



## Novelas marcadas: Soriano contra Puig

Rogelio Demarchi [\*]

Córdoba, Argentina  
[rogelio@onenet.com.ar](mailto:rogelio@onenet.com.ar)

---

Desde el comienzo de los años 90, un vasto sector de la crítica literaria argentina trabajó eficiente y conjuntamente a favor de la canonización de Manuel Puig. Si hay un centro indiscutido de esa incesante labor es José Amícola y la Universidad Nacional de La Plata, quienes llevaron adelante en agosto de 1997 el “Encuentro Internacional Manuel Puig”, «operación que de alguna manera se percibe a sí misma como canonizante», como reconoció el propio Amícola en la edición de los textos presentados en aquel evento [1].

El resultado favorable de esa “militancia” puede leerse simbólicamente en un artículo reciente de Beatriz Sarlo: «Dos escritores son originales después de Borges: Saer y Puig. Hoy, más que Borges, marcan el presente de la literatura. Manuel Puig inventó la representación después del realismo: una mimesis de la lengua, una literatura hecha con el gusto, el deseo, las pasiones en estado de sustancia popular colectiva a la que el cine, la radio, los géneros de la novela sentimental o el policial le dieron una primera forma» [2]. Sorprendente declaración. Quien se tome el trabajo de recorrer los primeros veinticinco años de la revista *Punto de Vista* no encontrará elementos que permitan imaginar esta afirmación. Es más, el análisis del libro de aquel encuentro internacional sobre la obra de Puig determina una doble ausencia de Sarlo: no presentó ningún trabajo, y no es mencionada como bibliografía específica en ningún caso. Con todo, tal vez lo más curioso sea que Alberto Giordano, que ha escrito mucho sobre Puig, en uno de sus artículos la ubica junto a Saer entre quienes consideran que no ha hecho más que copiar las trivialidades de un abanico de subgéneros culturales [3].

Si expongo mínimamente cómo y a qué velocidad ha tenido lugar la canonización de Puig es porque la estudio como un factor de peso en la profundización del ninguneo que ha marcado desde siempre la relación entre la obra de Osvaldo Soriano y la crítica literaria, y como un síntoma de las polémicas respecto del canon nacional.

Lo que quiero decir es que las novelas de Soriano deben leerse en tensión con las novelas de Puig porque en cada una de sus novelas Soriano toma posición frente a las de Puig, o sea que aislar a uno y olvidar al otro implica sesgar demasiado el análisis de los textos, y que la disputa entre ellos se relaciona con una posición que deriva de la asignada en el canon a Roberto Arlt.

Según Giordano, la semejanza entre Arlt y Puig se da por «el uso intensivo de ciertos lugares comunes» y por «experimentar las potencias de invención de ciertas convenciones “subliterarias”» (luego generaliza y dice “subculturales”). Pero de inmediato describe la divergencia que lee entre ellos: los personajes de Arlt creen «en la verdad de ciertos estereotipos folletinescos y sentimentales» y por lo tanto buscan «una suerte de *más allá* de cualquier horizonte convencional tal como lo imponen las instituciones y los discursos sociales»; hay en ellos «un deseo de aventura que no cesa de realizarse, hasta su afirmación catastrófica». Los personajes de Puig, en cambio, «no creen en un “más allá” de las convenciones», de hecho sufren y son infelices por ellas, y entienden que sólo podrían ser felices «si llegasen a encarnar algunos de los estereotipos que en el cine, la radio, el cancionero popular o los folletines se les aparecen como imágenes de la “dicha de vivir”». Da la impresión de que Giordano valora más la diferencia que la semejanza porque relativiza la aseveración de esa crítica que entiende que Puig ha venido a ocupar el lugar de Arlt [4].

Pasemos a Soriano. Marcela Croce, acaso la única crítica que le ha dedicado un libro, no ha ahorrado adjetivos para denostarlo: «los personajes de Soriano son los personajes arltianos banalizados»; lo suyo es un artismo desteñido, demasiado burlesco; Soriano escribe mal, pero eso no es ni siquiera eco de la famosa y disfuncional dicción arltiana [5]. Ahora bien, separemos los dos elementos presentes

en la cita: por un lado, lo inscribe en la tradición arltiana; por el otro, entiende que el resultado es despreciable. Me interesa llamar la atención sobre lo primero y relacionarlo con la descripción que hace Giordano de los personajes arltianos: creen en la verdad de la convención genérica más que en la convención social, tienen deseo de aventura y se dejan llevar por ella hasta la catástrofe; esos elementos, que no están presentes en las novelas de Puig, sí lo están en las de Soriano. Como Arlt, Soriano construye sus relatos alrededor de una “fauna” nacional, personajes que dan cuenta de la picaresca criolla y a los que observa desde un punto irónico, burlón, pero romántico [6]. Con todo, no pretende ser la copia de Arlt por dos motivos:

1. Porque su periodo sociohistórico es otro. Si en Arlt hay traición es porque hay futuro, mientras que en Soriano lo único que queda es una muy fuerte solidaridad entre perdedores que saben que ya están jugados; por ello, las catástrofes que sobrevienen hacia el final de sus novelas no son absolutas y describen las coordenadas en las que es posible el establecimiento de una nueva solidaridad [7].

2. Porque para la poética de Soriano es vital que la novela represente metonímicamente las luchas por el poder que marcan el proceso político contemporáneo del país, y no se puede decir que algo semejante estuviera presente en las novelas de Arlt. (Por este plus que politiza la poética, se podría indagar las cercanías de Soriano con el “realismo profundo” de Daniel Moyano y las “mentiras creativas” con que Juan José Hernández enlaza sus ficciones con la realidad [8]).

Hasta aquí, y si se trata de pensar qué escritor contemporáneo ha venido a ocupar el lugar de Arlt en la literatura argentina, debería pensarse más en Soriano que en Puig. Pero no me interesa tanto reemplazar a Arlt como analizar de qué manera cierta crítica se plantea y resuelve esa sustitución. Primero: sostengo que cierto sector de la crítica no quiere reemplazar sino desplazar a Arlt, marginarlo del canon. Segundo: esa crítica está habituada a leer la oposición Arlt-Borges, donde Arlt representa el polo de la literatura popular, lo bajo, contra la alta cultura de Borges. Tercero: esa crítica entiende a Puig como un vanguardista y lo lee como reemplazante de Arlt. Cuarto: como vanguardista es sinónimo de alta cultura, posicionan a Puig donde lo necesitan para generar la oposición Puig-Borges, una “antinomía” entre dos representantes de las Bellas Letras que ahora parece definitivamente resuelta con el dictamen de Sarlo a favor de Puig -porque la fe de los conversos siempre es más poderosa [9].

Para ello han necesitado, entre otras cosas y en relación a Puig, recortar el significado del término vanguardia (porque no puede hablarse en su caso de una posición vanguardista extraliteraria) y proponer, como más actual, una así amputada pero aún supuesta vanguardia posvanguardia; y en otro sentido, confundir lo popular con lo pop, para en una segunda instancia recortar también el significado que lo pop cobra en Puig [10]. Paralelamente, y en torno a Soriano, han pasado de la mala lectura a la instalación de su figura como el gran objeto fóbico de la literatura argentina: todo lo que se le parece es repugnante [11].

Estas formas de pensar el canon indican una cultura totalitaria: se posiciona a un autor sepultando al resto. Existe, por el contrario, la posibilidad de organizar un canon como resultado del cruce entre lo democrático y lo meritocrático: un canon en el sentido musical del término (composición basada en el contrapunto donde varias voces se entretajan para cantar, en distintos tiempos, una misma canción), construido de acuerdo con la teoría cultural de Iuri Lotman [12].

Si espacialmente hay un centro y una periferia; si temporalmente, porque hay memoria, hay un pasado y un presente; si jerárquicamente está lo alto y lo bajo, supongamos la vanguardia y lo popular; y si axiológicamente hay un arco, entre un más y un menos, que describe lo que se entiende como valioso, en el cruce -inestable,

modificable- de esas coordenadas se produce la consagración de un autor. Esa consagración es necesaria, y varía o puede variar de un momento a otro, y siempre es producto de un sistema de relaciones que determina las posiciones relativas de todos los agentes implicados.

En este sentido, creo que la tensión entre Soriano y Puig, antes que nada, debe leerse, y luego debe interpretarse como una conjunción adversativa: Soriano no impugna los elementos utilizados por Puig, sino que interroga y restringe su significación re-presentando ese mismo elemento desde las características que Puig no tuvo en cuenta.

Puig publica *La traición de Rita Hayworth* en 1968, *Boquitas pintadas* en 1969, y *The Buenos Aires affair* en 1973. Amícola afirma que esas tres novelas describen una técnica que se basa en el uso de un subgénero trivial con una mirada fílmica y la conversión del título en un espacio de citación [13]. Daniel Link agrega un cuarto elemento: el diálogo casi permanente entre «interlocutores siempre insignificantes», lo que da lugar a una «literatura del desperdicio conversacional» [14]. En más de un sentido, ambos críticos son deudores de y están dialogando con un trabajo de Alan Pauls [15]: *La traición...*, el ejemplo paradigmático, reproduce discursos; anula casi por completo al narrador; y se estructura en planos cinematográficos, de modo que es una novela que se inscribe en una tradición del cine, concretamente el cine norteamericano de los años 40, cuando el *star system* se dedicaba a convertir el nombre propio de divas y divos en marcas y un molde genérico y las condiciones de producción de la llamada Serie B permitían que esas marcas fueran más importantes que los creadores de las películas.

En 1973 se publica la primera novela de Soriano, *Triste, solitario y final*. A partir de aquí, un significativo conjunto de elementos presentes en las novelas de Puig adquiere otro valor:

\* El título también es espacio de citación pero no remite a lo que Hollywood consagra sino a lo que margina: de la superestrella Rita Hayworth a una frase de una novela de Raymond Chandler, uno de los muchos grandes escritores que fueron maltratados por la industria del cine (entre otras, es famosa la pelea entre Chandler y Alfred Hitchcock alrededor de la adaptación de la novela *Extraños en el tren*, de Patricia Higsmit, donde obviamente se impuso Hitchcock [16]).

\* El subgénero trivial a rescatar no es uno, sino dos: en lugar del melodrama romántico, la novela negra y el gag de los grandes cómicos; de Norma Shearer, Luisa Rainer y la Hayworth, entonces, a la dupla Laurel y Hardy más el detective Marlowe. La mezcla, inaudita desde todo punto de vista, da origen a un realismo absurdo cuya función es reflotar la tradición de la picaresca.

(Una digresión harto importante: el pícaro es un antihéroe, un marginal que no está solo sino que representa a una “clase” que, solidaridad mediante, busca formular su propia alternativa. No es un delincuente, pero sus aventuras lo muestran intentando el ascenso social por medios fraudulentos. En la construcción del relato picaresco, se utiliza la caricatura como elemento satírico y/o la hipérbole característica del grotesco. En ambos casos, la narración constituye una crítica a la sociedad. Ése es el horizonte de Soriano, aun cuando parta de subgéneros totalmente alejados de la picaresca, como el policial y la novela de espías o de aventuras. Y esto es lo que las malas lecturas que ha recibido su obra no logran entender. Para María Eugenia Mudrovic, Soriano sería un representante de la “novela culinaria” que se intenta en los 80 en base a un estereotipo genérico -formatos literarios fuertemente codificados- y un estereotipo social -figuras marginales y arquetípicas con sus respectivas subculturas. Lo que no advierte Mudrovic es, primero, que cualquier estereotipo se puede utilizar poética y políticamente como materia prima y, segundo, que Soriano

mezcla estereotipos de diferente origen para inventar un híbrido con el que reactualiza la tradición en la que busca inscribirse. Otro caso: Claudia Román y Silvio Santamarina alcanzan a darse cuenta de que los relatos de Soriano son «desgarradoramente irónicos -se ríen sensatamente del desvarío de nuestra propia historia», pero luego se olvidan de esta evaluación positiva y lo acusan de simplificar «las causalidades de los conflictos políticos» y de hacer de la ficción una alegoría donde prima lo didáctico, lo que quiere decir que no comprenden el punto de vista de la narración: el pícaro que inventa Soriano no está intelectual ni psicológicamente capacitado para entender los conflictos políticos que, en un momento determinado, lo envuelven y lo arrastran como una “bola de nieve” cuesta abajo; es una especie de David que no tiene ni piedra ni honda ni Dios para enfrentar a ese Goliat que lo apremia, a veces fantasmáticamente, desde las sombras... Entonces la narración desacelera para contarnos cómo ese pícaro David, de todos modos, inventa para defenderse un arma con los materiales -siempre desatinados- que tiene a su alcance. Hipótesis: el día que se estudie detenidamente la invención de Soriano, es probable que llegue a considerárselo un “precursor” de las de César Aira [17].)

\* En *La traición...* hay un personaje infantil, Toto, que es el alter ego de Puig y que establece una relación afectiva muy importante con los melodramas del cine. En *Triste...* ese personaje ronda los 30 años, se llama simplemente “Soriano” (lo nombro entre comillas para distinguir al personaje del autor) y prefiere los tortazos de crema del Gordo y el Flaco a los sufrimientos amorosos de las grandes divas. La diferencia en eso que se llama “la educación sentimental” describe un arco que va de lo psicológico a lo político: porque no es lo mismo que el niño idealice a una *femme fatal* que a un par de cómicos y porque Laurel y Hardy hacen reír destruyendo la propiedad y burlando a la autoridad, dos valores fundamentales para el capitalismo [18].

\* Si para el Toto de *La traición...* no hay nada más importante que la butaca del cine, los cartones en los que pinta sus películas preferidas y su colección de avisos de estrenos, para el “Soriano” de *Triste...* lo importante es querer escribir un libro sobre el Gordo y el Flaco, viajar para visitar la tumba del Flaco (como si se tratara de un familiar) y, ya que estamos, pasear por Sunset Boulevard, entrar a los estudios de la Fox, robarle la billetera a Dick van Dyke, pelear con John Wayne, ser besado por Jane Fonda, convertir en un pandemonio la entrega de los Oscar y secuestrar a Charles Chaplin. Por todo ello, si Toto elige como grandes películas a *El gran Ziegfeld*, *Sangre y arena* o *Cuéntame tu vida*, “Soriano” prefiere *Los bandoleros*.

\* Contra la constante deriva de la realidad cotidiana en fantasía regulada por un imaginario colonizado por el cine que se deja leer en las novelas de Puig, *Triste...* se propone casi el camino contrario: el ingreso en la realidad cotidiana de la poderosa industria de uno de los máximos prototipos de la novela negra -Philip Marlowe, creación de Raymond Chandler-, por obra y gracia de un cómico primero y un argentino después (Laurel y “Soriano”, respectivamente). Por eso mismo, contra la idealización de la industria de los sueños, la intervención de un detective incorruptible para demostrar que es una fábrica de mentiras comandada por sujetos prostituidos.

Las dos siguientes novelas de Soriano -*No habrá más penas ni olvido* (1978) y *Cuarteles de invierno* (1980)- permiten ampliar el inventario...

\* Las dos primeras novelas de Puig transcurren en Coronel Vallejos, provincia de Buenos Aires, durante el primer peronismo; el dúptico de Soriano, en Colonia Vela, provincia de Buenos Aires, pero se trata del peronismo y la dictadura militar de los 70.

\* Si el imaginario social de Coronel Vallejos remite a la clase alta a través de las revistas “de sociedad” y a Hollywood por las películas y las revistas “del corazón”, en Colonia Vela el imaginario social señala hacia lo político y lo popular (del peronismo histórico a los conservadores aliados a la dictadura militar, del lenguaje del tango y los refranes populares al heroísmo del boxeo y la resistencia política).

\* El “desperdicio conversacional” de Puig conserva una sospechosa “coherencia mimética”, lo que queda a la vista cuando los personajes de Soriano se entreveran en discusiones sin sentido originadas por la confusión de vocablos o cuando el diálogo explota en un gag que delata una crítica del autor: en *No habrá más penas ni olvido*, Mateo se siente a salvo de la acusación de “bolche” porque «yo siempre fui peronista... nunca me metí en política».

\* Contra las dificultades de lectura que plantea *La traición...* -por sus cambios de voces de capítulo a capítulo, por la experimentación que implica una novela escrita como si se tratara de una película que no se puede ver-, la simplicidad de *No habrá...*, escrita a mitad de camino entre el cine y el teatro (porque es casi puro diálogo y porque los escasos relatos sumarios funcionan como apartes o indicaciones al/del director [19]).

\* En cuanto a los títulos, las segundas novelas de ambos establecen la disputa por la figura de Gardel. Puig (*Boquitas pintadas*) elige al Gardel de Hollywood recortando un verso de “Rubias de New York”, un fox-trot que lo presenta como “cantante internacional”. Soriano (*No habrá más penas ni olvido*) toma el tercer verso de “Mi Buenos Aires querido”, perfectamente en serie con el Gardel canonizado: tanguero, sentimentaloides y barrial a lo Carriego. Y en las terceras novelas, mientras Puig titula con un inglés entendible para darle un aire de misterioso glamour, Soriano opta por el refranero popular.

Tercera y última etapa del inventario:

\* *El beso de la mujer araña* (1976) de Puig y *A sus plantas rendido un león* (1986) de Soriano. En *El beso...*, para evadir la realidad carcelaria, Molina le cuenta películas a Valentín, por ejemplo, *La mujer pantera*, la historia de mujeres procreadas por el diablo que al ser besadas por los hombres se transforman en panteras asesinas. En *A sus plantas...*, en los bellos jardines de Luxemburgo, una ugandesa le cuenta a Quomo Marx completo, libro por libro, y lo convierte en el comandante de la primera revolución triunfante del continente africano.

\* *Pubis angelical* (1979) de Puig y *El ojo de la patria* (1992) de Soriano. En *Pubis...* la hospitalizada Ana tiene (digamos) delirios onírico-cinematográficos; en uno de ellos, aparece una joven que, gracias al implante de un dispositivo electrónico, supera la era atómica y vive la era polar. En *El ojo...*, el dispositivo electrónico se llama chip y es implantado en el cadáver de un prócer de la Patria, que así podrá revivir y explicarnos en qué punto de la Historia se torció nuestro rumbo.

\* En *La hora sin sombra* (1995), Soriano vuelve sobre *La traición...*, donde el padre de Toto se parecía a un galán de la época y el niño con su madre -en plenos años 40- iban todas las semanas al cine a ver los estrenos. En *La hora...*, en la época del General Ramírez (año 43), el padre del escritor-protagonista es el encargado de supervisar que las estrellas de la Paramount se vean en los cines de la provincia de Buenos Aires como Dios manda; y en una coqueta Mar del Plata previa al peronismo, seduce a la joven belleza que modela para Gath & Chaves y Jabón Palmolive. Treinta años más tarde, en otras circunstancias históricas, ese padre es “correo” de la guerrilla.

El inventario no deja lugar a dudas. Soriano está permanentemente tomando posición frente a las novelas de Puig. Si fueran términos relacionados por una conjunción adversativa, diríamos *Puig pero Soriano*, donde el segundo elemento restringe el valor del primero. Si tal esquema se aplica al par “literatura de vanguardia / literatura popular”, se establece una tensión diferente a la oposición tradicional: *vanguardia pero popular*, que remite a las discusiones políticas de la época en que ambos publicaron sus primeros libros. Dejar de negar a Soriano resulta fértil hasta en este sentido.

## Notas:

[\*] *Pampa Arán, Marcelo Casarin y Teresita Mauro tuvieron la gentileza de leer una versión previa; sus comentarios colaboraron para que el texto tomara finalmente esta forma. Claudio Zeiger fue mi interlocutor en distintos momentos de esta investigación. A todos ellos, mi más profundo agradecimiento. Córdoba, Argentina, setiembre de 2005.*

Trabajo presentado en las *xi Jornadas de Literatura. Creación y conocimiento desde la cultura popular*, Escuela de Letras, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, octubre de 2005.

[1] José Amícola, “Presentación”, en José Amícola y Graciela Speranza (comps.), *Encuentro internacional Manuel Puig*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1998, pág. 7.

Ana María Zubieta, “Búsquedas, desvíos y recurrencias”, en *Boletín/7*, Rosario, 1999, pág. 142, le pregunta a esta “confesión”: «¿un canon puede establecerse así, casi voluntariamente como sugiere esta afirmación?».

Entre los numerosos artículos y libros publicados por Amícola en esa década vale destacar: *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, Grupo Editor de América Latina, Buenos Aires, 1992; *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*, publicación especial n° 1 de la revista *Orbis Tertius* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de La Plata, 1996; *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Paidós, Buenos Aires, 2000; “Manuel Puig y la narración infinita”, en *Historia crítica de la literatura argentina. 11. La narración gana la partida*, Emecé, Buenos Aires, 2000; y José Amícola y Jorge Panesi (coordinadores), *El beso de la mujer araña. Manuel Puig. Edición crítica*, Colección Archivos, 2002.

[2] Beatriz Sarlo, “Entre varios peronismos”, en *Ñ, Revista de Cultura*, 99, Buenos Aires, agosto 20 de 2005.

[3] Alberto Giordano, “Manuel Puig: micropolíticas literarias y conflictos culturales”, en *Boletín/5*, Rosario, 1996.

[4] Alberto Giordano, “La serie Arlt-Cortázar-Puig”, en José Amícola y Graciela Speranza (comps.), op. cit., pág. 65 y ss.

[5] Marcela Croce, *Osvaldo Soriano: el mercado complaciente*, América Libre, Buenos Aires, 1998, pág. 79 (entre otras).

[6] Sobre las relaciones de Arlt con la fauna urbana prototípica y la picaresca, véase Jaime Rest, “Roberto Arlt y el descubrimiento de la ciudad”, en *El cuarto en el recoveco*, ceal, Buenos Aires, 1982.

- [7] Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Seix Barral, Buenos Aires, 2003 [1995], pág. 42, al describir una serie de oposiciones Arlt-Borges, observa que la ciudad de Arlt «responde a un ideal futurista», de modo que el personaje arltiano, al que se puede considerar un «paseante», no capta «la ciudad verdaderamente existente» sino una Buenos Aires «proyectada hacia el futuro».
- [8] Sobre el valor de la metonimia en la poética narrativa de Soriano, véase Beatriz Sarlo, “Política, ideología y figuración literaria”, en Daniel Balderston y otros, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Alianza, Buenos Aires, 1987, págs. 54-55.  
Sobre el “realismo profundo” de Daniel Moyano, véase Marcelo Casarin, *Daniel Moyano. El enredo del lenguaje en el relato. Una poética en la ficción*, Del Boulevard, Córdoba, 2002; y Juan José Hernández, “Daniel Moyano en el recuerdo”, en Daniel Moyano, *El rescate y otros cuentos*, Interzona, Buenos Aires, 2004.  
Sobre las “mentiras creativas” de Juan José Hernández, véase Juan José Hernández, “Una relectura de la novela *Las ratas* de José Bianco” y “El cuento y la realidad”, en *Escritos irreberentes*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2003.
- [9] Véase Claudio Zeiger, “Kitsch, gay, camp”, diario *Página/12*, suplemento “Radarlibros”, Buenos Aires, octubre 8 de 2000. En su reseña a *Camp y posvanguardia* de Amícola, tal vez haya sido el primero en advertir sobre estas operaciones: el libro «intenta pensar un canon diferente, con el que, a decir verdad, hace rato se viene coqueteando en los ámbitos de la crítica literaria. ¿Sale Borges, entra Puig?».
- [10] Para estas reflexiones, he tomado como punto de partida algunas consideraciones formuladas por Alberto Giordano, “Manuel Puig: micropolíticas literarias y conflictos culturales”, op. cit.
- [11] De malas lecturas, más adelante doy ejemplos. Para observar la “Sorianofobia”, véase, entre otros, María Teresa Gramuglio, Martín Prieto, Matilde Sánchez y Beatriz Sarlo, “Literatura, mercado y crítica. Un debate”, en *Punto de Vista*, 66, Buenos Aires, 2000; y Damián Tabarovsky, *Literatura de izquierda*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2004.
- [12] Iuri Lotman, *La semiosfera. I. Semiótica de la cultura y del texto*, Cátedra, Madrid, 1996.
- [13] José Amícola, *Camp y posvanguardia*, op. cit., págs. 89-91.
- [14] Daniel Link, “El boom, Manuel Puig, la realidad”, en *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Norma, Buenos Aires, 2003, pág. 268.
- [15] Alan Pauls, *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*, Hachette, Buenos Aires, 1986, págs. 20-22, 57-63 y 77-79, entre otras.
- [16] Véase Frank MacShane, *La vida de Raymond Chandler*, Bruguera, Barcelona, 1977, págs. 263 y ss.  
Sobre la percepción que Puig tenía de la obra de Hitchcock, véase Alan Pauls, op. cit., pág. 62, y Suzanne Jill-Levine, *Manuel Puig y la mujer araña*, Seix Barral, Buenos Aires, 2002, págs. 90-91, 158, 172 y 221: Pauls lo califica como «admirador confeso» de Hitchcock; Jill-Levine sostiene que lo «idolatraba» y que utilizó su técnica como «inspiración» en un par de casos.



[17] Sobre la picaresca, véase Mario González, *O romance picaresco*, Ática, São Paulo, 1988; y Claudio Guillén, *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton University Press, Princeton, 1971.

María Eugenia Mudrovic, “En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80”, *Revista Iberoamericana*, 164-165, Pittsburgh.

Claudia Román y Silvio Santamarina, “Absurdo y derrota. Literatura y política en la narrativa de Osvaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez”, en *Historia crítica de la literatura argentina. 11. La narración gana la partida*, Emecé, Buenos Aires, 2000, págs. 53 y 61-62.

[18] Véase Osvaldo Soriano, “Laurel y Hardy. El error de hacer reír”, en *Artistas, locos y criminales*, Seix Barral, Buenos Aires, 2004 [1984]. (La versión periodística de estos artículos es de 1972 y forma parte de la “prehistoria” de *Triste...*)

Como contrapartida, el sufrimiento de las grandes divas estaba fuertemente determinado por la rentabilidad capitalista: Hollywood pactó en los 30 el Código Hays, un manual de autocensura que fijaba un límite a las pasiones para que ninguna acción judicial pudiese trabar la difusión de las películas con el rótulo “aptas para todo público”.

[19] Simplicidad no quiere decir transparencia... Son muchas las críticas que toman esta novela como el ejemplo más claro de que la narrativa de Soriano es maniqueísta: de un lado los buenos, del otro los malos; entre otras, María Teresa Gramuglio, “Tres novelas argentinas”, en *Punto de Vista*, 13, Buenos Aires, 1981, pág. 14. En *No habrá...*, sin embargo, no hay dos bandos sino tres: el “peronismo histórico”, el “peronismo de derecha” y el “peronismo de izquierda”. Mientras la derecha acusa al histórico y provoca la balacera, la izquierda trata de aprovechar la situación expresándole al sector histórico su solidaridad pero actúa como si partiese de la hipótesis de que la derecha vencerá, de modo que se coloca en un segundo plano y busca causarle algún daño a la derecha que la deje en posición favorable para una negociación posterior entre los grupos sobrevivientes.

© Rogelio Demarchi 2005

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

