



Adrián Celentano

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de la Plata
adriancelentano@gmail.com

La literatura que va al cine. Bernardo Kordon y el realismo social en Argentina (1936-1985)

The Literature that Goes to the Movies. Bernardo Kordon and the Social Realism in Argentina (1936- 1985)

Resumen

El artículo se concentra en el vínculo entre cine y literatura que tramó Bernardo Kordon (1915-2002), un escritor argentino que inscribió su literatura realista en la cultura de izquierdas y alcanzó una notoria consagración. En sus relatos se interesó en la representación de los sectores populares y de la marginalidad urbana. Acompañó su estética de denuncia social con la creación de revistas y editoriales, la traducción de autores brasileños y su condición de organizador de viajes político-culturales a la República Popular China. Retomando la perspectiva de la historia intelectual, estudiamos, en primer lugar, la crítica a la industria cultural de su literatura de los años treinta y cuarenta. En segundo lugar, nos detenemos en la relación que estableció con los agrupamientos intelectuales de la nueva izquierda en los años sesenta y setenta, años en que su literatura logró un importante reconocimiento en el campo editorial y por primera vez fueron transpuestos al cine sus relatos. Cerramos el recorrido con un breve análisis de la revaloración de su obra que se registró en la transición argentina a la democracia.

Palabras claves

Intelectuales, Literatura social, Nuevo cine, Bernardo Kordon.

Abstract

The article focuses on the link between cinema and literature that Bernardo Kordon (1915-2002) wove, an Argentine writer who inscribed his realistic literature in leftist culture and achieved a notorious consecration. In his stories he was interested in the representation of the popular sectors and urban marginality. He accompanied his aesthetic of social denunciation with the creation of magazines and publishing houses, the translation of Brazilian authors and his status as an organizer of political-cultural trips to the People's Republic of China. Returning to the perspective of intellectual history, we study, in the first place, the criticism of the cultural industry of his literature of the thirties and forties. Secondly, we dwell on the relationship he established with the intellectual groupings of the new left in the sixties and seventies, years in which his literature achieved important recognition in the editorial field and for the first time his stories were transposed to the cinema. We close the tour with a brief analysis of the revaluation of his work that was recorded in the Argentine transition to democracy.

Keywords

Intellectuals, Social Literature, New Cinema, Bernardo Kordon.

Introducción

Los estudios sobre los vínculos tramados entre la literatura realista argentina y el cine en los años sesenta coinciden en ubicar a Bernardo Kordon (1915-2002) como uno de los escritores destacados.¹ Kordon cuenta con una importante obra iniciada en los años treinta. Si un hilo recorre su prolongado itinerario como escritor, editor, viajero y traductor, es la búsqueda de expresiones literarias capaces de representar a las clases populares argentinas. Tempranamente, participó del realismo social de Boedo, pero a lo largo de los años intentó distintas vías para dar cuenta tanto de las transformaciones sociales y culturales de la gran urbe porteña como de los actores que debieran protagonizar ese proceso.

Mientras que en su producción temprana se preocupa por representar al mundo obrero y campesino, desde mediados de los cuarenta hasta mediados de los sesenta la perspectiva clasista tiende a quedar en un segundo plano. Los

¹ En sus estudios sobre las transposiciones cinematográficas de la literatura argentina tanto David Oubiña como Carlos Dámaso Martínez coinciden en ubicar a Kordon entre los autores filiados en el realismo que contribuyeron al desarrollo del llamado “Nuevo Cine Argentino” de los años sesenta. Sobre la inserción de Kordon en el panorama editorial, ver De Diego *Editores*.

protagonistas comienzan a ser los marginales. En una tercera y última etapa, que se abre a mediados de los sesenta y se prolonga una década, Kordon se interesa por hacerle un lugar en la literatura a los “cabecitas negras”. Su atención a los sectores populares llevó la impronta de la cultura de izquierdas, en un principio como camarada de ruta de los escritores comunistas argentinos y brasileños, luego –desde principios de los años sesenta– ligado a la difusión del maoísmo y del comunismo chino.

Durante estas etapas, la producción de Kordon mantiene una relación intensa con el cine. Al revisar el conjunto de su obra, registramos frecuentes referencias a la industria cinematográfica y a los efectos del cine entre los sectores populares urbanos. Además, cinco de sus cuentos fueron llevados a la pantalla grande bajo los siguientes títulos: *Alias Gardelito* (1961), *El ayudante* (1971), *El grito de Celina* (1975), *Romance en la puerta oeste de la ciudad* (cortometraje, 1979), *Tacos altos* (1985) y *Con la misma bronca* (inconclusa).

En las siguientes páginas nos valemos de las herramientas de la historia intelectual para reflexionar sobre la relación con el cine que entabló Kordon durante sus tres etapas literarias. Tomando como marco la política literaria que anima cada etapa, analizamos las referencias al cine de una selección de sus relatos, así como las transposiciones cinematográficas de tres de sus cuentos: “Toribio Torres, alias ‘Gardelito’” (1956), “El sordomudo” (1966) y “Los ojos de Celina” (1969). Hacia el final, nos detenemos en las representaciones de los “cabecitas negras” que ofrece Kordon, por un lado, en *Bairestop*, novela que condensa lo que distinguimos como la tercera etapa del autor, y, por el otro, en *Tacos altos* (1985), película que transpone dos cuentos que había publicado en los años sesenta.

El *brochazo* como técnica cinematográfica

En 1935 un grupo de jóvenes literatos relacionados con el Partido Comunista Argentino, entre los que se encuentran Bernardo Kordon, Raúl Larra y

Alfredo Varela, publica en la hoja de los trabajadores gastronómicos un manifiesto firmado por la “Agrupación de Jóvenes Escritores Proletarios”. Al año siguiente, el agrupamiento cultural suprime de su nombre el término “proletario” y comienza a organizar una revista oral en apoyo a la huelga de los trabajadores de la construcción que conmocionaba a la ciudad de Buenos Aires.² La Asociación de Jóvenes Escritores (AJE) se identificó inicialmente con la línea realista del antiguo grupo de Boedo, línea explicitada en la elección de sus primeros interlocutores: Álvaro Yunque, Roberto Arlt y Raúl González Tuñón. Kordon no era un desconocido, el año anterior una carta suya desató una polémica en *Sintonía*, la revista musical porteña de mayor circulación. La carta defendía al tango de la supuesta intromisión de ritmos “exóticos” como el jazz, y dos años después desde esa misma revista Kordon reivindicó el origen africano de tango.

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), la red intelectual antifascista apoyada por los comunistas;³ y el segundo, la edición conjunta de AJE y Claridad del libro de Kordon: *La vuelta de Rocha. Brochazos y relatos porteños*.⁴ Hijo de un imprentero judío del barrio de Almagro y de un ama de casa fanática del cine, Kordon ata un interesante nudo entre cine y literatura que perdura en sus cuatro décadas de producción intelectual, no sin sufrir interesantes mutaciones.

A través del título y subtítulo de su libro, Kordon asocia el nombre del primer puerto natural de la época colonial, “La Vuelta de Rocha”, con el “brochazo porteño”, técnica propuesta por la AJE para lograr una interpretación moderna de las transformaciones de la ciudad.⁵ Con el término “brochazo”, que alude

2 La eliminación de la adjetivación clasista coincide con la nueva táctica del Partido Comunista, que promueve los Frentes Populares contra el fascismo (Larra). Empleamos el concepto de “agrupamiento cultural” en el sentido propuesto por Gramsci. Ver también, Altamirano *Intelectuales*.

3 Sobre la AIAPE, Bisso y Celentano *La lucha antifascista*.

4 Esa primera edición estuvo ideada como “libro barato”, contó con ochenta páginas, tapas duras y siete láminas; se vendió a sólo 0,50 centavos (Rivera *El misterioso*).

5 Ese recodo del Riachuelo perteneciente al barrio de La Boca es también donde en 1922 Manuel Gálvez ambientó su *Historia de arrabal*, y el recurrente motivo elegido por muchos artistas

simultáneamente a la estética impresionista y a la pincelada gruesa del pintor de obra, los jóvenes buscaban condensar el intento de imprimir en la literatura la fuerza de las masas trabajadoras. De ahí que en sus relatos Kordon retome el término para dar cuenta tanto de los diversos cambios en la gran urbe como de sus anónimos constructores.

Larra escribe la introducción a *La Vuelta de Rocha*. Allí ubica a Kordon en una literatura que aún debía escribirse y cuya tarea era 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. Afirma Larra sobre su amigo escritor:

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. (Kordon, *La Vuelta de Rocha* 6)

Para alcanzar una interpretación de la mutación urbana, condensada en el paso del mateo al colectivo, en el peso de la masa inmigratoria y en la transformación de los arrabales en barriadas obreras, es necesario renovar el lenguaje –sostiene Larra– hasta lograr que las palabras vuelvan a corresponderse con el mundo cambiante de las cosas populares.⁶ Esa es la misión que Larra

plásticos. Por otra parte, en 1937 el cineasta Manuel Romero estrenó el exitoso film *La Vuelta de Rocha*, un drama social ambientado entre el mundo portuario y los cafetines tangueros.

⁶ Seguramente también haya que filiar el “brochazo porteño” al retrato de la ciudad realizado por Arlt en sus célebres “Aguafuertes porteñas” y continuado por Raúl Scalabrini Ortiz en sus “Anotaciones porteñas”, ambas aparecidas en el diario *El Mundo* (Cattaruzza y Rodríguez Una vez más).

reconoce y halaga en la producción de Kordon, y por extensión en la AJE, colectivo cuyos miembros se reconocen como “recién llegados” al campo cultural.

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 se van descubriendo en el texto: el viaje en un colectivo repleto de pasajeros, los niños jugando al fútbol, las lanchas pasando bajo el transbordador, los crotos que viajan en tren, el beso en la pantalla del cine y el hombre que espera en una plaza. A su vez, estas imágenes remiten a 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.⁷

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 señala en la literatura de Kordon y que en el cine es llevado a cabo 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 realizado por el montaje cinematográfico.

⁷ El mismo Kordon anuda pintura, grabado y 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” (*La Vuelta* 35).

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 *La Vuelta* 44). Mr. Whtx, el dueño de esa fábrica standarizada, monopoliza el mercado de “South América” y es responsable de la máquina publicitaria de *broadcastings*:

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 del desperejo 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, *La Vuelta* 46)

Al ocuparse del cine, Kordon transforma su prosa narrativa en una de barricada que denuncia las películas de Hollywood por su explotación del narcisismo y del masoquismo en un público standarizado que termina por identificarse con los actores taquilleros. Un cine que le permite a cada clase social comprar su satisfacción enlatada: en las salas del centro se amasan las conciencias de oficinistas que cumplen ocho horas de trabajo y cuatro de cine, mientras que en las salas 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 transpone 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 acuerda en líneas generales con los jóvenes de la AJE. Asimismo, sigue de cerca la posición de los intelectuales comunistas, quienes por entonces explican la fuerza de la industria cinematográfica estadounidense 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. Con su diatriba Kordon participa de la preocupación de los jóvenes izquierdistas ante la configuración de un *star system* cinematográfico que acapara 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. (*La Vuelta* 51)

Esta inscripción del cine en la abarcativa definición del imperialismo puede ser confrontada con la caracterización realizada en 1931 por Scalabrini Ortiz. Ambos condenan la “pornografía” y la falsedad norteamericana, pero proponen remedios diversos. El tan celebrado ensayo *El hombre que está solo y espera* convoca a defender el “espíritu porteño” que estaría siendo amenazado por el cine, cuyo carácter engañoso y estupefaciente operaría como una sustitución de la vida. En cambio, Kordon remite su explicación a la estructura económica capitalista – que sería la determinante de la dominación imperial sufrida por la Argentina–, al tiempo que señala la dominación ideológica de la burguesía sobre la masa de los espectadores pertenecientes al proletariado y a la pequeña burguesía.

Esta impugnación al séptimo arte desarrollada en *La Vuelta de Rocha* encuentra una suerte de prolongación diez años después en los relatos que integran *Reina del Plata* (1946). En este nuevo libro –en el que media su interés por la

cultura popular brasileña-, la “realidad” de las clases populares urbanas de la Argentina emerge a través de un 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, y que además critica los efectos alienantes de la industria cinematográfica sobre el público. Si bien en *Reina del Plata* pierde peso el cuestionamiento del del cine en clave antimperialista y anticapitalista, se mantiene la denuncia de la industria del cine. Este motivo será una constante en los relatos kordonianos anteriores a los años sesenta.

Kordon colabora en varias publicaciones de izquierda. Entre ellas, en la revista comunista *Argumentos* (1938-1939) y en la antifascista *Nueva Gaceta* (1941-1943) se dedica a la historia de la negritud brasileña, tema sobre el que había publicado dos libros: *Candombe* (1938) y *Macumba* (1939). Producto de su relación con los críticos culturales brasileños Newton Freitas y Lidia Besouchet, traduce *Zafra*, la novela amazónica del escritor socialista Abgar Bastos; en 1947 traduce *Vidas Secas*, la novela campesina de Graciliano Ramos y al año siguiente, *Infancia*, del mismo autor. *Vidas Secas* fue llevada exitosamente al cine en 1963 por Nelson Pereyra dos Santos. Como veremos, la representación de la negritud y de los marginados brasileños, chilenos y argentinos son motivo de otros trabajos de Kordon.

Luego de un viaje a Europa, Kordon fundó y dirigió *Capricornio* (1953-1954), revista de crítica literaria, filosófica y cinematográfica que, entre otros materiales, incluyó textos de viajeros a la naciente República Popular China y de su líder Mao Tse Tung. Se sumó a la Casa de Amistad Argentino China orientada por Fina Warschauer y viajó por primera vez a ese país en 1957. Poco después publicó *600 millones y uno* (1968) y *Teatro tradicional chino* (1959), dos libros en los que plasmó ese viaje y sus simpatías por las representaciones del bajo pueblo que impulsaba Mao, a distancia del realismo socialista en la literatura.

El mito gardeliano

En 1956 Kordon obtiene por primera vez un premio nacional, la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE). Ese año publica dentro de *Vagabundo en Tombuctú* el cuento “Toribio Torres, alias ‘Gardelito’”, llevado al cine en 1961 como *Alias Gardelito*, por el actor y director de izquierdas Lautaro Murúa. El cuento narra la vida de Toribio Torres, un adolescente tucumano que vive en Buenos Aires con sus tíos porteños. Para caracterizar al personaje Kordon narra el descubrimiento de que una dama confía más en un perro que en él y que incluso prefiere “que lo maten a él en vez de al perro” (*Sus mejores* 96). De ello Toribio extrae una enseñanza de vida: “para ganar hay que engañar”. Esta enseñanza ya era conocida por 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 mediante sus engaños.

El joven 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 que esos artefactos culturales le disparan al 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” (*Vagabundo* 99). Tiempo después, Toribio materializa esos deseos: cuando despierta de una pesadilla en la que recuerda a sus padres arriba del sulky, azota inesperadamente a Margot, la prostituta que dormía a su lado. La narración del sueño se esfuerza por reflejar la soledad y el sufrimiento de este joven en la ciudad, a la vez, su grito ahogado evidencia la distancia respecto del pasado revelado por el sueño.

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 *Sus mejores* 122)

El mecanismo del engaño es elegido por Toribio –y por muchos otros– para reparar la falta de dinero y la distancia social; manipula los deseos tanto de las prostitutas como de los “invertidos” y de las mujeres que buscan novio por correo. Pero, a lo largo del relato, ese mecanismo sigue sin permitir al joven realizar su deseo de convertirse en un cantante de tango, de ser un pequeño Gardel. Kordon parece estar reformulando el 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. Pone en boca del tío albañil el motivo boedista: “primero el puchero; después la pilcha” (Kordon *Sus mejores* 110) que, en realidad, nunca se alcanza, pero el tucumano se resiste a entregar su deseo de “gardelito”. De todos modos, cuando vaga de pensión en pensión, reflexiona: el hambre exige hacer algo, sino “¿para que servía la libertad sin dinero? Era eso y lo sabía” (Kordon *Sus mejores* 117).

Kordon mide a Toribio con su antiguo personaje Fiacini. Este falsificador con pretensiones de actor de *Reina del Plata* reaparece en “Toribio Torres, alias ‘Gardelito’” como el estafador que enseña al protagonista su arte y que 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 construía el cine en la sociedad porteña: le hace decir a un Toribio ya transformado en estafador que será un actor de cine “como Hugo del



Carril”, y propone un diálogo entre él y Picayo (el amigo del barrio popular e iniciado en el hampa) en el que Toribio identifica a la muchedumbre engañada en los cines de la calle Lavalle como una “merza de grasas”. A diferencia del sueño que había tenido, la soledad y el sufrimiento se trocan en desprecio hacia la masa y la sensación de estar por encima de Picayo.

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” en la que trabaja como cantante, cuando, en realidad, cada vez son más sus frustraciones y pesadillas. E incluso intenta engañar a su maestro Fiacini, pero falla: confiesa a su aprendiz Picayo que se ha quedado con los dólares falsos del jefe y ese es el fin de Toribio.

Kordon solía repetir que el final de los cuentos debía ser explosivo. En este Toribio siente la detonación “como un golpe de gong en el cerebro” (*Sus mejores* 161) mientras su cuerpo es aferrado de un lado por el porteño falsificador Fiacini y del otro por el amigo del barrio popular que lo había delatado, Picayo.

En 1960, con el asentimiento de Kordon, Lautaro Murúa encomienda a Sully Schroeder y a Augusto Roa Bastos (que había trabajado en el film anterior de Murúa) la realización del guion que transpone al cine “Toribio Torres, alias ‘Gardelito’”.⁸ La película se estrena el año siguiente. La participación de Kordon en esa transposición evidencia cierta distancia respecto de su impugnación al cine como un mero “arte burgués”. Esta distancia había comenzado en 1953, cuando para su revista cultural *Capricornio* convoca a varios de los críticos y directores que en la década siguiente animarán el Nuevo Cine Argentino (Celentano Otro signo).⁹

8 A modo de propaganda, el diario *La Nación* publica una nota sobre del futuro film. Entre otras cosas, la nota sintetiza el tipo de colaboración entre el escritor, 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).

9 Junto a *Cinecrítica*, *Tiempo de cine* participa de la rivalidad, iniciada por el cine europeo, con la industria de Hollywood por el tipo de mercados y formas estéticas. Una de las caras más visibles

Alias Gardelito se suma a una suerte de dispositivo encargado de demoler el mito gardeliano. Este dispositivo habría estado compuesto por el cuento, el intento de censura del film y las polémicas en torno a su estreno. En el cuento, la gloria de las orquestas y los cantores permanecía como el deseo inalcanzable de un “gardelito” que una y otra vez canta tangos y ensaya los pasos de baile. El film, por su parte, se detiene en la pérdida de peso del tango y los cambios en su circulación porteña. *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 de 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. Esta última, luego del intento de censura estatal, gana aún más páginas que *Shunko* en la gran prensa. A su vez, la crítica especializada de las revistas *Tiempo de Cine* y *Cinecrítica*, sobre todo a través de la pluma de Agustín Mahieu y de Mabel 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 vinculación con la renovación registrada en el cine europeo. En 1961 Itzcovitch se vale de una perspectiva lukacsiana para entender al film como una suerte de antidrama organizado en episodios bruscos. Con la eliminación de la anécdota circunstancial, el guionista y el director lograrían un admirable tratamiento elíptico y dialéctico de los marginales, en el que no estaría en cuestión la autoconciencia moral del protagonista. El investigador Gonzalo Aguilar ha propuesto que la

del movimiento es justamente Murúa. Otros protagonistas son David José Kohon, Manuel Antín, Simón Feldman, David Cherniavsky, Rodolfo Khun y Leopoldo Torre Nilsson.

película funciona como un *flashback* dentro de un *flashback*, una inscripción articulada mediante el sueño del sulky que reaparece una y otra vez a medida que avanza la narración. El corte en la sucesión de hechos que realizan los recuerdos haría irrumpir “imágenes flotantes” y sonidos que, además de no identificarse con el verismo, motivan las preguntas en el espectador (Aguilar *Lautaro*). El director chileno 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.

El cuento “Toribio Torres, alias ‘Gardelito’” tuvo el final explosivo que pregonaba la estética de Kordon. *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. La 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, abre el film pero también lo cierra. Pero, en los últimos minutos, la reaparición de la escena inicial es reforzada por el *flashback* de un Toribio agonizante que recuerda su niñez, se ve caminando tras del sulky de sus padres en el mismo basural en que acababa de encontrar la muerte. La fusión de esas dos escenas como final del film, Toribio moribundo y el *flashback*, sugiere una afinidad del montaje de Murúa con el brochazo proletario, como si éste estuviera disponible en el texto para ser transpuesto a la técnica cinematográfica del Nuevo Cine Argentino. Y ello a pesar de la controversia que mantendrán el director y el escritor luego del estreno e incluso del rechazo público a ese nuevo cine que sostiene Kordon.

Por otra parte, la escena con que abre y cierra *Alias Gardelito*, además de glosar al exitoso film polaco *Cenizas y diamantes* (1958) de Andrzej Wajda, seguramente sugirió a muchos espectadores una lectura política, pues era fácil que la agonía de un personaje marginal como Toribio en un basural urbano remitiera al denunciado asesinato de un grupo de trabajadores peronistas en los basurales de los alejados suburbios de José León Suárez que había comenzado a denunciar en 1957

Rodolfo Walsh.¹⁰ La posible lectura política aparece reforzada por el cartel de la “Lista Celeste del 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*.

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 habría un resultado poco fiel al cuento; en términos técnicos, reclama una “adaptación” del lenguaje cinematográfico al “original” de carácter literario. En su respuesta, Murúa defiende un “film de montaje” que enriquece creativamente lo producido por el cuento, es decir, se vuelca por una “transposición” 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 amparado en un decreto nacional sobre el cine y la preservación de la familia, los símbolos patrios y los valores éticos y culturales. El pedido fue denegado en lo que muchos identificaron como un “fallo ejemplar”.¹¹ A ello podemos agregar una cuestión que estaría implícita en esa censura: 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 en la coyuntura nacional de 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 desarrollismo, se desnuda a la gran urbe porteña como destructora de hombres y mujeres populares e impide con ello que el espectador tenga una

10 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. Sobre la primera edición y la inscripción de su denuncia en un liberalismo antiperonista, García.

11 El séptimo número de *Tiempo de Cine* ilustró su tapa con una escena de *Alias Gardelito* en la que el protagonista abraza a una de sus mujeres. Esa tapa llevó como título “Nuevo cine argentino. La censura o la venda en los ojos”. Y se ocupó del intento de censura tanto en su editorial como en varias notas.

imagen de lo popular como un todo armónico. Por el otro, los delincuentes de baja estofa que protagonizan el film 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 participa activamente de lo que Terán llamó el “bloqueo tradicionalista” (Terán *Nuestros*).

Los cabecitas negras

En 1965 Kordon edita por el sello que había fundado, Capricornio, su primera novela, *Vencedores y vencidos*. El título es decididamente político, ya que remite a la fórmula “Ni vencedores ni vencidos” proclamada por el general Eduardo Lonardi en 1955, cuando encabezó el golpe de Estado, autodenominado “Revolución Libertadora”, que derrocó a al presidente nacional Juan Domingo Perón.¹² Por entonces, Kordon transita un proceso de radicalización política marcado por su propaganda en favor del comunismo chino, proceso jalonado en 1965 con la segunda época de la revista *Capricornio* –en la que lo acompaña el escritor y editor Jorge Lafforgue– y en 1969 con la edición de *China o la Revolución para siempre*, crónica de su nuevo viaje a China publicada por Jorge Álvarez (la editorial independiente de izquierdas emblemática de esos años). Además, colabora en libros y revistas en los que saluda la revuelta estudiantil global

¹² “Ni vencedores ni vencidos” se le atribuye originariamente al general entrerriano Justo José de Urquiza, quien la pronunció luego de derrotar al gobernador de Buenos Aires Juan Manuel de Rosas en la Batalla de Caseros, de 1852.

y la rebelión de los países del Tercer Mundo y establece paralelos con la rebelión estudiantil y popular en Argentina.

Vencedores y vencidos combina los relatos sobre la vida obrera y el mundo lumpen con la reivindicación, formulada por un artista, de los “cabecitas negras” y el peronismo. La introducción de los cabecitas negras marcaría el comienzo de lo que distinguimos como una tercera etapa. Pero además el tipo de tratamiento allí realizado pone en relación la novela de Kordon con *Buenos Aires, vida privada y alienación* (1961), ensayo de Juan José Sebreli que cita reiteradamente a Kordon y con *Cabecita negra* (1962), de Germán Rozenmacher. Estos dos libros vehiculizan la “(auto)denigración de la pequeña burguesía” frente al fenómeno peronista (Altamirano *Peronismo*).

El protagonista de *Vencedores y vencidos*, Américo Rivas, es quien pronuncia esa autodenigración. Rivas evalúa la creencia de los hijos de inmigrantes en las instituciones liberales para concluir: “esa mentira de rastacueros, tuvo al fin su sacudimiento con el peronismo, con la toma de conciencia de los cabecitas negras. Y es una suerte que aún sigan aterrorizando por igual a oligarcas y horteras” (Kordon *Vencedores* 89). Por otra parte, los diálogos entre Rivas y Molly (un publicista con ambiciones de director cinematográfico) le sirven a Kordon para renovar sus variados cuestionamientos al mundo del cine, aparecidos en la citada polémica con Murúa. De un modo similar a sus cuentos tempranos, impugna a la industria cinematográfica porque requiere un gran capital para realizar un film, además de los obstáculos que presentan los sindicatos, los asistentes y los productores a la hora del trabajo creativo. Kordon tampoco salva a los periodistas y los críticos, quienes se empacharían con “toneladas de revistas cineclubistas” (91) y buscarían mensajes filosóficos en las películas, ni los directores, que hablarían de trabajo en equipo y contra el individualismo, pero se creerían “Dios Todopoderoso”, como Fellini en *Ocho y medio* (131). Por último, las salas de cine porteñas son asociadas a un espacio de disfrute y evasión que abarca desde el ensueño infantil hasta la satisfacción sexual. Ante sus fracasos, Américo se interna en esa especie de “antesala de la muerte” para drogarse y cavilar:

Enfrente se desgañitaban los fantasmas luminosos de la pantalla. ¡Salud, sombras y luces de los viejos cines de su infancia! Allí pasó las tardes, sumergido de vuelta en el regazo materno, rumiando chocolatinas y bizcochos de grasa. La madrastra ciudad nunca le ofreció algo mejor que esa oscuridad donde se imponía el sopor y la ensoñación en los interminables programas de tres o cuatro películas corridas [...] Y cincuenta centavos fue el precio de su primera experiencia con una mujer. Ella contó las monedas en la oscuridad, después lo masturbó en el fondo del cine, bajo esa sorda luz roja y el run-run de la sala proyectora. (*Vencedores* 112)

En *Vencedores y vencidos* la alternativa frente a la irrealidad y a los fantasmas que persiguen a los intelectuales es la búsqueda del encuentro de sus imágenes y dibujos con las masas populares, como lo intenta Rivas cuando, moribundo, se interna en un rancherío del barrio de Flores. Kordon justifica esta opción en el último capítulo, donde insinúa la alianza entre la fuerza de los cabecitas negras y el resentimiento del artista que espera la explosión social:

Los parias de tez morena acampaban como un ejército invasor en las puertas de la ciudad rica y soñada. Rivas comulgaba con esos cabecitas negras que amenazaban –así lo creía- a la ciudad narcisista de su gordura blanca y rosada. Los sentía sus aliados en su resentimiento y en su desesperada esperanza de que algo tendría que cambiar –y mejor reventar- algún día. (*Vencedores* 149)

Kordon explicitó en *Vencedores y vencidos* su simpatía por los cabecitas negras y su desprecio por el mundo de la publicidad y del cine de autor. Esto último no le impidió vincularse con Mario David, director que, bajo el título *El ayudante*, en 1971 llevó a la pantalla “El sordomudo”, cuento que había sido publicado en *Un*

día menos (1966). El cuento y el film proponen dos cruces frecuentes en los escritores de izquierdas y en Kordon, en particular. Por un lado, el encuentro entre las clases sociales que encarna cada protagonista: Aristóbulo (Pepe Soriano), el chofer de un camión, acepta a un joven ayudante sordomudo (Enrique Fava), quien es de clase acomodada y aparentemente trabaja por prescripción médica. Por otro, el cruce territorial que implica la ida y la vuelta entre el centro porteño y las terminales ferroviarias del conurbano. Las intensas disonancias de la música de Víctor Proncet acompañan las imágenes de una ciudad caótica marcada por el tránsito pesado de camiones y colectivos. El film instala una mirada sobre la densa ciudad desde la cabina del camión, lugar de trabajo en el que los protagonistas interactúan por señas, especialmente las que ponderan la silueta de las transeúntes. En contraposición, el padre y la madre del sordomudo discuten en el amplio living de su casa si el empleo del joven resulta provechoso para su inserción social o si es un instrumento para “hacerlo hombre”. Tanto en la cabina como en el living el modelo machista es sutilmente cuestionado. Finalmente, como en *Alias Gardelito*, el protagonista muere en el suburbio a manos de quién lo engaña, en este caso un vagabundo (José Slavin). El guion le introduce dos cambios importantes al cuento. Por un lado, la escena del baile de sordomudos registra la codificación de los cuerpos en el espacio y, por otro, se incorpora al chofer como vengador del sordomudo asesinado.

Los diarios porteños más importantes, *La Nación* y *La Razón*, reseñaron favorablemente el film, especialmente por las logradas escenas del baile y por la original tematización de la discapacidad. Sin embargo, no dejó de ser un film con poco brillo en las actuaciones y más despolitizado, sobre todo en contraste con *Alias Gardelito* y los estrenos de ese año. Las reivindicaciones kordonianas a la Revolución cultural china y a la rebelión de los “cabecitas negras” argentinos no incidieron en esta intervención estética, el escritor mostraba una interesante autonomía en un medio cultural entonces envuelto en los debates sobre el modelo del intelectual revolucionario y sobre las nuevas vanguardias del cine radicalizado. Es más, las debilidades de *El ayudante* y su escasa repercusión no mellaron el

entusiasmo cinematográfico de Kordon, quien manifestó en diversos reportajes su conformidad con el desempeño de David y, como veremos, volvió a trabajar con él en 1975.

El matriarcado rural

Desde la vuelta de Perón a la Argentina y del peronismo al poder en 1973 hasta el golpe de Estado de 1976, transcurren tres años vertiginosos para el campo intelectual argentino; también para Kordon. Su producción circula por diversos canales: en La Habana la editorial Casa de las Américas lanza en 1974 *Alias Gardelito*, en Buenos Aires aparece en 1975 su novela *Bairestop* por la editorial Losada; el sello Corregidor reedita su narrativa completa en un volumen y Hachette agrega un cuento de Kordon en la nueva edición de la *Antología del cuento extraño* (editada originalmente en 1956, en ambos casos al cuidado de Rodolfo Walsh); Beatriz Sarlo incluye otro texto de Kordon en su compilación *El cuento argentino contemporáneo*, preparada en 1976 para el CEAL. Otros cuentos aparecen en las compilaciones *Así escriben los duros sobre el amor* (editorial Orión, 1975) y *Narrativa argentina '75* (Lumen); *Crisis*, la revista cultural peronista, publica dos artículos sobre *Bairestop*. Germán García reproduce en la revista lacaniana *Literal* el más sofisticado texto crítico referido a un cuento de Kordon, “Estación terminal”, y al escritor mismo. Asimismo, en 1975 Mario David lleva a la pantalla grande el cuento “Los ojos de Celina”; y Kordon prepara una antología del cuento chino para la editorial Orión.

Dos producciones de Kordon de esta tercera etapa literaria nos permiten revisar la relación que propuso entre sectores populares y violencia, por un lado, e identificar los dilemas con los que se encontró ante el nuevo gobierno peronista, al que adhirió en un comienzo, por otro. La primera producción es la mencionada transposición cinematográfica del cuento “Los ojos de Celina”, la segunda es *Bairestop*, libro en el que Kordon intercala la crónica de la masacre de Ezeiza y las



reconstrucciones históricas de las rebeliones de los esclavos negros durante la época colonial.

El cuento breve “Los ojos de Celina” fue incluido en *Cuentos de Bernardo Kordon*, publicado en 1969 por Tiempo Contemporáneo, editorial a cargo del crítico y escritor Ricardo Piglia, quién viajaría a China en 1974 a instancia de Kordon. El cuento se basa en la crónica de un asesinato chaqueño conocido como “el crimen de la víbora”. Mientras en el norte rural de la Argentina la voz popular fija la denominación del hecho en el asesinato y el instrumento animal, en el mundo urbano el cuento y el film hacen centro en la víctima, Celina, de quien, de modo expresionista, se destacan sus ojos o su grito.¹³

Narrado en primera persona por Pedro, el cuento es circular: comienza y termina con el recuerdo obsesivo que tiene Pedro de la mirada de su novia Celina, cuando muere picada por una yarará que Juliana, la madre de Pedro y propietaria del algodonal, había escondido en una canasta. El argumento gira alrededor del control del tiempo de trabajo familiar en el algodonal, el lazo entre la familia y la propiedad privada que anuda a todos los personajes al poder de Juliana. La anciana ejerce el matriarcado a través del dominio de los factores productivos –la finca, la tierra, el sulky– y de la reproducción de la fuerza de trabajo –los brazos de sus hijos y de sus nueras Celina y Roberta, quien, a diferencia de Celina, “paría machitos para el trabajo”, era “callada como una mula” y trabajaba “como una burra” (Kordon *Un día*).

Celina fascina a Pedro con sus ojos, pero además logra disminuir el esfuerzo laboral masculino y se propone que ambos salgan del orden de explotación animal. Celina quiere dejar el surco que le enflaquece el cuerpo, y sobre todo quiere recuperar la vida que le extrae el trabajo. Frente a esta amenaza al *statu quo* la anciana envenena a Celina y consigue la anuencia de sus hijos. Luego del asesinato Juliana recupera tanto su autoridad familiar como el control de la finca. Pero

13 En 2005 Cristina Banegas protagonizó el episodio “Margarita, la maldita” para la serie televisiva *Mujeres asesinas*. Si bien el episodio se basó en el crimen chaqueño, los detalles de su relato guardan importantes similitudes con la versión cinematográfica.

Roberta denuncia el asesinato, es decir, habilita a que el comisario, la justicia y la penitenciaría (en fin, el Estado) “repongan el orden”, el que ahora ubica a Roberta como la propietaria de la finca. En prisión Pedro, quien no puede desprenderse del recuerdo de los ojos de Celina, descubre que es preferible esa vida de encierro al trabajo en el algodón. Al convertir en un cuento el “crimen de la víbora”, Kordon pone en primer plano la violencia en la que se basa el lazo –constitutivo de las sociedades modernas y expuesto de modo célebre por Engels– entre la familia, la propiedad privada y el Estado. Revisemos ahora la transposición al film.

El grito de Celina fue ambientada en Buenos Aires. Kordon y David sostienen que eligieron escenarios rurales porque les permitían recrear no sólo la intimidad con la naturaleza, sino también las relaciones violentas de los “latifundios” –denominación ausente en el texto kordoniano–. El cierre sobre sí mismo del mundo rural que caracteriza al cuento habría facilitado su traspaso a la pantalla. Pero si bien el director tiende a reproducir los climas definidos en el texto, incorpora un punto de vista racial y refuerza la violencia hacia Celina. Protagonizada por la actriz Selva Aleman, aparece como una criollita víctima de una familia gringa dominada por Juliana (María Rosa Gallo) en una estancia que deviene un microcosmos de las relaciones sociales. En el film *Celina* no sólo es picada por la víbora, sino que además es atada al sulky en que viajan Juliana y sus hijos para que el paso veloz acelere el efecto del veneno.

Durante la filmación, David declara en el diario *La Nación* que se trata de una historia “sobre el matriarcado, la obsecuencia y el amor posesivo, que puede llegar a convertirse en un sentimiento diabólico y destructivo” en un mundo social marcado por “una sujeción atávica y una honda dependencia de la tierra” (David). Kordon refuerza este razonamiento y explícita la intención del relato, pues asegura que el matriarcado caracteriza a muchas sociedades subdesarrolladas y que, a pesar de ello, la literatura y el cine latinoamericanos pocas veces tienen protagonistas mujeres. Aunque confiesa estar satisfecho con la adaptación, el escritor aclara que su cuento es una “historia ‘económica’, que responde a toda una filosofía cinematográfica” (*Clarín*). En otra entrevista, otorgada al semanario comercial

Siete Días, David define a *El grito de Celina* como un film ascético, carácter que debería buscar toda la producción cinematográfica local. Asimismo, toma distancia de las innovaciones producidas por Murúa y celebradas por la crítica cahierista, pues destaca su adaptación del cuento de Kordon como un drama rural intimista que indirectamente deviene realismo social.

La filiación con el realismo social se advierte en la selección del elenco actoral. Los papeles son interpretados tanto por actores y actrices formados como por otros más jóvenes identificados con las izquierdas. Y esta elección tuvo un efecto no deseado: algunas actrices figuraban en la “listas negras” de la época y el film no pudo estrenarse hasta 1983.¹⁴ A diferencia de *Alias Gardelito*, la nueva versión cinematográfica de un cuento de Kordon fue censurada. La decisión provino del gobierno peronista, al que en 1973 Kordon dio su apoyo. Ese apoyo es uno de los rasgos que vuelven interesante el tratamiento literario kordoniano de otro crimen en el que están involucrados los sectores populares: la masacre de Ezeiza. Un crimen que, por otra parte, aún no ha merecido un abordaje cinematográfico.

El asesinato del pueblo

En octubre de 1973 *Crisis*, la revista cultural vinculada a la izquierda nacional y al peronismo, publica un anticipo de la nueva novela de Kordon, *Bairestop*. Allí incluye una carta del autor a la revista en la que asume una filiación

14 En 1975 el coronel Bellio, interventor del Instituto Nacional del Cine, le aclara a David que no era el film mismo el que estaba censurado sino sus actrices (al menos, Gallo, Vaner y Lewellin figuraban en las listas negras). David agrega como obstáculo para el estreno una disputa entre productores y distribuidores, y pondera que *El grito de Celina* representó a la Argentina en el festival de Teherán en noviembre de 1976. Cuando se estrena, el diario *Crónica* asegura en una nota del 27 de mayo de 1983 que hubo proscripciones y amenazas al elenco. La crítica sobre la película estuvo dividida: para algunos fue un alegato contra el autoritarismo con buenas actuaciones como la de Gallo y otros aciertos, mientras que otros la consideraron una equivocación con mediocres actuaciones y garrafales errores técnicos. Fue emitida en televisión abierta, por Canal 11. Se la anunció como “Estreno absoluto: Déspota... soberbia... castradora... una mujer que domina a viva voz”.

peronista y promete una crónica de la masacre de Ezeiza (Kordon *La Vuelta* 45).¹⁵ Dos años después, cuando Losada edita *Bairestop*, *Crisis* reproduce el capítulo sobre la historia de los quilombos brasileños junto a una crítica que halaga la trayectoria de Kordon (Sin novedad). La elección de ese capítulo es significativa: *Crisis* prefiere no mencionar la crónica sobre los hechos de Ezeiza que ocupa más de un tercio de *Bairestop*. Seguramente, ello se deba a que allí Kordon releva a Perón de toda responsabilidad ante la masacre mientras que la publicación simpatiza con el movimiento justicialista pero no se posiciona sobre la responsabilidad de Perón.

El título del nuevo libro de Kordon combina el apocope de la ciudad con la señal de detención. La ilustración de tapa, firmada por Silvio Baldesarri, compone un rostro con dos mitades: una mitad africana coloreada con violetas y el pelo ensortijado, y la otra mitad porteña en amarillo, con el pelo lacio.¹⁶ Los capítulos dedicados a la colonia están basados en investigaciones historiográficas sobre la negritud brasileña y argentina, y contrastan con la agilidad periodística empleada para narrar la movilización popular de 1973. El relato sobre Ezeiza mezcla párrafos en estilo directo con otros en los que domina la narración en primera persona, además Kordon inserta en el texto las voces de la derecha peronista.

Los personajes que protagonizan la masacre de Ezeiza no son las obreras de *La vuelta de Rocha*, ni los simuladores de “Toribio Torres, alias Gardelito”; en *Bairestop* lo político domina la calle, los cabecitas negras brotan de los cafetines y se lanzan a caminar bajo rascacielos porteños que se transmutan en fortalezas peronistas. Cuando Juan Carlos (el narrador y alter ego del autor) se pierde entre la multitud en la movilización callejera, Kordon aprovecha para deslizar un comentario sobre el devenir de la literatura realista: “ya no éramos solamente nosotros, los que partimos de la calle Boedo, sino el pueblo que venía con nosotros”

15 Sobre *Crisis* De Diego, *Quién de nosotros*.

16 En el texto Kordon exalta la bravura de la resistencia negra en los quilombos brasileños y la voluntad política de los conjurados en la Buenos Aires colonial inspirados por el ejemplo de la Revolución Francesa. Para ello transcribe textos de actas firmadas bajo tortura y panfletos clandestinos de la época.

(Kordon *Bairestop* 29). Junto al torrente revolucionario de la juventud peronista llega a Buenos Aires la otra vertiente de la masa popular, los santiagueños y tucumanos, personificados por Petra y su compañero.

En su carta a *Crisis* Kordon repite que los cabecitas son héroes, pero la reconstrucción de la masacre de *Bairestop* evita toda heroización de los militantes Montoneros, sobre todo cuando describe cómo fueron arrastrados por el piso, golpeados con caños, fusilados o directamente ahorcados. La muerte de Elsa – militante de la juventud peronista que huye junto a Juan Carlos– insiste en el ascetismo de la obra anterior de Kordon: al intentar subir a un colectivo sindical que le abre la puerta, una pistola le deja “un agujero en la frente y la cara llena de sangre”. También es desapasionado e irónico el final de los provincianos: Petra muere baleada sin saber qué pasa. Más específicamente, a través de esas muertes Kordon desliza su frustración por la derrota de la movilización peronista: la muerte de Petra recibe un comentario cáustico en boca de su compañero (“la pobre venía insistiendo en su sueño de quedarse algún día en Buenos Aires. Y aquí se quedó nomás: la cargaron en un furgón y no la vi más.”). Por su parte, la caída de Elsa aterra tanto a Juan Carlos que lo convence de que la metralla disparada desde el palco de Perón ha logrado imponer el miedo que ni los militares habían conseguido en el movimiento peronista.

En la crónica sobre 1973, los cabecitas y los jóvenes parten del barrio de Boedo hacia el borde urbano en el que muchos son masacrados y otros, desconcertados, logran volver al centro. El desbande mortal que caracteriza a los hechos de Ezeiza dista mucho de la organización que define a los movimientos emancipatorios de la época colonial rioplatense y brasileña intercalados en el libro. Kordon opta por no explicitar las conexiones entre ambos procesos históricos, pero su sucesión es una clara sugerencia de que esas clases populares, sujeto de los relatos, no han coronado con la victoria su lucha emancipatoria, fracaso esta vez teñido de pesimismo. Como mencionamos, con *Bairestop* Kordon ajusta cuentas con la expectativa política que había depositado en la acción de los cabecitas negras y la juventud peronista, al punto de que ese libro constituye el último de sus tres

grandes modos propuestos para producir los “brochazos proletarios” que introduzcan en la literatura el mundo popular argentino.

Morochos y tacos altos

En 1985 se estrenó *Tacos altos*, hasta la actualidad la última transposición cinematográfica de cuentos kordonianos. El director fue Sergio Renán, quien escribió el guión junto al actor Máximo Soto los cuentos “Fuimos a la ciudad” y “Domingo en el Río”, incluidos en el libro *Domingo en el río*.¹⁷ En “Expedición al oeste”, otro cuento contenido en ese libro, el narrador afirma: “en realidad es lo único que me interesa: la calle y los hechos”. Tanto las relaciones entre provincianos y porteños como los desplazamientos de los personajes entre el centro y el suburbio son registrados en el primer cuento por la mirada de la mujer de pueblo que huye a la gran metrópolis de Buenos Aires –en la que vive en una villa de emergencia y ejerce el trabajo sexual– y en el segundo cuento por un niño que observa como su madre es cortejada en una excursión al río. La violencia irrumpe en ambos relatos de modo abrupto y afecta intensamente a los protagonistas. Sin embargo, estos la resisten empeñados en una sobrevivencia para la que se apoyan en variables dosis de solidaridad y de desesperación, rasgos que ya advertimos en Toribio Torres, en Aristóbulo y en otros personajes kordonianos.

Con *Tacos altos* Renán apeló al género de la denuncia social para enfocar la marginalidad de la niñez y de las mujeres pobres en la gran ciudad y con sus potentes escenas cargadas de erotismo y violencia inscribió esa denuncia en el “destape” cultural y sexual. Para el personaje de Luisa convocó a Susú Pecoraro,

17 El cine de Sergio Renán mantuvo una estrecha relación con la literatura argentina. En la década del cincuenta llevó a la pantalla grande un cuento de Bioy Casares y en la siguiente uno de Haroldo Conti. En 1973 encarnó al “Rufián melancólico” en la celebrada versión filmica de *Los siete locos*, que rodó Leopoldo Torre Nilsson. Al año siguiente, Renán filmó la novela *La tregua*, de Mario Benedetti. El film lo consagró como director, a pesar de que Benedetti cuestionó la transposición desde las páginas de la revista uruguaya *Marcha*. Ese cuestionamiento se centró en que las ideas del personaje principal serían acordes al contexto social y cultural de los años cincuenta retratado en la novela, pero no al de los setenta en que es ambientado el film (Landini).

quien venía de protagonizar el film que condensó el cuestionamiento al autoritarismo y la defensa de la libertad, decisivos en la transición, *Camila* (1984), de María Luisa Bemberg. La decisión de mantener el protagonismo femenino motivó a Renán a cambiar el título del guion, “Morochos”, por el de *Tacos altos* (Soto El mundo). El anuncio comercial de la película reforzó ese protagonismo femenino, ya que presentó en primer plano una minifalda, una cartera y unas piernas que cuyos pies calzaban zapatos rojos mientras que el fondo era ocupado por edificios y calles de la ciudad.¹⁸

Tacos altos tuvo una recepción dispar en la gran prensa, como apunta Marcelo Britos. *La Nación* entrevistó a Renán y celebró el film, pero otros periodistas, como Aníbal Vinelli de *Clarín*, cuestionaron el supuesto apartamiento del director respecto de los textos kordonianos. En cambio, “MC” de *El Cronista Comercial* atendió a que toda transposición cinematográfica implica una recreación en función de la diversidad de lenguajes entre el cine y la literatura y rescató tanto la innovación y la cohesión argumental como la eficacia en el manejo de los actores. Desde las páginas de *La Razón*, el crítico Daniel López coincidió con “MC” y celebró el trabajo de los vestuaristas y escenógrafos para la recreación de los climas de los textos kordonianos. Agreguemos que seguramente incidieron en la atención puesta por los críticos a la relación de los cuentos con el film su marcada consagración de Kordon. En 1983 recibió el premio de la Municipalidad de Buenos Aires y al año siguiente el del Konex, el importante sello Sudamericana reeditó su obra y aparecieron dos nuevos libros: por el sello Torres Agüero, *Los que se fueron* en 1984 y por Leonardo Buschi, una nueva crónica de viaje a China, *Viaje nada secreto al país de los misterios*.

Soto y Renán transponen eficazmente en *Tacos altos* la violencia de los relatos kordonianos y aluden los crímenes de la dictadura militar de modo elíptico,

18 El destape evocado en el anuncio se inserta en un panorama de estrenos de ese año que incluyó otras dos películas que también tematizaron la violencia y la prostitución: *Los gatos. Prostitución de alto nivel*, dirigida por Carlos Borcosque, y *Sucedió en el internado*, de Emilio Vieyra. Ambas presentaban una escasa sofisticación estética y un marcado interés efectista. A pesar de que ello fue cuestionado por la crítica, lograron importantes ventas en taquilla (Milanesio).

pues en el film no aparece ningún uniformado. En las primeras escenas, Luisa es secuestrada por una camioneta, luego es violada en manada dentro de un taller mecánico. Los detalles con los que se trata la violación permiten mostrar a los jóvenes populares sujetando y golpeando a Luisa, quien resiste, grita e insulta. La cámara toma a los varones erguidos y voceando mientras se turnan para vejlarla; en la escena siguiente, se detiene en la resignación del hermano menor de Luisa y de sus padres ante los efectos de esa violación. Similar abordaje con primeros planos y contrapicadas merece una brutal paliza propinada por un cliente porteño y el asesinato de Florinda, la travesti compañera de Luisa, a manos de dos ladrones que las atacan en la ruta Panamericana. Al igual que en *Alias Gardelito* y *El Ayudante*, un asesinato en el borde urbano define el desenlace de la historia y expone el desengaño experimentado por los protagonistas. Si en *El ayudante* los protagonistas varones reconstruía los modelos machistas para representar a las mujeres, en *Tacos altos* Florinda se encarga de enrostrarle a Luisa que esos modelos son los únicos disponibles en la sociedad argentina.

Todos los personajes de *Tacos altos* despliegan sus ilusiones a la vez que aceptan resignados la determinación económica de la segregación social y disputan agriamente sobre el dinero obtenido en sus incursiones por el centro porteño. Luisa mira con devoción los programas televisivos de concursos musicales. Y ello expone, al igual que en *Alias Gardelito*, el desajuste entre la experiencia de la marginalidad y los mundos felices difundidos por los medios de comunicación. Ese desajuste en la escena doméstica final, en la que los diálogos angustiados de los actores de una telenovela se yuxtaponen con la tensa discusión de Luisa, su hermana y su madre en torno de la decisión de volver al pueblo. El contrapunto entre la vida de estos personajes y las nuevas esperanzas democráticas es expuesto en una escena callejera en la que Luisa y su hermana, ateridas de frío se resguardan junto a una pared empapelada con carteles de la Unión Cívica Radical que proclaman “Andrés Delich. El poder de las ideas en movimiento”.¹⁹

¹⁹ Delich presidía la Federación Universitaria de Buenos Aires y su padre, Francisco, era el rector de esa universidad.

La principal innovación de Renán respecto de los cuentos kordonianos también emerge ligada al proceso político cultural de esos años, pero no termina de amalgamarse al desarrollo de la trama. Se trata de la incorporación de Ruben (Miguel Ángel Sola), un artista plástico, enamorado de Luisa, que encarna el trillado estereotipo del intelectual elitista y portador de los prejuicios morales de la época. Ruben es un artista fracasado que pinta los letreros de las pizzerías populares de Plaza Constitución, pero se pasea por la calle con fascículos de historia del arte y escucha opera en su casa. El intelectual espeja a Luisa con los cuadros de Toulouse Lautrec, y se incomoda ante los gritos, las bromas y los eructos de los amigos de su amada en un asado a la vera del río. Reforzando los estereotipos, se revela impotente en la invitación sexual que le propone Luisa en un parque de diversiones. El ensañamiento con este personaje probablemente traduzca el fastidio de Renán con quienes lo cuestionaron por haber filmado *La fiesta de todos*, la película que durante la última dictadura militar argentina celebró el Mundial de Fútbol Argentina '78, de la que el propio Renán se arrepintió públicamente. Pero también leemos en ese personaje la adhesión de Renán a cierto malestar antiintelectual resultante de las frustraciones de los intelectuales luego de las experiencias radicalizadas de los años setenta.²⁰ Una frustración compartida por Bernardo Kordon, como podemos advertir en *Historias de sobrevivientes*, libro publicado en 1982 por Bruguera, y en el mencionado *Los que se fueron*, de 1984.

A modo de cierre

A partir de este breve recorrido por el itinerario intelectual de Kordon podemos señalar dos constantes y algunas variaciones. La primera constante es la búsqueda –iniciada a mediados de los años treinta- de una literatura capaz de

²⁰ Renán declaró unos años después: “Es la llaga de mi vida. No debí hacerla y es algo que nunca me terminaré de perdonar. Pero no es la película de los militares. Le adjudican un interés propagandístico que no tuvo” (Sin alegría).

representar a las clases populares porteñas y, en menor medida, rurales. Para hallar esa literatura, Kordon realizó incursiones en diversos géneros: el cuento, la novela, la crónica de viaje, la investigación histórica, la traducción y la publicación de revistas. Dos variaciones adquieren significación dentro de esa búsqueda. La primera es el paso de un enfoque centrado en la vida obrera y campesina (marcada por la explotación y la dominación) a otro en el que los lumpenes y los perdedores de la gran ciudad cobran progresivo protagonismo. Pero en los relatos de Kordon no sólo se descubre un nuevo sujeto social, sino también una reducción de las referencias políticas –seguramente vinculada a su toma de distancia del realismo socialista-. Esta variación literaria no se corresponde con su itinerario político, pues Kordon no modifica ese compromiso político con las izquierdas que lo lleva a integrar agrupamientos intelectuales antifascistas y a dirigir revistas culturales de ese signo. Este proceso continúa hasta fines de los años cincuenta, cuando Kordon obtiene reconocimiento y premios por su tratamiento literario de los sectores marginales de la gran ciudad.

A comienzos de los años sesenta, una segunda variación está en curso. Sin abandonar el trabajo sobre lumpenes, prostitutas y vagabundos, introduce en sus textos a los cabecitas negras, no solo como trabajadores o villeras, sino como fuerza política, como peronistas. Esta irrupción literaria participa de la revaloración que una franja de la nueva izquierda intelectual formula sobre las bases del peronismo, abriendo grandes expectativas en torno de ese movimiento político. Hasta mediados de los setenta, la irrupción de los cabecitas negras dentro de la narrativa kordoniana requiere de la mediación de los personajes letrados: son éstos los encargados de relatar la aparición del nuevo actor y de elaborar los análisis políticos, que vuelven a ocupar un lugar central en la obra de Kordon. En el último libro de esta etapa, la violencia se desata dentro de los sectores populares y define a la ciudad a través de una masacre.

La segunda constante es la relación con el mundo del cine desplegada en los textos kordonianos y caracterizada por combinar la atracción ante las posibilidades narrativas y la impugnación de la industria cinematográfica y su público. En los

años treinta, la atracción lo lleva a adoptar el método del montaje cinematográfico para definir el “brochazo proletario” como instrumento de representación de la realidad obrera, popular y marginal. La impugnación está dirigida a Hollywood, especialmente por su efecto ideológico sobre las clases populares. La mutación fundamental de este punto de vista parece haber comenzado en los años cincuenta, a partir del vínculo que Kordon establece en la revista *Capricornio* con el grupo de Torre Nilsson, quien junto a otros críticos y directores habían comenzado a renovar el cine argentino y la crítica especializada. A fines de esa década, prima la atracción entre el cine y el brochazo literario en el cuento “Toribio Torres, alias Gardelito”, relato que enhebra los recuerdos, sueños y gritos ahogados de un marginal porteño. Pocos años después, el flashback y el montaje emergen como los instrumentos privilegiados por Murúa para convertir el cuento en film, en obra de choque del Nuevo Cine Argentino. Mientras Kordon polemiza con Murúa por su transposición cinematográfica, el Estado intenta, fallidamente, censurar la película a la que acusa de cuestionar los valores de la familia, la moral y la nación.

A mediados de los sesenta, Kordon ha cambiado sus posturas sobre el mundo del cine. Ahora protesta contra la nueva ola francesa e italiana y asocia el disfrute del cine con la evasión de la realidad. En los años siguiente, encuentra a un realizador afín a sus ideas sobre el cine, el joven Mario David. Éste traspone el cuento “El sordomudo”. Bajo el título *El ayudante*, el film no alcanza mayor repercusión y funciona como un adelanto del estilo que David plasmará en su siguiente film. En *El grito de Celina*, David acuerda con Kordon apegarse al cuento “Los ojos de Celina” y toma distancia de las “extranjerezas” formas promovidas por las vanguardias y la modernización de la crítica. La película resultante profundiza los rasgos más violentos del cuento, adopta un clivaje racista en la caracterización de los personajes, además de subrayar que el núcleo de la acción criminal es la autoridad familiar basada en la propiedad. Esta vez, pocos meses antes del golpe militar de 1976, el Estado concreta la prohibición de la película. *Bairestop*, con su intento de dar cuenta literariamente de la masacre de Ezeiza,

proporciona las claves políticas para comprender la censura estatal sobre *El grito de Celina*.

El retorno a la democracia y el levantamiento de la censura colocan en el centro los textos de Kordon de los años sesenta. Otro director que se aleja del vanguardismo, Sergio Renán, elige los relatos que denuncian la marginalidad social y urbana para transponer dos cuentos de Kordon al cine. Renán retoma el protagonismo femenino de *El grito de Celina* y propone, al igual que David, una representación de los sectores populares que prescinde tanto de la ruptura formal como de la pretensión pedagógica. La democracia coincide con la “estación terminal” de Kordon, quien sin abandonar la cultura de izquierda, se distancia de la radicalización estética y política.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. *Lautaro Murúa*. Buenos Aires, CEAL-INC, 1994.
- Altamirano, Carlos. *Intelectuales. Notas para una investigación*. Buenos Aires, Norma, 2007.
- _____. *Peronismo y cultura de izquierdas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- Babino, María Elena. *La literatura en el teatro y en el cine*. Buenos Aires, Ediciones FADU, 2001.
- Bisso, Andrés y Adrián Celentano. “La lucha antifascista de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores AIAPE, (1935-1943)”. *El pensamiento alternativo en Argentina*. Tomo I, dirigido por Hugo Biagini y Arturo Roig. Biblos, 2005. págs. 235-265.
- Britos, Marcelo. “Kordon y el cine”, s/d, 2014.
- Cattaruzza, Alejandro y Fernando Rodríguez. “Una vez más, El hombre que está solo y espera”. Introducción a Raúl Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera, Una Biblia porteña*. Buenos Aires, Biblos, 2005, págs. 9-32.
- Celentano, Adrián. “Otro signo de la crisis: la revista *Capricornio*”. *XI Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*, Tucumán, 2007.



- _____. “Bernardo Kordon”. *Diccionario biográfico de la izquierda Argentina. De los anarquistas a la “nueva izquierda” (1870-1976)*, dirigido por Horacio Tarcus. Emece, 2007, págs. 340-342
- _____. “El viaje brasileñista de Bernardo Kordon”. *Pensar al otro / Pensar la Nación. Intelectuales y cultura popular en Argentina y América Latina*, compilado por Alejandra Mailhe. La Plata, Ediciones Al Margen, 2010, págs. 139-167.
- _____. “Bernardo Kordon, viajero, editor y agitador cultural de China y el maoísmo”, *Políticas de la Memoria*, no 22, 2022, págs. 216-237. <https://doi.org/10.47195/22.769>. Consultado el 10 de septiembre de 2023.
- Dámaso Martínez, Carlos. “Literatura / Cine: tensiones y desencuentros”. *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La irrupción de la crítica*. Vol. 10, editado por Noé Jitrik, Buenos Aires, Argentina, Emecé, 1999.
- David, Mario. Entrevista, *La Nación*, 5 de junio de 1975.
- De Diego, José Luis. “1938-1955. La ‘época de oro’ de la industria editorial”. *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, dirigido por José Luis de Diego, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014, págs. 97-133.
- Delgado, Verónica y Espósito, Fabio. “1920-1937. La emergencia del editor moderno”. *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, dirigido por José Luis de Diego, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014, págs. 63-96.
- García, Germán. “Descontar la vida, contar (con) la muerte”. *Literal*, no. 4/5, noviembre de 1977, págs. 75-82.
- García, Victoria, “Las reescrituras de *Operación masacre*”. *Estudios filológicos*, no 63, 2019, págs. 23-44.
- Gramsci, Antonio. *Los intelectuales y la formación de la cultura*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- Kordon, Bernardo. *La Vuelta de Rocha. Brochazos y relatos porteños*. Buenos Aires, AJE-Claridad, 1936.
- _____. *Candombe: contribución al estudio de la raza negra en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Continente, 1938.
- _____. *Macumba. Relatos de la tierra verde*. Buenos Aires, Tiempo Nuestro, 1939.
- _____. *Un horizonte de cemento*. Buenos Aires, AIAPE, 1940.
- _____. *Reina del Plata*. Buenos Aires, Cronos, 1946.
- _____. *Vagabundo en Tombuctú*. Buenos Aires, Cauce, 1956.
- _____. *600 millones y uno*. Buenos Aires, Leviatán, 1958.
- _____. *Teatro tradicional chino*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1959.

- _____. *Domingo en el río*. Buenos Aires, Palestra, 1960.
- _____. *Vagabundo en Tombuctú. Alias Gardelito*. Buenos Aires, Losada, 1961.
- _____. *Reportaje a China. Una visión personal del país que conmueve al mundo*. Buenos Aires, Treinta Días, 1964.
- _____. *Vencedores y vencidos*. Buenos Aires, Capricornio, 1965.
- _____. *Cuentos fantásticos de la dinastía Tang*. Buenos Aires, Capricornio 1965.
- _____. *Un día menos*. Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
- _____. *Cuentos de Bernardo Kordon*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1969.
- _____. *Sus mejores cuentos porteños*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1972.
- _____. “La Vuelta de Rocha”. *Crisis*, no. 6, octubre de 1973, págs. 45-47.
- _____. *Bairestop*. Buenos Aires, Losada, 1975.
- _____. “Sin novedad en la esclavatura”. *Crisis*, no. 22, febrero de 1975, págs. 63-65.
- _____. Entrevista. *Clarín*, 6 de agosto de 1975.
- _____. *Historias de sobrevivientes*. Buenos Aires, Bruguera, 1982.
- _____. *Los que se fueron*. Buenos Aires, Torres Agüero, 1984.
- _____. *Viaje nada secreto al país de los misterios. China extraña y clara*. Buenos Aires, Leonardo Buschi, 1985.
- Landini, Carlos. *Sergio Renán*. Buenos Aires, CEAL, 1994.
- Larra, Raúl. *Etcétera*. Buenos Aires, Ánfora, 1982.
- López, Daniel. “Trascendente testimonio”. *La Razón*, 6 de septiembre de 1985.
- Milanesio, Natalia. *El destape. La cultura sexual en la Argentina después de la dictadura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2021.
- Onaindia, Miguel y Fernando Madedo. “Literatura y cine”. *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*, dirigido por José Luis de Diego y José Amícola, La Plata, Al Margen, 2009, págs. 197-207.
- Oubiña, David. “Del sueño tecnológico a la escritura audiovisual. Literatura y Cine (1920-1960). *Historia de la literatura argentina. “Rupturas”*, vol. 7. Buenos Aires, Emecé, 2009, págs. 343-369.
- Renán, Sergio. “Sin alegría, pero con fervor” (Entrevista). *La Nación*, Buenos Aires, 7 de setiembre de 1985.
- Rivera, Jorge B. “Estudio preliminar”. B. Kordon. *El misterioso cocinero volador y otros relatos*. CEAL, Buenos Aires, 1992.
- Rodríguez Riva, Lucía. “El ‘cuentero’ como punto de encuentro entre la literatura popular y el cine moderno: Alias Gardelito”. *Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*. Buenos Aires, 2020, págs. 1-20. <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/30799>



- Romano, Eduardo. "No se olviden de Bernardo (Kordon)". *VI Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y crítica literaria*, La Plata, 2006, <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/21-romano.pdf>
- S/D. "Nacimiento de un cuentero". *La Nación*, 1 de diciembre de 1960.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- Soto, Mario. "El mundo marginal de la prostitución, es tema central del nuevo film de Renán" (Entrevista). *La Razón*, 5 de septiembre de 1985.
- Sebreli, Juan José. *Buenos Aires, vida privada y alienación*. Buenos Aires, Siglo XX, 1961.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1955-1966*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.
- Vinelli, Aníbal. "Bernardo Kordon, apenas". *Clarín*, Buenos Aires, 6 de setiembre de 1985.
- Wolf, Sergio. *Cine / literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Films

- Alias Gardelito*. Director Lautaro Murúa, 1961
- El sordomudo*. Director Mario David, 1971.
- El grito de Celina*. Director Mario David, 1975.
- Tacos altos*. Director Sergio Renán, 1985.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the University Library System, University of Pittsburgh as part of its D-Scribe Digital Publishing Program and is cosponsored by the University of Pittsburgh Press.