

La “Gran Soriano”: el periodismo como sostén de un dispositivo mitográfico

Rogelio Demarchi

Centro de Estudios Avanzados; Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad; Universidad Nacional de Córdoba/ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)

Resumen

Oswaldo Soriano (1943-1997) publicó cuatro libros de crónicas sobre la base de su producción periodística. Lo más significativo de ellos es que utiliza pequeños textos introductorios como sostén de un dispositivo mitográfico que abarca su trayectoria y sus vivencias. En consecuencia, se puede leer al Soriano-periodista y al Soriano-personaje como construcciones ficcionales del Soriano-autor.

Palabras clave: Oswaldo Soriano; crónicas; mitografía, literatura argentina.

Artículo recibido: 25/06/16; **evaluado:** entre 20/07/16 y 25/08/16; **aceptado:** 12/09/16.

1. *Artistas, locos y criminales* [1984] reúne 16 crónicas, publicadas entre 1971 y 1975, en *La Opinión* (14), *Panorama* (1) y *El Cronista Comercial* (1). Soriano aporta estos datos, que ayudan a construir su pasado, una vez que se convierte en *best seller*, por sus dos novelas “europeas”: *No habrá más penas ni olvido* y *Cuarteles de invierno*.

¿Qué escritor puede, en 1984, apenas estrenada la democracia, proponer un libro periodístico salteando por completo el periodo de la dictadura sin que eso signifique ocultarlo? Además, apoyándose en *La Opinión*, considerado entonces el mejor diario de la historia argentina reciente.

Pero lo más importante es que con el prólogo y los apuntes —recuerdos o reflexiones— que presentan cada crónica construye no una autobiografía, sino una mitografía: el viaje iniciático de un joven pícaro y rebelde, vago e independiente, que alcanza un triunfo inimaginable tras esa caracterización al integrarse a la redacción más importante de su época con tan solo 28 años, escasa experiencia y ningún libro publicado.

Esa construcción *a posteriori* permite pensar al Soriano-periodista como la continuidad del personaje que protagoniza *Triste, solitario y final* (1973), su primera novela, que tiene su misma nacionalidad, edad, profesión y apellido: Soriano, argentino, 30 años, periodista.

En estas crónicas, y aunque parezca un trabalenguas, el Soriano-autor presenta al Soriano-periodista, que le permite la (re)construcción del Soriano-personaje. Así, los apuntes son más importantes que las crónicas.

De los 16, solo cinco contextualizan el tema de la crónica; dos presentan datos sobre la escritura de sus libros (*Triste* y *No habrá*); tres hablan de política, sobre todo del peronismo y en un esquema relacionable con la trama de *No habrá*; y los seis restantes giran alrededor de Jacobo Timerman y aquel pícaro y joven periodista.

El prólogo contiene dos segmentos: el primero, sin fecha, corresponde a la edición de 1984; el segundo es una posdata de 1991, para la segunda edición. El eje es *La Opinión* y su emblemático fundador y director, Timerman, y un emergente Soriano-periodista, antecedente del Soriano-escritor.

Timerman sería el autor de una teoría de la comunicación y la producción intelectual bastante original: “Se necesita a los mejores periodistas de izquierda para hacer un buen diario de derecha” (Soriano, 2004: 7). Para Soriano, eso es una *boutade* —una broma— que tiene algo de cierta (2004, 7): por antiperonista, hacia 1972, Timerman habría puesto el diario al servicio del gobierno militar.

El “gran patrón” es soberbio en una ocasión, paranoico en otra, arbitrario y exigente siempre. Parecen juicios descriptivos, no valorativos: ser elegido para trabajar en su diario “era motivo de orgullo profesional” (2004: 8), porque allí “se creó un estilo y se continuó una gran escuela de periodismo informativo y de opinión” (2004:10).

Por oposición, Soriano compone su mitografía con significativas escenas. La primera: “una mañana de 1969, llegué a una pensión de la Avenida de Mayo para buscar mi primer trabajo en el periodismo de Buenos Aires” (2004:12). Tiene 26 años. Es el viaje de iniciación desde un interior sin nombre, y la pensión no solo indica escasez de recursos materiales, sino también la falta de una red social de contención.

Segunda: “Fui contratado para *La Opinión* mientras trabajaba en *Panorama*, un semanario de la Editorial Abril [...] una semana antes de la aparición del primer número, en mayo de 1971”

(2004: 8).

Tercera, expresa sus dudas: “Quienes conocen mi reticencia al trabajo comprenderán mis vacilaciones” (2004: 8). Producir un diario, explica, “exige un esfuerzo y una aplicación que no son mi fuerte” (2004: 8).

Hay que desconfiar de esta representación de sí mismo, no solo porque la calidad de su producción permite imaginar un escritor aplicado, cuidadoso, algo obsesionado con su trabajo, sino también porque no explica cómo fue posible que en tan solo dos años llegase a la cima del periodismo nacional.

La explicación está en las novelas: sus personajes reinterpretan la tradición de la picaresca (Demarchi, 2005). Entonces, aquel Soriano-periodista de los 70 se vuelve, en plenos 80, un personaje del Soriano-escritor: es un vago, pícaro y rebelde, cuya gran aventura es volverse invisible en la redacción de un diario; cobrar el sueldo y no trabajar será el objetivo de este antihéroe.

Eso es lo que dice que quiso, supo y pudo hacer durante meses:

Hubo momentos en los que tuve que trabajar sin pausa y otros (sobre todo en 1972, mientras escribía *Triste, solitario y final*) en los que no redacté una sola línea en seis meses, lo que posiblemente sea un récord en la historia del periodismo argentino (Soriano, 2004: 8).

El motivo es tan importante que es presentado una y otra vez. Una segunda versión sostiene: “Pasé seis meses vagando por la redacción sin escribir una línea. Creo que todavía hoy debe ser un récord” (2004: 55).

Y hay una tercera, con una variación notoria: Timerman, que le había pedido en persona “la mejor nota de Buenos Aires sobre el caso Robledo Puch”, tras su publicación, le aumenta el sueldo, lo releva de dirigir la sección Deportes le da un escritorio especialmente ubicado frente a su despacho y le asigna una secretaria para que nadie lo moleste. Como es de rigor en la picaresca, ganar es perder: “Ese día empezaron mis desventuras” (2004: 37). Un mes más tarde, aún no había producido una sola idea. Timerman lo llamó:

[m]e dijo, solemne, que uno de los dos debía psicoanalizarse [...] que su decepción era profunda y me avisó que mis privilegios se terminaban ese mismo día. Desde entonces deambulé por la redacción: el director había olvidado asignarme un nuevo puesto y me dediqué a hacer lo que más me gustaba. Es decir, nada (2004: 37-38).

La asimetría no puede ser más absurda: el director es el perdedor; y el empleado cuenta su derrota como un verdadero triunfo.

En cuanto al “giro político” del diario, un apunte descarga la responsabilidad en Timerman: para la Masacre de Trelew (agosto de 1972), ya había pactado con el presidente Alejandro Lanusse apoyar el Gran Acuerdo Nacional y “se hizo cargo de la sección política, desplazando a los primeros jefes” (2004: 79).

La otra cara de la moneda: de un lado, un vago bastante pícaro que intenta sacar ventaja para provecho propio; del otro, un trabajador muy lúcido y consciente.

A fines de 1973, tras la publicación de *Triste*, el diario envía a Soriano a Turquía y más tarde a Roma, donde se encargaría de la parte cultural de un suplemento de 24 páginas dedicado a Italia. Sus compañeros de trabajo eran Osiris Troiani y Pablo Kandel. Aquí reaparece el pícaro:

Cuando yo llegué a la plaza del Panteón quedé tan deslumbrado que le avisé inmediatamente a Troiani que no tenía la menor intención de ponerme a trabajar. Así, mientras Kandel cumplía con su responsabilidad profesional, Troiani y yo caminábamos por Roma, saboreábamos las mejores pastas y gustábamos los vinos más amables (2004: 225).

Para cumplir con su tarea, “seleccioné los mejores artículos de la prensa italiana para ‘cocinarlos’ a mi manera” (2004: 225).

Para cuando el suplemento se publicó, “mi situación en *La Opinión* ya se había vuelto insostenible” (2004: 226). Según el prólogo, esto sucede a comienzos de 1974, bajo la subdirección de Enrique Jara. “En julio, luego de la gran huelga del personal, el clima se hizo irrespirable. Jara no alcanzó a echarme: me fui antes, dándome por despedido” (2004: 226).

La disputa laboral y política con Jara abarca varios párrafos del prólogo, y lentamente va adquiriendo un carácter desopilante:

Una de esas tardes, llegué a la redacción y encontré parado junto a mi escritorio a un hombre. [...] Me anunció su mérito de escribano público nacional y me dijo, con un poco de vergüenza, que venía a dar fe de mi mala fe para con la empresa. Luego llegó Jara y me dictó órdenes que el hombrecito transcribía y suscribía (2004: 11).

En ese contexto, Soriano exige que el escribano levante acta de sus quejas sobre el estado “de las máquinas de escribir, la pésima iluminación de la sala de redacción y el mal gusto del café que se servía al personal” (2004: 11-12).

Desde Roma, viaja a Los Ángeles, escenario de su primera novela. Como no tiene dinero y su ticket de regreso a Buenos Aires tiene escala en New York, el pícaro se hace cargo del problema:

En Roma persuadí a los empleados de la compañía de la imperiosa necesidad, por razones periodísticas, de viajar gratuitamente a Los Ángeles. Al principio fue no. Pero nada es imposible en Italia y después de una larga asamblea del personal en la que tuve abogados, fiscales y testigos, un tipo bastante parecido a Alberto Sordi estampó un sello sobre el pasaje y me deseó buena suerte (2004: 187).

A fines de 1975, Soriano es redactor de deportes en *El Cronista Comercial*. Ha vuelto de un viaje sin el material prometido:

Un reportaje a Osvaldo Piazza, que jugaba en el Saint Étienne. Como no pude hacer la entrevista, Carlos Somigliana me propuso responder en lugar de Piazza. [...] El jefe de la sección deportes quedó encantado con el reportaje, pero me dio un sermón por no haberle traído fotos (2004: 237).

El reportaje a Piazza —no incluido en el libro— es apócrifo; para la Real Academia Española, *apócrifo* es algo ‘fabuloso’ (en cuanto relato maravilloso y fantástico), ‘supuesto o fingido’. El adjetivo figura en el prólogo, en el cierre de esa larga disputa con Timerman, en la posdata de 1991: “Timerman sostiene que las anécdotas son apócrifas y llegó a describirse a sí mismo como un ‘director tímido y ecuánime’” (2004: 13). La respuesta llega dos párrafos después: “Timerman me enseñó buena parte de lo que sé —también el arte de lo apócrifo—, y eso marcó mi vida para siempre” (2004: 13).

No reniega de la acusación ni ratifica su versión de los hechos. La acepta con gusto y hasta le adjudica a Timerman un lugar de maestro y guía que antes no le reconocía. Ahora los dos serían igualmente fabuladores, arte que uno aprendió del otro. Así, el Soriano-autor nos advierte que su mitografía debe ser leída del mismo modo que sus ficciones.

2. *Rebeldes, soñadores y fugitivos* [1988] reúne 27 artículos. Como en el libro anterior, hay prólogo y apuntes, pero los últimos cuatro textos están agrupados. Aquí no figura la fecha de publicación, y no siempre se especifica el medio en que aparecieron por primera vez.

El prólogo afirma:

Este libro está compuesto por una selección de los relatos y artículos que escribí en los últimos cuatro años para la prensa extranjera y que hasta ahora permanecían inéditos en la Argentina. A ellos agregué unos pocos ya publicados en Buenos Aires y que, me parece, merecían una nueva oportunidad (2008: 5).

En términos matemáticos, un tercio corresponde a textos “argentinos”: *Panorama*, *El Porteño*, *El Periodista*, *Humor* y *Página/12* publicaron nueve. Los 18 restantes remiten a *Il Manifesto* (Roma), *Le Monde* (París) o *L'Unità* (Roma).

Si *Artistas* le daba un pasado prestigioso y describía el pasaje del periodista al escritor, *Rebeldes* grafica su reconocimiento. Ahora, la actividad periodística forma parte de la tarea del escritor. No es un periodista a sueldo; es un escritor que escribe *para* los medios, a veces por encargo:

Un escritor, cuando trabaja también en periodismo, debe hacer un delicado equilibrio entre la pura información y el ejercicio de estilo. Con el paso del tiempo lo que queda es el estilo: los artículos de Roberto Arlt y de Rodolfo Walsh tenían eso y aún hoy se los lee con placer (2008: 6).

Y este escritor trabaja en periodismo mientras escribe sus novelas y enfrenta los problemas de composición que a menudo padecen los escritores:

Muchos fueron escritos para el diario *Il Manifesto*, de Roma, mientras trabajaba en *A sus plantas rendido un león*, y uno de ellos evoca las vicisitudes del novelista aterrorizado por la idea de que la inspiración lo ha abandonado para siempre (2008: 5).

No solo por esta referencia el Soriano-autor demuestra, una vez más, que el Soriano-personaje es el protagonista de muchas de sus crónicas. De hecho, tanto los artículos como los apuntes construyen el costado picaresco y el costado político de un Soriano que tanto puede ser autor como personaje: el registro mitográfico ya no remite solo al pasado, sino que incluye el presente.

Si uno lee los apuntes en serie, advierte que la secuencia proyecta la figura de un gran escritor. Cito el primero:

Escribí este relato en París, cuando el diario *Le Monde* me pidió un cuento [...] me permitió evocar desde muy lejos los años en que era un estudiante irresponsable y no sé si muy feliz. Creo que es el primer cuento que escribí después de aquellos que había borroneado antes de escribir *Triste, solitario y final* (2008: 7).

Subrayo: escribe por encargo para un diario muy prestigioso; inscribe el producto en el campo de la autoficción; lo califica como el primer cuento escrito por alguien que ya es escritor, a gran distancia de los textos borroneados con anterioridad a su ingreso al campo literario. Por cierto, *borronear*, como *borrajear*, según el *Diccionario de la Real Academia Española*, remite a

escritos que no tienen asunto determinado, producidos por mero entretenimiento o para ejercitar la escritura. El verbo, entonces, remarca lo que se ha conseguido con los años: ya no se trata de meros ejercicios, sino de un trabajo.

Hay más: “Un intento anterior se había frustrado de la mejor manera para mí” (2008: 7). Es decir que no siempre responder al encargo es posible. En el relato fallido, los personajes son “un boxeador en decadencia” y “un cantor de tangos” (2008: 7). Los lectores de Soriano reconocerán allí a los protagonistas de *Cuarteles*.

El segundo artículo es de 1970 (*Panorama*): el joven periodista todavía no se ha sentado a escribir su primera novela y deambula, obediente, por los prostíbulos salteños en busca de una mujer de leyenda a la que debe nutrir con datos si quiere convertirla en relato. Pero aquí está en línea con el anterior: “Es posible que María Grynsztein [segundo texto], judía de Polonia, me inspirara, años más tarde, a la francesa Geneviève [primer texto]” (2008: 17). Así, el Soriano-periodista se vuelve antecedente necesario (otro eslabón en la serie Arlt-Walsh) del Soriano-escritor, que tiene la facultad de construir al Soriano-personaje reciclando elementos antes elaborados por el Soriano-periodista.

El mejor argumento para insistir con esta mitográfica triangulación está en los apuntes subsiguientes, que presentan la carrera internacional de Soriano en la “clave picaresca” de su narrativa.

Desde Buenos Aires, escribe sobre fútbol para un diario italiano con el mundial de México como telón de fondo. Entonces, la deficiente empresa de telefonía pertenecía al Estado (ENTEL), desde cuyas oficinas, en plena madrugada, transmitía por télex sus artículos.

En ese contexto: 1) inventa historias que, en algún punto, están basadas en anécdotas autobiográficas (es un escritor que, confiesa, quería ser jugador de fútbol); 2) cuenta sus discusiones con un empleado de ENTEL, quien no le reconoce autoridad para escribir lo que escribe porque no diferencia ficción de realidad y se autoadjudica la función de corrector, o sea que modifica todo lo que evalúa desatinado; 3) introduce la opinión que uno de los personajes de sus artículos sobre fútbol tiene de su novela *A sus plantas* (“me preguntó cuándo había estado en África y me dijo que era imposible que esa historia fuera del todo cierta” (2008: 53)) como una manera de legitimar las anécdotas relatadas en los artículos, aunque esté dando otro ejemplo de malas competencias lectoras; 4) por oposición, reconoce que, cuando ambienta sus relatos en el mundo de la alta cultura, el Teatro Colón, por ejemplo, sus personajes son enteramente ficcionales, algo que descolocaría ahora a sus lectores europeos porque “se supone que yo estaba escribiendo crónicas veraces para el diario más serio de Italia” (2008: 69); y 5) politiza el fútbol para criticar ciertas decisiones periodísticas (como cuando Argentina jugó con Inglaterra a tan solo cuatro años de la Guerra de Malvinas, “Nunca entendí por qué a

ningún diario argentino se le ocurrió enviar un cronista a seguir el partido [...] desde Puerto Argentino” (2008: 75).

Tras la serie futbolística, la literaria. Hay referencias a las obsesiones de un escritor —acumular datos sobre un tema y escribir artículos sobre él, cada vez más largos y profundos (para el caso, la historia de la Coca Cola)— y a las de los medios, que suelen fijar a un autor en una temática y demandarle que escriba recurrentemente sobre ella (por su primera novela, *El Gordo y el Flaco*) o que explique a un público extranjero los grandes mitos de su país (Gardel). También están presentes los consabidos artículos por la muerte de algunos colegas (Cortázar y Borges). Y los escritores admirados, formando un par de opuestos: el cercano y generoso (García Márquez) y el admirado pero distante por razones idiomáticas (Caldwell).

Sin embargo, el apunte más importante de esta serie gira alrededor de la necesidad de un escritor de exorcizarse a sí mismo cuando la escritura de su novela —para el caso, *A sus plantas*—, después de un año de trabajo, se paraliza por acción conjunta del miedo y la incertidumbre: “me había quedado empantanado, con miles de dudas y unas pocas certezas sobre lo que tenía que rehacer o tirar al cesto de los papeles” (Soriano, 2008: 81). Como García Márquez, Premio Nobel de Literatura, admitió haberse empantanado durante la escritura de *El amor en los tiempos del cólera* y dio testimonio del problema en un artículo, Soriano imita el gesto.

Si en *Artistas* construía su figura en oposición a la de Timerman, en *Rebeldes*, hasta aquí, no se advierte ninguna disputa semejante. Pero, de repente y sin explicaciones, aparece un sujeto plural —los críticos— en oposición al Soriano-autor, con resultado garantizado: cada uno de sus libros despierta “la santa cólera de los críticos” (2008: 82).

Abril de 1983, Feria del Libro de Buenos Aires.

Dos de mis novelas —*No habrá más penas ni olvido* y *Cuarteles de invierno*— [...] habían sido publicadas (sin consultarme) por Bruguera Argentina en octubre de 1982. Héctor Olivera estaba filmando *No habrá más penas...*, mis artículos aparecían cada quince días en la revista *Humor* y el candidato Raúl Alfonsín se acercaba a saludarme en público. Estaba conociendo en carne propia la condena intelectual de ser un inesperado *best-seller*, y para peor eso iba a durar casi dos años y se repetiría en 1987 con *A sus plantas rendido un león* (2008: 211).

Para el campo literario argentino, vender muchos libros es un *delito*: un hecho condenable. En su caso, con cada uno de sus libros, fue juzgado y condenado por el mismo motivo, tanto por los críticos como por sus colegas.

La presencia durante casi veinte meses en las listas de *Clarín* y *La Nación* de dos novelas del

mismo autor logró sacarlos de sus casillas. Pero el colmo ocurrió cuando la reedición de *Triste, solitario y final* vino a llenar la cartelera del gran-éxito-gran de la temporada literaria preelectoral. Los libros en la lista eran tres y el autor uno solo: ese canalla, oportunista, provocador, que había vuelto del dorado (y sospechoso) exilio parisino (2008: 212).

Los radicales en política y Soriano en literatura: esa posible asociación de “tendencias” del público parece disgustarle. Cuando publicó en *Humor* su análisis del resultado electoral, “la revista recibió centenares de cartas de protesta y muy pocas de aprobación”; uno de los puntos que los lectores criticaron fue su descripción del electorado alfonsinista: “las clases medias en su espectro más amplio, la pequeña burguesía y la derecha liberal” (2008: 245).

En consecuencia, no le molesta que sus libros encabecen la lista de *best seller*, sino que esa *bestselleridad*, por un lado, sea leída como un elemento que caracteriza a la “primavera alfonsinista” y, por el otro, sirva como argumento para juzgarlo negativamente: “Una comentarista indignada me imaginó una vida de mujeres y champán y hasta llegaron a reprocharme los gastados jeans que vestía en la Feria” (2008: 212).

El enfrentamiento reaparece en el último apunte: 1986, encuentro de intelectuales argentinos, Buenos Aires. Su exposición “armó un poco de revuelo porque vinculaba —¡otra vez!— a la literatura con la política” (2008: 253).

Así, se coloca a sí mismo como el actor frente al cual los demás reaccionan y definen sus respectivos posicionamientos. Primero, la crítica académica: “ni bien terminé de leer, la profesora de letras Beatriz Sarlo, de la Universidad de Buenos Aires, se enojó un poco con la ‘exhortación pugilística’ y el ‘tono muscular’ de mi texto” (2008: 253). Luego, los diarios:

Clarín y *La Razón* se pronunciaron por Sarlo y nos atacaron a Andrés Rivera y a mí por nuestros pronunciamientos extremos (*Clarín*). El diario *La Razón* —vinculado al alfonsinismo— hizo suya la ponencia de la profesora y la publicó completa. La mía apareció en *El Porteño*, que dirigía Jorge Lanata, ahora director periodístico de *Página/12* (2008: 253-254).

Adviértase que los diarios más importantes, por sus vinculaciones con el poder, quedan del lado de la crítica académica, en desacuerdo con (o a distancia de) la politización de la literatura propuesta por un par de escritores. También, que el periodismo cultural en esos diarios estaría determinado no solo por las necesidades del poder, sino por el posicionamiento de la academia. Soriano, por el contrario, solo puede aspirar a la “solidaridad” de una revista marginal (*El Porteño*); y, tiempo después, a que *Página/12*, donde trabaja desde el principio del proyecto, se mantenga a salvo de aquellas presiones y/o relaciones.

De hecho, el libro se cierra con un bloque de artículos publicados en *Página/12* sin su

respectivo apunte, como si ya no fuese necesario explicar, recordar o asociar nada.

Desde esta perspectiva —curiosa inversión—, la reproducción de los artículos “argentinos” se vuelve más importante que la presentación de lo producido para Europa. Dicho de otra manera, la producción europea es la excusa perfecta para reubicar ideológicamente lo ya conocido como eslabones del enfrentamiento entre un escritor y la crítica.

3. *Cuentos de los años felices* [1993] es el tercer libro de crónicas. No hay prólogo ni apuntes. Dividido en tres partes, cada una de ellas contiene una breve introducción; y hay mínimas referencias a los medios donde fueron publicadas, pero no fechas.

En el título, el uso del término *cuentos* remite a un género literario, alejado, por eso mismo, de los periodísticos, lo que indicaría que estamos exclusivamente frente al Soriano-autor: si el primer libro le otorgó un prestigioso pasado como periodista y el segundo una clara definición política e ideológica, este vendría a demostrar sus dotes narrativas.

Y *los años felices* señala una valoración subjetiva. En “Recuerdos de los años de plomo” (de fines de 1986, incluido en *Rebeldes*), el último párrafo se abre así: “Los argentinos vamos a tardar mucho en ser felices” (2008: 233). Si en plena transición democrática no había felicidad, ¿cuándo la hubo?

La última sección es “Pensar con los pies” e incluye seis relatos, de los cuales tres ya fueron editados en *Rebeldes*. El tema es el fútbol y las situaciones más absurdas que se pueda imaginar, incluidas las referencias políticas que se cuelan aquí y allá. En tres cuentos aparece William Brett Cassidy — “cowboy, filósofo y árbitro de fútbol” (Soriano, 1999: 173)—, supuesto hijo natural de Butch Cassidy, legendario ladrón de bancos que se refugió en Cholíla, provincia del Chubut.

Cassidy es árbitro del mundial de fútbol de 1942, “que no figura en ningún libro de historia pero se jugó en la Patagonia argentina sin *sponsors* ni periodistas y en la final ocurrieron cosas tan extrañas como que se jugó sin descanso durante un día y una noche” (1999: 194). Para justificar lo que cuenta, apela al Soriano-personaje:

Mi tío Casimiro, que nunca había visto de cerca una pelota de fútbol, fue juez de línea en la final y años más tarde escribió unas memorias fantásticas, llenas de desaciertos históricos y de insanias ahora irremediables por falta de mejores testigos (1999: 194).

En esta pequeña serie, entonces, la felicidad aparece asociada a las más ridículas aventuras que unos desdichados pero altamente ideologizados sujetos pueden procurarse en medio de circunstancias trágicas. Patagonia es el espacio, en un tiempo que, indirectamente, y en clave argentina, remite al origen del peronismo.

La segunda sección es “Otra Historia” y su tema es la Revolución de Mayo: a ella se refieren nueve de los diez textos (el otro habla de Robespierre). El apunte de presentación califica al contenido como “crónicas sobre la Independencia” y “mis lecturas contadas a otros lectores” (1999:105). ¿Qué ha leído Soriano? La Biblioteca de Mayo (23 volúmenes) y otros libros de escasa difusión en los que ha encontrado documentos que contradicen la historia oficial. Esa lectura y el descubrimiento que encierra le producen una relativa felicidad:

Durante un año pasé largas noches enterándome de muchas cosas que los colegios no me habían enseñado [...] Me gustó hacerlo porque me pareció que en el pasado encontraba algunas claves para comprender el país de hoy y adivinar el que tendremos mañana (1999: 105).

Soriano hace una lectura política de Mayo y sus protagonistas. Describe la oposición entre dos sectores: “Uno quiere la independencia, el otro la revolución” (1999: 107). Se coloca del lado de la revolución, y su héroe es Castelli: “El discurso de Castelli es el de alguien que arroja los dados de la Historia. Aquellas jornadas debían ser un simple golpe de mano, pero la fuerza de esos hombres provoca una voltereta que sacudirá a todo el continente” (1999: 110).

Castelli no está solo. Lo acompañan Belgrano y Moreno. Como los tres pierden, la única posibilidad que queda es luchar por la independencia, y esa será la empresa de San Martín.

Para marcar la distancia entre independencia y revolución, elige un documento que es extremadamente importante en su presente: la Constitución. Si una Constitución funda un Estado, puede hacerlo de manera revolucionaria o no. Los revolucionarios de Mayo tuvieron un proyecto de Constitución, y su carácter revolucionario se advierte, indica Soriano, si se lo compara con la que finalmente fundó el Estado argentino en 1853.

Los años felices, aquí, son los primeros años de la Patria, donde hubo hombres ejemplares que se sacrificaron por un ideal revolucionario. Está en nosotros, parece decir Soriano, rescatarlos para demostrarles a los políticos del presente que hay otras posibilidades, más dignas.

La primera sección del libro, “En nombre del padre”, es la más importante. Integrada por 17 artículos, gira alrededor de su infancia, de modo que constituye un capítulo sustantivo de su mitografía.

En el apunte que abre la sección, señala que el protagonista es su padre, “las tristes y desopilantes experiencias que tuvo a su paso por este mundo” (1999: 13). Para dar fe de la veracidad de lo que cuenta, se apoya en lo que dice “un personaje de Armando Discépolo: ‘Hijo, si vos lo soñaste, yo lo viví’” (1999: 13). Una cita muy iluminadora del sentido de los textos y de la relación entre sus actores y a la que vuelve, a través de la alusión, en uno de los relatos: “Aunque nunca hablemos de los sueños, es en ellos donde alguna vez somos

enteramente felices” (1999: 70).

El padre era empleado de Obras Sanitarias y cada tanto lo trasladaban de localidad. Por eso, en la infancia y la adolescencia de Soriano aparecen Río Cuarto, San Luis y Cipolletti.

Curiosamente, el primer tópico que vincula al hijo con el padre es la política: el niño es peronista y su padre, gorila. Mientras el hijo lloraba la muerte de Evita, el padre, “después de cenar, cerraba las ventanas para que no lo oyeran los vecinos e insultaba el retrato que yo tenía en mi cuarto hasta que se quedaba sin aliento” (1999: 18); mientras el niño iba al correo y hacía la fila para recibir el juguete que le enviaba Perón para el día de Reyes, el padre “desataba su santa cólera de ‘contrera’ y mi madre cerraba puertas y ventanas para que los vecinos no escucharan los gritos en los que le deseaba su pronta caída” (1999: 23).

(Vaya progresión: Soriano supo desatarle una santa cólera primero a su padre, más tarde a los críticos literarios.)

La diferencia entre ambos se escenifica una y otra vez:

“¿Por qué me salió un hijo así?”, dijo y me ordenó arrancar el retrato de Evita que tenía en la pieza [...] Yo no quise bajar el retrato y mi padre no se atrevió a entrar en mi cuarto. “Está bien, pero dejá la puerta cerrada, que yo no lo vea”, me gritó y fue a terminar el vino y comerse los ravioles (1999: 47-48).

Soriano nació el Día de Reyes. Entonces, ir al correo para recibir el juguete de Perón se lee como un regalo que Perón le envía por su cumpleaños; y como el regalo que el padre no puede hacerle.

A mi padre no le gustaba que yo hiciera cola en el correo para recibir algo que él no podía comprarme. Por eso me hizo aquel camión con sus propias manos, para mostrarme que mi viejo era él y no el lejano dictador que nos embelesaba por radio y aparecía en las tapas de todas las revistas (1999: 56-57).

La competencia Padre-Perón no fue la única. Un tal Mereco, viejo amigo de la familia, roba un avión de una juguetería porque Soriano le cuenta que ha tenido la intención de hacerlo, pero lo ha vencido la vergüenza. Pero el detenido por el caso es el padre. Mereco, hombre de principios, le pide a Soriano y a su madre que lo acompañen a la comisaría.

Cuando llegamos, mi padre ya se había confesado culpable y en la guardia se armó una trifulca bárbara porque Mereco también quería ser el ladrón y mi viejo gritaba que a él solo le asistía el derecho de robar un juguete para su hijo (1999: 40).

Pero si con Mereco la relación no va más allá de la travesura, con Perón adquiere la forma de la traición: Soriano se declara uno de los tantos niños argentinos que le escribió para pedirle un regalo especial, que llega, como corresponde, directamente a su casa. La anécdota tiene un par de versiones y en la más explícita es la madre quien recibe la caja que dice “Perón cumple, Evita dignifica”:

Mi madre intuía, azorada, la traición del hijo. “Ya vas a ver cuando llegue tu padre”, gruñía mientras yo contaba las diez camisetas blancas con vivos rojos y una amarilla para el arquero. También había una pelota con cierre de tiento y una carta del general. “Que lo disfrutes”, decía. Y también: “Pónganle el nombre de Evita al cuadro” (1999: 60).

Un segundo tópico, en varios relatos, da cuenta del final de la “etapa peronista” de Soriano: “A los trece empecé a trabajar como aprendiz en uno de esos lugares de Río Negro donde envuelven manzanas para la exportación” (1999: 24). Allí conoció a los anarcos y a los *rojos*, que plantearon una huelga larga con los peronistas.

En marzo abandonamos el trabajo. Cortamos la ruta, fuimos en caravana hasta la plaza y muchos gritaban “Viva Perón, carajo”. Entonces cargaron los cosacos y recibí mi primera paliza política. Yo ya había cambiado a Perón por otra causa, pero los garrotazos los recibía por peronista (1999: 25).

Un tercer tópico: las accidentadas salidas del padre con el hijo. Dos tienen que ver con trabajo y otras dos, con viajes. Quien acompaña al padre mientras trabaja es el niño, y lo que observa en ambas situaciones es idéntico: el empleado incorruptible es humillado al intentar que los poderosos cumplan la ley; el niño admira al padre-perdedor.

Los viajes remiten a la adolescencia. En un caso, es 1956, y viajan en una camioneta. En el camino, han levantado a un singular predicador, capaz de hablarles “a los mapuches católicos, a los alemanes protestantes y si es preciso a los judíos extraviados en las orillas del Limay” (1999: 76). Ese hombre, más tarde, impugnará la anécdota que el padre le cuenta a su hijo, sin saber que el hijo la escucha con gusto, pero la cataloga de mentirosa. La reacción del padre es desmedida y genera un accidente:

Mi padre lo miró, azorado, como si el otro le discutiera su propio pasado. Bastó esa distracción para que la camioneta se saliera de la huella y resbalara cuesta abajo por el lodazal. Caímos de lado, uno encima del otro, hasta que la *pick-up* de Obras Sanitarias quedó inclinada contra un alambrado (1999: 78).

En el otro caso, es 1962. “Estamos en un camino de arena, en el desierto de Neuquén, y vamos hacia Plaza Huincul a ver los pozos de YPF. Salimos temprano, por primera vez juntos y a solas, cada uno en su moto” (1999: 31). En medio del camino, de moto a moto, el padre, mientras fuma, le pide al hijo que le pase la botella de agua, y el lector de Soriano sabe que así se inician las catástrofes:

 Mi padre pilotea que es un desastre. Zigzaguea por la banquina mientras inclina la botella y se prende al gollete. Merodea el abismo de metro y medio al borde del sendero. Le grito que se aparte mientras me saluda agitando la botella y se desbarranca alegremente por un despeñadero de cardos y flores rastreras (1999: 32).

De una o de otra manera, en la relación padre-hijo algo altera el orden, la regularidad, lo previsible, lo que dicta el sentido común. Por eso mismo el padre se vuelve más querible, de modo que su ausencia —falleció en la década de 1970— provoca la atmósfera nostálgica que campea en los relatos. Así, *los años felices* serían los de la infancia y la adolescencia, cuando el padre era una presencia tan cotidiana como el acontecimiento extraordinario que está en el centro de estos relatos.

Con todo, hay cierto malestar en el Soriano-autor, un resto de angustia y melancolía que aflora en el último relato —“Rosebud”—, extravagante confesión del mecanismo que ha hecho posible la escritura de la serie.

En 1941, Orson Welles estrenó *El ciudadano*, la historia de Charles Foster Kane, poderoso empresario que, al morir, pronuncia una palabra cuyo significado es desconocido por quienes lo rodean: *Rosebud*. Una escena hace centro en el trineo del niño Kane y allí se puede leer *Rosebud*. ¿Metáfora de la infancia?

Soriano tiene su interpretación:

 Todos tenemos nuestro *Rosebud* personal y nos llevamos el secreto a la tumba. El trineo de Charles Foster Kane, en *El ciudadano*, no es la verdad de su vida, pero sí aquello que para él había sido el origen de la verdad. Lo que siempre pasará inadvertido para cualquier otro (1999: 100).

El *Rosebud* de Soriano sería, aquí, un árbol en una casa de Cipolletti, “un peral añoso, de tronco bajo, al que me subía las tardes en que me sentía triste” (1999: 97). Pero, ya sabemos, el *Rosebud* es un símbolo que debe ser desmontado:

Al elegir un árbol para evocar mi infancia estoy mintiéndoles a los demás, pero detrás de esa mentira hay un hilo secreto que me conduce hacia mi propio Aleph. Podemos borrar o confundir las huellas de una vida, pero las llevamos a cuestas (1999: 100).

O sea que la mentira esconde un secreto, un momento íntimo apenas descifrable por uno mismo: “lo que cuenta no es el árbol, sino lo que hemos hecho de él” (1999: 101).

El árbol es *Rosebud*, escudo o muralla china para que los demás no lleguen a saber lo que somos en esencia. Pero causa perplejidad saber que su construcción ha dado resultado: “Al llegar al aeropuerto de Neuquén se me acercó un tipo que dijo haberme marcado muy fuerte en un partido de fútbol que escribí, pero que nunca existió” (1999: 100).

La complicidad discepoliana del apunte (“si vos lo soñaste, yo lo viví”) tiene su costo: el Soriano-personaje ahora parece el creador del Soriano-autor, que solo puede expresar su malestar y su extravío, su incapacidad para discernir realidad de ficción.

4. Piratas, fantasmas y dinosaurios [1996] es el cuarto libro de crónicas, pero en el *apunte* de apertura, excluye de la serie a *Rebeldes*, al que “fui canibalizando en publicaciones posteriores” (Soriano, 1996: 13).

La primera sección, como en *Cuentos*, gira fundamentalmente alrededor del padre: de 15 relatos, 11 se refieren a él; los restantes, al Soriano-escritor y al Soriano-periodista.

No es meramente la prolongación de *Cuentos*, sino también la continuidad de *La hora sin sombra*, su última novela, porque los motivos-temas se (con)funden. “Año Nuevo” aborda una cuestión que está presente en *La hora*: la colaboración del padre con la guerrilla. Si en la novela se la afirma como algo que ha ocurrido a espaldas del hijo, en este caso se la menciona como la estúpida propuesta de un familiar.

El recuerdo (la “realidad”) y la ficción se combinan de manera bastante explícita en un tono diferente a las anteriores narraciones: en medio de la nostalgia, emergen la pena, la rabia y el resentimiento.

Hay reflexiones filosóficas más o menos profundas como respuestas a las preguntas que germinan en los recuerdos. Esa “realidad” lo lleva a pensar en la ficción, o viceversa, y surge una dolorosa, triste y contundente verdad.

Un solo ejemplo que marca el contrapunto con *Cuentos*: “Me vienen a la memoria el frío y la bronca que tenía con mi padre. Nos pasa que alguna vez queremos matarlo y para no hacerlo huimos hacia lo desconocido” (1996: 47). El relato reformula aquella historia sobre el regalo de Perón, niega que lo haya disfrutado y descarga la responsabilidad en el padre:

Tendría nueve o diez años aquel invierno en que nunca llegó a Río Cuarto la pelota de tiento que me había mandado Perón. [Vale recordar que llegaba en pleno verano, para su cumpleaños.] Mi padre debe haber metido la pelota en un cajón mal cerrado o tal vez la tiró a la basura porque en ella veía la monstruosa cara del General gesticulando ante las masas. No quiero ser mal pensado: tanto detestaba al Conductor que una huella suya en nuestra casa era como otra mano en la cintura de mi madre (1996: 46).

La segunda sección tiene 17 artículos sobre íconos de la política, el deporte y la cultura. Sobresalen (demasiado) los juicios categóricos que emite, tal vez como nunca antes; juicios que tienen cierta carga didáctica —buscan enseñar a valorar una trayectoria— o van en contra de la opinión pública —sin que esto implique que asuma el lugar de la crítica—.

Ernest Mandel fue “el trotskista más notorio del mundo” (1996: 91); Juan Manuel de Rosas, “el hombre más temido y detestado de toda nuestra historia” (1996: 95); Héctor Cámpora fue “intérprete de una trágica ilusión que pronto sería sabotada por su conductor” (1996: 99); Carlos Monzón “no era buen tipo, no era simpático y ni siquiera sabía reírse de sí mismo” (1996: 105); Carlos Gardel, “un tipo del montón con una voz maravillosa” (1996: 112); Juan Manuel Fangio, “alguien que sabía lo grande que era sin necesidad de andar gritándolo a los cuatro vientos” (1996: 113).

Roberto Arlt “intuyó como nadie la decadencia y el horror que iba a sufrir la Argentina” (1996: 132); Adolfo Bioy Casares “introdujo para siempre a Buenos Aires en el vértigo de la duda y la perplejidad” (1996: 143); Graham Greene “trató como pocos en este siglo (yo no conozco otro) algunos temas pendientes desde Shakespeare” (1996: 156); y Salman Rushdie sabe reírse “de la desgracia que arrastra hace años, desde que el finado imán Jomeini pidió a sus fundamentalistas que lo mataran allí donde lo encontraran” (1996: 158).

El artículo sobre Rushdie puede ser leído como la puerta de entrada a la última serie de la sección, formada por tres crónicas que describen la escritura literaria.

Al hablar de Rushdie, menciona su amistad con Martin Amis, “el mimado de la crítica británica” (1996: 159). ¿Por qué él y no Rushdie? “A mí no me tratan tan bien, yo siempre fui un *best-seller*” (1996: 159). Está todo dicho: sufre en Inglaterra el mismo problema que Soriano en Buenos Aires.

La serie sobre la escritura literaria intenta decir que al valor de las ficciones solo saben otorgarlo los escritores que atraviesan el largo y angustioso proceso de *parirlas* —sí, como si fuesen hijos— a lo largo de años. Al comentar una encuesta sobre los mejores comienzos de novelas, intercala esta opinión sobre Flaubert: “Virtuoso como pocos, pensaba que la literatura era una forma extrema de la sensualidad. En aquella época no existían los críticos académicos que lo habrían refutado de inmediato” (1996: 166). Y recuerda a *Moby Dick*, de Herman

Melville, considerada “por comentaristas y eruditos una novela sobre la caza de ballenas, excesivamente larga y a veces incomprensible” (1996: 166).

Por eso, la satisfacción y la angustia asaltan al escritor cuando termina de escribir. Primero se siente

Tarzán rey de la selva, Superman volando sobre el Empire State, Carlos Gardel saliendo del Tabarís. Pero la sensación solo dura un instante: enseguida viene el vacío, la idea aterradora de que nunca más lo visitarán el gato de Baudelaire o el duende de Chéjov (1996: 177).

A propósito de la cantidad de años que invierte un escritor en producir un libro y de la cantidad de versiones que suele escribir, habla de Tolstoi y *Anna Karenina*, producida como un folletín, semana a semana. Para conseguir el objetivo, “hacía lo que algunos críticos de hoy consideran mala literatura: filosofaba, creaba personajes, situaciones graciosas o dramáticas; trataba, en fin, de desentrañar los enigmas de su época” (1996: 178).

Finalmente, aborda el gran miedo del escritor: el miedo al lector. En este caso, él es testigo. En el centro del relato coloca a un tipo conocido, “uno de esos escritores que colaboran en revistas y diarios para ganarse la vida” (1996: 182). O sea, un Soriano antes de ser Soriano. Este tipo enfrenta un bloqueo creativo muy particular: “tenía un terror negro a empezar su novela. No a la página en blanco, sino al resultado de la página terminada” (1996: 183). Léase bien: lo que no puede enfrentar es el después de la escritura, lo que viene después de escribir el punto final. Y en ello se le va literalmente la vida:

La anécdota termina o empieza así: a finales del verano lo atropelló una moto y por fin, con medio cuerpo enyesado, convencido de que se estaba muriendo, dictó la novela en un diminuto grabador y me pidió que la hiciera pasar en limpio. No le importaba lo que pensarán de ella porque cuando alguien la leyera él ya no estaría aquí (1996: 186).

¿Qué lectura puede tener un valor tan absoluto? A la luz de los relatos anteriores, la de los críticos. Pero antes, tiene que haber sorteado una lectura previa y más determinante: la del editor. Ese es el tema de la siguiente sección, que tiene el apunte introductorio más largo: “En 1991, en un arranque de furia contra los editores, escribí estos tres artículos que publiqué en *Página/12*” (1996: 187). Según Soriano, fueron el puntapié inicial de una importante polémica en la que solo contó con el apoyo de Antonio Dal Masetto, Osvaldo Bayer y Guillermo Saccomanno. “Hubo mesas redondas, careos, insultos y un editor reputado por su temeridad llegó a decir que éramos nosotros quienes los estafábamos a ellos” (1996: 187). Más adelante, confiesa: “Siempre he soñado con escribir un panfleto que reúna las quejas y alegatos de todos

los escritores a lo largo de los siglos” (1996: 187).

Aún con sus redundancias y exageraciones, la serie, junto con la anterior, es lo más político del libro por su defensa de la figura del escritor y la “denuncia” del *modus operandi* de los dos agentes “colectivos” del campo literario que suelen menoscabarla: los críticos y los editores. En este sentido, *Piratas* se torna la continuidad parcial de *Rebeldes*; sería total si presentara una serie sobre la actualidad política nacional.

El fútbol, contado de tal manera que englobe elementos de autoficción, política y literatura, es el tema de la cuarta y última sección, que no tiene apunte de presentación, como si no lo necesitara, igual que la primera, dedicada al padre, lo que significa que ya hay cosas que Soriano no tiene que explicarles a sus lectores.

Hay tres relatos, por ejemplo, que narran la frustrada carrera del Soriano-futbolista. En uno, el padre es el referí y hace un papelón cuando el hijo inventa una falta y él, por su teatro, cobra penal. En otro, su director técnico es el famoso Mister Peregrino Fernández y el árbitro, Francisco Gómez Williams, un coimero increíble que exigía “mil pesos por cobrar un penal y dos o tres mil para anular un gol”, lo que da pie para una insólita anécdota (1996: 252).

Otros tres giran alrededor de la figura del Mister. En la secuencia, primero el Soriano-autor se encuentra en París con un excompañero de equipo (irreconocible) del Soriano-futbolista, que sabe que el Mister está internado en un geriátrico de Neuilly. Recordar los tiempos idos es una obligación.

Luego, el Soriano-autor va al geriátrico a visitar a su viejo director técnico y este lo confunde una y otra vez con distintos jugadores que tuvieron brillantes carreras, hasta que finalmente lo identifica como el que erró un gol casi hecho: “cuando vi que el arquero salía le pegué tan fuerte y tan mal que el pelotazo desmayó a un perro de policía” (1996: 262).

“Casablanca” es el último. El Mister, en el geriátrico, está escribiendo sus memorias, de acuerdo con las sugerencias del Soriano-autor:

Aburrido y esperando el fin, se me dio por escribir las cosas de las que me acuerdo y que pueden servirle a los jóvenes. Un escritor de la Argentina que pasó a verme hace unos meses me contó que los jóvenes no quieren saber nada con el ejemplo de los mayores, que olvidara la moralina y los consejos. Si es así, narraré latrocinios y vendetas, vejaciones y tormentos. Tengo 85 años y he visto bastante (1996: 266-267).

Para el Soriano-personaje, todo empieza en *Triste*, entrando en un mundo de ficción marcado por las novelas y el cine. Visto desde ahí, lo que cuenta Peregrino es un *déjà vu*:

Del 39 al 44 estuve en Casablanca, en el bar de Rick. Cuando no estábamos muy borrachos

íbamos a jugar a la pelota cerca de ese aeropuerto que ustedes conocen. Después no sé qué pasó, a dónde se fueron Rick y su amigo Renault, el gendarme francés. Yo me quedé dirigiendo un club de Tánger (1996: 265-266).

Fiel a una fórmula, el Soriano-autor se obligó a jugar durante años con los mismos y escasos materiales. Es increíble que pudiera extraer de esa humilde cantera tantas historias que, al ser leídas en serie, demuestran su coherencia estilística e ideológica.

5. Aunque no pueda explayarme por razones de espacio, a modo de epílogo, debo decir que el volumen de 41 crónicas compiladas por Ángel Berlanga y publicado a 15 años de su muerte (2012) erosiona el dispositivo mitográfico descrito en estas páginas sea por textos que lo muestran como un periodista “raso” (ni escritor ni intelectual), sea porque ponen en crisis cuestiones centrales del mito del escritor de novelas, sea porque vuelven sobre tópicos clave del Soriano-personaje en otro contexto.

En consecuencia, la compilación de Berlanga torna más evidente la estrategia de composición de los libros de crónica ejecutada por Soriano al no poder reproducirla y guiarse, simplemente, por un cierto interés en demostrar la riqueza y la calidad de su trabajo periodístico.

Bibliografía

Demarchi, Rogelio (2005), “Novelas marcadas: Soriano contra Puig”, *Espéculo, Revista de Estudios Literarios* [en línea], n.º 31, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/nmarcas.html>>. [Consulta: 10 de agosto 2016].

Soriano, Osvaldo (2012), *Cómicos, tiranos y leyendas*, Buenos Aires: Seix Barral.

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

Soriano, Osvaldo (1999), *Cuentos de los años felices*, Buenos Aires: Norma.

Soriano, Osvaldo (2008), *Rebeldes, soñadores y fugitivos*, Buenos Aires: Seix Barral.

Soriano, Osvaldo (2004), *Artistas, locos y criminales*, Buenos Aires: Seix Barral.