

## **Bernardo Kordon, del cuento contra el cine al cuento en el cine**

**Adrián Celentano**  
**Universidad Nacional de La Plata - CISH - FTS**

### **Resumen**

El trabajo propone un análisis de las marcas del cine en la obra Bernardo Kordon. Específicamente, aborda las referencias de este intelectual de izquierdas a la industria cinematográfica y a los efectos del cine entre los sectores populares urbanos, para detenerse en el contraste entre la fuerte crítica al cine registrada en su obra temprana *La Vuelta de Rocha* (1936) y la revisión que implica la trasposición cinematográfica de su cuento “Toribio Torres, alias ‘Gardelito’” (1956), llevada a la pantalla grande en 1961 bajo la dirección de Lautaro Murúa y la adaptación de Augusto Roa Bastos.

### **Palabras claves**

Bernardo Kordon-Literatura y cine-Realismo-Alias Gardelito-Historia intelectual.

### **1936: El *brochazo* como técnica cinematográfica**

Alrededor de un fogón de albañiles en huelga se restriegan las manos unos jóvenes izquierdistas. Se trata de Raúl Larra, Bernardo Kordon y Alfredo Varela, integrantes de la Agrupación de Jóvenes Escritores (AJE), pequeña célula cultural comunista promotora de una revista oral para apoyar la lucha de los constructores que en 1936 había insurreccionado la ciudad porteña.

Un año antes este agrupamiento cultural había publicado un manifiesto (firmado por la Agrupación de Jóvenes Escritores Proletarios) en la hoja de los trabajadores gastronómicos y se dedicó empeñosamente a promover peñas literarias donde los noveles literatos dejaban textos en una caja que pronto distribuían para leerlos, discutirlos y llevarlos a otras reuniones por los barrios porteños.<sup>1</sup> Larra, Kordon, Varela y otros miembros de la agrupación se identificaron inicialmente con la línea proletarizante y realista del antiguo grupo de Boedo,<sup>2</sup> línea explicitada en la elección del nombre de la asociación y en sus primeros interlocutores; estos fueron: Álvaro Yunque, Roberto Arlt y Raúl González Tuñón.

Durante 1936, dos hechos que conectan política y cultura marcan la actividad de la AJE. El primero es la inserción del grupo en la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), red intelectual antifascista fundada por Aníbal Ponce,<sup>3</sup> y el segundo, la

---

<sup>1</sup> En su fundación en 1935, el grupo se llamó Agrupación de Jóvenes Escritores Proletarios (AJEP), pero suprimió la adjetivación clasista cuando los comunistas pasaron a promover la política de los Frentes Populares (Larra 1982: 9-16). Empleamos el concepto de agrupamiento cultural en el sentido propuesto por Gramsci 1991. Ver también Altamirano 2007.

<sup>2</sup> El realismo como tendencia en la literatura argentina es un tema controvertido no sólo en los grupos de escritores de los años veinte, especialmente alrededor de los boedistas, sino más aun en la crítica literaria posterior. Dos clásicos de la discusión sobre el realismo y su nexos con la lucha política, publicados en los años sesenta, son *Realismo y realidad en la narrativa argentina* de Juan Carlos Portantiero (1961) y *Literatura y realidad política argentina* de David Viñas (1964). En 1988, el tema fue renovado con profundidad por Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica*, donde traza un panorama de los ideologemas con los que los realistas representan a las clases trabajadoras y dan cuenta de las mutaciones de la realidad porteña. Entre otras cosas, la autora subraya las claras simpatías de los escritores realistas con la revolución rusa. Recientemente, la cuestión del realismo ha sido revisitada en *El imperio realista*, tomo seis de la *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo 6, dirigido por María T. Gramuglio.

<sup>3</sup> Sobre la AIAPE, ver Bisso y Celentano 2005: 235-265.

coedición, junto al sello *Claridad*, del libro de Kordon: *La vuelta de Rocha. Brochazos y relatos porteños*.<sup>4</sup> Hijo de un imprentero judío del barrio de Almagro y de un ama de casa fanática del cine, Kordon atará un interesante nudo entre cine y literatura que permanecerá en sus cuatro décadas de producción intelectual, no sin sufrir interesantes mutaciones.

En el título y subtítulo del libro quedan asociados el nombre del primer puerto natural de la época colonial, “La Vuelta de Rocha”, y el “brochazo porteño”, técnica propuesta por la AJE para la interpretación moderna de las transformaciones de la ciudad.<sup>5</sup> Más precisamente, el término “brochazo”, que alude simultáneamente a la estética impresionista y a la pincelada gruesa del pintor de obra, ofrecía a los jóvenes la posibilidad de condensar su intento de traer a la literatura la fuerza de las masas trabajadoras. Kordon retoma ese término para dar cuenta de los diversos cambios en la gran urbe y en sus anónimos constructores.

En su introducción a los cuatro relatos de Kordon, Larra ubica a aquel en la zaga de la literatura por escribir, una literatura que debería dar cuenta del estrecho contacto entre localismo y lenguaje, entre tristeza porteña y problema sexual, y entre la figura de Henry Ford y el arte de enriquecerse. Respecto de Kordon afirma Larra:

Nada más natural, entonces, que sean *los que recién llegan* los encargados de *interpretar la ciudad*, esa ciudad donde un *mateo* es una reliquia y donde los colectivos juegan a “las quinientas millas” todos los días. Bernardo Kordon resume en su cuento “La Vuelta de Rocha” el *alma de un barrio* que es una república. *A trozos –técnica cinematográfica- nos va presentando cuadros* que definen certeramente el paisaje interior y exterior. Alma y contorno. Profundidad y superficie. Y su *lenguaje se ajusta* a lo que describe: *correspondencia* de las palabras con los hechos (Larra en Kordon 1982: 5-6; destacado nuestro).

Para interpretar la mutación de la ciudad, resumida en el paso del mateo al colectivo, en el peso de la masa inmigratoria y en la permanente transformación de los arrabales en barriadas obreras, el lenguaje –sostiene Larra- debe ser renovado a punto tal de que puedan volver a corresponderse las palabras y el mundo cambiante de las cosas populares.<sup>6</sup> Esa es la misión que Larra reconoce y halaga en la producción de Kordon, y por extensión de la AJE, colectivo cuyos miembros se reconocen como recién llegados al campo cultural.

Pero, además, Larra conecta allí el lenguaje renovado de Kordon con la técnica cinematográfica del cuadro a cuadro, una técnica reforzada en la tapa y el cuerpo del libro mediante los dibujos de Arrigo Todesca. La tapa de cartón de *La Vuelta de Rocha* reproduce un dibujo de Todesca en el que las formas de las figuras humanas, el uso de la perspectiva y la yuxtaposición de las imágenes de distinto tamaño, buscan el efecto de montaje y movimiento. Las láminas elegidas para cada relato sugieren al lector escenas de la vida urbana que se corresponden con los temas y personajes que aquel va descubriendo en el texto: el viaje en un colectivo lleno, los niños jugando al fútbol, las lanchas pasando bajo el transbordador, los crotos

---

<sup>4</sup> La edición, como señala Rivera (1992), estaba ideada como “libro barato”, contaba con ochenta páginas, tapas duras y siete láminas, se vendía sólo a 0,50 centavos.

<sup>5</sup> Ese recodo del Riachuelo perteneciente al barrio de la Boca es también el lugar donde Gálvez ambientó su *Historia de arrabal* (1922) y el recurrente motivo de muchas pinturas. Por su parte, en 1937, el cineasta Manuel Romero estrenó con suceso su film “La vuelta de Rocha”, un drama social ambientado entre el mundo portuario y los cafetines tangueros.

<sup>6</sup> El “brochazo porteño” permitiría retratar la ciudad porteña como Arlt lo hacía con las “Aguafuertes porteñas”, continuadas como “Anotaciones porteñas” por su sucesor en el diario *El Mundo* Raúl Scalabrini Ortiz. Ver Cattaruzza y Rodríguez Prólogo a Scalabrini Ortiz 2005: 21.

que viajan en tren, el beso en la pantalla del cine y el hombre que espera en una plaza. Estas imágenes se corresponden con los temas de los relatos, pero también glosan los motivos popularizados en la década anterior por la pintura de Benito Quinquela Martín, Víctor Cúnsolo y su grupo *El Bermellón*, el tango de Juan de Dios Filiberto y el grabado social de Facio Hebequer.<sup>7</sup>

Así, las láminas de Todesca se incorporan al proyecto de representar las geografías y los tipos sociales transformados por el crecimiento de la ciudad, que Larra señalaba en la literatura de Kordon y que en el cine era retratado por Manuel Romero y Hugo del Carril, y en la poesía por Omar Punzi, entre otros. Pero también esas láminas ofrecen una sucesión que facilita a Kordon cumplir con el objetivo de asimilar sus relatos, entendidos como brochazos, al cuadro a cuadro que realizaba el montaje cinematográfico.

### **El cine como *arte made in USA***

En “Arte Made in USA”, el tercer relato -casi un panfleto- de *La Vuelta de Rocha*, Kordon señala a Hollywood como una monumental y celeberrima “fábrica de bodrios encajados en cintas de celuloide”, que aplasta la competencia de los estudios soviéticos, franceses e italianos (Kordon 1936: 44). El dueño de esa fábrica standarizada es Mr. Whtx, quien monopoliza el mercado de “South América”. Allí la máquina publicitaria de *broadcastings* con periodistas a su servicio, aliados a periódicos “de todo pelo”, se dedican a ensalzar sus productos:

Para todos resulta familiar el sapo escuerzo que croando en la pantalla avisa el comienzo de una película de Mr. Whtx. Porque para él no existen diferencias de clase. Bien lo demuestra en sus bodrios, donde sobre arrobador fondo musical nos presenta excelso mundo al desparejo puterío en que vivimos... Mundo ideal donde el niño de la casa en vez de tantearle el trasero a la mucama, le dedica una canción y pídele la mano... no para porquerías sino para fórmula matrimonial [...] Todo esto con el beneplácito de las parejas que se manipulean en la oscuridad (Kordon 1936: 46-47).

Al ocuparse del cine, Kordon transforma su prosa narrativa en una prosa de barricada que denuncia a las películas de Hollywood por su explotación del narcisismo y el masoquismo de un público standarizado que termina por identificarse con las Mae West y Ramón Novarro. Cada clase social puede comprar su propia satisfacción enlatada: en las salas del centro se amasan las conciencias de oficinistas, quienes cumplen ocho horas de trabajo y cuatro de cine, en los cines de las barriadas obreras las costureras se masajean el clítoris extasiadas por Clark Gable. El texto de Kordon reprocha que los besos de los films yanquis duren el mismo tiempo que el coito; por su parte, Todesca traspone esa denuncia literaria en dibujo expresionista: su lámina muestra un rectángulo negro sobre el que se proyecta una pantalla blanca en la que una pareja se besa apasionadamente.

Esta mirada apocalíptica de Kordon acuerda en líneas generales con los jóvenes de la AJE, pero además sigue de cerca la posición de los intelectuales comunistas, quienes por entonces explican la fuerza de la industria cinematográfica por la expansión económica del imperialismo y se valen del clasismo para encontrar en los films únicamente expresiones de un “arte burgués” que marcha hacia la ruina. La diatriba kordoniana participa de la preocupación de los jóvenes izquierdistas ante la configuración de un *star system* cinematográfico que acapara

---

<sup>7</sup> En *La vuelta de Rocha* Kordon anuda pintura, grabado, tango: “La noche borra la violenta policromía de Quinquela Martín, sobrecargando y confundiendo las sombras de las litografías de Facio Hebequer: su vigor queda pendiendo, madurando rebeldía, y toda la ribera se retuerce de angustia, como un tango de Filiberto”. (Kordon 1936: 35)

los canales de comunicación (productoras, distribuidoras, radios, salas de cine y revistas) y explota, con pocas fisuras, la ansiedad de fantasía del público argentino y mundial.

Imperialismo no es sólo expropiación de tierras, frutos y trabajo –prosigue Kordon en su invectiva-. Es también el escamoteo de la dignidad, la cultura, el regionalismo y el arte de un pueblo. Es Bunge y Born, frigorífico Anglo, pacto Roca Runciman... y también Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount Pictures, Chas de Cruz, El continental, Harry Roy Orchestra (Kordon 1936: 51-52).

Confrontemos esta inscripción del cine dentro de la abarcativa definición del imperialismo con la caracterización del mismo arte realizada en 1931 por Raúl Scalabrini Ortiz en el tan celebrado ensayo *El hombre que está solo y espera*. Este escritor que había compartido varias iniciativas culturales del grupo de Larra y los comunistas sostiene:

CINE.-El cinematógrafo es el mayor enemigo del espíritu porteño. Debía ser penado con fuertes impuestos para evitar una corrupción lamentable. Por él se cuele lo más antipático del ademán norteamericano: el elogio de la ambición, la pornografía apenas orillada, la sensualidad sin altura. El cine norteamericano es, además, un estupefaciente tan poderosos como el opio o la morfina. Es un sustituto de la vida en el que la vida se relaja (Scalabrini Ortiz 2005: 131).

Kordon busca trabajar con la cultura, el regionalismo y el arte de un pueblo; en cambio, Scalabrini convoca a defender el “espíritu porteño” que estaría siendo amenazado por el cine. Si bien ambos condenan la “pornografía” y la falsedad yanqui, Scalabrini Ortiz subraya el carácter engañoso y estupefaciente que le permite al cine operar una sustitución de la vida, mientras que Kordon, en tanto intelectual comunista, remite su explicación a la estructura económica capitalista como determinante de la dominación imperial sobre nuestro país, al tiempo que señala la dominación ideológica de la burguesía sobre la masa de los espectadores pertenecientes al proletariado y la pequeña burguesía.

La impugnación al séptimo arte desarrollada en *La vuelta de Rocha* es prolongada diez años después en los relatos que integran *Reina del Plata* (1946). En este nuevo libro, la “realidad” de los sectores populares urbanos emerge a través del juego de espejos que realizan los personajes entre sus vivencias y las representaciones de ilusión que obtienen del espectáculo cinematográfico. Uno de los relatos lo protagoniza Fiacini, un joven pequeñoburgués desclasado, farsante y estafador cuyo ámbito de acción se amplía desde el suburbio hacia las barriadas y el centro. Si bien en *Reina del Plata* el cuestionamiento del libro de 1936 al cine en clave antimperialista y anticapitalista pierde peso, no ocurre lo mismo con la denuncia de los efectos alienantes de la industria sobre el público. Este motivo, clara constante en los relatos kordonianos hasta los años sesenta, es puesto en palabras en 1946 por el personaje de Fiacini y en 1956 por el de Toribio Torres, alias Gardelito.

### **Capricornio y la nueva mirada sobre el mundo del cine**

Luego de un breve viaje a Europa, Kordon funda en julio de 1953 una nueva revista cultural, *Capricornio* (1953-1954) (Celentano 2007). En esas páginas se tratarán cuestiones de literatura argentina y americana, filosofía, historia y crítica de artes. Su abordaje del cine estará alejado de la crítica clasista que se advierte en los textos de Kordon de los treinta. Ya en su primer número, *Capricornio* publica un artículo de Leopoldo Torre Nilsson, “El cine que podemos aprender”, en el que el séptimo arte, lejos de reducirse a los “bodrios enlatados” que refuerzan la ideología imperialista, aparece identificado como un arte colectivo que requiere la figura fundamental del director. El joven director argentino subraya que el proceso de experimentación y renovación técnica implica un intenso trabajo de creación e invención por

parte del director en el set, en el libro, en la yuxtaposición de sonidos e imágenes y en el trabajo sistemático con los actores.

El vínculo de la revista de Kordon con la crítica cinematográfica también se trama a través de las colaboraciones de David José Kohon, Jorge Roberto Montes y Alberto Foradori. Estas convocatorias dan cuenta del alejamiento de Kordon de su impugnadora mirada sobre el cine; flexibilizando la reducción de éste a mero “arte burgués”, nuestro escritor realista estrecha vínculos con quienes desde 1960 serán los protagonistas del *Nuevo Cine Argentino*, un movimiento ligado al cine europeo que entonces comenzaba a disputar a la industria hollywoodense los mercados y las formas estéticas.<sup>8</sup>

### **Toribio Torres, de Tucumán a Buenos Aires**

El cuento “Toribio Torres, alias ‘Gardelito’” fue publicado dentro de *Vagabundo en Tombuctú* en 1956 (año en el que Kordon obtiene su primer premio nacional, la Faja de Honor de la SADE), y fue llevado al cine por el actor y director de izquierda Lautaro Murúa en 1961, con el título *Alias Gardelito*.<sup>9</sup> El cuento narra la vida de Toribio Torres, un adolescente tucumano que vive en Buenos Aires con sus tíos porteños. El primer acto con que Kordon ilumina al personaje es la aceptación de Toribio que una dama confíe más en un perro que en él y por lo tanto que prefiera “que lo maten a él en vez de al perro” (Kordon 1972: 96). De allí Toribio extrae una clara enseñanza de vida “para ganar hay que engañar”, una enseñanza ya conocida por los otros personajes –nos sugiere Kordon–, pues mientras el adolescente imagina los legionarios franceses de la película *Beau Geste* en lucha en medio de los edificios porteños, el taxista le saca parte del dinero que había obtenido de sus engaños.

Toribio aprende a engañar, pero no deja de ser un perdedor, un humillado. Kordon intercala la acumulación de mentiras con las referencias a las producciones de la industria de masas (historietas, revistas, programas de radio y películas), al punto de que esas producciones disparan en la cabeza del tucumano una ebullición de anhelos hasta entonces desconocidos: “le dominaba un deseo confuso de azotar a esa mujer como lo hacían los romanos en ‘Tit Bits’ y los sarracenos de Salgari” (Kordon 1972: 99). Algún tiempo después, Toribio materializa esos deseos: cuando despierta de una pesadilla en la que recuerda a sus padres en un sulky, azota inesperadamente a Margot, la prostituta que dormía a su lado. La narración del sueño de Toribio se esfuerza por reflejar la soledad y el sufrimiento de este joven en la ciudad:

Estaba en la esquina de Corrientes y Paraná cuando sorpresivamente vio surgir entre el tránsito el sulky familiar. El padre, seco y rugoso, tenía las riendas en las manos y la madre con su pañuelo negro en la cabeza, se apegaba al cuerpo de su marido y miraba ese inusitado paisaje urbano con ojos de asombro. Toribio quedó como clavado en esa esquina, dominado por esa aparición [...] Toribio agitó la mano para llamar la atención de los viejos; quiso gritarles, pero apenas si un leve chillido de laucha salió de su boca (Kordon 1972: 122)

El mecanismo del engaño es el elegido por Toribio –y por muchos otros– para reparar su falta de dinero y distancia social, y el joven lo pone en movimiento a través de la manipulación de los deseos tanto de las prostitutas como de los “invertidos” y de las mujeres que buscan novio por

---

<sup>8</sup> La emergencia de un *Nuevo Cine Argentino* tuvo por rasgos la austeridad, la rigurosidad y la filiación a la *nouvelle vague* francesa, a punto tal que se lo llamó “nueva ola argentina”. Las caras visibles de esta generación fueron fundamentalmente Kohon, Antín, Feldman, Murúa, Alventosa, Favio, David Cherniavsky y Rodolfo Khun, acompañadas por Torre Nilsson y alentadas por las revistas *Tiempo de Cine* y *Cinecrítica*.

<sup>9</sup> Publicado originariamente por Cauce, *Vagabundo en Tombuctú* es reeditado en 1961 por el importante sello Losada. Esta reedición probablemente haya sido decidida en vistas del reconocimiento con que por entonces contaba Kordon y de la polémica que produce el estreno de *Alias Gardelito*.



correo. Pero, a lo largo del relato, ese mecanismo sigue sin permitir al joven realizar sus deseos, ser ese pequeño Gardel, imposibilidad a través de la que Kordon parece realizar una reformulación del clásico límite con que se topan los personajes del boedismo: la necesidad de reproducir socialmente la fuerza de trabajo para subsistir impide a los protagonistas realizar sus deseos. Kordon pone en boca del tío albañil de Toribio el motivo boedista, “primero el puchero; después la pilcha” (Kordon 1972: 110) que, en realidad, nunca se alcanza, pero el tucumano se resiste a entregar sus deseos de “gardelito”, aunque se pregunta cuando vaga de pensión en pensión: el hambre exige hacer algo, sino “¿para que servía la libertad sin dinero? Era eso y lo sabía” (Kordon 1972: 117).

Kordon mide a Toribio con Fiacini. Ese falsificador con pretensiones de actor de *Reina del Plata* es en “Toribio Torres, alias ‘Gardelito’” el estafador que enseña al joven tucumano su arte y también establece el puente con otras barras de muchachos de barrio que –como Toribio– se desplazan al centro porteño. Entre ese arte se encuentra el de “chamuyar a los putos del [cine] Apolo”. Además de esta referencia, Kordon agrega otras que también evidencian la identidad cultural que por entonces comenzaba a construir el cine en la sociedad porteña: hace decir a un Toribio ya transformado en estafador que será un actor de cine “como Hugo del Carril”, y refiere un diálogo entre el tucumano y Picayo, el amigo del barrio popular e iniciado en el hampa, en el que el primero identifica a la muchedumbre engañada en los cines como una “*Merza de grasas*”. A diferencia del sueño, ahora la soledad y el sufrimiento se troca en desprecio hacia la masa:

Después miró la calle: un mundo de rostros anónimos en busca de la ración de espectáculo de cada semana. Formaban filas en las entradas de los cines que se sucedían sin interrupción a lo largo de la calle Lavalle. Se sintió por encima de Picayo y de toda esa muchedumbre [...] Señaló a la gente que se movía apretujada entre las luces de los cines. -*Merza de grasas*, ya hablarán de mí- dijo dominado por una extraña sensación (Kordon 1972: 146).

Continuando su engaño, Toribio les dice a los muchachos de la barra que vive en la pensión porque quiere estar cerca de sus “amigos de la radio”, cuando, en realidad, cada vez son más sus frustraciones y pesadillas. E incluso intenta engañar a su maestro Fiacini, pero el mecanismo falla: confiesa a su aprendiz Picayo que se ha quedado con los dólares falsos del jefe y ese es su fin.

Kordon solía repetir que el final de los cuentos debía ser explosivo. En el final de la narración, Toribio siente la detonación “como un golpe de gong en el cerebro” (Kordon 1972: 161) mientras su cuerpo está aferrado de un lado por el porteño falsificador Fiacini y del otro por el amigo del barrio popular que lo delató, Picayo.

### **Alias Gardelito, del cuento al cine**

En 1960, con el asentimiento de Kordon, Murúa encomienda a un/a desconocido/a “Sully” y a Augusto Roa Bastos (que había trabajado en el film anterior de aquel) la realización del guión que traspone al cine el cuento de “Toribio Torres, alias ‘Gardelito’”.<sup>10</sup> Desde ese momento, *Alias Gardelito* comienza a tomar la forma de un dispositivo complejo que pone en obra la demolición del mito gardeliano comenzada por el escritor. En efecto, en el cuento la gloria de las orquestas y los cantores permanecía como el deseo inalcanzable de un “gardelito”

<sup>10</sup> A modo de propaganda del futuro film, el diario *La Nación* publica una nota sobre la empresa iniciada, que, entre otras cosas, sintetiza la colaboración entre el autor del cuento, el guionista y el director: “Kordon trabajó poco en el libro, Roa Bastos ordenó el material y el mismo Murúa hizo el encuadre, siempre, desde luego con la aprobación del autor. El director piensa que todo el cuento es un estudio sobre el personaje y que Roa Bastos lo fue enriqueciendo con situaciones” (“Nacimiento de un cuentero”, *La Nación* 1/12/1960).

que una y otra vez canta tangos y ensaya los pasos de baile. El film, por su parte, acentúa el desplazamiento del tango y sus formas, que entonces se registra en Buenos Aires. *Alias Gardelito* enmudece a Gardelito, quien además de no cantar termina seducido por una mujer que escucha jazz (“una música de invertidos” según el protagonista), pero también la película concede mayor presencia a la radio y al circuito de comercialización de los discos frente al tango ejecutado por orquestas, a punto tal que la popularidad de Gardel aparece como un mero insumo material para la venta de un “bono contribución pro-monumento” al zorzal criollo.

Entre los elementos ligados al dispositivo cinematográfico, se encuentra el éxito que había tenido Murúa con su film *Shunko* (1960) y el que vuelve a lograr con *Alias Gardelito*; ambas películas reciben premios locales e internacionales, pero la segunda, a partir del intento estatal de censurarla, gana aún más páginas en la gran prensa que la primera. Por su parte, la crítica especializada de las revistas *Tiempo de Cine* y *Cinecrítica*, sobre todo a través de las plumas de Maiheu y de Itzcovich, convierte rápidamente a *Alias Gardelito* en la “obra de choque” que discute de modo magistral el tipo de relación que debe guardar la obra y su contorno, y con ello abona el reconocimiento del *Nuevo Cine Argentino* y su proyección en la renovación registrada en el cine europeo.<sup>11</sup> Más recientemente, se ha propuesto que la película funciona como un *flashback* dentro de un *flashback*, una inscripción que se articula mediante el sueño del sulky que reaparece una y otra vez a medida que avanza la narración. Con el corte en la sucesión de hechos que realizan los recuerdos, irrumpen “imágenes flotantes” y sonidos que, además de no identificarse con el verismo, motivan las preguntas en el espectador (Aguilar, 1994: 20-29). Murúa trazaría así una distancia clara respecto del realismo social sin que ello le impida reivindicar para sí el carácter de intérprete de la realidad de sus hermanos argentinos.

Otro elemento del dispositivo es la polémica entre Kordon y Murúa, inmediatamente posterior al estreno. A pesar de haber participado del rodaje, el primero protesta porque ve un resultado poco fiel al cuento; en términos técnicos, reclama una *adaptación* del lenguaje cinematográfico al “original” lenguaje literario. En su repuesta, Murúa defiende un “film de montaje” que enriquece creativamente lo producido por el cuento, es decir, se vuelca por una *trasposición* de la literatura al cine.

Por último pero no menos importante, *Alias Gardelito* -como mencionamos- fue el blanco de un intento de censura estatal: alegando la escena de Toribio en la cama con una prostituta, el fiscal en lo penal Guillermo de la Riestra pidió la censura del film, pedido denegado por el juez Eduardo Villa en lo que muchos identificaron como un “fallo ejemplar”.<sup>12</sup> A ello podemos agregar una cuestión que seguramente estuviera implícita en esa polémica: la versión cinematográfica instala la crítica antimperialista, que había sido central en los relatos de Kordon y muchos escritores realistas de los treinta. En efecto, en el clima desarrollista reinante a fines de los cincuenta, los espectadores no podían pasar por alto al menos dos tratamientos que realiza la película. Por un lado, en lugar de mostrar la unidad de lo popular en la ciudad sugerida por el discurso desarrollista, el film desnuda a la gran urbe porteña como destructora de hombres y mujeres populares e impide con ello que el espectador tenga una imagen de lo

<sup>11</sup> Itzcovitch (1961), desde una perspectiva lukacsiana, destaca el pulido que realizan Roa Bastos y Murúa del texto kordoniano como una de las grandes virtudes de la película. Pues al eliminar la anécdota circunstancial, el guionista y el director logran que *Alias Gardelito* evite la autoconciencia moral del protagonista para alcanzar un tratamiento elíptico y dialéctico sobre los marginales, que da contorno y sintetiza sin presentar claves definitivas; una suerte de un antidrama organizado a través de episodios bruscos.

<sup>12</sup> *Tiempo de Cine* n° 7 ilustró su tapa con una escena de *Alias Gardelito* en la que el protagonista abraza a una de sus mujeres y la tituló: “NUEVO CINE ARGENTINO. LA CENSURA O LA VENDA EN LOS OJOS”. Además de abordar la censura al film en el editorial y varios artículos, el número reproduce el artículo de la Ley del Cine que garantiza la libertad de expresión y el decreto firmado por el presidente Frondizi y el funcionario Mac Kay que recorta esa libertad, al considerar que las películas deben preservar “las instituciones básicas de la Nación, especialmente a la familia, los símbolos patrios y los valores éticos y culturales que caracterizan a la comunidad nacional” (*Tiempo de Cine* n° 7, 1961; destacado nuestro).

popular como un todo armónico. Por el otro, los delincuentes de baja estofa que protagonizan *Alias Gardelito* alcanzan mayores ganancias cuando se alían con la mafia importadora de la industria automotriz, es decir, ese capital transnacional que para los desarrollistas llegaba al país como “aliado estratégico” de la industrialización nacional. A través de aquella polémica y de estas insinuaciones se advierten tempranamente las profundas diferencias entre tradicionalistas y modernizadores que serán decisivas hacia mediados de la década. En efecto, una fracción significativa de artistas, periodistas y críticos, que impulsaba la modernización cultural y había sido alentada por el estado desarrollista, comienza a confrontar con ese estado que en los años siguientes participará activamente de lo que Terán llamó el “bloqueo tradicionalista” (Terán 1991: 151-172).

## Conclusiones

Las distintas vinculaciones que, a lo largo de varias décadas, Kordon estableció entre literatura y cine participan del cambiante y más amplio proceso que enlaza a los intelectuales y sus producciones con la política argentina. Entre los años treinta y sesenta, junto a la expansión de la esfera cultural, se advierte la emergencia de sucesivos y encontrados modelos de intelectual, que tienden a ser generados por una izquierda vernácula que busca tramitar un vínculo efectivo con los sectores populares (se trate de las masas obreras de la carne o de los trabajadores peronistas).

Como vimos, en los años treinta Kordon apostrofaba al cine por su efecto alienante sobre la conciencia de los sectores populares. En cambio, en los sesenta, decide proporcionar al “nuevo arte” temas para películas donde el mundo popular es engañoso, violento y víctima de la mitologización promovida por los medios de comunicación masiva como la radio y el cine. Asimismo, mientras que los relatos de los años treinta intentaban emular el montaje cinematográfico, en los sesenta el montaje y el *flashback* son utilizados en la trasposición cinematográfica de uno de sus cuentos para disponer un relato en el que el escritor ya no reconoce su creación original.

Presente en varios cuentos de Kordon, la circularidad del relato sobre Toribio favoreció la combinación de la literatura del escritor con la idea de montaje del director Murúa, quien con su *Shunko* había manifestado su negativa a imitar la realidad y su propuesta de organizar la verosimilitud a partir de “tomas casi documentales” que cuestionen el orden social vigente, y especialmente la unidad armoniosa del pueblo difundida desde el desarrollismo.

“Toribio Torres, alias ‘Gardelito’” tenía el final explosivo que pregonaba su autor, *Alias Gardelito* radicaliza y prolonga ese final a través de una alegoría onírica. El asesinato de Toribio marca el fin del “alias”, del engaño gardeliano; esa escena en la que un Toribio adulto agoniza en el borde urbano, en el sumidero social que tiene como fondo las chimeneas industriales y la ciudad porteña, es la que abre el film y la que también lo cierra. Pero, en los últimos minutos, la reaparición de la escena inicial es reforzada por el *flashback* de un Toribio agonizante que se recuerda en su niñez caminando tras del sulky de sus padres en el mismo basural en que encuentra la muerte. La fusión de esas dos escenas hacia el final del film, la de Toribio moribundo y la del *flashback*, sugieren una afinidad del montaje de Murúa con el viejo brochazo proletario, como si este estuviera disponible en el texto para ser traspuesto a la técnica cinematográfica del *Nuevo Cine Argentino*.

Por otra parte, la escena con que abre y cierra la película porteña, además de aludir al exitoso film polaco *Cenizas y diamantes* (1958) de Andrzej Wajda, seguramente sugirió a muchos espectadores una lectura política, pues la agonía de un personaje marginal como Toribio en un basural urbano habilitaba —a pesar del antiperonismo de sus realizadores— las referencias a los polémicos asesinatos en los basurales de José León Suárez denunciados por Rodolfo Walsh desde 1957.<sup>13</sup> Y la posible lectura política aparece reforzada por el cartel de la “Lista Celeste del

<sup>13</sup> Si bien *Operación Masacre* aparece como libro por primera vez en 1958, Walsh había publicado en 1957 una versión por entregas en diarios vinculados al nacionalismo.



Sindicato Municipal” pegado en el sulky que recorre el basural. Murúa y Roa Bastos, notorios artistas críticos del peronismo desde posiciones de izquierda, proyectan así una pantalla invadida, superpoblada, de *cabecitas negras*.

## **Bibliografía**

Aguilar, Gonzalo Moisés (1994). *Lautaro Murúa*, Buenos Aires, CEAL-INC.

Altamirano, Carlos (2007). *Intelectuales. Notas para una investigación*, Buenos Aires, Norma.

Babino, María Elena (2001). *La literatura en el teatro y en el cine*, Buenos Aires, Ediciones FADU.

Bisso, Andrés y Adrián Celentano (2005). “La lucha antifascista de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores AIAPE, (1935-1943)”. Biagini, Hugo y Arturo A. Roig (dirs.), *El pensamiento alternativo en Argentina*. Tomo Ingenieros. Buenos Aires, Biblos, 235-265.

Cabezón Doty, Claudia (2005). “Latinoamérica y Europa en un dialogo intermedial: Gabriel García Marquez, Hanna Schigulla y Cesare Zavattini, en *Revista Taller de Letras*, n° 37, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Cattaruzza, Alejandro y Fernando Rodríguez (2005). “Una vez más, *El hombre que está solo y espera*”. Scalabrini Ortiz, Raúl, *El hombre que está solo y espera, Una Biblia porteña*. Buenos Aires, Biblos, 9-32.

Celentano, Adrián (2007). “Otro signo de la crisis: la revista *Capricornio*”, en XI Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia, Tucumán.

Kordon, Bernardo (1936). *La vuelta de Rocha. Brochazos y relatos porteños*, Buenos Aires, AJE-Claridad.

----- (1972). *Reina del Plata*, Buenos Aires, CEAL, 1972. [1946]

----- (1956). *Vagabundo en Tombuctú*, Buenos Aires, Cauce.

----- (1972). *Sus mejores cuentos porteños*, Buenos Aires, Siglo Veinte.

Gálvez, Manuel (1980) [1922]. *Historia de arrabal*, Buenos Aires, CEAL.

Gramsci, Antonio (1991). *Los intelectuales y la formación de la cultura*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Gramuglio, María T. (dir.) (2002) “El imperio realista”. *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 6, Buenos Aires, Emecé.

Larra, Raúl (1982). *Etcétera*, Buenos Aires, Ánfora.

Onaindia, Miguel y Fernando Madedo (2009), “Literatura y cine”. De Diego, José Luis y José Amícola (dirs.). *Literatura. La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*, La Plata, Al Margen, 197-207.

Portantiero, Juan Carlos (2011). *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, EUDEBA [1961].

VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius  
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria - IdIHCS/CONICET  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata

Rivera, Jorge B. (1992). "Estudio preliminar". Kordon, Bernardo, *El misterioso cocinero volador y otros relatos*, CEAL, Buenos Aires.

Romano, Eduardo (2006). "No se olviden de Bernardo (Kordon)" en VI Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y crítica literaria, La Plata, disponible en línea: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/21-romano.pdf>

Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Scalabrini Ortiz, Raúl (2005). *El hombre que está solo y espera. Una Biblia porteña*, Buenos Aires, Biblos.

Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.

Torre Nilsson Leopoldo (1953) "El cine que podemos aprender", *Capricornio*, 1, Jul. 1953, 31-32; y (1954) "La mucama", *Capricornio*, 6, Jun.-Jul., 45-46.

Viñas, David (1964). *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.

Wolf, Sergio (2001). *Cine / literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós