



## Tema del amo y el siervo en la narrativa de Fernando Sorrentino

Guillermo Tedio\*

[mortega@metrotel.net.co](mailto:mortega@metrotel.net.co)

Cuentista, crítico y profesor

Facultad de Ciencias Humanas - Universidad del Atlántico (Colombia)

---

En la obra de Fernando Sorrentino (Buenos Aires, 1942), los lectores se encuentran con un autor que construye una narrativa a través de una visión carnavalesca. Incomoda que las teorías bajtinianas, iluminadoras en el análisis de esta producción, hayan padecido, desafortunadamente, la más perniciosa y deplorable de las vulgarizaciones, no por la masificación misma sino por las desviaciones y descontextualizaciones a que han sido sometidas, lo que prácticamente ha transformado una teoría de la democracia cultural en un simple producto conceptual globalizado e inocuo. Dentro de esa visión carnavalesca del mundo en que se mueve, la obra de Sorrentino<sup>1</sup> se vincula al grotesco y el humor, la parodia y la ironía. Caricato de las múltiples estupideces humanas, Sorrentino es corrosivamente duro y despiadado con la sociedad del kitsch. Lejos de una narrativa complaciente, se ríe de todo lo banal y superfluo pero su risa no es festiva sino crítica.

Hernando Genovese -alter ego del autor-, publicista, personaje narrador en la novela *Sanitarios centenarios* (SC), se hace la siguiente pregunta, al fracasar inicialmente en su intento de producir un relato *serio*: “¿Estaría condenado a escribir siempre relatos que provocaran la risa? ¿Nunca podría en la ficción ser patético, nunca podría emocionar al lector?” (p. 103). La clave de esta actitud está en que los temas que a mucha gente le resultan serios, a él (Hernando/Fernando) le parecen dignos de burla y humor. Así que la verdadera función de un escritor no es la de ser un hombre de acción sino de creación con la palabra crítica.

El autor, en cierto modo, se acerca a lo que a falta de otra denominación, voy a llamar *humor fiction*, que surge de situaciones extremas y por lo tanto casi rayanas en el fantástico. El humor de situación y el de palabra, apoyados en la exageración de la excepción, destruye la verosimilitud de los relatos pero en la visión narrativa de Sorrentino, este aniquilamiento de lo verosímil no es un defecto sino, antes por el contrario, la virtud de sus historias. Con estos relatos no es necesaria la fe poética o la suspensión de la incredulidad, como pedía Coleridge, porque mientras leemos, la historia y el discurso mismos nos guían el ojo diciéndonos que tras ese contenido *increíble* estructurado en un texto que se ríe de sí mismo, hay variados sentidos demolidamente críticos, implacablemente burlones de todas las humanas tonterías.

En *Imperios y servidumbres* (IS), el mismo título establece de entrada un eje semántico no solo común a los relatos que integran este volumen sino a muchos otros cuentos de Sorrentino, quien en muchas de sus narraciones, maneja personajes canallescos, como el Lucas de “Mi amigo Lucas” (*La regresión zoológica*, 1969). Son personajes miserables, ruinosos, pobres de espíritu. Estos tipejos, en cierto modo, débiles, han terminado siendo víctimas de alguien que los domina: la mujer, el patrón, la moda, el espíritu de emulación.

“Hace años que mi amigo Lucas está casado: con una mujer delgada, colérica, nerviosa, que, además de voz aguda hasta lo insufrible, fuertes pulmones, nariz afilada y lengua de víbora, padece temperamento indomable y de vocación domadora”.

Esta mujer se acuesta con el jefe de Lucas y, muchas veces, cuando el pelele llega a casa, es el propio patrón (un árabe) quien le abre la puerta.

Ante los dominantes son serviles pero despotas con otros. En una especie de vindicación, se desquitan con otros. Ese es el

comportamiento de Guillermo G. L. en el relato "Carta a Graciela Conforte de Sicardi" (*El rigor de las desdichas*, 1994). Fracasado y enemigo crítico de los que él llama *triunfadores*, Guillermo, dramaturgo sin éxito y hoy oscuro empleadillo de oficina, ha decidido escribir a su antigua novia Graciela, una carta en la que le expone las pequeñas venganzas que día tras día toma contra estos *triunfadores*, precisamente porque ella está casada con uno de ellos.

Del mismo modo, Lucas ejecuta sobre la sociedad que lo rodea (sobre todo en los buses) un sofisticado plan de retaliación: abrir la ventanilla del colectivo en invierno y cerrarla en verano, pagar el pasaje en monedas de mínimo valor, para mortificar al conductor con la cuenta; encender cigarrillos gordos y baratos dentro del colectivo, comerse un emparedado a la hora en que el vehículo está más atestado...

De alguna manera, son miserablemente felices en el mal que causan a los demás. Se trata de una felicidad mórbida, malsana. Cuando Lucas paga con monedas de bajo valor el pasaje, "la impaciencia del conductor le causa cierto placer. [...] En alguna medida, esto perturba al chofer, pues, además de estar atento al tránsito, a los semáforos, a los pasajeros que suben y bajan, y al manejo del vehículo, debe simultáneamente efectuar complicados cálculos aritméticos".

Sorrentino es un secreto moralista convencido de la función crítica del grotesco. Implacable subvertor a través del humor, pone en tela de juicio las mentiras y engaños placenteros de la sociedad cósmica. En ese eje de siervos y amos, los personajes crean una relación contingente de necesidad con el otro. Está allí, a veces oculto e implícito, a veces abiertamente expreso, el motivo o tema del doble, regularmente del doble carnavalesco. El débil termina necesitando del dominante o lo contrario. El sosia o alter ego creado se presenta como una proyección de sí mismo. Es lo que se percibe, por ejemplo,

en el cuento “Existe un hombre que tiene la costumbre de pegarme con un paraguas en la cabeza”, en el que el personaje narrador es perseguido por un hombre que constantemente le está dando con un paraguas en la cabeza. El otro (el del paraguas) encarna una especie de fastidio de sí mismo, una proyección inconsciente del propio yo, tal vez una somatización de los remordimientos, de los problemas morales y las frustraciones que agrietan al hombre contemporáneo.

Parece ser que el narrador personaje vive un “desquite de sí mismo”, así que el carnal o sosia del paraguas se presenta como la molestia de una conciencia culpable. El narrador, tratando de quitarse de encima al hombre que lo golpea con el paraguas, lo ataca a su vez y entonces “tuve lástima de ese hombre y sentí remordimientos por haberlo golpeado de esa manera”.

Este hombre que le pega al narrador se puede entender (no se opone a otras interpretaciones) como una metáfora de la conciencia crítica. Los golpes que el paraguista propina al narrador se perciben como los porrazos morales de un remordimiento: “Porque, en realidad, el hombre no me pegaba lo que se llama paraguazos; más bien me aplicaba unos leves golpes, por completo indoloros. Claro está que esos golpes son infinitamente molestos. Todos sabemos que, cuando una mosca se nos posa en la frente, no sentimos dolor alguno: sentimos fastidio. Pues bien, aquel paraguas era una gigantesca mosca que, a intervalos regulares, se posaba, una y otra vez, en mi cabeza”.

El narrador, así, no puede vivir sin el otro, lo lleva pegado como una lapa al casco de un barco: “Ya en mi casa, quise cerrarle bruscamente la puerta en las narices. No pude: él, con mano firme, se anticipó, agarró el picaporte, forcejeó un instante y entró conmigo”.

Más que a una estructura literaria temática, el título *Imperios y servidumbres* parece responder a una matriz mental particular del

autor, es decir, a una forma general de ver el mundo, de asumir a una sociedad como la bonaerense, afectada por la variedad de las inmigraciones y la presencia de un capitalismo consumista y enajenante que produce múltiples esclavos con sus respectivos múltiples amos, un mundo afectado por el espíritu de la emulación bobalista. La sociedad abigarrada que nos muestra Sorrentino, se carnavaliza, no por influencia de un espectáculo sincrético llamado carnaval, sino por causa de las relaciones capitalistas (industriales, mercantiles, burocráticas...) y la progresiva e implacable urbanización de Buenos Aires, a su vez consecuencia de las fuertes corrientes inmigratorias europeas que produjeron incontables mezclas y aleaciones culturales junto a la existencia de los criollos. Es allí, en mi entender, de donde Sorrentino extrae las historias que nos cuenta con toda la cachaza irónica y paródica de un hijo de inmigrantes que se burla de sus propias raíces.

El eje semántico de *emperadores y siervos* ya nos está planteando de hecho la existencia de un mundo diádico, de un mundo en pareja en el que los integrantes se desarrollan en una oposición necesaria, lo que inexorablemente impide que uno pueda vivir sin el otro. El mejor ejemplo de esta dupla carnavalizada es el que se da en el cuento "La pestilente historia de Antulín", el más largo de los doce relatos que integran el volumen IS. Tres veces quiso el personaje narrador eliminar a Antulín, las tres por fuego (electricidad a través de un cable, un fósforo en el colchón, el gas de la estufa), y al final no pudo quitarse de encima a su enemigo, así que este seguirá siendo su carnal. Ambos personajes viven en una pensión pero Antulín, de profesión carnicero, es el ser más asqueroso de la tierra y, de mañana, el narrador, empleado de oficina, al querer utilizar el baño compartido, tiene que soportar los hedores de las medias (nunca lavadas) y los excrementos de su opositor. Antulín es entonces el emperador y el oficinista narrador el siervo.

“Posee un solo par de medias. Las usa todos los días y no las lava nunca. Esas medias han perdido su flexibilidad: son sólidas y rígidas como escarpes de armadura medieval, de modo que conservan eternamente la forma de los pies de Antulín” (IS, 122).

“A las siete y media -hora en que antes me levantaba yo- el cuarto de baño estaba impregnado de un olor insoportable. O no un olor insoportable: era el olor más espantoso que pueda concebir la humana imaginación: una admirable alquimia de los hedores conjurados de matadero, basural, chiquero, curtiduría, aguas servidas, zorrino asustado, jaula de hiena, perro mojado, pescado podrido” (IS, 125).

“[...] Antulín impone al periodismo la función, harto más delicada, de reemplazar, más o menos exitosamente, al especializado papel higiénico. Ahora bien, siendo los desechos de Antulín torrenciales, es necesario sacrificar dos periódicos enteros. De manera que el inodoro, ya indigestado por los calzoncillos o las camisetas que yo arrojaba cuando tenía ocasión, no podía absorber todo ese papel, y, sobre todo, no podía absorber el generoso tributo de Antulín” (IS, 126).

A todas estas, el lector se pregunta por qué el oficinista no se muda a otra pensión y quita de sus narices aquel problema mefítico. He aquí sus argumentos:

“Algún pobre de espíritu sugerirá, tal vez, que la solución más sencilla y razonable consistía en que yo me mudara de pensión. Con infinita lástima le respondo que no me guiaba un mero propósito de venganza personal, sino un fin ético universal, que no excluía, sin embargo, mi propia vindicación” (IS, 130-131).

Como se puede observar, el personaje narrador, determinado por una *razón ética*, no está dispuesto a dejar a su pareja que, de alguna

manera, lo complementa. Mientras Antulín es lo bajo, la tierra, el estómago, las heces, el otro es la cabeza, el cielo, el pensamiento, la ética. La pareja dicotómica, sabemos, ha ocupado sitio central en la sociedad y, por supuesto, en el arte y la literatura. Pensemos en Sócrates y Glaucón (o cualquiera de sus discípulos), Horacio y Davo, Quijote y Sancho, Diderot y Rameau, el Gordo y el Flaco, para citar solo cinco casos de la larga lista de parejas antípodas complementarias.

Entiendo que está muy lejos de Sorrentino la idea de realizar una apología de la estructura emperador y siervo. Se trata de una matriz social y humana que se ha dado en todos los tiempos. Al hiperbolizar esta situación, Sorrentino produce una crítica demoledora que busca romper tal organización mental alienante de la sociedad. Creo que la estructura del amo y esclavo es ahora un tema de mayor presencia que en los tiempos clásicos de la antigüedad o del feudalismo. Tal estructura se ha vuelto implícita. Muchos de esos imperios y servidumbres, en el capitalismo, funcionan de manera velada y, en muchos casos, ni uno ni otro miembro del binomio son conscientes del nivel que ocupan, lo que en términos más ortodoxos se llama alienación.

Otro elemento paródico es el de la inversión. Como en la novela de Diderot, *Jacques el fatalista*, las relaciones se han puesto al revés, volviéndose carnalescas: el siervo manda al amo, el bufón al rey; lo bajo dirige lo alto: Antulín se impone al oficinista.

Se llega así a lo que llamo la bajeza del diálogo. Si bien Sancho, en su permanente diálogo con su amo, muchas veces *habla* con el estómago, son más los momentos en que discurre con la cabeza, dando encomiables razones; incluso, hay varios episodios en que es Sancho quien suministra enseñanzas al señor Quijana. Recuérdese, por ejemplo, la manera ecuánime como aplica justicia cuando, en la farsa montada por los duques, se le nombra gobernador de la ínsula.



En Sorrentino, no es así. El diálogo que sostienen sus personajes es una conversación de heces, por parte de Antulín, y de intentos de muerte, por parte del oficinista. En Antulín dicen más los excrementos, los hedores, la saliva, el estómago, en fin, el lenguaje del cuerpo que las palabras.

“Antulín sonrió, Antulín entró, Antulín se sentó conmigo. Antulín habló: habló del tiempo, habló del boxeo, habló de automovilismo, habló de quiniela, habló del costo de la vida. Antulín estornudó pluvialmente, Antulín se atragantó con sus propias flemas, Antulín tosió con generosidad y saliva, Antulín escupió densamente en el suelo, Antulín alisó con el zapato su escupida hasta darle un aspecto uniforme y apelmazado, Antulín se sonó las narices en un pañuelo cubierto de antiguas estalagmitas de mocos verdes, amarillos, negros. Antulín me hurtó cuatro de las seis medias lunas, las embadurnó con el dulce, las sumergió en mi café con leche, las devoró” (IS, 129).

“La pestilente historia de Antulín” es un relato construido con parodias de distintos géneros discursivos, actitud con la que Sorrentino sigue siendo fiel a la vocación destructora de la literatura latinoamericana, en el sentido de subvertir todos los repertorios culturales heredados. De hecho, se observa una ironía sobre la literatura argentina, en especial sobre *El Matadero*, de Esteban Echeverría. El oficinista es, de alguna manera, el unitario, y Antulín el representante de los carniceros. Incluso la novia y luego la esposa de Antulín -dueña de la pensión- se llama Encarnación (recuérdese a doña Encarnación Ezcurra, la esposa del Restaurador, el carnicero mayor). “El Matadero”, con la lucha por las achuras, desarrolla el tópico de lo bajo, del estómago, de lo coprológico y, como sabemos, los federales rosistas (la mazorca, simbolizada en los carniceros) torturan al unitario, quien representa los altos ideales de cultura y libertad. Según el discurso del cloaquista en homenaje a

Antulín, este había asumido “la dirección de la carnicería, con el unánime beneplácito de la ciudadanía democrática”. Es normal entonces que la indumentaria de Antulín luzca “detalles de sangre bovina, ovina, porcina y caprina diseñados en la carnicería”.

Un segundo género discursivo parodiado por Sorrentino es el de la caballería medieval. El tema de las proezas heroicas de los caballeros feudales sufre un hilarante rebajamiento puesto que ahora el nuevo caballero (un oficinista), en el campo de batalla (una miserable pensión), sostiene combates contra los excrementos de Antulín.

“Así, durante meses y meses, compartí muchas horas de mi vida con las medias de Antulín. Hasta que un día la desesperación de la rebeldía impotente hizo presa de mí, dictándome el acto heroico que todos debemos realizar alguna vez. El destino es multiforme. Unos alcanzan la estatura épica en campos de batalla, sobre altos caballos, con lanzas y con espadas, entre polvo y sangre y sudor. A otros les depara un cuarto de baño y las medias de Antulín colgadas en el toallero” (IS, 123).

En su batalla contra las medias de Antulín, “sólidas y rígidas como escarpes de armadura medieval”, el oficinista combate “animado el espíritu por el ideal de la justa causa”. Ante la avalancha de los desechos estomacales de Antulín, el bacinete “quizás hiciera denodados esfuerzos para salvar con honor su parte y ser digno del alto nombre de inodoro, pero siempre terminaba ominosamente derrotado”. Convaleciente Antulín del segundo atentado (incendio del colchón), la dueña de la pensión, la “heroica gallega”, enamorada del carnicero, debe sacar todos los días, una bacinilla “rebosante y fragante, del recinto bestial, con el mismo aire entre tímido, orgulloso y solemne con que un paje real representaría la regia corona a la

reina de un país europeo: digamos, a la reina de Inglaterra para acudir a un ejemplo culto y anglosajón” (IS, 141). Para desatascar las cañerías, la mujer contrata a un cloaquista permanente que ante “una súbita y aleve ofensiva de Antulín”, “como un caballero medieval, velaba incesantemente las armas que yacían a sus pies, siempre listas para entrar en combate: baldes y sopapas por derecha, alambres y escobillas por izquierda” (IS, 127). En su “gesta” contra Antulín, el oficinista se cree Alejandro, Julio César y Napoleón, aunque en cierto momento se sienta derrotado: “Yo había sido un joven imbuido de los más altos ideales; pero la lucha desigual contra Antulín había mellado mi espíritu [...]”. Y como en *El Cid*, un episodio -la pérdida de las maletas- que abre una época aciaga o racha de mala suerte para el oficinista, es llamado “mi corneja siniestra”.

Un día, mientras el oficinista se baña, Antulín llega con premura de estómago:

“Oí cómo Antulín se alejaba unos pasos, sin duda para fortalecer su espíritu en la resistencia. Su empresa sería como defender una ciudad sitiada, solo que a la inversa: el lema, en vez de *¡No entrarán!*, tendría que ser *¡No saldrán!*”

La ofensiva paródica se produce igualmente contra la terminología publicitaria del periodismo, gracias a que Antulín, “es partidario de la libertad de prensa y del aprovechamiento integral de los beneficios del periódico libre e independiente”. Así, en el baño, después de leer la información que le suministra el “cuarto poder”, “impone al periodismo la función, harto más delicada, de reemplazar, más o menos exitosamente, al especializado papel higiénico” (IS, 126).

En el juicio que el oficinista hace a Antulín, el objeto de la parodia es el lenguaje jurídico. El narrador se desdobra en fiscal, abogado defensor, jurado, juez y verdugo. Por supuesto, así no puede haber objetividad en el juicio y Antulín es condenado a muerte, de allí los

tres atentados para acabar con él, sin lograrlo. La burla surge fundamentalmente de que el juicio se produce solo en la mente del narrador, por lo que todos, incluido el juez, el abogado defensor y el público se inclinan por la condena de Antulín. En ese remedo interior del proceso a Antulín, ruedan en un juego paródico los términos *acusación, delitos, circunstancias agravantes, elocuencia, cuestiones de hecho y de derecho, argumentos, deliberar, culpable, sentencia, ejecutar, leyes.*

La novela corta *Sanitarios Centenarios* (155 págs.) responde igualmente al paradigma de los imperios y las servidumbres. Los Spettanza, dueños de una industria fabricante de lavatorios, bidets, bañaderas e inodoros, en Buenos Aires, han decidido festejar, por lo alto, los cien años de la empresa fundada en el pasado por aquel inmigrante italiano Massimo Spettanza, el abuelo, que llegó pobre, sin un peso, a la Argentina. Nuevamente aparece la burla contra los colonizadores de las Malvinas, en los nombres de los sanitarios que se venden en cuatro líneas, de acuerdo con el gusto -de elegante a popular- de los cuatro estratos socioeconómicos: Los Northampton, para Exquisitos; los Royal, para Exclusivos; los Majestic, para Exigentes; y los Buckingham, para Expertos, nombres en los que el prefijo ex (fuera, más allá de cierto límite) expresa la humana acción que se realiza en tales aparatos.

Ya en su párrafo inicial, la novela trae la presencia de lo bajo y escatológico, cuando un niño, el futuro redactor publicista, narrador de la novela, genio creativo de "Convicción Suasoria", Hernando Genevise, remueve con un palito el agua servida de una cuneta, frente a un edificio en construcción, en la calle Costa Rica, tratando de capturar unas inaprehensibles lombricitas blancuzcas. Su entretenida ocupación es interrumpida por la llegada de un camión marcado con "enfáticas letras amarillas: Sanitarios Spettanza: Artefactos de confianza". Hernando observa, en hombros de unos trabajadores "embutidos en overoles azules", "un extenso y níveo

desfile de lavatorios y de bidets, de bañaderas y de inodoros” rumbo hacia la construcción.

Bajo su lema rimado, la empresa ha vuelto millonarios a sus dueños herederos pero aún así, los hermanos Spettanza ponen por condición, a la agencia publicitaria que se encargará de organizar los festejos del centenario, el indeclinable objetivo de que con la campaña propagandística que se lleve a cabo en la prensa, la televisión, la radio y el cine, los argentinos corran a cambiar sus viejos sanitarios por las nuevas líneas en promoción.

Hernando Genovese recibe de McCormick, el dueño de la empresa publicitaria, un sueldo miserable, y vive una doble situación: por un lado, para poder sobrevivir, debe participar, como “secreto factótum”, con su creatividad, en la campaña publicitaria, haciendo doblemente de siervo, para McCormick y para los Spettanza, y por otro, aquel carnaval publicitario le disgusta por la impostación y el engaño - propiciados en parte por él mismo- con los que se manipulan a los compradores y porque le quita tiempo para escribir cuentos y relatos que es lo que verdaderamente le gusta. La novela es en sí una metáfora de la doble vida que en la sociedad de consumo debe llevar el escritor y el artista, condenados a poner su creatividad al servicio de los amos del dinero. La pírrica venganza de Hernando está en introducir en la campaña ciertos elementos paródicos, irónicos y subversivos que a la postre terminan siendo desconocidos por el público, dado el fuerte impacto de la campaña publicitaria, así que los Spettanza ven aumentadas sus cuentas bancarias y, como premio al creativo de Hernando, le venden un juego de sanitarios, en la línea Northampton (para exquisitos), con un descuento del 5 %. Quizás lo salve el hecho de que al final haya encontrado un tema y un argumento, no tan elevados como hubiera querido, para el relato que había estado intentando escribir.

“Es verdad que aquel cuento del pensamiento poderoso me había sido definitivamente vedado, y yo lo reconocía así. Pero ya no me importaba, pues cada uno escribe lo que debe escribir. Preparé los cigarrillos, el cenicero, el mate, me cebé uno, lo encontré delicioso, me cebé otro, encendí un cigarrillo, me puse los anteojos y, sobre una blanca hoja, con tinta rotundamente negra, estampé el título de mi nueva obra: SANITARIOS CENTENARIOS”.

La gran escena de la novela se produce cuando el día del apoteósico festejo, se muere precisamente Spettanza padre, don Carmelo, una momia ya sin conciencia, y los Spettanza hijos ven en peligro la conmemoración centenaria y, por supuesto, la fructífera reposición de los sanitarios en los hogares gauchos. Ante tamaña catástrofe, el genio de McCormick les ofrece la solución salomónica de convertir la muerte del viejo en parte de la fiesta, así que con el visto bueno de Spettanza hijos, el cadáver de don Carmelo va a parar en un ataúd-bañadera y como parte de la decoración, al salón de fiesta. Estamos entonces ante el tópico de la muerte alegre, todo por culpa de la plusvalía salvaje.

Quizás parodiando a Borges, McCormick ve en la muerte de don Carmelo, una “promisoria simetría”: “De manera que se había resuelto que la capilla ardiente se instalase en el local de Guau-Guau, con el fin de que el velorio y la fiesta se desarrollasen simultáneamente” (p. 142). Esta apoteosis carnavalesca de unión de contrarios (muerte y vida, velorio y fiesta, risa y llanto) se produce por el interés del dinero. Por supuesto, la fiesta incluyó la coronación de Miss Inidoro.

## NOTAS

[\*] **Guillermo Tedio**. Cuentista y ensayista. Ha publicado dos libros de cuentos: *La noche con ojos*, *También la oscuridad tiene su sombra*. Profesor de literatura latinoamericana y del Caribe en la Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia.

1. Otras obras de Fernando Sorrentino son: Cuentos: *La regresión zoológica*, 1969; *El mejor de los mundos posibles*, 1976; *En defensa propia*, 1982; *El remedio para el rey ciego*, 1984; *El rigor de las desdichas*, 1994; *Costumbres de los muertos*, 1996, nouvelle publicada antes, en 1992, con el título *Costumbres de los muertos*. Relatos para chicos: *Cuentos del mentiroso*, 1978; *El mentiroso entre guapos y compadritos*, 1994; *La recompensa del príncipe*, 1995; *Historias de María Sapa y Fortunato*, 1995; *La venganza del muerto*, 1997; *El mentiroso contra las avistas imperiales*, 1997; *El que se enoja, pierde*, 1999; *Aventuras del capitán Bancalari*, 1999; *Cuentos de don Jorge Sahlame*, 2001; *El viejo que todo lo sabe*, 2001.  
Entrevistas: *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, 1974; *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, 1992.  
De los cuatro libros citados en el análisis, utilizamos las siguientes ediciones: IS, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1992; EDP, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982; RD, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 1994; SC, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000. Además de narrador, Sorrentino es profesor de literatura, ensayista y periodista cultural (*La Nación*, Buenos Aires); tiene varios premios literarios y traducciones de sus relatos a varias lenguas (italiano, alemán, francés, inglés, vietnamita, húngaro, portugués, chino).

© *Guillermo Tedio* 2002

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

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/sorrenti.html>

---

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](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)

