

No se olviden de Bernardo (Kordon)

*por Eduardo Romano
(Universidad Nacional de Buenos Aires)*

RESUMEN

No casualmente el título coincide con un eslogan muy divulgado y que intenta conservar la memoria acerca de un hecho y de una víctima. ¿No lo son también aquellos escritores a los que una mezquina política de mercado condena poco menos que al olvido, luego de que durante décadas animaran el proceso literario nacional y obtuvieran reconocimientos de diverso carácter por su producción? No me cabe duda de que Bernardo Kordon (1915-2002) fue uno de esos animadores de la narrativa nacional, al que es indispensable volver para que se entiendan mejor algunos cambios sucedidos en ella a partir de los años 50, aunque su culminación date de la década del 60 y un poco más.

Palabras clave: Bernardo Kordon – literatura argentina – Roberto Arlt – Haroldo Conti

It is not by chance that the title coincides with a well-known slogan which tends to preserve the memory of an event and a victim. Isn't this the case of those writers whom a mean market policy sentences to near oblivion, after they have enlivened the national literary process for decades and gained varied recognition for their production? Undoubtedly Bernardo Kordon (1915-2002) was one of those enliveners of national narrative, to whom it is most necessary to go back for a better understanding of some changes in it from the fifties, though its ending be located in the sixties and even later.

Keywords: Bernardo Kordon – Argentinean literature – Roberto Arlt – Haroldo Conti

A Jorge B. Rivera (1935-2004)

En 2003, cuando murió en Chile Bernardo Kordon, tuve oportunidad de experimentar, una vez más, ese ejercicio perverso de la desmemoria que practicamos con tanta asiduidad los intelectuales y que siempre señalamos como una deficiencia de los otros, de los que no pertenecen al campo: gente común, periodistas, políticos. Me dolió, como puede dolerle a un agradecido lector de muchos textos memorables de Kordon, que sólo lamentara su desaparición la prensa chilena o que tuviera que leer en *El País* de Montevideo un informativo y afectuoso artículo de Osvaldo Aguirre.

Por eso encabecé con un eslogan que recorrió el país en los últimos años mi aspiración a reconstruir el papel en cierto modo bisagra de Kordon, lo cual ayuda a visualizar mejor linajes y trayectos muchas veces olvidados. Parto de sus comienzos, es decir de 1936 y de *La vuelta de Rocha. Brochazos y relatos porteños*, editado por la Agrupación de Jóvenes Escritores, en los talleres gráficos de la editorial Claridad, y con ilustraciones de Arrigó Todesca. El nombre de Claridad señala ya un parentesco con los llamados escritores de Boedo que sus textos, en gran medida, desmienten. Por lo menos no tropezamos con el humildismo pietista, ni con el naturalismo que busca escandalizar al pequeño burgués ilustrado, principal consumidor de los productos que llevaban esa marca editorial. Y lo desmienten estas narraciones (dejo aparte *Arte made in USA*, una condena argumentativa y sectaria contra el cine norteamericano) en tanto focalizan figuras marginales sin ninguna conmiseración especial.

Además, y desde la página inicial de “Sábado inglés”, el discurso tiende a estetizar un ámbito y unos actores sumidos en la miseria o la abyección, por ejemplo animizando ciertos objetos: el resero, estatua distintiva del barrio de Mataderos, “espera se le desentumezca el caballo de bronce para ir él también a quilombear”.

Eso no implica que los aspectos sórdidos sean eludidos. Forman parte de la enumeración metonímica y, en la estetización, tampoco se eluden los términos vulgares e incluso lunfardescos. Ya apareció “quilombear” (por asistir a los quilombos, voz africana convertida en sinónimo de prostíbulo) y poco después anoto “sublevaciones bragueteriles” o “amor letrinoso”.

La inmersión canallesca de los jóvenes en ese submundo prostibulario del arrabal adquiere un sesgo de denuncia que ahí parece identificarse con los fines pedagógicos que no sólo los boedistas –antes de ellos el socialismo narrativo de Roberto J. Payró y parte del anarquismo literario de Alberto Ghirardo–, habían practicado en nuestra literatura.

Pero lo salvan de naufragar en el discurso aleccionador la tensión violenta que trasuntan ciertas expresiones vulgares, metáforas o estas ironías: “Inútilmente busqué la poesía en el fondo violáceo del permanganato disuelto en la palangana”. Al presentar el volumen, Raúl Larra lo relaciona atinadamente con otros escritores (Carriego, Arlt, Scalabrini Ortiz) que aprovecharon el habla porteña para sus escritos, aunque luego, y en especial a propósito de los jóvenes desorientados que bosqueja Kordon, enarbola la esperanza comunista de que ya conocerán a Lenin.

Al margen de ese optimismo ingenuo, el prologuista ha mencionado un nexo con Roberto Arlt que los otros textos reunidos en este volumen corroboran. Un ejemplo notorio en “Los crotos”, último cuento del libro, es la reacción de Ramón cuando es provocado por un homosexual, pues no difiere mayormente de la que adopta Silvio Astier en *El juguete rabioso*.

Además, el narrador participante, que integra un grupo de muchachos protagónicos, es víctima a veces de las burlas de Ramón “por la afición que sentía hacia la mecánica”, por sus lecturas acerca de “la alimentación y distribución de los motores”, que les explicaba a los demás hasta que Raúl, bostezando, lo interrumpía:

–Joven, usted promete mucho. ¿Por qué no instala un tallercito para vulcanizar condones?

Al margen de esa afición por los inventos insólitos, que Sarlo (1992) analizó a propósito de Arlt, aflora asimismo en esos textos un imaginario muy personal y que asimila espacios o habitantes de la ciudad puerto a la navegación:

Este conventillo parece un transatlántico trasplantado en tierra firme y puede merecer la envidia de sus congéneres mediterráneos.

El grupo de “Los crotos” marca distancias con respecto a los adolescentes cómplices de la primera parte de *El juguete rabioso* y más aun con los esperpentos que protagonizan *Los siete locos* y su continuación. Conforman una típica “barra” de café donde se cruzan estudiantes y buscavidas, diarieros y huérfanos criados de favor. Ese ámbito, su “quietud envenenadora”, no los satisface, quisieran disfrutar el corazón de la ciudad u otros confines indeterminados: “Caminábamos. Buscando el resplandor céntrico. Hubiéramos preferido emborracharnos de horizonte”.

En busca de esa borrachera viajan al sur, en un tren de carga y como polizontes, se cruzan con un par de militantes que han elegido su destino y se burlan de su “escepticismo de tertulianos de café”. Separados en el trayecto, todos finalmente regresan a la temible ciudad, aunque Ramón luego vuelva a partir, esta vez hacia el norte. Inicia así un motivo fundamental en la narrativa kordoniana: la búsqueda a través del espacio, el *homo viator* que reivindica algo distinto frente a la amenazante homogeneidad modernizadora.

Esa clave reaparecerá en algunos textos futuros. Antes, pasarán sus escritos por una cierta regresión hacia el realismo socialista que acababa de ser impuesto como teoría oficial en la URSS. Por eso el protagonista de *La isla* (Editorial Problemas, 1940) hace su trayecto del interior a la gran urbe y de la ingenuidad a la concientización.

Ese mismo año, la A.I.A.P.E., institución cultural filocomunista, publica *Un horizonte de cemento*. Relato enunciado por un individuo itinerante que va recorriendo bares, fondines, lecherías de la recova y de las zonas alledañas a la estación Retiro, lleva un epígrafe del autor donde consigna el imperativo de toda novela: “expresar la condición aventurera, intensa y mágica de la existencia del hombre” (Rivera, 1983).

También narra a unos jóvenes el episodio que lo impulsó a vagabundear, sucedido cuando “esta ciudad estaba habitada por otra clase de gente” (Kordon 1981, 26). Había salido con un grupo de amigos ansiosos de diversión, pero unos patoteros los interpelan y asesinan a

Joaquín, el que estrenaba traje nuevo y sobresalía como bailarín. El narrador se siente culpable por haber organizado dicha salida y por no haberse atrevido luego a vengarlo, cuando pudo hacerlo.

Reaparece la asociación del viaje por la ciudad con la muerte y con la expectación de que viajar lejos resulte sinónimo de vida. En un momento navegó en barcaza por el Riachuelo, pero su vocación está en los caminos sobre “un tren de carga”, en retomar el contacto con la tierra. A los jóvenes que están escuchándolo, les aconseja al final de su historia: “Todo este cemento es frío [...] hay que dejar el cemento y buscar la tierra tibia y linda” (1981, 29).

Sobre ese eje semántico frío/calor (que completa el de vida/muerte) puede organizarse todo el texto, cuyo protagonista se siente por momentos “perro” o “caballo” y en otros narra sus sufrimientos (golpizas, persecuciones), propios de esos mismos animales.

En cuanto a la capacidad de “saber compartir un trago para contar sus cosas a otros y escuchar de ellos las suyas” (1981, 76), marca en su narrativa –para Sebrelí– “un punto nodal, el momento fugaz, aunque intenso, del encuentro entre dos o más desconocidos” (Sebrelí 1986, 10), la base para “situaciones siempre interrumpidas, nunca acabadas” (18).

El señalamiento es válido, pero no generalizable. El suceso que fractura al narrador está vinculado a una ciudad violenta del pasado, la de los guapos que necesitaban demostrar permanentemente tal condición jugando su vida o la ajena. Algo que la narrativa argentina poscriollista sepultó durante la década del 50 con novelas como *El sueño de los héroes* (1950) de Bioy Casares, *Barrio gris* (1952) de Joaquín Gómez Bas y *Paño verde* (1955) de Roger Plá.

Además, el clima de *Un horizonte de cemento* remite a otros narradores del 20 que tampoco comulgaron con las fórmulas boedistas, como Enrique González Tuñón o Héctor P. Blomberg, alertados al respecto por los “ex hombres” que aparecieran en la narrativa europea con Gorki, Hansum e Istrati (Rivera 1981, 10).

Muerte en el valle (Santiago de Chile, Cultura, 1943) es el primer ensayo novelesco de Kordon. Indaga ambientes similares a los de sus textos anteriores, pero en Santiago de Chile (había viajado en 1939, entusiasmado con el clima fervoroso que rodeaba la creación del Frente Popular). Muchos años después rescribirá pasajes de esa novela, con acertadas rectificaciones, en *Detrás de la cordillera*¹.

Su segunda novela, *Tormenta en otoño* (Buenos Aires, Siglo Veinte, 1943), también escrita en Chile, lleva un par de citas iniciales –de Thomas Mann y de David. H. Lawrence– sobre el sentido de la aventura que no ocultan un deseo curiosamente censurado por la acción: la vida doméstica en pareja parece el antídoto contra la fiebre viajera de Hugo Blanco. Sin embargo, Kordon revalorará pronto el viaje exploratorio mediante un rodeo... El que implica escribir en 1946, para una colección “especialmente dedicada a los jóvenes”, según la advertencia editorial, un texto situado entre ficción y divulgación, *Tambores en la selva*. Stanley (Buenos Aires, Abril), donde cuenta las vicisitudes del reportero Harry Stanley en África, enviado por el famoso director del *New York Herald* norteamericano, James Gordon Bennett, para rescatar a otro explorador extraviado desde hacía seis años, David Livingstone.

Esos aventureros se arriesgaban para civilizar el continente, contra los tratantes de esclavos o ladrones de marfil, aunque finalmente sus hallazgos fueran instrumentados por las potencias coloniales en detrimento del nativo. Ya viejo, Stanley

ve con amargura cómo se derrumban todas sus ilusiones de colonizar al África sólo por llevar la civilización, el progreso y el bienestar físico y moral a los pueblos que habitan sus tierras vírgenes.

Convencido de que lo suyo es trabajar sobre un grupo juvenil heterogéneo, pero humilde, en el trance clave de decidir su destino, publica otra novela como suma de relatos alrededor de ese tópico: *Reina del Plata* (Buenos Aires, Cronos, 1946). Consta de dos partes fechadas –en 1930

¹ El relato queda integrado a *Historia de sobrevivientes* (Barcelona, Bruguera, 1986), cuyo título también hace mención –aparte de lo que el mismo Kordon afirma en *A modo de Prólogo o algo parecido*– a que rescata allí no sólo ése, sino otros textos del pasado, como *Meu Brasil brasileiro* hace con *Lampeao*. *Novela de los desiertos brasileños* (Buenos Aires, Del Pórtico, 1953).

y 1943, años de alteraciones del orden constitucional argentino– y sus capítulos están titulados con los nombres del que acapara la atención en cada uno de ellos.

Aguilera y Fiacini son estudiantes, aunque el segundo evade toda disciplina, prefiere la venta ambulante, explotar a un homosexual, convertirse en “puntero” político, en traficante de drogas, como “verdadero animal de presa en esa selva”. Esta metáfora relaciona a Kordon con el cine norteamericano de la época, en particular con *The Asphalt Jungle*, novela de William Burnett filmada por John Houston.

Mario es un obrero que con otros –Potrillo, el Correntino, Ferreira– viajan al sur en busca de una mítica redención por el trabajo que los desilusiona. Pero la experiencia de ver golpear a un militante le descubre una ética y prefiere ingresar al frigorífico que ganar plata fácil en un garito.

Arteche encarna al provinciano que sueña con conquistar la gran ciudad y Aguilera es el que se debate en un círculo más existencial –*La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, tuvo rápida repercusión en Buenos Aires–: “sentía nuevamente la gran ciudad como una ratonera”, “un desgano martirizante” y estar “lanzado en la vida” (el *Dasein* heideggeriano).

De ahora en adelante (Siglo XX, 1953) contrapone el destino de tres amigos de la infancia y adolescencia. El que eligió irse a Europa (Rafael), para ratificar su vocación artística, descubrió ahí que su vanguardismo ya estaba caduco. De regreso, visita a los otros (Marcelo y Magda), que han formado pareja y, sobre todo ella, novia en el pasado del artista, no está dispuesta ahora (presente de la acción) a interrumpir su paz doméstica.

Todo muy pequeño-burgués, a la medida de los eslóganes que el comunismo de entonces propiciaba. En la misma dirección cabe la descalificación mencionada del vanguardismo, todavía acusado de formalismo patológico, en especial si tendía a la abstracción deshumanizada². Es lo que sostenía el húngaro Georg Lukács, en un ensayo divulgado entonces por la traducción francesa (*La signification du réalisme critique*, Gallimard, 1957), y que el narrador emplea para opinar sobre el arte de Rafael:

No cabía duda. Su pintura *cambiaba*. Esos mosaicos de inspiración abstracta se volatilizaban y cobraban un radiante movimiento anímico. Se elevaban en un impulso de humanización.

De todos modos, vislumbro en la trama indicadores del sustrato aventurero que no han caducado: Rafael adjudica la vocación viajera a “Emilio Salgari y esas películas de exploradores que no perdíamos una”; Marcelo reconoce que pensó acompañarlo al Chaco en su juventud, pero “lo cierto es que tuve miedo de largarme a la aventura”.

También quedan al margen de la consigna ciertas imágenes opuestas a la quietud de Marcelo-Magda. Por ejemplo la asociación “nada hay mejor que la calle para sentirse en la ciudad como dentro de un barco”. O “había algo de noche marina sobre la superficie engañadora de ese pozo asfáltico”.

Ambas citas remiten a una alegoría que arraigará en los textos de Kordon y que enfrenta lo que opinaba al respecto el mencionado Lukács³ (la alegoría atenta contra el realismo, lo típico, el detalle concreto, rasgos que ejemplifica con Kafka), afirmando así un camino divergente.

Por eso, tal vez, la oposición rural/urbano deja paso a una zona ambigua, a una simbolización más sutil del espacio: Rafael desconfía de las ciudades, incluso de París, “la ciudad que deja vivir como ninguna otra del mundo y que asimismo devora como una selva”, y se reinstala “al filo de la llanura”.

² Vale la pena subrayar que los conservadores estéticos no pensaban de otra manera, según puede leerse en *La deshumanización del arte* (1930) de José Ortega y Gasset.

³ Al respecto, son interesantes las observaciones de Perry Anderson (*Consideraciones sobre el marxismo occidental*, 1976) en el sentido de que Lukács y otros teóricos marxistas de esa época hicieron filosofía del arte y de la literatura en general, tomando cierta distancia de la política de masas y, añadiría yo, eludiendo la crítica de textos

Descubre un espacio intermedio, flotante, suspenso, alejado por igual de la idealización campera y de la urbe futurista arltiana, aunque de este escritor –y de sus afinidades con Pirandello, claro– reconozco otra filiación en el desdoblamiento que Rafael practica, porque sirve para “verse a uno en cualquier trecho de la vida, y fijar ese momento en la forma en que se graba un pasaje de música en un disco. Desdoblarse para fijar la vida, para verse como actuando en la pantallas de un cine”.

El mismo año, Kordon publica su primer libro eminentemente cuentístico, forma con la que alcanzará algunos textos memorables. Allí, *Una región perdida* abre una indagación que lo irá distanciando de aquella dogmática paralizadora. La confianza en su imaginación, en su deseo no localizado, lleva a un burócrata a insolentarse con sus jefes, a distanciarse de su mujer y, en todo caso, a coincidir con un niño o con lo infantil que sobrevivía en él.

Revisar la revista *Capricornio* –de *Literatura, Arte y Actualidades*–, que Kordon dirigiera a lo largo de 8 números entre 1953-1954, refuerza la certidumbre de aquel distanciamiento. Revista libro que se estabiliza en 64 páginas, dedica especial interés a la polémica Sartre-Camus en torno al compromiso político en literatura.

La presencia de otra polémica local (*Epístola* de Osiris Troiani contra el surrealismo, respondida por Aldo Pellegrini), señala ya un tono antidogmático a la publicación, ratificada por el amplio espectro de sus colaboradores: figuran hombres de izquierda (Raúl Larra o Gregorio Selser), pero asimismo nacionalistas como Fermín Chaves o Eduardo Azcué.

Para detenerme en un solo aspecto significativo, destaco la importancia que Selser asigna a *Hijo de ladrón* (1952), novela del argentino afincado en Chile Manuel Rojas, por su manera de asomarse a la marginalidad (similar a la de Kordon): “No juzga, no moraliza, trata de comprender e inclina al lector a una comprensión análoga”, y eso contribuye a que sea “la novela más extraordinaria de los últimos veinte años” en Latinoamérica (Selser 1954, 19).

Vagabundo en Tombuctú (Cauce, 1956) convalida la exaltación de vivir en la aventura. De una manera en el relato que da título al volumen y en *Alias Gardelito*; de otra, en *Hotel Comercio* y *Un poderoso camión de guerra*. En los primeros, de todos modos, hay una fuerte oposición entre la solidaridad vital y la antisolidaridad picaresca. Toribio Torres, el santiagueño apodado Gardelito por su ambición de triunfar cantando tangos, se aprovecha de los más débiles (un tópico arltiano), como la prostituta que seduce en la pensión o el cocinero de ese lugar. Pero cuando intenta traicionar a Fiacini –figura que proviene de *Reina del Plata* y reaparece con sus atributos delictivos perfeccionados–, otro provinciano (boxeador fracasado) al que Toribio intentara manipular convirtiéndose en su manager, lo denuncia, también porque desprecia huir (volver) al campo. Todo concluye en la paradoja de que Toribio muere asesinado “porque una vez dijo la verdad, cuando se sintió solo y buscó un amigo”.

Kordon afirma la magia ambulatoria y le busca sustento ideológico: “si el vagabundeo es reprobado por la sociedad, en cambio se incorpora a un equilibrio universal justamente hecho de movimiento y temporalidad”. Con esa decisión, se acerca a una rama de la vanguardia narrativa argentina que pasara por el Güiraldes de *Xaimaca* (1923), tan próximo al *Barnabooth* de su amigo Valéry Larbaud, y de los poemas y relatos exploratorios de Blaise Cendrars.

Ese vagabundeo es, obviamente, lo contrario del turismo que estaba creciendo como una actividad redituable más del capitalismo occidental y su periferia, y tiene en tal sentido un componente solidario: “la revelación de estar conviviendo entre hermanos mártires y bandoleros”, quienes a veces transmiten la sensación de formar “el campamento de un ejército derrotado” y con los cuales se puede establecer “la fraternidad y la inquebrantable solidaridad de los borrachos”.

Encierra una doble coartada que retomarán –aislados o no– otros textos posteriores del autor: los misterios infantiles vinculados con el barrio –en su caso, Almagro primero y Palermo después– y los enigmas de lugares ignotos: “Felizmente, siempre queda un lugar desconocido y ambicionado, un Tombuctú que espera con sus fuentes y minaretes en medio del desierto más feroz que arde dentro y fuera de nosotros”.

A esa honda y primitiva búsqueda del viajero, se opone en el imaginario kordoniano la monotonía del viajante (de comercio), formulada por la magistral circularidad de *Hotel Comercio*, texto vinculable con el fantástico de Borges o de Bioy. Prueba de que el viaje también puede convertirse en rutina y, por consiguiente, en algo letal.

La ruptura de Kordon con las ataduras que lo ligaban todavía a la estética del realismo pedagógico, hacia comienzos de la década del 50, puede asociarse con diversos hechos: denuncias de Jhrushov durante el XX Congreso de la URSS contra Stalin, que provocarán las diferencias iniciales con el maoísmo; cuestionamiento del marxismo soviético desde una perspectiva filosófica (el Henri Lefebvre de *Contribución a la estética*, cuyos artículos básicos se remontaban a 1948-1949) fundada en el “joven Marx” (*Manuscritos* de 1844 recuperados en ese momento).

Ecos de lo primero pueden advertirse en su testimonio de viaje *600 millones y uno* (Leviatán, 1958), cuya breve dedicatoria es “en el mundo de hoy la fraternidad se llama China”. Sólo dedica un capítulo a la URSS, centrado además en el crecimiento técnico y productivo: “El hombre soviético no se caracteriza por su alegría, sino por su seguridad”; transcribe opiniones de Mijalkov y de Ehreburg poco respetuosas respecto de la teoría estética oficial.

China, en cambio, ofrece una asombrosa continuidad entre el pasado imperial y las realizaciones socialistas: la organización de museos, “devuelve al pueblo chino lo que el pueblo chino creó a través de milenios de trabajo genial”. Lu Sin, el más importante escritor chino, “no encaja en las convencionales denominaciones de literatura proletaria y de realismo socialista”, ni ha cedido al “oportunismo” del “recetario”.

Ese entusiasmo por la revolución china ocupa lugar destacadísimo en la segunda época de *Capricornio* (a Kordon se le suma, como Secretario de Redacción, Jorge Lafforgue), apenas dos números de 1965, donde además se reproduce la posición de Sartre *Sobre el realismo*, la cual admite una etapa didáctica para toda literatura transformadora, pero no renuncia a defender que “el arte es lo imaginario [...] La sociedad tiene imaginación. Crea los mitos. Y esos mitos apuntan a cierta realidad” (*Capricornio* 1, segunda época, 84).

Con igual autonomía accede Kordon a su producción madura, en la década del 60. Allí hay relatos y alguna novela, pero sobre todo cuentos, los de *Domingo en el río* (Palestra, 1960), *Un día menos* (Sudamericana, 1966) y *Hacele bien a la gente* (Álvarez, 1968).

El relato que da nombre al primero, cuya complejidad escapa a las posibilidades de este artículo, abre una conexión hacia el futuro: Wenceslao y Guido tienen una relación especial con el río radicalmente distinta de la que entablan los picniqueros del domingo:

En verano se reunían diariamente en esa carpa. Y cultivaban el mismo desprecio hacia los advenedizos del río. Eran los que apuraban el sol, la cerveza y los baños, sin ocurrírseles siquiera que el río requiere en primer término la contemplación y después la lentitud y el silencio.

Dos años después, *Sudeste* de Haroldo Conti (novela premiada por Fabril Editora) retoma y expande esa ritualidad (Romano, 1972).

Pero la preocupación por el espacio domina asimismo en los otros dos relatos del volumen: *Expedición al oeste* y *El filo de la llanura*. En el primero, consolida la diferencia viajante/viajero ya comentada. El narrador acota, a propósito del diálogo que mantuvo con un psiquiatra:

...hablábamos de París como dos viajantes de comercio pueden conversar sobre Venado Tuerto, recordando hoteles y a algunas notabilidades locales.

En cambio, el viaje en automóvil hacia el oeste intersecta con los recuerdos infantiles del barrio sin ninguna nostalgia. En todo caso ahí reside el enigma (o deseo imposible a la vez de satisfacer y de negar) que lo llevó a la literatura, esa ciudad “preñada de misterio” y cuya interpretación excede cualquier marco natural:

Buenos Aires nos mostraba sus altos colmenares de cemento y mármol [...] todas las ricas ocurrencias de los ricos pobladores de esta ciudad absurda, reprimida, desorbitada y caótica.

Por eso invita a la aventura y a la expedición: “Decir oeste es la exacta dirección de un viaje vibrante hacia mí mismo”. Esa condición del viajero cuya búsqueda es reencuentro, en un sentido muy pavesiano⁴, atenúa curiosamente el interés de las narraciones que Kordon sitúa en otros países americanos donde residió y confirma que su escritura otorga una dimensión mítica a ciertos espacios.

El filo de la llanura añade que las aguas del Plata son “engañosamente inmóviles”, reitera la elección de un lugar filoso (peligroso, intermedio) como perspectiva comprensiva. Y a un dúo de pescadores como el polaco Wenceslao y el rengo Roldán, quienes vuelven a quejarse –la acción engarza hacia atrás con pasajes de *Domingo en el río*– de que los visitantes esporádicos “nunca ven nada”. Finalmente, son obligados a abandonar la costa por la presencia de un inesperado suicida, todo lo cual anticipa figuras, actitudes y situaciones de *Sudeste*.

Creo que cumplí mi promesa de asignar a Kordon una posición de bisagra entre sus formantes heredados de Arlt y los que le provee a la iniciación narrativa de Haroldo Conti. A partir de esos intertextos se anuda un linaje que los distingue de otros, aunque Kordon pueda compartir (lo prueban más adelante cuentos como “Un día menos” y “Sin mañana”) flancos con el fantástico que Borges lideraba. Una modalidad que tensa las posibilidades significativas de la paradoja, en cuentos como “Fuimos a la ciudad” o “Los ojos de Celina”, o arma alegorías complejas, las de “El remolino” y “Estación terminal”.

Por todo lo dicho, no se olviden de Kordon para anudarlo con Arlt, en un extremo, y con Conti, en el otro. Establecemos así una suerte de tradición narrativa distinta –por más que se toque en cierto punto con otras– en ese laberinto, que todos los críticos contribuimos a edificar, llamado literatura argentina.

⁴ No descarto que el italiano Cesare Pavese (1908-1950), un marxista atípico impregnado del trasfondo mítico regional, que comenzaba a ser leído entonces en Buenos Aires, no haya incidido asimismo sobre los cambios operados en la narrativa kordoniana.

BIBLIOGRAFÍA

- RIVERA, Jorge B. (1981). "Bernardo Kordon y la aventura de la existencia". Kordon, Bernardo, *Alias Gardelito. Un horizonte de cemento. Kid Ñandubay*, Buenos Aires, Galerna.
- RIVERA, Jorge B. (1983). "Bernardo Kordon: escorzo de un narrador argentino". *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 381, Madrid, agosto.
- ROMANO, Eduardo (1972). "Haroldo Conti: de lo mítico a lo documental". Lafforgue, Jorge, *Nueva narrativa latinoamericana II*. Buenos Aires, Paidós.
- SARLO, Beatriz. (1991). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- SEBRELI, Juan José (1986). "Estudio preliminar". Kordon, Bernardo, *Un taxi amarillo en Pakistán y otros relatos kordonianos*. Buenos Aires, Sudamericana.
- SARTRE, Jean-Paul (1965). "Sobre el realismo". *Capricornio* nº 1, 2º época, Buenos Aires, mayo-junio.
- SELSER, Gregorio (1954). "Manuel Rojas y su memorable 'Hijo de ladrón'". *Capricornio* nº 4, Buenos Aires, febrero.