

El 'cuentero' como punto de encuentro entre la literatura popular y el cine moderno: Alias Gardelito.

Lucía Rodríguez Riva.

Cita:

Lucía Rodríguez Riva, "El 'cuentero' como punto de encuentro entre la literatura popular y el cine moderno: Alias Gardelito." 452ºF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada (2020): 1-20.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/lucia.rodriguez.riva/49>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pVV0/UxK>



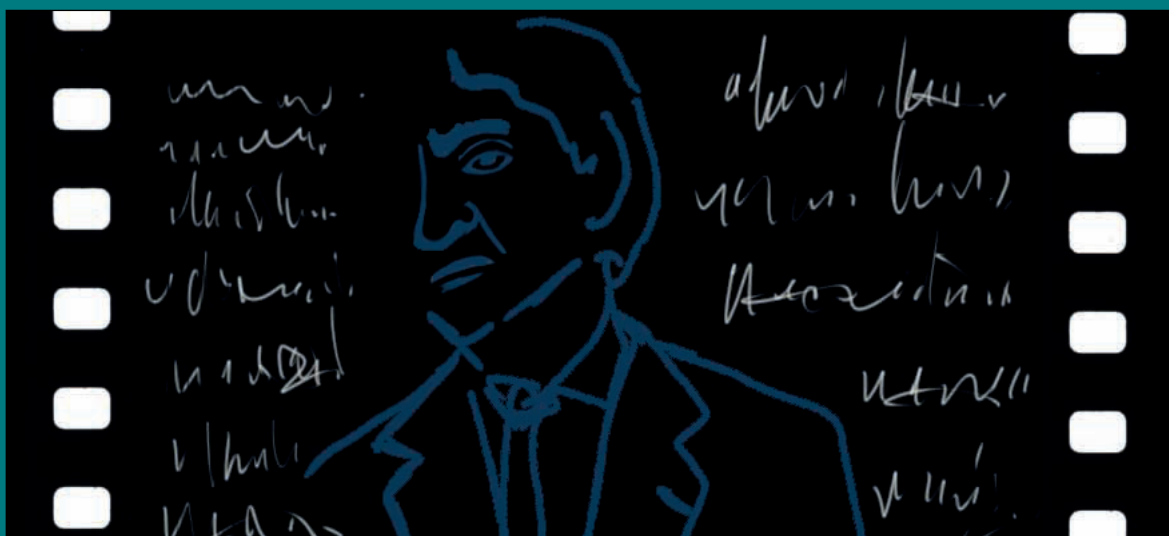
Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

EL «CUENTERO» COMO PUNTO DE ENCUENTRO ENTRE LA LITERATURA POPULAR Y EL CINE MODERNO: *ALIAS GARDELITO*¹

Lucía Rodríguez Riva

Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de las Artes – CONICET



Resumen || Un cuento de 1956 (escrito por Bernardo Kordon) y la película que lo traspone en 1961 (dirigida por Lautaro Murúa) eligen como su protagonista a un joven migrante de provincia que vive en la ciudad de Buenos Aires. Toribio Torres, alias «Gardelito», busca su manera de sobrevivir en la gran urbe a través de pequeñas mentiras, fraudes y robos, constituyéndose como «cuentero». Considero que en esa característica central del personaje se cifran tanto algunas de las transformaciones de los nuevos modos narrativos cinematográficos de la década de los sesenta, así como también un síntoma de las transformaciones sociales en aquellos sujetos que quedaban por fuera de la «modernización» económica. Asimismo, gracias a la manera en que cada texto se relaciona con sus correspondientes tradiciones narrativas se pueden apreciar las operaciones realizadas en la transposición. La marginalidad se revela aquí como la condición clave para indagar el cuento y la película, tanto en su carácter simbólico como en el material.

Palabras clave || Personaje marginal | Cine argentino | Cine moderno | Literatura popular

Abstract || A 1956 short story by Bernardo Kordon, as well as the 1961 film by Lautaro Murúa that transposes the story to cinema, choose as their main character a young migrant from the provinces who lives in the city of Buenos Aires. Toribio Torres, also known as «Gardelito», finds a way to survive in the big city through little lies, fraud and robberies, ultimately becoming a kind of «con artist». I argue that in the character's central attribute we find encoded some of the transformations in the new cinematographic narrative modes of the 1960s, as well as a symptom of the social changes in those subjects who were left out of the economic «modernization». Further, thanks to the way in which each text links to its corresponding narrative traditions, it is possible to understand the operations that were performed in the transposition of the story. Marginality is encrypted here as the key condition for inquiring into the story and the film, both in its symbolic and material aspect.

Keywords || Marginal character | Argentine cinema | Modern cinema | Popular literature

Resum || Un conte de 1956 (escrit per Bernardo Kordon) i la pel·lícula que ho transposa en 1961 (dirigida per Lautaro Murúa) trien com a protagonista a un jove migrant de província que viu a la ciutat de Buenos Aires. Toribio Torres, àlies «Gardelito», busca la seva manera de sobreviure en la gran ciutat a través de petites mentides, frau i robatoris, constituint-se com a «cuentero». Considero que en aquesta característica central del personatge es xifren tant algunes de les transformacions de les noves maneres narratives cinematogràfiques de la dècada dels seixanta, com un símptoma de les transformacions socials en aquells subjectes que quedaven fora de la «modernització» econòmica. Així, gràcies a la manera en què cada text es relaciona amb les seves corresponents tradicions narratives es poden apreciar les operacions realitzades en la transposició. La marginalitat es revela aquí com la condició clau per a indagar el conte i la pel·lícula, tant en el seu caràcter simbòlic com en el material.

Paraules clau || Personatge marginal | Cinema argentí | Cinema modern | Literatura popular

«Pero la calle señala la sabiduría del olvido y sus enseñanzas se fijan en el instinto, como las enseñanzas de la selva. Toribio era discípulo de la calle, que es azar y descalifica el arrepentimiento.»

Kordon, 1961: 58

NOTAS

1 | Esta investigación forma parte de mi pesquisa doctoral, que cuenta con apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), dependiente del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de la República Argentina. Una primera versión de este trabajo fue presentada en el IV Congreso Internacional y VI Encuentro Iberoamericano de Narrativas Audiovisuales (Córdoba, Argentina) en setiembre de 2018.

0. Introducción

En 1961, Lautaro Murúa adapta para el cine «Toribio Torres, alias «Gardelito»» (1956), uno de los cuentos del escritor «maldito» Bernardo Kordon. Se reúnen en este cruce la escritura popular de aquel autor olvidado junto a la visión cinematográfica moderna de uno de los directores clave de la Generación del 60, aquella que produjo una transformación en los modos de producir y narrar en el cine argentino (Feldman, 1990; Aguilar, 2005; Cerdá, 2009).

Alias Gardelito fue la segunda película (después de *Shunko*, 1960) del actor y director Lautaro Murúa, en la cual se termina de configurar su interés por los sectores más desprotegidos de la sociedad, a la vez que su perspectiva moderna sobre el relato cinematográfico. La circulación del largometraje tuvo problemas de censura y fue por ello muy limitada. De manera similar, la literatura de Kordon, de corte popular, quedó fuera de todo canon y no tuvo reediciones, motivo por el cual sus cuentos y novelas han pasado, en buena medida, al olvido.

Sin embargo, en ambos textos (el literario y el cinematográfico) se cifra de manera ríspida cierto clima social de la época a través de un personaje lumpen como es Gardelito. Mediante su figura, su accionar y el espacio que habita, los dos autores descubren un mundo periférico en el centro de la ciudad de Buenos Aires que pone en relieve de las desigualdades que produce la metrópoli.

La hipótesis que guía esta lectura del cuento *Toribio Torres, alias «Gardelito»* y la película que lo traspone sostiene que ambos textos están atravesados por la *marginalidad*, tanto en su carácter simbólico como material, lo cual aparece cifrado en su protagonista, que es un «cuentero». Esa elección, a mi modo de ver, es el enclave que permite entender de qué manera estos textos construyen su mirada sobre la realidad circundante. Asimismo, considero que las diferencias sustanciales en el modo de contar la historia entre ambos soportes se deben a la manera en que cada obra se vincula con sus tradiciones narrativas. Mientras que en el relato de Kordon se pueden distinguir enlaces con la picaresca y la novela de aprendizaje, enmarcadas dentro de la corriente realista dominante en la literatura argentina (Gramuglio, 2002), la película de Murúa se constituye como un texto deliberadamente de corte con los modos representacionales dominantes dentro del cine argentino. Él formó parte de la Generación del 60, que fue la «la traducción en el plano

de la imagen, de una escisión acontecida en el campo de lo social; el tortuoso pasaje de una sociedad de tipo tradicional a otra de tipo moderno» (Cerde, 2009: 315). Estas diferencias con sus respectivas tradiciones producen relatos con acentos bien distintos. El enfoque seguido aquí es el del análisis comparado entre texto y película, a partir de la perspectiva de la historia cultural, que lo inscribe en su contexto de producción y atiende sus nexos con otras series (social, cultural, política).

A su vez, el largometraje forma parte de un conjunto más amplio de filmes que ubica como protagonistas de sus relatos a personajes marginalizados de la sociedad. Ellos ponen en juego las «tácticas» — en términos de Michel de Certeau (1996), las acciones de persistencia de los sujetos populares, quienes están a la caza de una oportunidad para sacar una (pequeña) ventaja— para su supervivencia cotidiana. La presencia de este tipo de personajes da cuenta, por un lado, de transformaciones que estaban ocurriendo en el campo del audiovisual, donde las innovaciones en los relatos cinematográficos paulatinamente pusieron en evidencia la descomposición de los esquemas clásicos narrativos —pero también normativos— que proponía el modelo de representación clásico, propio del sistema industrial. Por ello, lejos de presentar protagonistas honorables que se encargaran de la «correcta» reproducción social, este cine ubicaba su foco de atención en sujetos que encontraban otras formas de vida. Muchas veces, se trataba de grupos de varones que se organizaban con el objetivo de realizar estafas de diverso calibre.² Narradas en un tono cómico, satírico o trágico —como es el caso que abordaré aquí— este tipo de historias vuelve una y otra vez durante el período y conforma un modelo al cual vale la pena prestar atención.

Por otra parte, tales ficciones evidencian las consecuencias a nivel de tejido social de la «modernización económica». La noción de «marginalidad» presentada aquí se inscribe dentro de esta teoría (Cortés, 2006). Se enfoca en los sujetos, principalmente en los migrantes internos por motivos económicos, y atiende cinco dimensiones: la ecológica (relacionada con la vivienda); la sociopsicológica (falta de red y recursos sociales); sociocultural (bajos niveles educacionales); económica (subproletariado con ingresos de subsistencia y empleos inestables) y política (carencia de participación y representación). Al analizar los procesos de urbanización en Buenos Aires durante los años cuarenta y sesenta a partir de la tensión entre «modernidad» y «miseria», Auyero y Hobert sostienen que:

El proceso de urbanización iniciado en décadas anteriores se aceleró, el modelo distribucionista de la década peronista dejó lugar a un modelo concentrador de ingresos, la fuerza de trabajo se tercerizó al tiempo

NOTAS

2 | Me refiero a *El jefe* (Fernando Ayala, 1958), *El negocio* (Simón Feldman, 1959), *El gordo Villanueva* (Julio Saraceni, 1964) y *Flor de piolas* (Rubén Cavallotti, 1967), entre otras

que se expandieron las clases medias y se contrajo el componente obrero dentro de los sectores populares, creciendo el número de cuentapropistas. (2003: 241)

Los textos (literario y fílmico) objeto de este estudio permiten leer esas transformaciones en otra clave, en tanto su protagonista resulta una creación en conflicto con las representaciones indulgentes de los sectores populares, de larga tradición en el cine industrial argentino. El desvío que estos textos sugieren se localiza tanto a nivel del personaje principal, como en la mirada que los autores construyen en torno suyo. Gardelito ingresaría en la categoría de «cuentapropista», lo que puede ser también un eufemismo para aquellos sujetos plebeyos que no forman parte ni de la clase obrera ni del sector de servicios de la economía. Un migrante interno como él, joven y pobre, se enfrentaba a no pocas dificultades que debía saldar con las escasas herramientas a su alcance, como su astucia, capacidad de observación y temeridad. Así, el protagonista realiza su propia creación dentro de la ficción, que es su conformación en «cuentero» como método de supervivencia y estilo de vida. Ese devenir, aunque individual, arroja una mirada nada condescendiente sobre las circunstancias sociales e históricas en las que se inscriben ambos relatos.

1. Marginalidad material: contexto y recepción

Eduardo Romano, investigador pionero en los estudios culturales en la Argentina, consagró buena parte de su trabajo a literaturas fuera del canon y dedicó algunos artículos a recuperar la figura de Kordon. Uno de ellos se tituló directamente «No se olviden de Bernardo (Kordon)». Se trata de un texto que escribió algunos años después del fallecimiento del autor, donde plantea que fue «un animador de la narrativa nacional, al que es indispensable volver para que se entiendan mejor algunos cambios sucedidos en ella a partir de los años cincuenta» (2006: 1). Su olvido se relaciona fundamentalmente, según Romano, con una «mezquina» política de mercado, responsable de quitar visibilidad a su labor como escritor de ficción (ya que, además, Bernardo Kordon desarrolló una importante práctica como periodista y editor)³. Allí propone recuperar «el papel en cierto modo bisagra» de este autor (ídem), describiendo una línea genealógica que traza una estela desde Roberto Arlt (hecho que Kordon mismo había ya señalado) y lo inscribe como antecedente necesario de Haroldo Conti⁴. Otro suceso significativo que insiste en la recuperación de su figura⁵ se gestó en las jornadas organizadas en 2015 por el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en el Museo del Libro y de la Lengua. Destinadas a generar un espacio sobre la vida

NOTAS

3 | Una anécdota personal, pero que resultó sintomática de la desatención señalada por Romano, ocurrió cuando compré el libro *Vagabundo en Tumbuctú, Alias Gardelito y otros relatos*, editado por Losada en 1961. Se trataba, por supuesto, de un ejemplar usado, cosido por el lomo. Cuando fui a buscarlo e intenté abrirlo, me encontré con que sus páginas no habían sido recortadas en la parte superior; es decir, nunca nadie lo había leído, ni siquiera se habían detenido a hojearlo. ¿Qué destino más triste puede tener un libro cinco décadas posteriores a su publicación?

4 | Sobre tal vínculo: «La poética de Kordon es tributaria de Boedo pero también de Arlt, cuyas condiciones de producción están signadas en parte por la experiencia biográfica del viaje [...]. [La] perspectiva de la oquedad es compartida en alguna medida por Kordon y Conti, y lo que sí puede afirmarse que los distingue como principio narrativo, no es tan sólo la idea sartreana de compromiso literario, postura que conforma el imaginario de época y la generación Contorno, sino también la postulación de una ética, que atañe a la escritura (a la modalidad estética) y también a la proyección de principios asumidos en relación con lo social» (Fernández, 2013: s/p).

5 | Previamente se encuentran algunas introducciones (a modo de estudios preliminares) en sus ediciones, además de entradas en diccionarios de literatura (cfr. Gardiol [1997]).

y obra de Kordon, a partir de ellas se produjo una breve publicación (cfr. VV. AA. [2016]). Actualmente hay especialistas que lo incorporan dentro de sus investigaciones, como Celentano (2012) y Gasillón (2017). Mientras que el primero analiza en la obra de Kordon los tránsitos e intercambios con el cine⁶, la segunda indaga en los modos en que el escritor representó a la juventud marginalizada. Se abren así diversas aristas de interés sobre su producción, la cual no tuvo una distribución ni recepción apropiadas en su momento.

Dentro del campo cinematográfico, la Generación del 60 constituyó una renovación que atravesó todas sus áreas (desde la realización hasta la crítica, pasando por los rubros técnicos y artísticos) y produjo una modificación integral. Por primera vez se pensó de manera sistemática al cine argentino como una expresión artística, ligado al campo intelectual, y no necesariamente al entretenimiento y la industria. Sin embargo, no se trató de un grupo cohesionado a través de un programa o acuerdo, sino que lo que conectó a quienes formaron parte de ella fue «la conciencia de pertenecer a una nueva *generación* cuya ambición era renovar las formas de producir, reflexionar, crear y expresar a partir de la práctica cinematográfica» (Piedras, 2012: 255). Estos directores pretendían crear un cine desligado de las grandes productoras y con fuertes marcas autorales. Su presencia fue intensa y duradera: en un período relativamente breve produjeron obras de corte rupturista, que implicaban a un espectador activo, las cuales dejaron diversas estelas. Dentro de este panorama, se modificó también la relación de los escritores con el medio cinematográfico, ya que optaron por otro estilo y modo de participación en las películas, distinto al rol que ocupaba el guionista de oficio hasta entonces. Fue el caso de Augusto Roa Bastos, quien tras algunas experiencias dentro del sistema clásico-industrial,⁷ colaboró activamente con Murúa, alejándose del rol tradicional del adaptador para participar de una manera diversa en la puesta en escena. «Es como si —en este período— el cine comenzara a asumir los destinos de la literatura argentina contemporánea, más modestos, pero también más pertinentes» (Aguilar, 2005b: 240). En este sentido, cabe indagar por el lugar que ocupó la marginalidad como parte de un nuevo realismo en literatura y cine.

Lo cierto es que la Generación del 60 sufrió más fracasos económicos que éxitos, lo cual se evidencia en las discontinuidades y extensos períodos sin producción de cada uno de sus integrantes⁸. Pero probablemente el que más dificultades encontró, de manera repetida, haya sido Lautaro Murúa. Si bien era un reconocido actor, que se formó bajo el ala de Leopoldo Torre Nilsson y que participaba como intérprete del cine industrial, su carrera como director es más bien escasa⁹ e incluye un título por el cual debió exiliarse (*La Raulito*, 1975). Sus dos primeras producciones, *Shunko* y *Alias Gardelito*, tuvieron serios problemas con el Instituto Nacional de

NOTAS

6 | También fueron adaptados para el cine sus cuentos «Domingo en el río» (1960) y «Fuimos por la ciudad» (1975) para *Tacos altos* (Sergio Renán, 1985).

7 | Las más relevantes: *El trueno entre las hojas* (Armando Bó, 1957), basada en su propio libro, e *Hijo de hombre* (Lucas Demare, 1958).

8 | Cfr. Aguilar (2005), España (s/f), Feldman (1990), entre otros.

9 | Consta de seis títulos. Tras *Alias Gardelito*, Murúa recién retomó la dirección en 1971 con *Un guapo del 900*. A las películas ya nombradas se suman *La Raulito en libertad* (1977), filmada en España, y *Cuarteles de invierno* (1984), obra del regreso de su exilio.

Cinematografía, ya que obtuvieron una calificación B, lo cual era una velada prohibición, dado que implicaba que su exhibición no era obligatoria y, por lo tanto, comprometía notablemente la distribución del filme¹⁰. La mayor consecuencia de ello era que volvía casi imposible recuperar los costos de producción. Esto fue peleado por Murúa insistentemente hasta que logró su modificación, aunque estas dificultades produjeron un lógico desgaste en su labor. Por otra parte, sus películas tuvieron un importante impacto en el público especializado, lo cual se aprecia en diversos números de *Tiempo de cine* —la principal revista cinéfila de los sesenta—,¹¹ aunque no así en la cartelera comercial. Como si no fuese suficiente, *Alias Gardelito* contó además con una denuncia por «obscenidad» a cargo de un fiscal empeñado en ese tema, la cual enseguida fue desestimada por un lúcido juez. El fallo tenía tal valor de testimonio en ese efervescente contexto cinematográfico, que fue publicado como editorial del octavo número de *Tiempo de cine* (S/A, 1961a: 2).

NOTAS

10 | Cfr. «La conspiración del silencio», en *Tiempo de cine* (1961c), Aguilar (1994: 32) y España (s/f).

11 | Cfr. Broitman (2014). *Alias Gardelito* fue la tapa del número 7.

2. Transposición: acentos diversos

La anécdota es aproximadamente la misma —entre cuento y película—, pero la estructuración y orden del relato colocan el énfasis en momentos y, por lo tanto, aspectos distintos de la historia. Para desarrollar las operaciones de discurso realizadas por ambos textos, nos detendremos en los siguientes aspectos: la caracterización del personaje como cuentero; la empatía o distanciamiento que construye cada uno de los textos en relación al protagonista, vinculado con su perspectiva ética; el vínculo con el tango; la relación con el entorno y, finalmente, el lugar de los sueños.

Toribio Torres es un muchacho huérfano del norte del país, que ha migrado a Buenos Aires y que durante su juventud vive con sus tíos. Lo llaman *Gardelito* porque aparentemente canta bien y le gustaría ser estrella de tango algún día. Evita los trabajos formales y, en cambio, elabora situaciones para poder conseguir unos pesos y continuar con su vida. En ese camino se alía con verdaderos contrabandistas. Cuando ellos se enteran de que pretende traicionarlos y quedarse con el botín, lo matan.

El relato de Kordon comienza introduciendo al lector en el mundo del personaje; se observa cómo paulatinamente él descubre su verdadero *talento*: elaborar las mentiras que los demás necesitan para aprovecharse de ellos, o bien, simplemente robarles. La relación con Fiacini, su verdugo, aparece solo en la tercera parte. En tanto la narración se encuentra focalizada en el punto de vista de Toribio, podemos acceder a sus deliberaciones y decisiones, fruto del enorme poder de observación que él posee sobre los actores sociales. Por ejemplo:

Todo indicaba que existía una especie de gente que no sólo aceptaba, sino que necesitaba del engaño, y que pagaba por eso. Lo fundamental era dejar que ellos se engañaran solos; no forzarlos nunca. Estaba visto que no era preciso forzarse para engañar a nadie; esa gente se engañaba sola. (Kordon, 1961: 53)¹²

Toribio había adquirido por instinto el axioma del cuentero: una persona que necesita amor, lo concede; quien ambiciona dinero, termina por darlo. (Ídem: 54)

Soy un cuentero, un artista. (Ídem: 102)

Porque este mundo es un teatro lleno de artistas malos que repiten toda la vida un papel aburrido. [...] En cambio yo soy un cuentero, y puedo hacer un teatro mejor. (Ídem: 104)

NOTAS

12 | En cambio, en la película esta sentencia aparece como una enseñanza de Fiacini hacia Toribio: «A la gente le gusta que la engrupan. Pagan para eso».

13 | Sobre esta deriva, De Diego vincula la novela inglesa de formación del siglo XVIII con la picaresca del renacimiento, en una síntesis similar a la señalada en este artículo.

En su relato se reconocen las artimañas de una especie de personaje que es específicamente literario y forma parte de una importante tradición hispana. Gardelito se emparenta con el tipo del pícaro, originado en el Siglo de Oro español, cuyo punto de partida «era una pobreza asfixiante que lo obligaba a moverse y, a partir de tal condición, su vida sería una constante aventura en la que se debiera rebuscar, luciendo su ingenio» (Freixa, 2012: 15). Él es una versión de ese estereotipo ubicado en la ciudad de Buenos Aires a mediados del siglo XX, dentro del marco del «imperio realista» que caracterizó a la literatura argentina moderna (Gramuglio, 2002).

Asimismo, el cuento se emparenta con las novelas de aprendizaje, puesto que en ellas «se narra el desarrollo de un personaje — generalmente un joven— a través de sucesivas experiencias que van afectando su posición ante sí mismo, y ante el mundo y las cosas; por ende, el héroe se transforma en un *principio estructurante* de la obra» (De Diego, 1998: 7). Una importante línea dentro de este género es aquella que utiliza antihéroes para realizar una crítica de las costumbres y generar así un nuevo realismo¹³. En Argentina, De Diego elige seis obras para analizar el devenir de la novela de iniciación, entre las que se encuentra *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt, antecedente directo de Kordon. También podría incorporarse el relato de Toribio Torres en esa genealogía, en tanto presenta a un joven que a partir de una serie de situaciones y encuentros personales descubre su posible lugar en el mundo adulto.

La noción de «cuentero» dentro del relato literario resulta clave por la manera en que configura a Toribio a través de la acción, pero también porque es la forma en que él se percibe y presenta. A su vez, dado que el término pertenece al lunfardo —que es un «repertorio léxico constituido por voces y expresiones populares de diversa procedencia utilizados en alternancia o abierta oposición

a los del español estándar» (Conde, 2017: 2)—, propone una cierta discrepancia o inconformidad con el *statu quo*. Designa al «delincuente especialista en estafas», a aquel que utiliza su poder persuasivo de manera profesional. De manera extensiva, también aplica para los mentirosos y embusteros¹⁴. Esta caracterización puntea un tipo particular de personaje: él es alguien que hace uso de su labia, que disfruta del engaño y que finalmente solo puede relacionarse con otras personas a través de esa modalidad. Toribio exhibe un orgullo por ser «cuentero» —que no está presente en la película—, así como también despliega una planificación y estrategia de la estafa. Se emparenta, además, con la creación del acto ficcional: esto es, se encuentra en el accionar de Gardelito algo del goce por la invención, poniendo en abismo el acto del escritor. Como sostiene Romano, existe en el cuento de Kordon «una fuerte oposición entre la solidaridad vital y la antisolidaridad picaresca» (2006: 5). Frente a los vínculos volátiles que Toribio forja con diversos individuos, muchos de los cuales honestamente desean ayudarlo, se presenta la fuerte pulsión por la supervivencia en una ciudad inhóspita para los migrantes internos y los sujetos plebeyos¹⁵.

La configuración de Gardelito en la película es muy distinta, lo cual establece una divergencia central en relación a su fuente porque —como fue dicho antes— en el cuento el protagonista es el principio estructurante. La crítica del estreno publicada por el *Heraldo del cinematografista*¹⁶ alude a esta discrepancia al describir a Gardelito como una «especie de antihéroe nuevaolístico, [que] no llega a ser una persona viviente, ni el porteño que Kordon pinta en su cuento» (S/A, 1961b: 234). La noción de «antihéroe nuevaolístico» es específicamente cinematográfica. Refiere a los renovados modos de actuación que planteaban una estética despojada, ascética y poco empática para la construcción de cierto tipo de personajes. La interpretación de Roberto Argibay, importante actor de esta nueva generación, dio la carnadura exacta.

El largometraje elude el proceso de construcción del «cuentero» y en cambio se centra en el presente, en aquello que el joven adulto Gardelito, producto acabado de la sociedad a la que pertenece, puede o decide hacer. A su vez, todo lo que pudiera reconocerse o reconciliarse con algún tipo de picardía, se encuentra deliberadamente elidido. Como ha señalado Claudio España (s/f): «Lautaro Murúa no quiere que se redima el sinvergüenza. [...] El filme es muy ético, desde el trabajo [de su director]. El que no es ético, es Gardelito». Siguiendo esta perspectiva, el inicio del filme es lúgubre: es de noche, un automóvil llega a un basural y tira un cuerpo, el cual lleva impresas las marcas físicas de sus últimos estertores. Ese cuerpo es el de Gardelito (hecho que el espectador colegirá más tarde). A continuación, se ve al protagonista en acción junto a Fiacini y otro de sus secuaces en una estación de trenes.

NOTAS

14 | Cfr. <<http://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=cuentero>> [17/01/2020].

15 | El comienzo de *Pajarito Gómez -una vida feliz-* (Rodolfo Kuhn, 1965), que forma parte del *corpus* de la Generación del 60, también hace alusión de modo irónico al modo en que Buenos Aires recibe a sus migrantes internos.

16 | El *Heraldo del cinematografista* fue un periódico semanal orientado a exhibidores y productores, que se publicó desde los años treinta hasta los ochenta. Constituye una importante fuente para los estudios sobre cine argentino.

Una voz-over —es decir, específicamente narrativa— que pertenece al protagonista enmarca este *flashback*:

Desde un principio odié a Fiacini. Pero cuando íbamos a las estaciones a cazar giles o minitas boleadas que llegaban de provincia, no podía dejar de admirarlo. O sentir envidia. Era lindo odiar y querer ser como él. A veces el odio une más que la amistad.

Se trata de una narración que no provee al espectador datos claros, sino que, por el contrario, presenta fragmentos que introducen en un clima del relato, para lo cual colaboran de forma importante tanto la musicalización (grave y disonante) como la fotografía (fuertemente contrastada, con mucha oscuridad, en una clave tonal baja).

Así, mientras que en el cine clásico «cuando no ingenuo o crédulo, el personaje popular solamente era ensombrecido por una picardía aceptada como una concesión al a supervivencia urbana» (Cerdá, 2009: 319), aquí ese rasgo cobra un carácter trágico. Es evidencia del proceso de descomposición social. «Lejos de la moral del trabajo y en la creencia de ser “muy vivo”, Gardelito no tiene siquiera la ética del delincuente: golpea invariablemente al que supone más débil y actúa incitado por la pulsión de una carencia siempre insatisfecha» (Woszezenczuk, 2016: 21). Sobre la construcción de los personajes en las películas de la Generación del 60, Cerdá sostiene que

ya no hay bondad en la escena miserable. Los marginales no se posicionan frente al resto de la sociedad en términos maniqueístas, por el contrario, es la conducta amoral (fuera de la moral) la que se pone en funcionamiento e impide que los comportamientos se cristalicen en la dicotomía bueno-malo. (2009: 327)

Aparece así una indagación sobre aquellos que quedaron al margen de los beneficios del avance del capitalismo —esto es, cierto bienestar indicado por el acceso a bienes de consumo, digamos. Considero que es este el aspecto clave que movió a Murúa a interesarse por el relato de Kordon. Como ha señalado Aguilar, en esta ocasión «no se trat[ó] del gusto por el autor como por uno de sus personajes y de su carácter de prototipo» (1994: 51). Murúa trabajó repetidamente con adaptaciones literarias en sus proyectos —tanto en los finalizados como en los inconclusos— y se detuvo preferentemente en la literatura regional (como fue el caso de *Shunko* de Jorge W. Abalos), o bien en la de corte popular. Esto se encuentra en línea con otros realizadores de su generación:

Si hasta ese momento las adaptaciones habían elegido autores consagrados de la literatura universal, ahora los cineastas encuentran afinidades estéticas con escritores argentinos de su época. [...] El cine moderno se acerca a la literatura contemporánea porque se piensa a sí mismo —para decirlo en los términos de Alexandre Astruc— como un medio de expresión tan flexible y tan sutil como el lenguaje escrito. (Oubiña, 2016: 350)

A diferencia de *Shunko*, donde lo convocante para Murúa fue el libro, en una entrevista el director afirmó que «*Gardelito* nació por azar» y a continuación confesó que «en circunstancias que teníamos dos o tres temas en la mano preferimos *Gardelito* por considerar que era posible hacerlo en poco tiempo y a costo reducido» (Mogni, 1963: 59). Las cuestiones de índole material no eran menores para estos nóveles realizadores, como fue reseñado al comienzo.

En función de lo descrito hasta aquí, es posible observar los distintos posicionamientos éticos de los autores respecto de su personaje. A través del ingreso a ambas ficciones, es claro que mientras en el cuento se pretende algún tipo de empatía con el lector, en la película la construcción de la recepción es la de un espectador distante, que no se vea conmovido por los hechos, sino que aspire a analizarlos críticamente.

Las acciones inaugurales de Toribio como «cuentero» son sencillas, usuales, responden al ingenio y a la oportunidad inmediata. En el relato literario, la primera ejecución tiene un desarrollo minucioso, ya que así Kordon delinea el ingreso a ese mundo de posibilidades que se le presenta a Toribio a partir de descubrir la sencillez con la que puede engañar. Al lado de la presentación del filme, esa primera anécdota del cuento parece casi ingenua: se agencia como paseador de un *fox terrier* (un perro fino), lo vende a otra señora y luego miente compungido a la primera dueña afirmando que se lo robaron. En cambio, en la película la primera estafa representa una mentira bastante frecuente (que incluso aparece en una comedia del cine clásico)¹⁷: los delincuentes están al acecho de una inocente presa, una muchacha que descienda del tren para, por lo menos, robarle. La marcada oscuridad de la escena junto con la música de Waldo de los Ríos construye una ambientación tenebrosa. Tal clima es el que se sostendrá durante toda la película, a diferencia del cuento, que desarrolla buena parte de su acción a la luz del día, sin esa atmósfera asfixiante.

A distancia del universo urbano que se observa en el cuento, la marca de lo trágico domina el recorrido y devenir de *Gardelito* en el filme, construyendo una mirada compleja sobre el mundo marginal. Las dificultades que forman parte de la vida de Toribio no son de ninguna manera justificativos para su falta de moral. Se acerca así a unos pocos filmes de su Generación que se propusieron develar «lo ocluido del campo de la mirada» que aparece generalmente como síntoma (Cerdá, 2009: 317) y así descubren una especie de mundo subyacente para el espectador desprevenido o incrédulo. *Alias Gardelito* se distingue a su vez de otras películas contemporáneas¹⁸ en la medida en que escoge como tema de su relato a un personaje plebeyo, pero elige contarlos a través de las formas del relato moderno. Predominan entonces la falta de causalidad evidente en

NOTAS

17 | En una de las primeras escenas de *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1940), el personaje interpretado por Niní Marshall —su famosa trabajadora doméstica gallega— es abordada por tres varones delincuentes que le hacen «el cuento del tío» y la dejan sin nada del dinero que trajo desde España.

18 | Entre otros ejemplos, pienso en el registro documental (*Tire dié*, [Fernando Birri, 1956-8] y otros cortos de la Escuela de Santa Fe), la comedia (*El negocio* [Simón Feldman, 1959], *Los inundados* [Fernando Birri, 1961]), o bien en la preferencia por historias más cercanas al universo de clase media (*Dar la cara* [José Martínez Suárez, 1962], *Los jóvenes viejos* [Rodolfo Kuhn, 1962]).

las acciones, la construcción episódica del relato, el protagonista a la deriva y la configuración temporal en función de la subjetividad del personaje (Bordwell, 1996). Esto no favorece la comprensión lineal de la historia y posiblemente no haya resultado del todo agradable a los públicos mayoritarios.

En línea con la observación de España ya citada, José Agustín Mahieu planteó en su historia del cine argentino (publicada a pocos años del estreno) la importancia del filme:

Alias Gardelito asume [la] responsabilidad [de un programa a fondo para la existencia de un cine independiente] en todos los planos, el ético y el estético, frontalmente. Planteando el examen crítico de algunos elementos de nuestra realidad presente, muestra con dureza necesaria y cierta amargura, pero con los ojos abiertos, *un personaje ingrato pero sintomático de un proceso social existente. Gardelito es un fruto corrompido de una sociedad trabajada por el escepticismo, la desesperanza, el egoísmo y la insensibilidad.* (1966: 68-70, el énfasis es propio)

La relación del protagonista con el tango constituye otro aspecto significativo de la historia. El cuento de Kordon incluye en su título el nombre completo del protagonista: «Toribio Torres, alias Gardelito». Insiste, además, en el sueño que tiene Toribio de convertirse en cantante. Se habla de que él canta muy bien, pero no hay ninguna escena al respecto ni tampoco alguna acción del personaje que vaya en esa dirección. En el largometraje, esta omisión se encuentra llevada aún más al límite. Aunque el título omite el nombre real para quedarse solo con el «Alias Gardelito», la idea de convertirse en cantante ya no aparece ni siquiera como proyecto vital. En el marco de una cinematografía nacional que sentó sus bases industriales sobre la construcción de relatos tangueros y también sobre la imagen de Gardel —aunque él no haya filmado ningún largometraje en Argentina—, esta falta de énfasis es crucial, ya que señala la degradación o descomposición de aquel modelo (primero por el «alias» y luego por el diminutivo)¹⁹. Sintetiza David Oubiña: «Las nuevas películas son narrativamente innovadoras y muestran en primer plano el enfrentamiento con las costumbres de sus mayores» (2016: 350).

Los espacios predominantes resultan asimismo un índice claro de la «marginalidad en el centro» que proponen ambos textos. Las calles son, sin dudas, el escenario principal de acción. No existe el resguardo de un hogar, apenas cierta camaradería conseguida (y arruinada) en la pensión, con otro trabajador. Tampoco hay anclaje a un lugar de pertenencia, más que el espacio público del cual se apropia el protagonista en su andar. En el cuento, el relato de la primera estafa provee indicaciones precisas sobre el barrio de clase alta en el que transcurre. Toribio no pertenece allí, pero se acerca

NOTAS

19 | Cfr. España (2000), Manetti (2014), entre otros.

porque encuentra un público cautivo provechoso para su accionar. En la película, resulta icónico el plano de la plaza del Congreso, en el cual se ve el parque por donde transita el pueblo y al fondo el palacio constituyente, un espacio institucional clave para la política nacional pero totalmente ajeno a la plebe. La imagen está fuertemente contrastada y esa luz dura subraya los contornos entre el personaje omnipotente y su entorno, que tiende a fagocitarlo, aunque él no lo perciba. No menos importante resulta señalar que la calle también es espacio de cruce entre los varones que desafían su hombría a través de diversas peleas, fraudes y traiciones.



Gardelito camina por la Plaza del Congreso. *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961)

Sobre la relación del personaje, su entorno y el vínculo con la realidad extradiegética, hay que prestar atención al robo a través de la importación, que abre un salto cualitativo en su carrera de maleante. Las tretas iniciales de Toribio pronto se convierten en estafas de mayor alcance, en cuanto se asocia con Fiacini. La industria automotriz, considerada por el desarrollismo un área fundamental para la expansión manufacturera, es aquí presentada como un espacio de alianzas entre mafias (de distinto calibre y nacionalidad). Como indica Celentano,

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 popular como un todo armónico. (2012: 7)

Una anécdota sintomática equivalente puede observarse en el filme posterior *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982), relacionada con la implantación del modelo económico neoliberal durante la última dictadura (1976-1983). La fábula habilita un espacio, sino de

denuncia, al menos de visibilización de los acontecimientos históricos. Finalmente, vale la pena detenerse en los sueños ya que operan de manera diversa. En el cuento, Gardelito tiene una pesadilla en la que ve a sus padres, pero no se trata de un recuerdo sino de una imagen presente (los observa cruzar una calle y no reconocerlo), que se vincula con la transformación que está atravesando. En la película, el sueño es un recuerdo de su infancia —la única alusión a su vida anterior—, cuando acompañaba a su padre al trabajo, recorriendo basurales en un *sulky* (un pequeño carruaje que se utiliza para transportar materiales). La escena de la muerte de Toribio —que enmarca el relato, puesto que aparece al comienzo y al final— es una creación específicamente cinematográfica. Se trata de una construcción pesadillesca que vincula presente y pasado. El basural en el que muere es similar a aquel por donde andaba en su infancia. Es una inscripción clara del tipo de clase social a la que pertenece y de la cual no puede escapar. A su vez, se emparenta a través de este acto con otro filme latinoamericano paradigmático sobre la niñez abandonada como es *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950). Posiblemente el largometraje haya operado como referencia para Murúa, ya que coinciden en buena medida no solo la preocupación por este sector social, sino fundamentalmente el modo en que se retrata a los desvalidos, sin ningún tipo de complacencia. Allí también un niño muere y es arrojado a una pila de basura, lo que sea tal vez la forma más obscena de desprecio sobre la vida humana.

3. Conclusiones

«Y fugazmente tuvo la revelación de perderlo todo porque una vez dijo la verdad, cuando se sintió muy solo y buscó un amigo».

Kordon, 1961: 118

Al analizar a los jóvenes marginales como protagonistas de algunos cuentos de Kordon, Gasillón sostiene que lejos de observarse una mirada moralizante, se aprecia «un realismo que exhibe una conciencia de época marcada por el cuestionamiento de ciertos valores y prácticas establecidas a partir de los encuentros y desencuentros de estos personajes generalmente “sin voz”» (2017: 12). Esta reflexión aplica para *Toribio Torres, alias «Gardelito»*: la voz narrativa pretende exponer el proceso de observación y creación que constituye a su personaje en ese mundo en el que se inscribe (los límites de la sociedad porteña en la transición entre los cincuenta y sesenta), sin juzgarlo.

A diferencia de ello, en la película hay una mirada moral sobre Gardelito que no lo deja indemne de juicio por parte del espectador. España (s/f) señala este aspecto de la narrativa de Murúa a diferencia de filmes posteriores como *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano, 1998), donde el relato no pretende juzgar a los personajes.

En todos los casos, no obstante, se los construye como víctimas de una sociedad desigual, excluyente, y que no provee oportunidades para los jóvenes.

En definitiva, lo que quisiera retomar como punto central en la transposición de *Alias Gardelito* es que el protagonista se construye en ambos casos como «cuentero» y, al hacerlo, establece un modo de supervivencia que precisa de la mentira y la puesta en escena para su concreción. Esta caracterización conformó un *topos* y una forma narrativa recurrentes en películas de diversos géneros y directores durante las décadas de los sesenta y setenta en el cine argentino, lo cual fue relevante no sólo en términos de puesta en escena, sino también como síntoma de la descomposición del tejido social.

En el relato literario, Toribio rápidamente se da cuenta de que la atención prodigada hacia él por las señoras solo depende de la empatía que les despierta su relación con el perro («Pues estaba visto que por él mismo nadie le daría dinero para tomar un taxi, ni lo valorizaría en veinte pesos» [Kordon, 1961: 53]). Un joven pobre como él no merecía la atención que sí despertaba una mascota elegante. El largometraje de Murúa, en cambio, comienza en un basurero, de noche, donde acaban de arrojar a Gardelito moribundo. Esa discrepancia marca el diferente énfasis sobre el mundo ficcional creado y compartido parcialmente, en un salto cualitativo marcado por la tragicidad. En la película, la mirada sobre los sujetos plebeyos, su fragilidad y marginalidad se vuelve aún más cáustica y sombría que en el relato originario.

Bibliografía citada

- AGUILAR, G. (1994): *Lautaro Murúa*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- AGUILAR, G. (2005a): «La Generación del 60. La gran transformación del modelo» en España, C. (coord.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983. Vol. II*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- AGUILAR, G. (2005b): «En las vísperas de la narración. Escritores y guionistas del período» en España, C. (coord.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983. Vol. I*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- AUYERO, J.; HOBERT, R. (2003): «¿Y esto es Buenos Aires? Los contrastes del proceso de modernización» en James, D. (dir.), *Violencia, proscripción y autoritarismo 1955-1976*, Col. Nueva Historia Argentina, Buenos Aires: Sudamericana.
- BORDWELL, D. (1996): «La narración de arte y ensayo», *La narración en el cine de ficción* [1985], Barcelona: Paidós.
- BROITMAN, A. (2014): «Tiempo de Cine: una revista y su época. La renovación de la crítica de cine en la década del 60», Rosario: IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, <<http://www.asaeca.org/aactas/broitman.pdf>> [20/1/2020].
- CELENTANO, A. (2012): «Bernardo Kordon, del cuento contra el cine al cuento en el cine», La Plata: VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, <<https://www.aacademica.org/000-088/26.pdf>>.
- CERDÁ, M. (2009): «Los directores de la Generación del 60 y las relaciones permeables frente al contexto político y social» en Lusnich, A.L.; Piedras, P. (eds.), *Una historia del cine político y social en la Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- CONDE, O. (2017): «Aportes al estudio del lunfardo: acreencias y deudas de la investigación lingüística argentina», *Signo y Seña*, 32 (julio-dic), 1-20.
- CORTÉS, F. (2006): «Consideraciones sobre la marginación, la marginalidad, marginalidad económica y exclusión social», *Papeles de población*, 47, 71-84.
- DE CERTEAU, M. (1996): *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer* [1980], México: Universidad Iberoamericana.
- DE DIEGO, J.L. (1998): «La novela de aprendizaje en Argentina. Primera parte», *Orbis Tertius*, 3, 6.
- ESPAÑA, C. (2000): «El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro» en España, C. (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo, 1933-1957*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- ESPAÑA, C. (s/f): «Alias Gardelito y la Generación del 60» [DVD], Buenos Aires: Extras de la edición en dvd de *Alias Gardelito*, <<https://www.youtube.com/watch?v=kfdLrUzMzKQ&t=656s>>, [01/12/2019].
- FELDMAN, S. (1990): *La Generación del sesenta*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas - Instituto Nacional de Cinematografía - Legasa.
- FERNÁNDEZ, N. (2013): «Kordon, Rozenmacher, Conti, Notas sobre poéticas realistas argentinas», *Letralia. Tierra de letras*, año XVII, 282 (22 de abril), <<https://letralia.com/282/ensayo02.htm>>, [15/01/2020].
- FREIXA, O. (2012): «Los pícaros en la España del siglo de oro», *Red Safe World - Universidad de Granada*, 50, <<https://redsafeworld.files.wordpress.com/2012/02/los-pc3adcaros-en-la-espac3b1a-del-siglo-de-oro.pdf>>, [05/12/2019].
- GARDIOL, R. (1997): «Kordon, Bernardo» en Lockhart, Darrell B. (ed.), *Jewish writers of Latin America: a dictionary*, New York, Routledge, 1997.
- GASILLÓN, M. L. (2017): «La juventud marginal como protagonista: Bernardo Kordon, el escritor de las minorías», Mar del Plata, XVI Jornadas Interescuelas. <<https://interescuelasmardelplata.files.wordpress.com/2017/09/19-gasillon.pdf>>.
- GRAMUGLIO, M. T. (2002): «El imperio realista» en Jitrik, N. (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina: el imperio realista*, vol. 6, Buenos Aires: Emecé.
- KORDON, B. (1961): *Vagabundo en Tumbuctú, Alias Gardelito y otros relatos*, Buenos Aires: Losada.
- MAHIEU, J. A. (1966): *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires: Eudeba.
- MANETTI, R. (2014): «Aprender y consumir: legitimación de un modelo estelar» en Manetti, R.; Rodríguez Riva, L. (comps.), *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

- MOGNI, F. (1963): «Conversación con Lautaro Murúa (segunda parte)», *Tiempo de cine*, año 4, 6, octubre-noviembre, 59.
- OUBIÑA, D. (2016): «Una *política de autores* para Latinoamérica (Nuevos cines y nueva crítica: Argentina, Brasil, México en los sesenta)», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 8 (diciembre), 347-361.
- PIEDRAS, P. (2012): «El nuevo cine argentino de los años sesenta: autores de una nueva generación» en Soberón, E. (ed.), *Los cines de América Latina y el Caribe*, La Habana: Ediciones EICTV - Casa de las Américas e Instituto Cubano del Libro.
- ROMANO, E. (2006): «No se olviden de Bernardo (Kordon)», *Orbis Tertius*, 11, 12.
- S/A (1961a): «Alias Gardelito y un fallo ejemplar», *Tiempo de cine*, 8, octubre-noviembre, 2.
- S/A (1961b): «Alias Gardelito», *Heraldo del cinematografista*, 6 de septiembre, vol. XXX, año 31, 1567, 234.
- S/A (1961c): «La conspiración del silencio», *Tiempo de cine*, 6, abril-junio, 2.
- VV. AA. (2016): *Bernardo Kordon. Tripulante de Buenos Aires, Hipótesis y discusiones*, 31, Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- WOSZEZENCZUK, S. (2016): «Un cine indispensable: la retórica de los *márgenes* en la obra temprana de Lautaro Murúa-realizador», *Imagofagia*, 13.