



Para textos bastan y sobran.
La conformación del espacio
paratextual en
Triste, solitario y final, de Osvaldo
Soriano

Juan Pablo Neyret

jpneyret@hotmail.com.ar

Universidad Nacional de Mar del Plata - Argentina

Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya.

Rodolfo Walsh, *¿Quién mató a Rosendo?*

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

Stan Laurel en *Triste, solitario y final*

Introducción

Tristes, solitarios y finales

El presente trabajo tiene su origen en las reflexiones planteadas en el seminario “Intertextualidad, parodia y reescritura en el contexto de la posmodernidad”, dictado por la licenciada Cristina Sara Piña y su cátedra en la Universidad Nacional de Mar del Plata durante el segundo cuatrimestre de 2002. En el mismo se abordaron, además de las cuestiones teóricas globales, tres géneros en particular: el policial, el cuento de hadas y la novela histórica. Osvaldo Soriano no fue tratado en esa oportunidad, pero estimamos que el hecho de que su primera novela, *Triste, solitario y final* (1973), constituya el primer policial negro de la literatura argentina y se trate precisamente de una parodia, amerita estas consideraciones. Sin embargo, no nos detendremos en el carácter paródico de la novela sino que lo que nos interesa es el espacio paratextual de *Triste, solitario y final*.¹

Desde ya, paratextos hay muchos, demasiados en el caso de un best-seller como Soriano. Los que nos convocaron aquí fueron concretamente las crónicas periodísticas que dieron origen a *Triste...*, así como las informaciones y reflexiones sobre ellas que ofrece el propio autor en su volumen recopilatorio *Artistas, locos y criminales*. Con ello teníamos más que suficientes textos, paratextos y paratextos de paratextos para realizar un recorte.

Pero, como algo que ciertamente no se nombra con la palabra “azar” rige estas cosas, en medio de nuestro trabajo se produjo un acontecimiento editorial que terminó por enriquecer este estudio. En efecto, la editorial Seix Barral compró el catálogo completo de las obras de Soriano y comenzó a reeditarlas, empezando precisamente por *Triste, solitario y final*. En estos relanzamientos se privilegiaron, precisamente, los paratextos, ya que, en el caso de las novelas, se les encomendó un prólogo para cada una a autores de prestigio en

las letras hispanoamericanas pero, fundamentalmente, según consta en un librito de circulación interna, se anunció que “cada uno de los volúmenes incluirá, a modo de coda, comentarios del propio autor [que revelan] cómo se fue construyendo el libro, qué fue lo que detonó su trama, en qué condiciones lo escribió y qué secretos ocultan sus páginas” (Soriano, 2003c: 5).

Decidimos, pues, trabajar *Triste, solitario y final* en cuatro niveles: 1) el texto en sí mismo y sus propios paratextos (título, dedicatoria, acápite); 2) el paratexto-crónica “Laurel y Hardy. *El error de hacer reír*”, publicada en el diario *La Opinión* el 30 de enero de 1972, recogida en *Artistas, locos y criminales*, y que da origen a, y se reescribe en, la primera parte de la novela; 3) los paratextos-prólogos -posteriores- del propio *Artistas...*, tanto el prólogo al libro como los prólogos (siempre, escritos por Soriano) de la citada crónica así como el de la titulada “Tribulaciones de un argentino en Los Ángeles” y el último pasaje de ésta; 4) los paratextos-epílogos de la nueva edición de la novela, reunidos póstumamente por el editor Juan Forn bajo el título de “Génesis y escritura de *Triste, solitario y final*”.

INTRADUCCIÓN

¿Triste, solitario y final?

Pocos equívocos tan posmodernos como el juego con la ambigüedad de las palabras. Desde ya, no queremos decir que retruécanos y otros tropos sean privativos de este período histórico, sino que nos interesa la *productividad* que, desde la Biblioteca de Babel borgesiana hasta los “Tuttle” y “Buttle” de la película *Brazil*, de Terry Gilliam, pueden llegar a tener algo tan habitual como los títulos mal traducidos. Si de cultura del simulacro hablamos, ¿qué mayor simulacro -en este caso, involuntario- que seguir una mala traducción para, nada menos, elegir el título y el epígrafe de una novela? Esto es lo que ocurre con *Triste, solitario y final*.

Apunta Hortiguera:

El título se presenta de por sí estableciendo una relación de intertitularidad con un texto previo, como producto de la lectura de una mala traducción de una frase de Chandler, la cual, a su vez, se reproduce (también erróneamente, pero esta vez con el nombre de su fuente) en el epígrafe que abre la novela.
(Hortiguera, 1999: 41)

Y agrega en una nota al pie:

Efectivamente, en una entrevista que tuvimos la oportunidad de hacerle al autor en diciembre de 1995 en Buenos Aires, éste nos señalaba que, tiempo después de publicada su novela, descubrió que la frase extraída de *El largo adiós*, y que servía de título a su novela, había sido el producto de una mala traducción que Soriano había leído. Según él, la frase debió haber sido “Triste, solitario y definitivo” (interpretación que, en verdad, prefiere Daniel Zadunaisky en la traducción que hace de Chandler para la editorial Emecé). (41n)

Dejamos constancia, pues, de este involuntario procedimiento. Seguiremos la traducción de *El largo adiós* que poseemos, la de Flora W. de Setaro (cf. Chandler, 1962), quizá la misma que leyera Soriano, en tanto, de hecho, el error produce un nuevo texto que queda establecido como tal. Eso sí, trataremos de que el presente trabajo no tenga la dudosa entidad de un simulacro.

La intertextualidad según Soriano

Resulta obvio decir -pero lo diremos- que al ocuparnos del espacio paratextual en *Triste, solitario y final*, estamos ocupándonos de una de las manifestaciones de lo que Julia Kristeva definió como

intertextualidad y Gérard Genette, como *transtextualidad*. Sin embargo, debemos realizar algunas precisiones metodológicas en cuanto a los alcances que nos proponemos y, por ende, el recorte de estos conceptos que hacemos en el abordaje de la obra de Osvaldo Soriano. Seguiremos, en este recorrido, a Bajtín (1990), Kristeva (1981), Calabrese y Martínez (2001), Barrenechea (1983) y Genette (1989).

Nos parece particularmente productiva la noción bajtiniana de que la intertextualidad (término, no olvidamos, acuñado recién por Kristeva) no sólo es retrospectiva sino también prospectiva a partir del movimiento dialógico de la *comprensión*: “el punto de partida - el texto dado, el movimiento hacia atrás - los contextos pasados, el movimiento hacia delante - la anticipación (y comienzo) de un contexto futuro” (Bajtín, 1990: 384). Así, se llega, como apuntan Calabrese y Martínez, a “una relación dialógica de carácter creativo que las transforma de *palabras ajenas* en *palabras propias-ajenas*” (Calabrese y Martínez, 2001: 40). Si bien el primer Bajtín consideraba la intertextualidad una operación consciente, en este segundo momento incorpora las nociones de *memoria* y *olvido* para que se produzca el proceso de apropiación. Veremos en Soriano hasta qué punto la operación es consciente o inconsciente y cómo se pueden apropiar las palabras propias.

Kristeva, refiriéndose al lenguaje poético, propone reemplazar el concepto de *ley* del lenguaje por el de *orden* lingüístico (Kristeva, 1981: 233), de naturaleza dialéctica, “un organismo cuyas partes complementarias son interdependientes” (233-234). Ello se vería contradicho en principio por el objeto-libro, finito y cerrado, pero a la vez no legible sino “en una abertura posible hacia la infinitud” (234) potencial. Atendiendo a la producción del discurso, sostiene que “en el paragrama de un texto funcionan todos los textos del espacio leído por el escritor” (236) y que, en consecuencia, «”Leer denota, pues, una participación agresiva, una activa apropiación del otro. “Escribir”

sería el “leer” convertido en producción, industria: la escritura-lectura, la escritura paragramática sería la aspiración a una agresividad y una participación total» (236). La consecuencia: “El libro remite a otros libros y [...] da a esos libros una nueva manera de ser, elaborando así su propia significación” (236-237). Ello nos servirá para establecer relaciones entre los distintos libros -y aun otros soportes textuales- de la serie que constituyen *Triste, solitario y final* y sus paratextos.

Nicolás Rosa aporta a estas concepciones la noción psicoanalítica del “fantasma de la paternidad textual” (cit. por Calabrese y Martínez, 2001: 52) y sostiene que “la lógica de la metáfora paterna constituye un operador de relación contradictoria debido a que redundante en dos efectos contrapuestos: si, por un lado, la identificación conduce a un proceso de alienación, por el otro, el rechazo genera los de separación y sustitución” (52-53). No alcanzará este trabajo para profundizar en tales cuestiones, pero dejamos constancia de que la figura de su propio padre biológico es una obsesión para Soriano, tanto en las crónicas de *Cuentos de los años felices* (1993) como en la metáfora del personaje del escritor que busca a su padre en *La hora sin sombra* (1995), amén de la genealogía textual que el propio Soriano construye en *Piratas, fantasmas y dinosaurios* al referirse en sendas crónicas a Cortázar, Borges, Arit, Bioy Casares y Greene, entre otros, en un apartado que no casualmente se titula “Dinosaurios” y en el que asimismo plantea reflexiones metatextuales.²

La intertextualidad, señalan Calabrese y Martínez, “hace posible un proceso de lectura reversible; si el hipotexto modifica al hipertexto, a su vez la reescritura promueve una lectura diferente de la escritura precedente” (58), pero simultáneamente, como citan de Noé Jitrik, “para reconocer lo diferente hay que empezar por reencontrarse con lo igual” (59). Ya de lleno en el tema de la reescritura, apuntan que para Michel Lafon, se trata de “una práctica global, y esclarece los dos movimientos principales, aunque no excluyentes, de sus

procedimientos: la citación y la repetición. [...] la cita puede ser de otros o de sí; la citación puede, así, ser repetición, y a su vez, ésta ser la otra” (61-62). Ello nos resultará útil al momento de analizar cómo Soriano reescribe sus propios textos.

La noción kristeviana de genotexto, alertan Calabrese y Martínez, no implica la práctica de la crítica genética, “aspiración a la que tradicionalmente tendieron los estudios filológicos o, más modernamente, los genotextuales” (55). Barrenechea, en su teorización de la crítica genética, destaca la obra como proceso de producción textual, y, en ese sentido, la propuesta de «hacer dialogar los materiales surgidos de los *pre-textos* (bosquejos, planes, “escenarios”, cuadernos de trabajo, borradores, originales para la imprenta, correcciones de pruebas, publicaciones parciales) con el *texto “final”* [...] y aun con los *para-textos*” (Barrenechea, 1983: 15), a la vez que aclara que “sobre la relación entre *pre-texto* y *texto* caben dos posiciones opuestas. Existen los que piensan al primero dependiente del segundo, o los que los ven como dos entidades y dan al primero una función autónoma, liberándolo del fetichismo final” (16). “La nueva crítica genética [...] reconoce la validez de los pre-textos como textos verdaderos” (17), agrega. Nosotros tampoco aspiramos a una crítica genética de *Triste, solitario y final*, sino más bien, de acuerdo con Michel Riffaterre, a trascender el *sentido* para llegar a la *significancia* a través de la red paratextual (cit. por Genette, 1989: 11).

Recurrimos, entonces, a Genette. No es casual que lo que en *Palimpsestos* denomina como objeto de la poética, la *transtextualidad*, haya sido llamado anteriormente, en *Introduction à l'architexte*, así fuese “a falta de mejor término, la *paratextualidad*” (9). Deudor reconocido de la teoría de la intertextualidad de Kristeva, que restringe a “una relación de copresencia entre dos o más textos, [...] la presencia efectiva de un texto en otro” (10) en forma de *cita*, *plagio* o *alusión*, enseguida se consagra al *paratexto*. Éste, además

de comprender “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos tipos de señales accesorias” (11), adquiere otras manifestaciones que son las que precisamente nos interesan. En primer lugar, “el «avant-texte» de los borradores, esquemas y proyectos previos de la obra pueden también funcionar como un paratexto” (12), es decir, los pre-textos. En segundo término -y ello nos remite directamente a la nueva edición de la obra de Soriano-, Genette se pregunta: “¿es lícito leer un texto póstumo en el que nada nos dice si y cómo el autor lo habría publicado en caso de estar vivo?” (12). Y en tercer orden, “[p]uede ocurrir también que una obra funcione como paratexto de otra” (12), lo que ocurriría en el caso de *Triste, solitario y final* y algunos de los textos recopilados en *Artistas, locos y criminales*. En definitiva, para el teórico francés, “la paratextualidad es, sobre todo, una mina de cuestiones sin respuesta” (12). Intentaremos esbozar algunas.

Paratextos 1: título, dedicatoria y acápite de *Triste, solitario y final*

En cuanto al paratexto, añaden Calabrese y Martínez que “constituye el primer contacto que el lector tiene con el texto y responde a una necesidad pragmática: opera como estrategia de lectura al cumplir una función anticipadora; así, permite establecer inferencias temáticas, activando, en el lector, los conocimientos previos sobre el tema” (Calabrese y Martínez, 2001: 48).

Por lo general, el primer paratexto de una novela es su título, en el caso que nos ocupa, *Triste, solitario y final*. Un lector con una alta competencia en el policial negro y una memoria al menos ostensible podría reconocer que se trata de una cita. Pero en el orden de los paratextos, Soriano desliza otro indicio. Efectivamente, al título le sigue una dedicatoria:

En memoria de:
Raymond Chandler,
Stan Laurel,
Oliver Hardy. (Soriano, 2003a: 13)

En ella ya se cita veladamente el nombre del autor de la frase que da título a la novela. Sin embargo, en la página siguiente, el acápite será más explícito y reenviará al título, pero, eso sí, desde el discurso de un personaje de ficción (de Chandler, efectivamente) que aún no se sabe que será retomado en la ficción de Soriano. La frase dice:

Hasta la vista, amigo. No le digo adiós. Se lo dije cuando tenía algún significado. Se lo dije cuando era triste, solitario y final.
Philip Marlowe en *El largo adiós* (15)

Comienza entonces un juego de múltiples remisiones de sentido. En principio, la relación metonímica que el parlamento de la novela de Chandler asume con el mismo título de ésta, *El largo adiós* -inclusive, en el uso de la misma palabra “adiós”-: en ambos casos, se trata de una despedida. En la trama de Chandler, casi al final de su novela (en la que también, dicho sea y no de paso, hay un personaje que es escritor, Wade), poco después de decirle significativamente “¿Nosotros? Me parece que se trataba de otras dos personas” (Chandler, 1962: 335) -lo cual ya plantea el tema de la indeterminación de la identidad, que trabajará Soriano en su novela-, Marlowe le dice a su compañero Terry Maiorano (transcribimos el parlamento completo):

-Usted compró mucho de mí y por nada, Terry. Por una sonrisa, una inclinación de cabeza, un saludo con la mano y algunas copas tomadas de vez en cuando en un bar tranquilo y confortable. Fue agradable mientras duró. Hasta la vista, amigo. No le digo adiós. Se lo dije cuando tenía algún significado. Se lo dije cuando era triste, solitario y final. (336-337)

Insistimos que no es casual que con este casi final de la novela de Chandler casi se inicie la de Soriano³. Ésta transmite asimismo un aura de tristeza, soledad y finitud en su pintura degradada de los *stars* cómicos de Hollywood, que recorre toda la novela. *Triste, solitario y final*: en efecto, una función anticipadora, del vínculo genérico con el policial negro, de la reaparición de Philip Marlowe como personaje de la novela de un periodista argentino que a la vez se incluye en la ficción, y del tono melancólico que, a pesar de su carácter paródico y su recurrencia al humor, definirá la novela de Soriano, que, a su manera, es asimismo un largo adiós.

Paratextos 2: los prólogos de *Artistas, locos y criminales*

Artistas locos y criminales. Personajes en La Opinión, 1972-1974 se edita por primera vez en octubre de 1983 a través de Bruguera. La obra tendrá sucesivas reediciones, de las que elegimos para trabajar *Artistas, locos y criminales* -ya sin el subtítulo-, publicada por Norma en 1997, reimpresión de la primera edición en dicha editorial, ésta, de diciembre de 1996, la última en vida del autor⁴. No hay diferencias sustanciales entre la primera reimpresión de Bruguera, de abril de 1984, que cotejamos, y la edición de Norma que trabajamos. Los textos son los mismos, en el mismo orden, y de los prólogos, tanto el del libro como los que anteceden a las distintas secciones, únicamente difiere levemente el primero, en algunas referencias temporales y en una "PD de 1991" sobre la figura de Jacobo Timerman, eso sí, incluyendo una referencia metatextual a un metatexto sobre otra de sus novelas, aunque no es la que nos ocupa.⁵

Es moneda corriente en el ámbito literario reconocer que los prólogos son lo último que se escribe de un libro. Pero en el caso de *Artistas...* esto es más evidente, ya que se trata, como el subtítulo de

la primera edición lo indicaba, de una recopilación de crónicas publicadas en el diario *La Opinión* entre 1972 y 1974. Sólo nos restaría saber en qué orden se escribieron el “Prólogo” al libro y los prólogos a las crónicas, pero estimamos que no es un dato de relevancia para nuestro trabajo. Trabajaremos, pues, con el “Prólogo” propiamente dicho y con los pequeños prólogos -sin título- a las dos secciones que nos competen: “Laurel y Hardy. *El error de hacer reír*” y “Tribulaciones de un argentino en Los Ángeles”.

De todos modos, debemos establecer una cronología entre las crónicas, sus prólogos, el “Prólogo” de *Artistas... y Triste, solitario y final*. Ello nos guiará en la retrospectiva y la prospectiva a la que se refiere el segundo Bajtín, según hemos dejado constancia. Estimamos necesario este ordenamiento ya que, por ejemplo, de las dos crónicas elegidas, una antecede y otra sucede a la primera edición de *Triste...* El orden, pues, sería el siguiente:

1. “Laurel y Hardy. *El error de hacer reír*”. 30/1/1972.
2. *Triste, solitario y final*. 1973.
3. “Tribulaciones de un argentino en Los Ángeles”.
20/1/1974.
4. *Artistas, locos y criminales*. Prólogos a las dos crónicas y al libro. 1983.

Aquí nos dedicaremos, pues, básicamente al punto 4), no sin antes realizar algunas consideraciones.

Es en este punto donde debemos poner en juego las relaciones paratextuales de 1), 3) y 4) respecto del texto central, *Triste, solitario y final*. En primer lugar, “Laurel y Hardy. *El error de hacer reír*” consta de cinco partes que se diferencian genéricamente. “*El error de hacer reír*” es una crónica periodística sobre la trayectoria de Laurel y Hardy. A ella le siguen cuatro “relatos breves” según el propio Soriano (1997a: 19): “I. Llegada con Chaplin”, “II. Antesala de John

Wayne”, “III. Regreso con Ollie” y “IV. Antesala de la muerte”, los tres primeros de los cuales serán reescritos en la primera parte de la novela, es decir, funcionarán como paratextos en forma de pre-textos de la narración.⁶

“Tribulaciones de un argentino en Los Ángeles” está dividido asimismo en cuatro crónicas: “I. To Los Ángeles”, “II. Cara de alquitrán”, “III. Mi sexo y el tuyo” y “IV, Hollywood adiós”. En rigor, sólo “Hollywood adiós” puede tomarse como paratexto, posterior a la edición de *Triste, solitario y final*.

Cada una de estas crónicas tiene a su vez un paratexto al que llamamos “prólogo”, escrito al momento de su recopilación en libro. Estos prólogos, pues, funcionan como paratextos de las crónicas que son a la vez los paratextos de la novela. Pero, por último, en *Artistas, locos y criminales*, existe un “Prólogo” denominado como tal que engloba el resto del libro. O sea: paratexto-“Prólogo” a la vez de los paratextos-prólogos a las crónicas, éstas a su tiempo paratextos y/o pre-textos de *Triste, solitario y final*. Iremos abriendo estas cajas chinas, como no puede ser de otra manera, de mayor a menor, siguiendo el orden natural de lectura del libro y la consecuente función anticipadora que cumplen unas sobre otras.

El “Prólogo” de *Artistas, locos y criminales*, desde ya, sirve de paratexto a las crónicas que integran el libro, pero también a los pequeños prólogos (“apuntes”, los llama el autor) que las preceden. Dice Soriano:

Para este volumen he seleccionado cronológicamente las notas que me parecen de actualidad o que presentan algún interés por sí mismas. Todas están precedidas de apuntes - recuerdos o reflexiones- que se me ocurrieron mientras los [sic] releía para hacer este libro. No es, ni mucho menos, toda mi

producción periodística, pero me ha servido, al releerla, para mirar hacia atrás y ver el camino recorrido (1997a: 16)

Este “Prólogo” se detiene en la historia de *La Opinión* y la historia de Soriano dentro del diario, desde la época de esplendor del periódico hasta su ocaso como vocero de la dictadura. Sin embargo, en el penúltimo párrafo (sin contar la “PD de 1991”), declara:

No obstante, el paso por ese diario fue, para mí, una suerte de entrenamiento literario. Un laboratorio donde tracé los borradores de mi primera novela, Triste, solitario y final (en el artículo “El error de hacer reír” y en otros) y me acerqué al estilo despojado de la segunda: No habrá más penas ni olvido [...]. Sin duda hay en estos textos señales que anticipan, acompañan y, por qué no decirlo, festejan aquellas novelas.
(16)

Este párrafo nos interesa por varias razones. Una, la referencia a los “*borradores*” de la novela que nos convoca, ya que responde a la noción genettiana de «avant-texte» o, para nosotros, pre-texto. Esto ya condiciona una manera de leer las crónicas para quien haya leído el libro y a la vez crea nuevos horizontes de expectativas sobre la lectura de la novela a partir del conocimiento de sus textos embrionarios. Obviamente, este pasaje del “Prólogo” constituye una remisión directa y explícita, anticipadora en su función paratextual, de la futura lectura de “*El error de hacer reír*”, que a su vez tendrá un nuevo condicionamiento en su pequeño prólogo.

Una observación que no nos parece ociosa es asimismo la de la declaración de la crónica, género mixto entre periodismo y literatura, como “entrenamiento literario” y “laboratorio”. Casi una década antes de la aparición de *La invención de la crónica* (1992), Soriano no sólo está anticipando lo que Susana Rotker llamará “la consideración de la crónica como intermediaria entre el discurso literario y periodístico,

pero, en definitiva, como género literario” (Rotker, 1992: 90) sino también repitiendo sin saberlo la frase de Rubén Darío acerca de que el periodismo “constituye una gimnasia de estilo” (96), lo que conducirá a Rotker a concluir que «*la crónica es el laboratorio de ensayo del “estilo”-como diría Darío- modernista*» (96). Más adelante, dirá la ensayista que “las crónicas son *literatura bajo presión*, mas no por eso menos literatura” (101) y concluirá que lo que las vuelve obras de arte es “*cómo prevalece el arte verbal en la transmisión de un mensaje referencial*” (113).

El “prólogo” a “Laurel y Hardy. *El error de hacer reír*” sigue al “Prólogo” de *Artistas...*, del que constituye una ampliación a través de la cual responde a la necesidad pragmática de una estrategia de lectura, como ya hemos citado de Calabrese y Martínez: “permite establecer inferencias temáticas, activando, en el lector, los conocimientos previos sobre el tema”.

Aquí se activan conocimientos que serán claves (en el doble sentido del término) quizá más para la relectura de *Triste, solitario y final* que para la de sus pre-textos, aunque, desde ya, también se apunta a éstos. En principio, el prologuista-narrador da cuenta del proceso inconsciente de la escritura, y, siguiendo a Kristeva, esta crónica de *La Opinión*, con la inclusión de los relatos breves, constituiría el genotexto de la novela. Dice Soriano: “*Mientras escribía este homenaje, no me daba cuenta de que estaba trazando la línea narrativa de Triste, solitario y final*” (Soriano, 1997b: 19). Pero, enseguida, se evidencia el paso del inconsciente al consciente a medida que se potencian la corrección y la reescritura: “*Más aún: tres de los cuatro relatos breves aquí reproducidos anticipan a los que, corregidos y reescritos, fueron intercalados en la primera parte del relato*” (19). Nos interesa asimismo la noción de intercalación, que da cuenta de un paralelo con lo que ocurría en el Modernismo, ya que según Rotker “las crónicas periodísticas merecerán su lugar en cuanto tales dentro de libros” (Rotker, 1992: 131), es decir, lo que

ocurre en *Artistas, locos y criminales* pero también, en cierta forma, con la irrupción de textos de soporte inicialmente periodístico en una novela, si bien, insistimos, “*corregidos y reescritos*”, ya que “[l]a condición de texto autónomo dentro de la esfera estético/literaria no depende ni del tema, ni de la referencialidad ni de la actualidad” (111).

El segundo indicio que arroja Soriano en este prólogo, algo que ya vimos en la dedicatoria y el acápite de *Triste...*, es su filiación deliberada con Raymond Chandler: «*Ya por entonces Raymond Chandler comenzaba su bienvenido trabajo de topo para incorporarse a mi proyecto: ciertas metáforas, como “la música llenaba el aire”,»* - que cierra el relato breve “Regreso con Ollie”, donde en rigor dice en tiempo presente “La música llena el aire” (Soriano, 1997b: 35)- «*vienen de la prosa romántica de Playback*» (19).⁷

La tercera referencia, que sigue (no hablamos aquí de mera cronología) a la de Chandler, es la de la determinación de incluir un personaje del escritor estadounidense como personaje a su vez de *Triste...*: “*Pocos días más tarde, como ya lo he contado alguna vez, un gato negro entró por la ventana de la cocina y me trajo la noticia de que Philip Marlowe sería el detective de mi novela*” (19).

Sabiamente, Soriano cierra este prólogo con una fusión de los tres recuerdos y reflexiones con una frase que actualiza la lectura de “*El error de hacer reír*” y la relectura de *Triste, solitario y final*.

“*Enseguida me senté a escribirla*” (19).

El prólogo a “Laurel y Hardy. *El error de hacer reír*”, por supuesto y como lo dijimos, está escrito posteriormente a *Triste, solitario y final* pero se ocupa de su génesis. Esto es lo que lo diferencia del prólogo a “Tribulaciones de un argentino en Los Ángeles”, que se ocupa del después inmediato de la edición de la novela y constituye, a la vez, una reflexión sobre el efecto de recepción por parte del propio autor.

Comienza diciendo Soriano: “*Cinco meses después de la aparición de Triste, solitario y final conocí, al fin, el Los Ángeles donde ocurría la acción de mi novela*” (Soriano, 1997c: 177). Y esta aparente anécdota, rodeada de otras anécdotas acerca de las vicisitudes que debió experimentar el escritor hasta llegar a la localidad californiana - donde se ponen asimismo en juego las alusiones artísticas, como si el autor estuviera dentro de una película: “un tipo bastante parecido a Alberto Sordi estampó un sello sobre el pasaje y me deseó buena suerte” (178)-, refuerza el nexo con la ficción. “El Los Ángeles” con que se encuentra el entonces periodista de *La Opinión* difiere notoriamente del que había imaginado para su novela.

En el comienzo de la segunda parte de *Triste, solitario y final* -cuyo acápite (un nuevo paratexto) es un fragmento del tributo fúnebre de Dick Van Dyke pronunciado en el sepelio de Stan Laurel-, el narrador describe el cementerio de Forest Lawn, donde está enterrado Laurel, con estas palabras:

Marlowe caminaba por el sendero rojizo del cementerio entre tumbas chatas y blancas. Algunas tenían flores frescas y otras estaban cubiertas de tallos secos.

[...]

Al llegar a la tumba vio a un hombre que estaba parado frente a ella, quieto como una estatua. Ni siquiera cuando Marlowe se puso a su espalda se dio vuelta. Seguía inmutable y en su rostro había un dolor sereno. Parecía tener alrededor de treinta años, no era ni alto ni bajo, y sus piernas, bastante chuecas, estaban entreabiertas.

[...]

-¿Está solo?

-Sí. Soy periodista, pero no busco información. Estoy escribiendo una novela sobre Laurel y Hardy y pensé que usted...

-Conocí a un solo novelista, un tal Wade, y me trajo problemas.

[...]

-¿Cómo se llama?

-Soriano. Osvaldo Soriano.

-Soy Philip Marlowe. (Soriano, 2003a, 53-56)

Los párrafos transcritos resultan de una gran riqueza por su autorreferencialidad y metatextualidad. No sólo el personaje se llama “Osvaldo Soriano” y su edad y descripción física se corresponden con las del Soriano autor empírico de 1973, sino que, desde ya, este Soriano-personaje interactúa con un hombre que termina siendo Philip Marlowe. “Soriano” está escribiendo una novela sobre Laurel y Hardy, que presumimos es la misma *Triste, solitario y final* que estamos leyendo. Y ese título a la vez nos dice algo, dado que, como ya estudiamos, corresponde a un parlamento de Marlowe en una novela de su creador, Raymond Chandler, *El largo adiós*, con lo que el Soriano-personaje corre el albur de ser a su vez una reduplicación del personaje de Wade. Los procedimientos paródicos alcanzan su máxima expresión, al mismo tiempo que la deconstrucción de la ficción chandleriana para construir una nueva ficción, que a su vez se revela a sí misma como tal, todas operatorias características de la posmodernidad.

Sin embargo, Soriano va un paso más allá, y por eso hemos dado este rodeo antes de regresar al prólogo de “Tribulaciones...”, donde la deconstrucción de la ficción se torna absoluta: “*Fui al cementerio de*

Forest Lawn y visité, un día de llovizna, como en la novela, la tumba de Stan Laurel. Sobre ella crecían algunas flores y era muy distinta de la que yo había imaginado” (Soriano, 1997c: 178; el subrayado es nuestro). A los efectos de la ficción, obviamente, es irrelevante la auténtica arquitectura de la sepultura de Laurel, pero resulta por demás llamativo que el mismo autor lo resalte. Esta desilusión se refuerza en el texto mismo del apartado “Hollywood, adiós”, que la justifica:

Unas horas antes [el periodista] se había empapado hasta los huesos en Forest Lawn ante la tumba de Stan Laurel. El Flaco era apenas un número en el césped cuidadosamente cortado de Glendale. El número 12, y una placa escrita por Dick van Dyke. Todo el esplendor de Hollywood está enterrado ahora en alguna parte mientras los californianos siguen creyendo en la “tierra prometida”. (190)

Fredric Jameson utiliza como un subtítulo de su ensayo “El posmodernismo y la sociedad de consumo” la frase “La moda de la nostalgia” (Jameson, 1999: 22), atribuida al sujeto monádico de la posmodernidad. Linda Hutcheon, en tanto, responde que “[t]hey [Postmodern texts] do disturb humanist certainties about the nature of the self and the role of consciousness and Cartesian reason (or positivistic science), but they do so inscribing that subjectivity and only then contesting it” (Hutcheon, 1996: 19). Este nuevo sujeto, inmerso en la cultura del simulacro, apuesta, en el caso de Soriano, sin embargo a un horizonte utópico característico de la Modernidad: que el Arte modifique -así sea simbólicamente- a la Vida, o al menos lo intente. De allí que diga: “*Dejé un libro sobre el césped, en el lugar donde descansa el viejo Laurel. Me pareció el mejor homenaje posible en aquel momento*” (Soriano, 1997c: 178). El libro es, por supuesto, *Triste, solitario y final*.

El creador es consciente de su artificio y finalmente, en este paratexto, consigue, a fuerza de ver que lo que él fabricó es asimismo un simulacro, validar su construcción. Así, dice:

No pude ir a La Jolla a visitar a Chandler, pero en Los Ángeles imaginé las andanzas de Philip Marlowe cada vez que caminé por Figueroa Street o el Sunset Boulevard. La ciudad me pareció un inmenso, fulgurante decorado cuya leyenda podía recrearse a cinco mil kilómetros de allí, en Buenos Aires. Bien o mal, yo lo había hecho. (178; los subrayados son nuestros)

Paratextos 3: la reescritura en *Triste, solitario y final*

De hecho, puede considerarse a *Triste, solitario y final* como un ejercicio permanente de reescritura, en clave de parodia, de otros discursos que van desde la novela policial hasta el cine de humor, en el primer caso -con la notoria presencia de Marlowe como personaje- la de Raymond Chandler, en el segundo la de los mismos Laurel y Hardy. Sobre este punto se ha insistido suficientemente, incluso en la construcción fragmentaria -obvia deuda con el montaje cinematográfico- de la novela (así como de las otras de Soriano). Ello puede rastrearse metatextual y paratextualmente en "*El error de hacer reír*", cuando el propio Soriano describe los procedimientos de Stan Laurel en sus películas:

Nadie, hasta entonces, había dedicado tanto tiempo a la construcción de un *gag*. Laurel quería que cada situación pudiera desprenderse del contexto del guión como una obra en sí misma. Así, sus películas parecían endemoniadas cajas chinas en las que cada vista era independiente del resto, pero le daba sentido. (1997b: 24)⁸

Desde ya, esto nos conduce a la parodia de las películas de Laurel y Hardy en las acciones mismas de *Triste, solitario y final*. Hortiguera rescata dos parlamentos que equiparan a Soriano y Marlowe con el Gordo y el Flaco:

-[...]Él quiere escribir sobre Laurel y Hardy. Vino a Los Angeles para investigar sus vidas. Desde que empezamos a trabajar juntos nos va siempre mal.

-Como a ellos -observó Crystal

-Si no se ofenden les diría que ustedes parecen una caricatura..(cit. por Hortiguera, 1999: 65).

En su prólogo a la edición de *Triste...* de Círculo de Lectores de 1974, Marcelo Pichon Rivière señala algo análogo: “lentamente, irreversiblemente, Marlowe y Soriano se van pareciendo cada vez más a el Gordo y el Flaco. Por donde pasan convocan el desastre, nada les sale bien” (Pichon Rivière, 1974: 20).

Podemos relacionar estas analogías con un *ars poetica* de Soriano ya esbozada en 1972, cuando en el mismo “*El error de hacer reír*” apunta sagazmente: “¿Y el *american way of life*? Tal vez Stan no haya querido provocar esos cataclismos en la sociedad, pero todas las películas que creó los contenían *como si la anarquía fuera una manera de expresar una sociedad despiadada*” (Soriano, 1997b: 25; el subrayado es nuestro)⁹. De hecho, en su análisis del estilo cómico de Laurel y Hardy, Everson puntualiza:

En la obra cinematográfica de Laurel y Hardy, dos temas destacan sobre los otros; el más espectacular, y tal vez el más frecuente, son las manifestaciones, de carácter sado-masoquista de una violencia a la vez salvaje y contenida, que casi nos atreveríamos a calificarla de «civilizada». (Everson, 1976: 29)

Se trata, en definitiva, de lo que postula Soriano en la crónica citada respecto del método inédito en Estados Unidos con el que Laurel y Hardy se propusieron hacer reír: “la destrucción de la propiedad privada y la burla a la autoridad, los valores máspreciados por los norteamericanos de entonces” (Soriano, 1997b: 24)¹⁰. Tras este breve paseo por la narrativa de Soriano como en parte reescritura del cine de humor estadounidense, pasaremos al análisis de la reescritura de los relatos breves de “Laurel y Hardy. *El error de hacer reír*” en la primera parte de *Triste, solitario y final*.

En principio, sostenemos que no es casual que los fragmentos publicados en *La Opinión* se concentren en este tramo, ya que, como advierte Hortiguera, en él se halla condensada la estructura de la novela (cf. Hortiguera, 1999: Cap. 1). Y el mismo crítico da cuenta de la independencia estructural de este pasaje respecto del resto del relato:

La introducción, como vemos, cuenta con una relativa autonomía y unidad y puede leerse en forma separada del resto de la novela. Diversos factores coadyuvan a crear tal efecto: a la concentración del tiempo, lugar, acción, personajes se le suma una estructura de capítulos intercalados diferente del resto de la narración.

Otros elementos merecen también tenerse en cuenta. En primer lugar, no debemos olvidar -como ya hemos señalado- que partes de estos capítulos proceden, con modificaciones y expansiones, de artículos de investigación publicados por Soriano originalmente en el periódico *La Opinión* de Buenos Aires, en 1972, como un homenaje a los cómicos. Formalmente, este hecho mismo ya le da un carácter de texto injertado en una obra mayor posterior.

En segundo lugar, esta primera sección cubre un arco de casi 40 años en la vida artística del dúo, desde sus comienzos en los EE.UU., sus éxitos y posterior fracaso. En este sentido, puede observarse una cierta circularidad de las acciones, dada por el par “salida de Inglaterra/llegada a los EE.UU.” de Stan y Charles Chaplin con el que se abre la introducción, opuesto al par “salida de los EE.UU./regreso a Inglaterra de Stan y Ollie” con la que se cierra.

La acción aparece enmarcada entre estas dos llegadas a puertos diferentes, entre estos dos amaneceres distantes cuatro décadas. Este marco se acentúa en el discurso por medio de la repetición, con sutiles diferencias, de los primeros párrafos del capítulo uno, en el capítulo final de esta sección.

Al mismo tiempo, la voz de la profecía encarnada en la sentencia del padre de Stan con la que se abre el texto (“-Mi padre dijo que el cine matará a los cómicos.”[13]) es desafiada no sólo al final del capítulo uno sino también en la última línea del capítulo siete, por su hijo. (“-No me van a matar, papá” y “-Estoy vivo, papá.” [...]) (Hortiguera: 1999: 33-34)

La introducción de *Triste, solitario y final* consta de siete capítulos. En los impares, se narran y describen hechos ligados directamente con la biografía de Laurel y Hardy. En los pares, la ficción de los encuentros entre Stan y Philip Marlowe y entre éste y John Wayne. Sin embargo, aun en los capítulos pares encontramos referencias a la ficcionalización de la biografía de los cómicos.

Ante todo, podemos preguntarnos cuál es el grado de conciencia de Osvaldo Soriano al reescribir los tres relatos breves de “*El error de hacer reír*” y cotejarlo con las teorías existentes sobre la reescritura. Yendo de lo inconsciente a lo consciente, citamos en primer término a Deleuze: “En todos los casos, *lo que repite sólo lo hace a fuerza de*

no «comprender», de no acordarse, de no saber o no tener conciencia” (Deleuze, 1988: 59). Luego, Calabrese y Martínez morigeran este impulso aunque no lo descartan: “en el imaginario del escritor, -ahora sí, empíricamente entendido- ningún proceso mental, (y aquí se implican la constitución de la memoria y el olvido), son del todo conscientes” (Calabrese y Martínez, 2001: 54). En el otro extremo, tenemos lo que dicen los mismos autores sobre la postura de Genette: “la idea de un acto consciente e intencional” (54).

No nos sentimos en condiciones de descartar la operación del inconsciente en los mecanismos de selección (inclusión y exclusión) de materiales del pre-texto en el texto, ya que entendemos que esta dimensión freudiana está en constante operación -y, más, en la creación artística, como lo dijera el propio Freud-, pero a la vez somos conscientes (valga el término) de que Soriano, en el prólogo a “*El error de hacer reír*”, declara explícitamente que los materiales fueron “corregidos y reescritos”. Tendemos a -y nos hacemos cargo de ello- asumir una posición más genettiana respecto de este proceso.

Por otra parte, la reescritura de pre-textos difiere de los conceptos de intertextualidad manejados hasta el momento. Estos conceptos tienen un alcance más vasto, por lo general no se refieren a hipotextos del propio autor y aun tienen toda la serie cultural como interlocutora (Kristeva). De hecho, no es gratuito que, como ya apuntamos, en el ámbito de la transtextualidad Genette no sitúe a los que él llama “avant-textes” en el dominio del hipotexto y el hipertexto sino en el del paratexto, lo cual, paradójicamente, enriquece nuestras reflexiones.

El capítulo 1 (en el original, sin numerar) de *Triste, solitario y final* es la reescritura del primer relato breve, “Llegada con Chaplin” (Soriano, 1997b: 29-31; Soriano, 2003a: 17-19). El primer detalle llamativo es el nuevo comienzo de la novela, ausente en el pre-texto: “Amanece

con un cielo muy rojo, como de fuego, aunque el viento sea fresco y húmedo y el horizonte una bruma gris” (Soriano, 2003a: 17). Recién después se da noticia de la salida a cubierta de Stan Laurel y Charles Chaplin, en tanto en el pre-texto la referencia al amanecer está pospuesta y minimizada. Podemos hipotetizar que, en el momento de la reescritura, el autor ha querido potenciar en el mismo inicio el color rojo, emblemático del género policial.

Es evidente la poetización a la que el autor sometió a este fragmento, originalmente dividido en cinco párrafos hasta la aparición de la primera frase en estilo directo. No sólo el lenguaje adquiere una dimensión más metafórica sino que se sintetiza en dos párrafos antes de que Laurel diga: “-Mi padre dijo que el cine matará a los cómicos - ha dicho Stan” (17), en un parlamento que reemplaza la palabra del pre-texto “payasos” (Soriano, 1997b: 29). Este fragmento está notablemente ampliado, además, respecto del pre-texto, lo que le permite al autor profundizar en las descripciones interiores y exteriores, en un notable enriquecimiento de su prosa.

El final del pre-texto dice acerca de Laurel “Es necesario apostar por la vida, piensa” (30), lo que en el texto se convierte en una nueva frase en estilo directo que, además, preconiza la que cerrará la introducción: “-No van a matarme, papá -dice, y salta a tierra” (Soriano, 2003a: 19). Se trata, en general, de la reescritura más cuidadosa y trabajada de las de los tres relatos breves, y se destaca, insistimos, por el añadido de la función estructural indicial que cumplirá.

El capítulo 2, como señalamos, es el encuentro imaginario entre Stan Laurel y Philip Marlowe, cuando el primero va a requerir los servicios profesionales del segundo. No hay aquí una relación directa con ninguno de los relatos breves, pero igualmente se cumple la operatoria de la reescritura, en este caso, la ampliación del juicio crítico de Soriano sobre *Ojo por ojo* del que dimos cuenta en la nota

9. De hecho, ésta es la película que va a ver Marlowe después de su primer encuentro con Laurel en *Triste, solitario y final*. El autor lo hace mediante la descripción de la película y su eficacia como obra humorística:

Vio a Laurel y Hardy, que trataban de vender un árbol de Navidad a Jimmy Finlayson. Los vio luego destruir la casa del furioso cliente, mientras este rompía el Ford a bigotes del gordo y el flaco ante una multitud de vecinos curiosos. Empezó a reír y no pudo parar. Sintió dolores en la barriga, pero aquellos dos hombres no se detenían nunca; lo obligaban a reír cada vez más. Cuando apareció en la pantalla el policía Edgar Kennedy, Marlowe se paró y abandonó la sala. No quería saber si los llevaría presos. (25)

Como vemos, en *Triste, solitario y final* no sólo son reescritos los tres relatos breves de los que habla Soriano en el prólogo a "Laurel y Hardy. *El error de hacer reír*", sino también su texto periodístico previo sobre el dúo cómico.

El capítulo 3 ficcionaliza el momento en que Laurel, producido por Hal Roach, dirige su primera película con Oliver Hardy, otro dato biográfico, que es tomado asimismo de "*El error de hacer reír*", sólo que en este pre-texto la escena se condensa en un párrafo mientras que en el texto se expande, cuidadosamente descripta, a tres páginas y media. La expansión, con la consecuente elaboración del lenguaje poético, es hasta ahora la constante de la reescritura.

El capítulo 4 corresponde al orden imaginario, nuevamente a través de un encuentro entre Laurel y Marlowe. Sin embargo, el procedimiento intertextual está presente como anticipación del capítulo 5. En efecto, en un momento Stan dice: "Oliver consiguió trabajo una vez, en una película de John Wayne, pero fue un fracaso. Tuvo que ir a pedirlo. Yo nunca quise hacer eso" (33).

Ello introduce la acción del capítulo 5, reescritura de “Antesala de John Wayne”. Es en este punto donde Soriano respeta prácticamente en su totalidad el pre-texto, cuando Ollie va a pedirle al *cowboy* un papel secundario en un *western*, que resulta ser *The Fighting Kentuckian*¹¹. No hay prácticamente cambios entre la versión de *La Opinión* recogida en *Artistas, locos y criminales* y la de *Triste, solitario y final*. La reescritura deviene prácticamente copia, como si se tratara de -lo citamos porque Genette se ocupa de este texto borgesiano- “Pierre Menard, autor del Quijote”.

El capítulo 6, en el que nuevamente aparece Marlowe, es su incursión en la mansión de John Wayne, y a la vez, cruzando imaginación con biografía (ficcional, claro), remite al capítulo 5. En efecto, al llegar al lugar, se dice sobre el detective: “Se preguntó si éste sería el mismo lugar al que quince años antes había llegado el gordo Oliver Hardy a pedir trabajo” (42). Y luego: “El detective no supo qué decir. Era absurdo recordar aquel episodio de quince años atrás, cuando el hombre gordo, uno de los más grandes cómicos del cine, se plantó frente al cowboy para pedirle un papel en una película. Wayne se lo había dado” (44). Inmediatamente se produce una puesta en abismo, pues el investigador justifica de esta manera en la línea siguiente su presencia en el lugar: “-Quisiera un papel en una película -dijo Marlowe” (44). Lo que sigue es un nuevo juego de cajas chinas, puesto que el detective es sometido a una golpiza que en realidad está siendo filmada para una película.

El capítulo 7, y último de la introducción, es la reescritura de “Regreso con Ollie”. Se repite la frase inicial del capítulo 1 y la inversión de ésta respecto del pre-texto, a la vez que se cierra, cuarenta años después, el círculo, con el regreso de Laurel y la llegada de Hardy a Inglaterra. Hay en este pasaje un grado menor de reelaboración que en el primero, pero igualmente se trata junto con éste, de los dos que han sido sometidos a una reescritura más cuidadosa. El autor elige suprimir la frase “Ambos saben que todo

final abre la apertura de un nuevo comienzo” (Soriano, 1997b: 37) así como la que cerraba el pre-texto, declaradamente influida por Chandler: “La música llena el aire” (37). La escena de *Triste...* nos muestra a Ollie alejándose tras la gente que desciende del barco y a Stan en una escena especular: si en su llegada a New York había arrojado un puñado de chelines al mar (cf. Soriano, 2003a: 19), aquí hace lo propio con un puñado de dólares y cierra el círculo: “-Estoy vivo, papá -dice, y salta a tierra” (49).

Hemos visto cómo la introducción de *Triste, solitario y final* está basada en la reescritura, en principio, de tres relatos breves entre los publicados en *La Opinión* en 1972 en los capítulos impares. Sin embargo, comprobamos que la operatoria se hace extensiva a los otros capítulos, reforzando los lazos intertextuales que constituyen la esencia de este pasaje de la novela.

Paratextos 4: “Génesis y escritura de *Triste, solitario y final*”

Reiteramos la frase de Genette ya citada en su caracterización de los paratextos: “¿es lícito leer un texto póstumo en el que nada nos dice si y cómo el autor lo habría publicado en caso de estar vivo?”. Esto es lo que ocurre con la reciente reedición de *Triste, solitario y final* a la que hicimos referencia en la “Introducción”, con un grupo de textos reunidos como epílogo de la novela bajo el título “Génesis y escritura de *Triste, solitario y final*”. No diremos que se trata de la misma operación que realiza María Kodama con los textos descartados por Borges, pero sí reconoceremos que se trata, además, de una estrategia de mercado. Sin embargo, viene a satisfacer nuestra curiosidad de lectores voraces y, en cierto modo, vampíricos. Y, además, no podemos ni queremos dejarlos de lado en este trabajo consagrado a la paratextualidad.

Se trata de trece textos, en su mayoría periodísticos. Incluso, uno de ellos es una reiteración de un fragmento del “prólogo” a “Tribulaciones de un argentino en Los Ángeles” de *Artistas, locos y criminales*. Diez de los textos pertenecen al propio Soriano, en entrevistas gráficas, radiales y televisivas, en tanto los tres restantes son, dos de ellos, declaraciones de Mempo Giardinelli y Ariel Dorfman en el documental *Soriano*, de Eduardo Montes-Bradley, y una carta enviada por Julio Cortázar al autor en 1973.¹²

El encadenamiento de estos nuevos paratextos, no elegidos por Soriano sino por Forn, muestra una intencionalidad cronológica en el acercamiento del escritor a los personajes, los hipotextos (o “paternidades textuales”, como diría Rosa), el proceso de escritura y las derivaciones literarias y extraliterarias de la novela. Algunos vienen a confirmar textos ya leídos (como los de *Artistas...*) pero otros resultan notablemente iluminadores, ahora sí, de los procesos inconscientes que condujeron a *Triste, solitario y final*.

Para empezar -y para continuar con las filiaciones-, es destacable que el primer paratexto de “Génesis y escritura...” rescate el primer recuerdo que Soriano tiene no de un libro sino de *un relato*, y ese relato está ligado con Laurel y Hardy: “El más lejano recuerdo que yo tengo de un relato es el de mi mamá contándome historias desopilantes del Gordo y el Flaco, que ahora yo le cuento a mi hijo” (Soriano, 2003b: 197). Aquí podemos situar la incrustación en el inconsciente de la relación *relato-Laurel y Hardy*, que se cristalizará en *Triste, solitario y final*.¹³

Es interesante asimismo la noción architextual, es decir, cómo el relato, la novela, va buscando su género. Soriano declara: “Desde la época que vivía en Tandil fantaseaba con la idea de escribir una obra de teatro sobre Laurel y Hardy” (197). Por su parte, el escritor Mempo Giardinelli recuerda: “Desde 1971, Osvaldo nos mostraba borradores; tenía varios comienzos para el libro. Incluso durante un tiempo iba a

ser simplemente una biografía del Gordo y el Flaco” (199). Obra teatral y biografía, dos géneros distintos de la novela, que hacia 1971, entonces, se revelaba como simplemente “libro” o “historia”. Dice Soriano: “Como no tenía modelo narrativo, hablaba de esa historia y no la escribía: porque no sabía qué hacer” (198).

Es entonces -y por ello no es aleatorio que anteriormente nos hayamos referido al tema de la figura paterna en Soriano- cuando encuentra ese “modelo”, es decir, ese padre textual, que será Raymond Chandler. Soriano recuerda la escena de una noche con amigos en la que uno de ellos recita un texto en prosa “tan hermoso que me impresionó. Le pregunté de quién era. Me contestó; ‘¿No conocés a Raymond Chandler?’. Y al día siguiente me mandó por un cadete *El largo adiós*. Así conocí a Philip Marlowe” (198).

Esta revelación del padre textual, paradójicamente, no genera un proceso de alienación sino una identificación positiva que opera como desbloqueo del trauma: “El descubrimiento *-y desde allí se abrió para mí la puerta de la literatura-* fue aquel día de 1972 en que leí *El largo adiós*. Hasta ese libro todo para mí era imposible” (198; el subrayado es nuestro), dice Soriano, para agregar: “fue Chandler quien *me abrió* ese mundo. Ahí encontré la manera de contar ese material con que los abrumaba a ustedes en los bares” (198; el subrayado es nuestro). Y la manera será ésta: “Aunque trabajo muy lentamente, es la primera vez que tengo conciencia de estar haciendo *una novela*. Creo que es irreversible” (198-199; el subrayado es nuestro).

En esta lectura psicoanalítica que estamos realizando, la reiteración del verbo “abrir” nos remite simultáneamente a las instancias de la fecundación y del alumbramiento. Y, si pensamos en la analogía entre las dimensiones del sueño, el arte y la magia, comprenderemos mejor la famosa anécdota del gato negro (animal con una atávica carga simbólica) que al pasar refiere Giardinelli: “Después está esa historia de cuando su gato se le apareció en la cocina y le dio la idea

de meter a Marlowe. Y digamos que, de alguna manera, ahí se le fue la duda entre lo periodístico y lo novelístico” (199). Soriano, que recuerda sus “muchas dudas y vacilaciones” (200) para escribir *Triste, solitario y final*, refiere la intempestiva entrada del gato en su cocina y adopta una interpretación mágica: “Una vez que me avivé de que era el gato negro (o la gata negra, más bien) de Chandler, que venía a decirme que el único capaz de investigar la historia de Laurel y Hardy era un detective profesional como Philip Marlowe, dio un salto y se fue” (201). Esta ligazón con lo sobrenatural sin duda se relaciona con el inconsciente en la creación artística: “Esto puede parecer un chiste para quien no entiende el lenguaje de los gatos, para el que no sepa que son mediums -teléfonos, como dice Cortázar-, pero yo sé muy bien que si *Triste, solitario y final* existe, es gracias a aquel gato” (201).

En nuestro análisis del “prólogo” a la crónica “Laurel y Hardy. *El error de hacer reír*”, Soriano, recordemos, contaba la misma anécdota: “*Pocos días más tarde, como ya lo he contado alguna vez, un gato negro entró por la ventana de la cocina y me trajo la noticia de que Philip Marlowe sería el detective de mi novela. Enseguida me senté a escribirla*”¹⁴. Algo similar dice el autor en el paratexto recientemente agregado a la edición de la novela: “Ahí nomás saqué la máquina y empecé a escribir el encuentro de Soriano y Marlowe en el cementerio de Forest Lawn. Y no paré hasta que terminé la novela” (Soriano, 2003b: 201).

En el antepenúltimo paratexto del epílogo, se narra el viaje de Soriano a Europa luego de la publicación de *Triste...*, y se reitera - notablemente- la escena en Forest Lawn, aunque ahora con la presencia del Soriano real, desencantado porque la tumba de Laurel estaba fuera del circuito de visitas. Y resulta ser el objeto-libro el que le franquea el acceso al lugar, y, dentro del objeto-libro, otro paratexto: la cubierta. Rememora Soriano: “Entonces saqué el ejemplar que me quedaba de mi libro, y eso los debe haber

conmovido, porque la tapa era una foto en blanco y negro del Flaco abrazado con el Gordo. Los tipos me dieron un mapa...” (203-204).

La carta de Cortázar (fecha en Saignon en agosto de 1973) que cierra este epílogo manifiesta que no es su intención realizar una crítica del libro que acaba de recibir -“No soy crítico, no entiendo nada de valoraciones analíticas” (205)-. Sin embargo, en el párrafo anterior el autor de *Rayuela* ha realizado una lectura ideológica de *Triste, solitario y final*, refutando a quienes sostenían que se trataba de una diatriba contra el sistema de vida estadounidense. Cortázar, claro, lo dice mucho mejor, y elegimos este pasaje para finalizar nuestro análisis, antes de pasar a las conclusiones:

a juzgar por lo que pude ver hasta ahora, se diría que Osvaldo Soriano, lleno de odio hacia el establishment yanqui, se sentó a la máquina y montó una ídem destinada a denunciarlo y a demolerlo. Pamplinas. Si algún olfato tengo, ese olfato me dice que Osvaldo Soriano viejo enamorado de una literatura norteamericana que también demolía a su manera el sistema pero que no se escribía para eso, e igualmente enamorado de un cine en el que habitan nuestras más melancólicas nostalgias de juventud, se sentó a la máquina y produjo una larga, admirable ceremonia de evocación de muertos queridos, y que mientras escribía su libro en algún cuarto con poca luz y mucho humo, Stan y Marlowe y Oliver se paseaban en silencio, mirándolo mirarlos. (205)

Conclusiones

Es evidente que a partir de la publicación de los pre-textos de *Triste, solitario y final* en *Artistas, locos y criminales*, Osvaldo Soriano mismo le asigna una capital importancia al espacio paratextual en la lectura de su primera novela. Lo que enriquece notoriamente el análisis es

que los “prólogos” a “Laurel y Hardy. *El error de hacer reír*” y a “Tribulaciones de un argentino en Los Ángeles”, esto es, paratextos de paratextos, y aun el “Prólogo” del libro, paratexto de paratextos de paratextos, implican una reduplicación que, curiosamente, no es ajena a la estructura de esta novela.

Coincidimos nuevamente con Calabrese y Martínez, esta vez con un concepto aplicado en principio al análisis de *Luz de las crueles provincias*, de Héctor Tizón: “este desplazamiento conlleva leer el texto derivado [...] en dos direcciones: como clausura de una lectura [...] y como reapertura, al asignarle nuevas cadenas de sentido” (Calabrese y Martínez, 2001: 58). La reversibilidad de la lectura señalada por todos los teóricos de la intertextualidad se torna inevitable, tanto en las operaciones del propio autor como en la reedición *post mortem* de la novela.¹⁵

Postulamos, sin embargo, que *el espacio paratextual está indisolublemente ligado con el metatextual*, este último no casualmente dejado por Genette para futuras reflexiones (cf. Genette, 1989: 13). *El metatexto es el espacio por antonomasia de la crítica, y entendemos que el trabajo con los paratextos implica asimismo una función inevitablemente crítica*. Genette apunta que “todo enunciado puede ser investido de una función paratextual” (18) en la consideración de la transtextualidad como un aspecto de la textualidad. Tampoco está ausente en la reflexión del teórico francés la relación que hemos establecido entre paratexto y metatexto: “y el paratexto, del prólogo o de otras partes, contiene muchas otras formas de comentario” (17).

Saliendo de esta “mina de cuestiones sin respuesta”, hemos intentado, como dijimos, esbozar algunas. Entre ellas, lo imprescindible del aparato paratextual para la cabal comprensión de una obra y, por lo tanto, la función hermenéutica que cumple este aspecto de la textualidad, en apariencia menor pero lleno de

potencialidades que, modestamente, nos hemos permitido tratar de explotar.

.Bibliografía

Texto analizado

SORIANO, Osvaldo (2003a) [1973]. *Triste, solitario y final*. Prólogo de Eduardo Galeano. Buenos Aires: Seix Barral. Todas las citas corresponden a esta edición.

Otros textos y paratextos de Soriano analizados

SORIANO, Osvaldo (1984) [1983]. *Artistas, locos y criminales. Personajes en La Opinión, 1972-1974*. Buenos Aires: Bruguera.

___ (1997a). "Prólogo". En *Artistas, locos y criminales* [1983]. Buenos Aires: Norma. Todas las citas corresponden a esta edición.

___ (1997b) [30/01/1972]. "Laurel y Hardy. *El error de hacer reír*". Op. cit. Todas las citas corresponden a esta edición.

___ (1997c) [20/01/1974]. "Tribulaciones de un argentino en Los Angeles". Op. cit. Todas las citas corresponden a esta edición.

___ (2003b). "Génesis y escritura de *Triste, solitario y final*". En Osvaldo Soriano. *Triste, solitario y final*. Ed. cit.

___ (2003c). *Soriano por Soriano*. Buenos Aires: Seix Barral.

Otros textos de Soriano citados

SORIANO, Osvaldo (1993). *Cuentos de los años felices*. Buenos Aires: Sudamericana.

___ (1995). *La hora sin sombra*. Buenos Aires: Norma.

___ (1996). *Piratas, fantasmas y dinosaurios*. Buenos Aires: Norma.

Bibliografía consultada

BAJTÍN, M. M. (1990). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno.

BARRENECHEA, Ana María (1983). "La crítica genética". En Julio Cortázar y Ana María Barrenechea. *Cuaderno de bitácora de "Rayuela"*. Buenos Aires: Sudamericana.

CALABRESE, Elisa y Luciano Martínez (2001). "Historia de una teoría". En *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo.

CINEMANIA '97. CD-ROM.

CHANDLER, Raymond (1962) [1953]. *El largo adiós*. Trad. de Flora W. de Setaro. Buenos Aires: Fabril.

DELEUZE, Gilles (1988). *Diferencia y repetición*. Madrid: Júcar.

EVERSON, William K. (1976). *Los films de Laurel y Hardy*. Trad. de Lluís Tarrason. Barcelona: Aymá.

GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

HORTIGUERA, Hugo (1999). "Introducción" y "Primeros acercamientos al mundo del cambalache: *Triste, solitario y final*". En "Literatura cambalachesca: la heterogeneidad

discursiva en la novelística de Osvaldo Soriano”. Tesis doctoral inédita. Sydney, Australia: University of New South Wales.

____ (2000). “Desarticulación y anarquía: Multiplicidad del espacio (para)textual en *Una sombra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano”. En *Hispanic Culture Review*, 6. Fairfax, VA: George Mason University.

HUTCHEON, Linda (1996). *A Poetics Of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.

JAMESON, Fredric (1999). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.

KRISTEVA, Julia (1981). “Para una semiología de los paragramas”. En *Semiótica 1*. Trad. J. M. Arancibia. Madrid: Fundamentos.

LAFFORGUE, Jorge y Jorge B. Rivera (2002). “La narrativa policial en la Argentina”. En *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.

LAURETTE, Pierre (1986). “A la sombra del pastiche: la reescritura - automatismo y contingencia”. En *Texte. Revista de Crítica y de Teoría Literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario. *Mimeo*.

MANRUPE, Raúl y María Alejandra Portela (1995). *Un diccionario de films argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.

NEYRET, Juan Pablo (1999). “No habrá más penas ni olvido”. En revista electrónica de literatura *Argos*, nº 10. Guadalajara, México: Departamento de Letras, Universidad de Guadalajara. Abril-junio.

NOWOTNICK, Stephan (1996). "La Argentina vivida como ambigüedad: Reflexiones sobre la narrativa de Osvaldo Soriano". En Karl Kohut (ed.). *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Frankfurt am Main: Vervuert.

PICHON RIVIÈRE, Marcelo (1974). "Introducción". En Osvaldo Soriano. *Triste, solitario y final* [1973]. Buenos Aires: Círculo de Lectores.

PIÑA, Cristina (1999). "Narrativa y posmodernidad". En *Páginas del Sur*, Año II, Nº 2. Noviembre.

REST, Jaime (1978). "Crímenes de biblioteca". En *Mundos de la imaginación*. Caracas: Monte Ávila.

ROMÁN, Claudia y Silvio Santamarina (2000). "Absurdo y derrota. Literatura y política en la narrativa de Osvaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez". En Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Elsa Drucaroff (dir.). Vol. 11. *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé.

ROTKER, Susana (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena.

TODOROV, Tzvetan (1992). "Tipología del relato policial". En Daniel Link (comp.). *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires: La Marca.

TOMASHEVSKI, B. (1987). "Temática". En Jakobson *et al.* *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Trad. Ana María Nethol. México: Siglo Veintiuno.

Notas:

[1] Agradecemos muy especialmente al doctor Hugo Hortiguera, nacido en la Argentina y actual docente e investigador de la School of Languages and Linguistics de la Griffith University (Queensland, Australia), quien nos animó fervorosamente a la publicación de este trabajo. Hortiguera es autor de la tesis doctoral “Literatura cambalachesca: la heterogeneidad discursiva en la novelística de Osvaldo Soriano”, defendida en la University of New South Wales, en Sydney, ante un tribunal que integraron, entre otros, los doctores Jean Franco y David Foster. Este texto, lamentablemente, aún permanece inédito, aunque se trata, sin dudas, del trabajo crítico más vasto y de mayor excelencia acerca de la obra de Soriano, un escritor deliberadamente soslayado por los ámbitos académicos argentinos. En este sentido, agradecemos principalmente a Cristina Piña por su minuciosa lectura del presente estudio, sus observaciones y su avenencia (inusual, como dijimos) a apoyar nuestra lectura de Osvaldo Soriano.

[2] Los textos correspondientes a los conflictos con la propia escritura (alienación) son “Otras escrituras”, “Empantanado”, “Después del final” y “Silencio textual”. A la sección “Dinosaurios” le sigue “Peleas”, donde se da cuenta del conflicto entre escritor y editor en “Escritor corsario, editor pirata”, “Cafiolos” y “La muerte del corsario negro”. Obviamente, ésta es la sección que refiere al *Piratas* del título del libro. Vale agregar que “Fantasmas” es aparentemente sólo el título de una crónica, pero justamente en ella Soriano refiere una historia relacionada con su padre.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

