<<http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca150-115.pdf>>
- MARTINI, Juan Carlos, *Los asesinos las prefieren rubias*, Buenos Aires: Editorial Legasa, 1985.
- MONCALVILLO, Mona, “Reportaje a Osvaldo Soriano”, *Revista Hum®*, 02/1983 [disponible en *eListas.net*].  
Edición digital (por): [revisado: 28/04/2015]  
<<http://www.elistas.net/lista/todox2/archivo/indice/16481/msg/67958/>>
- MOSSELLO, Fabián Gabriel, “El neopolicial en Argentina: reescrituras paródicas y estilizaciones en el género del crimen”, *Ángulo*, 139 (2014), pp. 53-58.  
Edición digital: [revisado: 18/02/2016]  
<<http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewDownloadInterstitial/1478/1146>>
- 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*, 25 (2003-2004).  
Edición digital: [revisado: 18/02/2016]  
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/osoriano.html>>
- PIGLIA, Ricardo, “Lo negro en el policial”, en *El juego de los cautos: la literatura policial: de Poe al caso Guibileo*, Daniel Link [comp.], Buenos Aires: La Marca, 2003.

- PIGLIA, Ricardo, *El último lector*, Barcelona, Anagrama: 2005.
- PIGLIA, Ricardo, “La ficción paranoica”, *SalonKritik*, [salonkritik.net | 07/08/2009]  
Edición digital: [revisado: 24/07/2014]  
<[http://salonkritik.net/08-09/2009/08/la\\_ficcion\\_paranoica\\_ricardo\\_p\\_1.php](http://salonkritik.net/08-09/2009/08/la_ficcion_paranoica_ricardo_p_1.php)>
- PONCE, Néstor, “Azar y derrota: El fin de las ilusiones en *Una sombra ya pronto serás*, de Osvaldo Soriano”, *Hispanérica*, 30, 89 (2001), pp. 29-41.
- PRIETO POLO, David, *La subversión de la historia: parodia, humor, cine y música en las novelas de Osvaldo Soriano*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2006 [TESIS DOCTORAL].  
Edición digital (por David Prieto Polo): [revisado: 18/02/2016]  
<<http://biblioteca.ucm.es/tesis/fl/ucm-t29558.pdf>>
- PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, Buenos Aires: Editorial Planeta, 2001.
- ROMÁN, Claudia & SANTAMARINA, Silvio, “Absurdo y derrota. Literatura y política en la narrativa de Osvaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez”, en *La narración gana la partida*, Elsa Drucaroff [dir.], vol. 11 de *Historia crítica de la Literatura Argentina*, Noé Jitrik [dir.], Buenos Aires: Emecé, 2000, pp. 49-72.
- SKLODOWSKA, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Nueva York: John Benjamins, 1991.
- SORIANO, Osvaldo, *Triste, solitario y final*, Buenos Aires: Seix Barral, 2014.
- SORIANO, Osvaldo, *No habrá más penas ni olvidos*, Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- SORIANO, Osvaldo, *Cuarteles de invierno*, Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- SPAHR, Adriana. *La sonrisa de la amargura: 1973-1982. La historia argentina a través de tres novelas de Osvaldo Soriano*, Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- 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”, *Hispanérica*, 28, 83 (1999), pp. 17-31.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA