

EL VIAJE DEL FRACASO: *TRISTE SOLITARIO Y FINAL*

Susanna Regazzoni*

Abstract

El estudio presenta la primera novela del escritor argentino Osvaldo Soriano (1943-1997), publicada en 1973 y su relación con el cine que se dá tanto a nivel de los personajes de Hollywood – como Stan Laurel y Charlie Chaplin que protagonizan la narración –, como a nivel de ambiente – puesto que se trata de Hollywood – y a nivel del discurso narrativo. Ese refuerza el valor testimonial de una etapa histórica de un país, como Argentina, en el momento en que ya no hay fe en el progreso y en la narrativa que lo relata.

The Failure Travel: Triste Solitario y Final

The study presents the first novel by Argentine writer Osvaldo Soriano (1943-1997), *Triste, solitario y final*, published in 1973 and his relationship with the cinema. This element is due thanks to Hollywood characters Stan Laurel and Charlie Chaplin who starring the narration. The importance of film as narrative element is outlined in a moment of epistemological crisis.

Il viaggio del fallimento: Triste solitario y final

L'articolo offre uno studio dei legami con il cinema del primo romanzo dello scrittore argentino Osvaldo Soriano (1943-1997), *Triste, solitario y final*, pubblicato nel 1973. I protagonisti del testo, fra altri, sono Stan Laurel e Chalie Chaplin e la loro presenza rafforza questo legame. La crisi socio politica dell'epoca, vissuta dall'Argentina a fine XX secolo è tra le spiegazioni del fenomeno.

Chaplin había abierto la boca como si esos desastres le fueran ajenos y absurdos. Charles Bronson saltó al escenario y tiró su izquierda que se perdió en el aire. El hombre alto de traje raído le pegó un derechazo en el hígado y Bronson cayó sobre la primera fila de plateas. En un instante, Dean Martin y James Steward estuvieron frente al pegador. Martin lanzó un gancho y Steward un uppercut. El hombre tratabilló y el público bramó desde las plateas. Todas las cámaras enderezaron sus lentes hacia el centro del escenario. Martin tomó una silla y la lanzó contra el hombre. Éste alcanzó a extender un brazo, pero el proyectil lo arrastró en su caída. Wayne se puso de pie. Tomó un micrófono y lo esgrimió. Los tres hombres avanzaron sobre el caído.

* Università Ca' Foscari Venezia.

La multitud ovacionaba. Soriano apretó el bastón de Charlie, subió al amplificador y desde allí se lanzó en el aire como una bala humana. – ¡Huija, mierda! – y se estrelló la cabeza contra Wayne. En la caída arrastraron a los demás (153-154).

Finales del siglo XX en Argentina

Entre los distintos conceptos de subjetividad, alteridad, diferencia, otredad, hibridez, heterogeneidad, el tema de la representación identitaria continúa siendo candente en Latinoamérica. Desde siempre este ocupa la intelectualidad argentina, especialmente a finales del siglo XX y principios del XXI a raíz de los acontecimientos históricos y económicos que sufre el país.

Desde 1973, con la segunda presidencia de Juan Domingo Perón, y sobre todo a partir de 1976 hasta 1983, Argentina vive el periodo tal vez más traumático de su historia, sufriendo una dictadura militar durante la cual entre 15.000 y 30.000 ciudadanos fueron secuestrados, torturados y finalmente convertidos en *desaparecidos* y cuyos cuerpos, en la mayoría de los casos, jamás fueron recuperados. Este período dio nacimiento a un vocabulario re-conocido en todo el mundo sobre fenómenos que hoy identificamos como particularmente argentinos y cuyos efectos perduran en el presente como los desaparecidos, los vuelos de la muerte, las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

Algunos años después, en 2001, el país sufre una importante crisis económica que cambia la percepción de Argentina en el mundo, arrojando a la indigencia a 2 millones de ciudadanos, destruyendo a la clase media, quebrando la industria y pulverizando el trabajo de una nación entera.

La crisis de diciembre de 2001, denominada Corralito, es una crisis financiera y política que, entre muchas causas y efectos, tiene la restricción a la extracción de dinero en efectivo de plazos fijos, cuentas corrientes y cajas de ahorro. Esto causa la renuncia de Fernando de la Rúa como presidente. El desastre provoca en pocos meses el cambio de unos cuantos mandatarios: Ramón Puerta, Adolfo Rodríguez Saa, Eduardo Camaño, Eduardo Duhalde, hasta la llegada de Néstor Kirchner (2003-2007, y luego, Cristina Kirchner 2007-2011, 2011-2015). Dichos acontecimientos marcan un conflicto identitario y una nueva imagen del argentino que pierde la certidumbre de su hegemonía latinoamericana.

El estudio de la literatura como forma privilegiada de institucionalización cultural y representación simbólica resulta productivo para una comprensión más amplia de la trama social y de sus procesos evolutivos. En esta ocasión, se trata de una literatura marcada traumáticamente, muy híbrida en lo discursivo, enfrentada a fuertes cambios de la vida política, económica y socio cultural que se acompaña a una multiplicidad de movimientos literarios convergentes y divergentes. En este

panorama, *Triste, solitario y final* (1973) de Osvaldo Soriano (1943-1997), la novela objeto de este estudio, marca un cambio de paradigma y es muy representativa del momento histórico y del movimiento cultural de la época atravesado por la incertidumbre que representa un relato que se expresa fuera de cualquier totalización. Sin embargo, como señala Jaime Alazraqui: «La narrativa argentina de las décadas del Setenta y Ochenta constituye uno de los períodos más fecundos de su literatura» (217), producida por una generación nacida en los años 40, generación castigada por exilios, migraciones, represiones y violencia.

El exilio caracteriza gran parte de los escritores de esta generación, exilio que se acompaña con un sentimiento de no pertenencia y de malestar que acomuna a los que se fueron con los que se quedaron. Los libros de Soriano están poblados por estos vagabundos del mundo, que arrastran su nostalgia hacia la tierra natal en una actitud de no acción, emarginados, caricaturas de caricaturas, obligados a volver a empezar continuamente.

Entre las muchas características narratológicas de *Triste, solitario y final*, me interesa señalar el recurso a técnicas cinematográficas – como las focalizaciones múltiples, las angulaciones, la entrada /salida de los personajes, las acciones frenéticas y los recortes de imágenes – que entran en la experimentación de la nueva novela hispanoamericana, a partir de los años Setenta del siglo XX y se encuentran precisamente en esta novela. Además, en la Argentina, a partir de los años Ochenta del siglo pasado y hasta la actualidad, el cine ocupa un importante papel en la narrativa que vuelve a su pasado reciente una y otra vez.

Un argentino en Los Ángeles

El escritor y periodista Osvaldo Soriano publica su primera novela *Triste solitario y final* en 1973. El texto resulta ser – junto con otros libros escritos en la misma época como, por ejemplo, *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig –, especialmente significativo con respecto al cuadro socio-político de la época. Se traduce en una serie de estrategias narrativas significativas, donde destacan, para citar algunos ejemplos, las mencionadas técnicas cinematográficas del montaje ideológico y metafórico, los movimientos de cámaras, la parodia del *road movie*, del cine western, los gags cómicos, la perfecta combinación de épica y sentido del humor, resultando de esta manera una obra antiautoritaria y subversiva.

El texto es, en realidad, un intertexto, ya que el escritor relata el personaje del investigador Philippe Marlowe desde donde lo había dejado su autor Raymond Chandler, en *Playback*, publicado en 1958. En ese relato Marlowe se casa con Linda Loring, heredera conocida en la novela anterior, *The Long Good-Bye* (*El largo adiós*): la palabras finales sugieren a Soriano el título de

este primer libro, como se lee en el épigrafe que abre la narración: «Hasta la vista amigo. No le digo adiós. Se lo dije cuando era triste, solitario y final» (Soriano *Triste, solitario y final*: 9).

La novela se compone de distintos niveles de ficción que se presentan gracias a una voz narrante, omnisciente y extradiegética, que desarrolla el relato a través de dos modos: pasado y presente se alternan, cambiándose; el tiempo de la historia se realiza en presente y el del relato en pasado, superando de esta forma la narración clásica.

El *plot* se construye a través de un homenaje al género policial negro – según la célebre *Poétique* de Todorov del policial con enigma – cuya pesquisa en un primer momento la lleva adelante solo Marlowe, mientras que en la segunda parte actúa con la colaboración de Soriano. De tal forma la dos partes se caracterizan por el cambio del protagonista: primero aparece el detective Philip Marlowe que es contratado por Stan Laurel (el mítico ‘Flaco’ de la pareja ‘Laurel y Hardy’ como todo el mundo sabe) para averiguar la causa del ‘olvido’ al que lo condena Hollywood durante los últimos años de su vida y que le obliga a una existencia miserable; esta parte se relata en pasado. Además, se recuerda la historia – narrada al presente – del mismo personaje, llegado a New York, el 2 de octubre de 1912, como joven actor inglés perteneciente al grupo teatral de Fred Karno en donde actuaba como suplente de la estrella que era Charles Chaplin. En la segunda parte – que se desarrolla al pasado –, Osvaldo Soriano, convertido en personaje de ficción, deambula por Los Ángeles en busca de información sobre el cómico muerto años atrás. Se encuentra con Marlowe frente a la tumba de Stan Laurel en Forest Lawn, el cementerio de las estrellas del cine de Los Ángeles. Aquí Marlowe:

Vio a un hombre que estaba parado frente a ella, quieto como una estatua. [...] 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. [...] La cara del hombre era redonda y le quedaba poco pelo para protegerse de la ligera lluvia [...] Sin ser muy gordo, su barriga desentonaba con el resto del cuerpo (Soriano. *Triste, solitario y final*: 49-50)¹.

Es Soriano que está allí para recoger informaciones, en la tentativa de establecer la verdad de los últimos años de la pareja de cómicos más famosa del cine y comenta:

Soy periodista, pero no busco informaciones. Estoy escribiendo una novela sobre Laurel y Hardy [...] Vivo en Buenos Aires. Trabajo en un diario. Desde hace algunos años investigo la vida de Laurel y Hardy. Quería escribir algo sobre ellos, una

¹ Todas las citas siguientes se refieren a esta edición.

biografía o una obra de teatro. Me costó decidirme. Por fin empecé una novela. Quería conocer Los Ángeles para ubicar la acción con detalles. Estuve juntando plata para venir. Tuve que empeñarme un poco. La devaluación de la plata argentina ponía los dólares cada vez más lejos (52, 55).

Entre los distintos géneros que divergen y convergen sobre una red intertextual y contribuyen a la escritura de la novela, se puede considerar también la novela de acción, con una fuerte carga irónica, caracterizada por la dislocación, considerados los viajes de los cómicos (Stan Laurel y Charlie Chaplin) de Inglaterra a los Estados Unidos y del periodista de Buenos Aires a Los Ángeles.

A partir del encuentro de los dos, se forma, en inesperada combinación, la nueva pareja que protagoniza la novela. Un contradictorio sentido de la amistad une a ratos a estos dos marginados que recorren los caminos de Hollywood a través de una serie de aventuras caracterizadas por golpes, enfrentamientos y entrevistas con personalidades como John Wayne y el mismo Charlie Chaplin, protagonista de una sección de la narración.

Marlowe decide ayudar al periodista y por esto choca con todo el *establishment* de la sociedad de Hollywood, a partir de John Wayne, Dick van Dyke, Charlie Chaplin, Jane Fonda, etc. Hay, además, un episodio que queda fuera de este esquema y que relata de Richard Frers, hermano de la millonaria Diana Walcott, que contrata a Marlowe para que investigue sobre la infidelidad de la hermana y controle a los investigadores pagados por el cuñado John Peter Walcott. En realidad, es el mismo Richard que está chantajeando a su hermana y se sirve del detective para asegurarse que el intento de matarla tenga éxito. En este trabajo, Soriano ayuda al norteamericano. El episodio se transforma, por un lado, en una serie de divertidas *gags* cómicas y por el otro, en la triste toma de conciencia de un pasado irrecuperable.

Los dos protagonistas son caricaturas de un modelo – el del investigador y el periodista – que fracasan en su investigación, puesto que la historia acaba como empieza, con la búsqueda del porqué del destino de olvido que acompaña a Stan Laurel al final de su existencia, son antihéroes obligados a la circularidad de una acción que no avanza. Al final de la historia Marlowe pregunta: «Durante los días que estuvimos juntos me pregunté quién es usted, que busca aquí. – ¿Lo averiguó? – No, pero me gustaría averiguarlo» (198).

El cine

La relación de la novela con el cine es evidente desde, por ejemplo, el episodio citado arriba relativo al encuentro de los dos protagonistas, episodio que se construye a través de escenas totalmente fílmicas y sirve para reforzar el víncu-

lo entre Marlowe y Soriano y también para recrear la nueva pareja del gordo y el flaco. Esta nueva pareja Marlowe/Soriano se connota por una serie de adjetivos que remiten al campo semántico de lo redondo por lo que se refiere al argentino, y de lo flaco en relación con el norteamericano. Es el mismo Soriano que en *Ribelli, sognatori e fuggitivi*, escribe: «Con Oliver Hardy ho in comune il soprannome di Gordo e il segno del capricorno, ma non credo all'importanza di queste affinità» (121). Después de muchas aventuras, o más bien desaventuras, la historia termina con la decisión de Soriano de raptar, con la ayuda del investigador, a Charlie Chaplin, durante la noche de los Oscar. La acción se justifica con la necesidad de hablar con el viejo actor, porque es el único testigo viviente de los últimos años de Stan Laurel. El proyecto, sin embargo, se malogra, puesto que tiene que enfrentarse con otra y más peligrosa tentativa de raptar al cómico inglés por parte de un grupo de verdaderos criminales. Soriano y Marlowe son los que lo liberan después de otra larga serie de desaventuras, palizas, caídas que caracterizan la acción de estos modernos antihéroes. Uno de los últimos diálogos ilustra la condición de fracaso que los envuelve:

– ¿Qué hacemos entonces? – A Soriano le temblaba la voz. – Correr – Marlowe inclinó la cabeza hacia abajo, pero siguió mirando a su amigo. – ¿Hasta dónde? – preguntó Soriano. – No sé – El detective habló con voz baja, cansada. – Hay que correr. Soriano puso su cabeza entre las manos. – ¿Qué hicimos? Limpié a un tipo que quiso secuestrar a Chaplin, no pueden matarme por eso. – El tren empezó a detener su marcha. [...] – La carrera empieza. ¡Suerte, Soriano! – Saltó a las vías. Muy cerca se veían las luces de un pueblo dormido. El argentino cayó de pie junto al detective. Estaban frente a frente. Soriano se acercó y estrechó a su compañero en un abrazo que duró dos segundos. – Gracias por todo – dijo. Marlowe le dio con un puño en el antebrazo. Su sonrisa era amarga. – La historia la hace Chaplin, Soriano. Nosotros estamos solos y el guión nos perjudica –. Un tren pasó a toda marcha y apagó la voz. – Sí – dijo Soriano –. Es un guión de mierda. – A correr (188-189).

Como ya se ha anticipado, y es muy evidente también en esta cita y en las primeras páginas de la novela donde se relata de Marlowe que pasa su tarde en el cine para ver las películas de los cómicos, el cine juega un rol importante en la construcción del texto. En primer lugar, a nivel de personajes en cuanto pertenecen todos al mundo del espectáculo: John Wayne, Stan Laurel, Oliver Hardy, Charlie Chaplin, Jane Fonda, Mia Farrow, Dick van Dyke...; a nivel de ambiente, puesto que se trata de Hollywood y también, sin duda, por lo que se refiere al discurso narrativo.

Hay algunos críticos que ya han destacado este aspecto; además de Cristián Montes Capó, Marcela Croce, José Delgado Costa, Adriana Sphar, quiero recordar a Roberta Previtera de la Universidad París-Sorbonne, que ha dedicado

varios artículos al tema; el más específico es “*Triste, solitario y final*. La encrucijada entre cine y novela negra”.

Ahora bien, partiendo del principio que se trata de una rescritura paródica (Regazzoni), *Triste, solitario y final* se alimenta de modelos literarios y cinematográficos y, sobre todo, con palabras de Roberta Previtera, «se pueden encontrar también muchas referencias encubiertas a otras películas del género negro» (2). La joven investigadora presenta un muy detallado estudio relativo a todas las posibles relaciones entre la novela y el cine, subrayando que Marlowe, uno de los dos protagonistas de la novela citada, además de héroe del género policial es también personaje cinematográfico (5).

El relato es ‘visualizado’, es decir, se contruye a través de imágenes y sigue de cerca el ritmo exitado de las *gags* cómicas del cine. Ejemplar es la escena donde el director Stan Laurel dirige al actor Ollie Hardy: «La cara del gordo se ha transformado en una máscara payasesca por el maquillaje. Está ante la enorme cocina de un restaurante, frente a decenas de cacharros y el vapor que sale de ellos lo envuelve y lo hace sudar...» (23). Se trata de la descripción de una escena fílmica que rápidamente se transforma en un episodio donde se mezclan los papeles de actor y director:

El resbalón y la caída parecen un cataclismo. Stan sonríe satisfecho. El gordo lo ha logrado. Ollie grita. La escena se rompe en mil pedazos. [...] Stan se toma la cabeza. Quiere llorar y no lo consigue. Todo su plan se desmorona [...]. Furioso pateo los cacharros y lanza golpes al aire, resbala sobre una planta de lechuga, trastabilla, tropieza contra las piernas del gordo (25).

A este propósito, otro ejemplo interesante es el relato del persecuimiento por parte de Soriano, en un coche Ford, conducido por un autista semiciego que no habla castellano, del Jaguar de Diana Walcott, acosada por tres sicarios en un Buick:

– ¡Sígalo, rápido! – gritó Soriano. El negro tenía el ojo abierto y vigilante [antes se había escrito que: «el tuerto ve poco (...) perdió el ojo bueno en una gresca con la policía. Tiene una catarata en el otro (95)].

Vio una ráfaga roja que cruzó por la carretera y salió con el Ford a velocidad normal, como si volviera a su casa. Sintió el zumbido de un Buick negro que pasó junto a ellos [...] – ¡Apúrese! – chilló Soriano. [...] ¡Apártense que aquí viene Sam [...]. Tronó – ¡ Lo alcanza o le rompo la cabeza! – Le dije que no entiendo su idioma – respondió Sam, siempre sonriente, pero apretó el acelerador. [...] Vio bultos multicolores que quedaban en el camino: No tenía la menor idea de dónde estaba el Jaguar (102).

La velocidad de la serie de acciones citadas y la repetida entrada y salida de los personajes, introducen en el relato típicas notas del lenguaje cinematográfi-

co que evoca directamente las imágenes, arrojando el lector en el delirio frenético de los acontecimientos, como es evidente también en la siguiente escena o episodio:

– ¿Qué hacemos acá? – dijo Soriano en voz baja. – No sé. Nunca vengo al cine tan temprano. Se levantaron en la oscuridad del microcine. De un golpe el negro abrió la puerta. Soriano pasó entre dos filas de butacas tratando de agacharse. Sintió que alguien lo tomaba del saco. Forcejeó, pero fue inútil. Tiró con toda su fuerza y giró bruscamente, golpeando con el puño derecho. El bulto dio un grito, tropezó y cayó sobre dos hombres que estaban sentados. La fila de butacas se tambaleó. En el pasillo se encendió una linterna (68).

El episodio continúa con golpes a ciegas y la simultánea proyección en la pantalla de una película de John Wayne, donde se lee: «John Wayne en» y unos renglones después «Los héroes no mueren nunca. ¡Una película excepcional donde John Wayne lucha contra indios y bandidos», unas líneas para describir lo que pasa mientras tanto a Marlowe y Soriano y la continuación en la pantalla: «¡No deje de ver esta colosal película», interrupción y: «¡Acompañe a John Wayne en sus aventuras! ¡Véalo hacer justicia!». Para concluir:

¡Nadie detiene el implacable John Wayne! En la pantalla, Wayne golpeaba con puños y pies a Philippe Marlowe, mientras dos hombres lo sujetaban. De pronto la película se apagó y sólo quedó un rectángulo de luz. La pelea había parado también en la sala. Marlowe y Soriano se abrieron paso hacia la salida (70-71).

El lector asiste a la con/fusión del plano narrativo con el plano cinematográfico al mezclarse los personajes de la pantalla con los de la narración. El cine dirige la ruptura del eje realidad/ficción estimulada por la mezcla de personajes que pertenecen a universos distintos: el ficcional y el real, donde lo real reside en el mundo del celuloide puesto que su lenguaje es más inmediato y, en este sentido, más ‘realístico’ que otros lenguajes artísticos. Éste anula la necesaria diferencia entre lo vivido y lo representado, hasta el punto que la gente confunde Charlot con Charlie Chaplin.

Demistificación y denuncia

Para entender las problemáticas presentes en la novela de Osaldo Soriano, resulta útil indicar algunos elementos. El escritor pertenece a una generación que se ocupa de la realidad nacional y, al mismo tiempo, de los aspectos formales de la escritura. Otra constante que se encuentra también en otros autores es la

búsqueda de la identidad junto con la metáfora del fracaso. En efecto, los protagonistas de la novela – Marlowe que sale del personaje de Chandler para transformarse en el compañero del periodista y Soriano, el escritor que ficcionaliza al autor empírico – pertenecen al reparto de los fracasados y participan de un plan paródico. Una mujer que les ofrece un pasaje declara: «– Si no se ofenden les diré que ustedes parecen una caricatura. Nadie anda por las carreteras de California con la cara y las ropas destrozadas...» (135).

El lenguaje no remite a una experiencia concreta puesto que se narra de personajes cuya existencia se filtra a través de la ficción cinematográfica, subrayando una situación donde ya no es posible medir la distancia entre la realidad y sus representaciones. Se realiza un adiós a la escritura realista que se transforma gracias a modalidades aún vitales, cinematográficas o de escrituras consideradas tradicionalmente paraliterarias, como la del género policial. Esto se debe a la aceleración de los tiempos cada vez más rápida (Benjamin) que provoca la superación de la experiencia como posible momento vivencial. La consecuencia es la falta de temas para el relato tradicional y la necesidad de remplazar la escritura de la aventura con la aventura de la escritura. Por un lado, la novela contemporánea no tiene acontecimientos, acciones con las cuales construirse y por el otro, cómo relatar una historia si ya no se tiene confianza en la Historia. La solución es volver a historias ya relatadas por el cine, el tango, la radio, policíacas. Se trata de una narrativa construida por textos heterogéneos, empleados, según la definición de Marina Mizzau, como modalidades de representación de discursos distintos, escritos anteriormente.

El contexto histórico es un elemento importante que Soriano elige con cuidado, en toda su narrativa; en este caso fija la ambientación a finales de los años Sesenta, en una sociedad afectada por conflictos sociales como la guerra en Vietnam, la cultura hippie, el racismo, el desempleo, la hostilidad hacia los hispanos, especialmente chicanos, un policía los increpa: «Ustedes son basura, peor que los negros. ¡Vagos, buscavidas! Ahora se mezclan con los chicanos. Basura con mierda, todo en la misma cloaca» (122). Resulta evidente el elemento político del libro que se desarrolla a través del desplazamiento espacial de la acción. En este sentido, hay que destacar el episodio relativo a la paliza que sufren Marlowe y Soriano por parte de la policía:

– Se les fue la mano – dijo el policía joven –, estos dos están para el hospital. [...] – Lléalos a dar un paseo. No podemos dar esto al fiscal. El joven salió y regresó con dos hombres en ropa de calle. – Apúrense que no los agarre el amanecer. Cargaron los dos cuerpos y por una puerta estrecha salieron al patio. Los echaron en el asiento trasero de un coche sin patente. [...] Veinte minutos más tarde tres hombres descargaban los cuerpos sobre una playa de Bay City (126).

Aunque se trate de una playa californiana es evidente la alusión a la represión argentina de los años Setenta realizada por la triple A (Alianza Anticomunista Argentina), los coches Ford que llegaban de noche para hacer desaparecer a personas que después reaparecerían abandonadas en algún basurero. Impresión reforzada cuando el periodista argentino, al referirse a su país, declara: «No es tan simple. Allí muere mucha gente de hambre o a balazos todos los días. Los que tiran no son yanquis. Ellos no dan la cara» (139).

La obra de Osvaldo Soriano se presenta como uno de los mejores ejemplos de la narrativa postmoderna. Su novela, construida a través de fragmentos de la existencia, es el testimonio de una realidad periférica, que presenta en el centro a un yo autobiográfico, un 'pícaro' que recorre desde su posición de marginalidad, la sociedad contemporánea. Un migrar desarticulado en espacios y en realidades distintas que se sirven de la literatura y el cine, para dar testimonio de una etapa histórica de un país, como Argentina, en el momento en que ya no hay fe en el progreso y en la narrativa que lo relata. Pese a la carga humorística y espontánea que acompañan a un desilusionado periodista y a los héroes del cine en su viaje de Buenos Aires a Los Ángeles, la novela constituye un melancólico homenaje a un universo que fue heroico, poblado en el presente de la narración por personajes gastados y perdedores.

Bibliografía citada

- Alazraqui, Jaime. "Cortázar y la narrativa argentina actual". Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.). *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt: Vervuert Verlag. 1993.
- Benjamin, Walter. *Angelus Novus*. Torino: Einaudi. 1995.
- Chandler, Raymond. *The Long Good-Bye*. London: Houghton Mifflin & Hamish Hamilton. 1953.
- . *Playback*. London: Houghton Mifflin & Hamish Hamilton. 1958.
- Croce, Marcela. *Osvaldo Soriano. El mercado complaciente*. Buenos Aires: Emilia Segotta. 1998.
- Delgado Costa, José. *Binarración y parodia en las primeras tres novelas de Osvaldo Soriano*. Lewiston: E. Mellen Press. 2003.
- Mizzau, Marina. *L'ironia*. Milano: Feltrinelli. 1984.
- Montes Capó, Cristián. *Osvaldo Soriano. Una contrautopía posmoderna*. Santiago de Chile: RIL. 2004.
- Previtera, Roberta. "Triste, solitario y final. La encrucijada entre cine y novela negra". Alex Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero (eds.). *La (re)invención del género negro*. Santiago de Compostela: Andavira. 2014: 467-475.
- Regazzoni, Susanna. *Osvaldo Soriano. La nostalgia de la aventura*. Roma: Bulzoni. 1996.
- Soriano, Osvaldo. *Ribelli, sognatori e fuggitivi*. Roma: Manifestolibri. 1991.
- . *Triste, solitario y final*. Buenos Aires: Sudamericana. 1996.
- Sphar, Adriana. *La sonrisa de la amargura. La historia argentina a través de tres novelas de Osvaldo Soriano*. Buenos Aires: Corregidor. 2006.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique*. Paris: Seuil. 1973.