

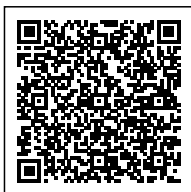
RECUERDOS DE LA VIDA LITERARIA Y CULTURAL EN BUENOS AIRES EN LOS AÑOS TREINTA. ENTREVISTA, 1971

Posted on 19/02/2025 by Facundo Iturburu

Fecha:1971

Referencias Bibliográficas:

Romero, José Luis. "Recuerdos de la vida literaria y cultural en Buenos Aires en los años treinta".
Entrevistado por Leandro H. González, 1971



Entrevista realizada por Leandro H. Gutiérrez

P.- Empezamos a hablar de los intelectuales no conectados con la Universidad.

R.- Digamos escritores. Hay una cosa muy curiosa del 30 para acá, que vamos a llamarlos los "sistemáticos". Hay un tipo de profesor universitario, o de estudioso de problemas sistemáticos que, o no estaba en la Universidad, o no rendía en la Universidad todo lo que quería, y que encontró su alojamiento en la otra institución fundamental de este periodo, el Colegio Libre de Estudios Superiores, que merece toda una historia.

P.- Claro, ahí hay una cosa bastante importante.

R.- Yo creo que es lo más importante que se hace en ese periodo. Ud. ha visto esas publicaciones sobre economía argentina ; esa es prácticamente la primera puesta a punto. Había libros de Terry, había unas poquitas cosas insignificantes, cierto, pero es la primera puesta a punto que se hace sobre los problemas de la economía argentina, eso y lo de la revista *Servir*.

P.- ¿De quién era *Servir*?

R.- La publicaba un grupo de estudio para los problemas argentinos que se reunió alrededor de la Liga Naval Argentina; allí fue donde Scalabrini publicó por primera vez el libro sobre los ferrocarriles, y donde Dorfman publicó por primera vez el libro sobre la industria. Yo la tengo completa y es un tesoro, para la historia de la reflexión sobre esos problemas, la historia del conocimiento, y es muy posible que algunas cosas sigan teniendo validez, no sé. Aparecen prácticamente los primeros estudios importantes que se han hecho sobre pesquerías, sobre recursos naturales.

P.- En términos de grupos extra universitarios, pero sistemáticos y que además publicaban revistas, ¿*Hechos e Ideas* es importante?

R.- Sí, ese era más bien radicalizante.

P.- Era radical.

R.- Bueno radical, pero con algún sector... ¿Cómo se llamaba el director? Cattaneo. Yo nunca estuve

muy cerca de eso, pero creo que había gente que no era radical, allí alrededor, y no se si no había algún comunista. Eso fue una apertura de cierto grupo radical, ese es mi vago recuerdo.

P.- Ud. me dijo en primer lugar que empezó a escribir en 1928 en *Nosotros*. ¿Puede hablarme de *Nosotros*, y del grupo que se nucleaba en la revista?

R.- Vamos a empezar por el ambiente literario y sus proyecciones hacia la plástica y la música. Porque estaba bastante mezclado en estos grupos de elite, sobre todo después del 30; eran todos neosensibles en la línea del ultraísmo literario, de la música, y de la pintura. Diríamos que había una constelación que era Giraudoux, Valery, Huxley y simultáneamente, Falla, Ravel y Debussy, y simultáneamente Picasso y Matisse. Era una concepción un poco renacentistas la de estas elites, con un poquito de Le Corbusier.

Quiero hacer un balance de los grupos y de las tendencias características de la vida porteña, porque quizás en el interior fuera otra cosa. Hacia el año 30 podría indicar la presencia de unas cuantas corrientes diferentes, aglutinadas a veces en revistas o en pequeños círculos, que voy a tratar de enumerar sucesivamente.

Hacia el 30 todavía quedaba una línea de escritores, novelistas, críticos, ensayistas, poetas, que provenían de una tradición anterior a los movimientos que se llamaban vanguardistas. No hay más que mirar los famosos epitafios de la revista *Martín Fierro*, para darse cuenta de cuales eran los escritores contra los cuales se volcó el vanguardismo argentino, y si se volcó contra ellos es porque todo eso existía. Digamos, existía Manuel Gálvez, existía Arturo Capdevila, que era quizá uno de los más jóvenes, existía Lugones contra quien se tiró ferozmente la revista *Martín Fierro*, pese a que luego fue muy reivindicado, especialmente por Borges; quedaba Soto y Calvo que era un poeta, quizá el último de los modernistas; quedaba Enrique Banchs, vivo aunque casi no escribía mas; quedaba Benito Lynch, y la expresión de todo ese movimiento que venía quizá de principios de siglo, que se enlaza en cierto modo con la tradición del café de "Los inmortales", que corresponde al esplendor de la vida intelectual de Buenos Aires, antes y después de la Primera Guerra Mundial, y muy signada por la guerra mundial.

Todo esto tenía su reflejo en *Nosotros*, que para los 30 era una especie de supervivencia, pero una supervivencia alimentada por la presencia de mucha gente que todavía escribía, que todavía defendía su punto de vista, y que tenía en la revista *Nosotros* un aparato de, diríamos, conservación. En aquella época vivía todavía Alfredo Bianchi, la revista estaba dirigida por los dos, por Roberto Giusti y por Alfredo Bianchi, y la revista era una *melange* de cosas, como habían sido las típicas revistas literarias de principios de siglo, donde se publicaba ocasionalmente ficción, pero

fundamentalmente ensayo, crítica literaria, mucha crítica literaria, un poco bajo la inspiración de la literatura francesa de fines de siglo y principios de este, con mucha influencia de Anatole France, con mucha influencia de Eça de Queiroz; alguna pequeña influencia italiana, había D' Annunzio, pero predominantemente influencia francesa de la novelística de fin de siglo y principio del siglo. Agregó Paul Bourget entre los novelistas. Se podría agregar el teatro, este teatro un poco de tesis que proviene de Ibsen y caracterizado un poco por Henri Bernstein y Paul Hervieux. Todo esto creaba un ambiente, que en Buenos Aires reflejaba típicamente, desde punto de vista de las ideas, de la estética dominante, Roberto Giusti, sin duda alguna la figura más representativa de la crítica de ese periodo, y los escritores que colaboran allí, que se pueden ver en los números de la revista, que eran un poco los defensores de esa tradición.

Todo lo cual tiene mucha importancia, porque cuando se produce la irrupción vanguardista, la irrupción del ultraísmo, en la década del 20, un poco a partir de la aparición de *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, y sobre todo a partir de la organización de *Martín Fierro*, el periódico, y de la revista *Proa* luego, se constituyeron dos polos. En cierto modo se podría hablar de una especie de diálogo o de lucha si se prefiere, entre *Nosotros* y *Martín Fierro* y *Proa* por la otra parte. Pero en realidad no eran los únicos dos polos; el otro polo era el grupo de Boedo, en el que estaba Barletta, en el que estaba Arlt, en el que estaba Pacheco; esto era un tercer grupo. Y a esto se agrega a partir del 31, el grupo de *Sur*.

Con esos cuatro elementos podríamos decir que están dadas las líneas de lo que constituía el mapa de la literatura y sus aledaños cuando llegamos al año 30. Se podría agregar como una referencia muy importante, por el valor de la irradiación que tuvo, a *Amigos de Arte*, que presidía doña Elena Sansinena de Elizalde, una especie de mecenas, como lo fue Victoria Ocampo, o más que mecenas, promotora, una gran promotora, en una orientación bastante semejante y medio rival a la de *Sur*.

P.- ¿Alrededor de qué se unían estos grupos? ¿Criterios puramente literarios, de escuelas, o lo diferenciaban posturas ideológicas?

R.- Eran estéticas con posturas ideológicas, explícitas o implícitas según los casos. *Nosotros* representa típicamente la tradición finisecular francesa, de un marcado liberalismo y una cierta apertura hacia esa vaga izquierda que podía significar Émile Zola, originariamente, o un poco después Henry Barbusse, y todo lo que fue el grupo *Clarté* en Francia; de tal manera que era una estética del naturalismo con unas implicaciones, digamos de radicalismo en el sentido francés de la palabra, o vago socialismo, sin que estuviera ausente alguna puntita de tipo anarquista.

P.- ¿Anatole France?

R.- Yo diría que más bien los clásicos, Kropotkin y Malatesta, muy particularmente. O a través de algunos autores muy conocidos y casi clásicos de la literatura argentina; Pacheco podría ser uno de ellos.

El grupo *Martín Fierro* se caracterizó desde el principio por un marcado esteticismo, totalmente definido a favor de la literatura gratuita. Me refiero al grupo *Martín Fierro* y a los colaterales. Las figuras más características podrían ser un hombre como Oliverio Girondo, típico defensor de las formas del dadaísmo, del ultraísmo. Estaban convencidos fundamentalmente de que el arte tenía que abstraerse de todo compromiso y terminar siendo una especie de efusión estética y vital.

En esa combinación se daban matices realmente curiosos, porque de pronto se descubría que el apoliticismo conducía, o se inclinaba, hacia una concepción típicamente elitista, lo cual no era una política explícita pero era una política implícita, y en alguno de ellos, sin que esto implique un cargo, esta mezcla de esteticismo con la efusión vital -tal como se daba en Francia, de una manera muy característica; Jean Cocteau sería un verdadero paradigma para muchos escritores argentinos de ese grupo- podría conducir como había conducido en Francia, a algunas actitudes políticas más bien de extrema derecha, o fascistoides. Así era un poco lo que le ocurrió finalmente a Drieu La Rochelle, o a Paul Morand, que derivaron, unos hacia una especie de vago fascismo, otros hacia un decidido colaboracionismo cuando la ocupación francesa, puesto que se inclinaron al petainismo. Esto era una expresión de este sentimiento de esteticismo y vitalismo, al mismo tiempo.

P.- Cuando Ud. dice vitalismo, o efusión vital ¿qué es lo que querían decir?

R.- La imagen que yo tengo de estos especímenes típicos, sería la de gentes para quienes la creación, o la recreación artística, era un goce, concebido como goce sensual; constituía una forma refinada de otros tipos de goce, que parecían constituir ideales últimos de la vida. Esto significaba la concepción de una vida sin otra trascendencia que la del goce.

P.- Como regidos por el principio del placer.

R.- Exacto, exacto, una especie de epicureísmo refinado. Esto es bastante característico de estos ambientes, y vuelvo a decir, la figura de Cocteau me parece que es muy reveladora. Es un goce refinado, bajo el cual se descubrían unas tendencias hacia otro tipo de goce menos refinado, como es natural. Agréguese a esto que es la época de gran desarrollo, de gran prestigio de la vida deportiva, es la época en que un gran pintor francés y dibujante Robert Delaunay empieza a dibujar el deporte, es la época de gran brillo del tenis y el rugby, es decir de los deportes aristocratizantes.

P.- Me da la impresión de que esta adhesión al principio del placer implica también una admiración por los rasgos que la naturaleza ofrece para el ejercicio del placer. Por ejemplo, la fortaleza física. Quizá la admiración de estos franceses por los nazis provenga también de esta actitud, como parece haber ocurrido con Borges en el último libro que publica, en el que hay una admiración al tipo de hombre valiente, duro, firme.

R.- Esto se dio, más claramente, en la variante aristocratizante plena de algunos de estos grupos de elite, a los que no he identificado. Ahora podría agregar que eran los grupos de tipo nacionalista, representados por Ernesto Palacio y el grupo de *La Nueva Argentina*, vagamente inspirados por Sorel, en algunos casos, que produjo después del 30 la aparición de la revista *Sol y Luna*. Allí estaban Ignacio Anzoátegui, Juan Carlos Goyeneche, en sus comienzos el propio Marcelo Sánchez Sorondo, que ha cambiado tanto luego. Allí el esteticismo literario estaba unido a un fuerte sentimiento de elite, en lo social y en lo político, lo cual lo conducía a una adhesión por ciertas formas política de derecha.

En algunos casos parecía como si se disimulaban los contenidos populistas que tenían las formas fascistoides, cosa que ocurría también en Europa. Porque no se olvide Ud. que Mussolini fue uno de los grandes protectores que tuvo el arte moderno, a través de Margarita Sarfatti, que protegía toda la línea, desde Carlo Carrà en adelante, de todos los grandes pintores modernos. Toda esa línea de pintura moderna fue fuertemente protegida por Mussolini, por la vía de Margarita Sarfatti, que fue la gran promotora del arte moderno en Italia, especialmente a fines de la década del 20, y toda la década del 30, hasta que, con motivo de la política racial de Mussolini, Margarita Sarfatti, que era de remoto origen judío fue expatriada y vino aquí a la Argentina. Casorati, todo este movimiento pictórico italiano, fue protegido, cosa que no ocurrió en Alemania, por cierto, ni en España, pero en Italia ocurrió.

A todo esto habríamos agregado un sector más, estos esteticistas del ala derecha eran en algunos casos, casi todos los casos, fervientes católicos. Todo un sector del arte moderno, tenía su sede en la Obra del Cardenal Ferrari, y se expresó en la revista *Criterio*. El más distinguido de todo ellos era Ballester Peña, el pintor, y no recuerdo ahora otros, estaba también el padre Butler, que era también de los buenos pintores modernos que aparecieron en ese momento.

Yo creo que este es el cuadro de las corrientes y de las posturas. Si se quisiera hacer una identificación de todas ellas, se podría decir que casi todas reconocen fuentes de inspiración europea muy marcadas y muy definidas. El grupo de Boedo estaba bajo la fuerte influencia del grupo *Clarté* y de lo que se llamaba el arte social; Henry Barbusse era uno de sus dioses mayores. Prácticamente en todos los sectores había figuras inspiradoras.

P.- ¿Podemos desplegar un poco cada uno de estos grupos?

R.- Puedo terminar esta identificación de las influencias, que es bastante importante. El grupo *Martín Fierro* proviene evidentemente del ultraísmo francés, de una manera bastante violenta, en algunos casos como en el de Pettorutti; las influencias son bien conocidas, evidentes, en Gironde, en Juan José Castro. También, para nombrar cada una de las ramas de las artes, podría pensarse en el surrealismo. Por una parte, literario, en Giraudoux, y en Cocteau; en otros casos se podría pensar en Ravel y en Falla; en otros casos, en toda la pintura de la "École de Paris", especialmente Matisse, y en el caso de Pettorutti, Picasso fundamentalmente y Juan Gris.

En el caso de *Sur*, la novedad consiste en la influencia predominante de la literatura anglo-sajona. Esto fue una cierta novedad; yo me atrevería a decir que antes de la aparición de *Sur*, y especialmente de Victoria Ocampo, de Borges, de Mallea, nunca habían sido muy notorias las influencias inglesas en la literatura argentina. La generación del 80 era bastante insensible a ella, o no la conocía. Y la generación del Centenario también era bastante insensible. Esto es una novedad importante. Otra novedad importante es la influencia de Ortega y Gasset, a partir especialmente de sus viajes a la Argentina y muy especialmente, a partir de su segundo viaje que fue en el año 28, y de las memorables conferencias que dio en Amigos del Arte. Ahí aparecieron simultáneamente todas las figuras del boom intelectual de entonces, cuyos ejemplos característicos, serían Ortega, el conde Keyserling, Waldo Frank, Drieu La Rochelle. Estas podrían ser las figuras más representativas, que tuvieron influencia directa, porque hablaron en Amigos del Arte, y naturalmente crearon unas corrientes de adhesión *snob*, bastante típicas. La vida literaria argentina desde tiempo inmemorial ha sido siempre muy *snob*, y en ese momento el *snobismo* adquirió caracteres verdaderamente arrolladores. Y en cuanto al grupo de extrema derecha, su figura fundamental fue Maurràs, y luego poco a poco fueron recogiendo otras figuras de la literatura católica francesa, como Mauriac, que tuvieron alguna influencia. También Chesterton tuvo mucha influencia como católico.

P.- En este cuadro de grupos han quedado afuera algunos personajes que creo que tuvieron importancia o influencia. Digo Macedonio, digo Castelnuovo, digo César Tiempo, que no sé si estaba en Boedo.

R.- Sí, próximo, por lo menos.

P.- Y también, esta cosa que ahora se está reivindicando mucho, esta poesía popular del tipo del *Malevo Muñoz*, y otros poetas populares, como Betinotti.

R.- Los nombres que menciona están incluidos, totalmente. Castelnuovo es el hombre típico de Boedo, junto con Arlt, junto con González Pacheco, y empezando con el nombre de Barletta que tiene tanta significación. Vale la pena recordar algunas figuras que en este momento vienen a la memoria, como Atalaya, crítico de arte muy interesante, o un grabador de gran sentido social y muy interesante personaje a mi entender, que era Facio Hebequer. Todo esto un poco alrededor de la revista *Claridad*, que dirigía Antonio Zamora, y otra revista que se llamó *La campana de palo*, donde Atalaya publicaba sus críticas artísticas.

En cuanto a Macedonio, fue descubierto en cierto modo por Borges; era amigo del padre, si no me equivoco. Era un hombre que escribía muy poco, era un hombre de una conversación sumamente atrayente, según dicen los que lo trataron; yo lo vi una vez, pero no alcancé a conocerlo. Y fue reivindicado como remoto precursor de Borges, quien ha dicho alguna vez que casi lo ha plagiado. Pero en todo caso por su sensibilidad y por su manera de ser está implícitamente incluido -y creo que así lo reconocen- como miembro del grupo *Martín Fierro*. Creo que ninguno de los que me ha nombrado está fuera de esta clasificación. Recapitulando, yo le diría que habría el grupo tradicional, el grupo "martinfierrista", el grupo de Boedo, el grupo que llamaríamos Sur - Amigos del Arte, que eran más o menos la misma cosa, el grupo de la extrema derecha, y el grupo católico, que a veces no era de la extrema derecha: el matiz que había entre la revista *Criterio* y *Sol y Luna*.

P.- Quedarían los que yo llamo "poetas populares"

R.- Bueno, la poesía popular, yo diría que en mi recuerdo nunca tuvo reconocimiento de nivel literario. Yo diría que fue un estimulante para una variante literaria que se produce en la década del 20, y a principios del 30, pero sobre todo en la década del 20, en virtud de la cual literatos muy exquisitos empezaron a recoger esta influencia. Esto lo ha estudiado Etchebarne en un libro muy interesante que creo que se llama *La influencia del arrabal en la literatura argentina*. Ejemplos típicos son los temas del compadrito y del barrio, la evocación de Carriego, toda esta cosa que utiliza Borges, pero más típicamente en los González Tuñón, y más en Enrique que en Raúl, y quizás más que en todos en Nicolás Olivari, en *La musa de la mala pata*.

Toda esa gente, todo este tipo de escritor que tuvo esta vocación para percibir los fenómenos populares se concentró en cierto modo en *Crítica*, en un suplemento literario muy notable, donde escribían todos. Era una época en que Pablo Rojas Paz escribía crónicas de fútbol, con el nombre de *El negro de la tribuna*; es la época que escribían en *Crítica* Carlos de la Púa, y *Last Reason* [Máximo Sáenz], un hombre en el que la adopción del lunfardo y la percepción de lo popular fue un acto deliberado. Pero significación, reconocimiento de la significación literaria a esta literatura popular, creo que en esta época no la había, porque aun el Grupo de Boedo tenía sus escrúpulos esteticistas

bastante señalados. Ellos creían en una literatura social, pero no en una literatura de extracción popular que son dos cosas distintas, esta es mi impresión.

P. No habló de la influencia norteamericana, creo que no existía todavía.

R.- Bueno, en la década del 30, empieza a notarse a través de cuatro o cinco autores, que ejercieron una fuerte influencia. El primero fue sin duda Waldo Frank, hombre que en Estados Unidos, como sabe Ud., no tenía ninguna influencia. Pero que la tuvo aquí especialmente por su vocaciones hispánica, que le hizo publicar un precioso libro que se llama *La España virgen*. Después de eso él vivió bastante tiempo en España y luego escribió aquí un libro sobre Latinoamérica bastante curioso y dio una gran cantidad de conferencias referidas en parte a la vida norteamericana, y a los escritores y artistas norteamericanos fuera del *establishment*. Esto le dio cierto calor a la cosa, sin perjuicio de que también se ocupara la línea matriz de la literatura norteamericana. Los otros que tuvieron una influencia grande fueron John Dos Passos, Sherwood Anderson y Sinclair Lewis. *Babbitt* fue un libro que tuvo mucha influencia. Creo que no tuvo en cambio mucha influencia en la Argentina Theodore Dreiser, pero esos tres era los nombres que circulaban en mi generación.

P.- Le preguntaba esto porque me da la impresión de que en la obra de Castelnuovo, por ejemplo, hay una gran influencia de Poe. Me acuerdo de un cuento en el que en una Nochebuena están comiendo el padre y el hijo, y la madre esta naturalmente en un hospital de tuberculosos y entonces hay toda una fantasía de que ella viene, y es una especie de *El cuervo*, se oye rozar...

R.- Bueno a eso debo hacerle una precisión metodológica. Para esta generación Poe no era un norteamericano. Poe había sido reivindicado por toda la literatura moderna como un precursor, de tal manera que él llegó no como representativo de lo norteamericano, que fue la manera como llegaron John Dos Passos, Sherwood Anderson o Sinclair Lewis, o los autores teatrales como Arthur Miller un poco después. Toda esta gente llegó como representación de la vida norteamericana y ejerció influencia en tanto que modelo de vida. Poe era como Baudelaire, o como Mallarmé, o como Lautréamont, o como Laforgue; era la línea de los malditos, de los alcohólicos, que contribuían de alguna manera a la formación de esta atmósfera surrealista que impregnaba prácticamente toda la creación de la década del 20 y del 30. Todavía se reivindicaron cosas más viejas; se reivindicó a William Blake, se reivindicaron algunos románticos, a Gerard de Nerval, a *Gaspard de la nuit*. De manera que esto no puede identificarse como influencia norteamericana.

Hay una influencia norteamericana que empieza a notarse, pero por otra vía. Se manifiesta fundamentalmente a través de estos autores que expresan un realismo que está fuera del *establishment*. Es el realismo que hay en *City Block*, o en los cuentos de Sherwood Anderson, o el

Babbitt que ya mencioné. Estos tres autores fundamentalmente, y algunos autores teatrales, ejercieron una curiosa influencia sobre las nuevas generaciones de ese decenio. *Mi vida*, de Isadora Duncan fue uno de los libros que ejercieron una influencia notable.

Pero sobre todo fue el jazz y el cine, que a la vez incluía cosas no americanas. Como en todas partes del mundo, hubo una influencia decisiva de un mito del siglo XX, hoy un poco olvidado pero reivindicable, que es Greta Garbo: ella no era norteamericana pero fue difundida por el cine norteamericano y expresó un nuevo tipo femenino el de la *flapper*, cuya aparición constituye en todas partes del mundo una revolución, y aquí se notó, como en todas partes. Esta influencia fue quizás mucho más fuerte que la de la literatura, que no pasó de ciertos autores.

Pero resultó de la influencia norteamericana -está bien el que Ud. lo haya puntualizado- una especie de fortalecimiento de las influencias del naturalismo del siglo XIX, contra el esteticismo de la línea francesa. En épocas en que algunos leían *Ondine* o las cosas más exquisitas de Giraudoux, o de Cocteau, o de Montherlant o de Claudel, todos los escritores de esa época, en la época en que la gente paladeaba sutilmente la poesía de Valery, la poesía ultra intelectual de Valery, la literatura norteamericana significó una especie de aval para la línea del naturalismo francés que estaba ligeramente pasado de moda. Nadie imitaba a Zola, nadie imitaba a Paul Bourguet, toda esta línea que en cierto modo representaba Gálvez aquí. Toda esta línea estaba francamente *hors de la littérature*, como hubiera dicho Anatole France en *La vie littéraire*, y la literatura norteamericana robusteció esta tendencia. Esto es una cosa bastante importante y ocurrió en la década del 30, en los primeros años de la década del 30.

P.- ¿Que grado de difusión, de gravitación y de receptibilidad de la problemática social argentina, tenía este mundo intelectual, que parece por lo que se, todavía bastante ajeno a las contingencias?

R.- La línea del naturalismo encontró en Gálvez un representante extraordinario. Yo creo que hay que reivindicar a Gálvez, y me parece evidente que un examen de la totalidad de la obra de Gálvez da un repertorio de los problemas de la vida argentina que es sensacional. No puede decirse de ninguna manera que estuviera ajeno a la vida argentina. El tocó, él percibió todos los problemas viejos y nuevos del país. Le puntualizó algunos. El Gálvez de *La maestra normal* percibió una cantidad de fenómenos de tipo social y de tipo ideológico, que son realmente notables y muy característicos. El de *El mal metafísico*, imagínese Ud. la cantidad de problemas que él percibe en ese momento. Pero mire Ud. lo que significa una novela como *La pampa y su pasión*, en la que recoge el ambiente del turf en el bajo Belgrano, en donde está percibido, entre otros fenómenos, esta curiosa hibridación de lo criollo que aparece en la gran metrópoli, y un curioso fenómeno sociocultural que para mí es uno de los grandes temas de este periodo entre el 80 y el 30, del que

hemos hablado alguna vez. Me refiero a la aproximación de las clases altas y las clases populares a través de unos extraños vínculos; y el stud, y la vía del hipódromo, fue uno de ellos.

P.- Y la fiesta mayor de Buenos Aires es la fiesta de la clase terrateniente.

R.- Claro, exacto. Esto lo percibió bien, esa extraña solidaridad del gran señor con el peor del stud, o el uso del vocabulario, la aproximación no solo al peón del stud sino al tahúr, al hombre de las apuestas, al hombre de la jeringa, es decir a todo ese bajo fondo vinculado honesta o deshonestamente con la actividad. Él percibió enorme cantidad de problemas, sumamente sutiles; tenía los ojos muy abiertos. Cosa distinta fue la actitud del grupo *Martín Fierro* -le llamaremos así, aunque algunos no pertenecieron-; ese grupo fue muy aséptico. Pero si se revisa hoy, se descubre que el Borges de *Cuaderno San Martín* percibió también una serie de fenómenos, no de la Argentina, pero sí de Buenos Aires, que es realmente uno de los puntos neurálgicos del país, si no el más importante. Todo el grupo de Boedo percibió una serie de fenómenos de la formación de la pequeña clase media y de la clase popular en Buenos Aires y su desarrollo y su forma de vida en los barrios. Y los grupos exquisitos de la extrema derecha, en realidad adoptaron esa posición porque percibieron la disolución de la Argentina criolla, y su teoría política al fin de cuentas, se resume, como la resumió Lugones, en una especie de retorno de la Argentina criolla, por encima de la Argentina inmigratoria.

P.- ¿Que grado de difusión tenía la obra literaria entonces?

R.- Sobre la influencia de la literatura argentina sobre la sociedad, mi impresión es que era muy escasa, y que aún la literatura de pretensiones sociales era muy elitista. Hasta 1939, como sabe Ud., el movimiento editorial argentino era muy escaso, la literatura argentina de esas décadas salió por la vía de Editorial Claridad, o por la vía de ese gran promotor de la literatura argentina que se llamo Gleiser, donde salieron todas las primeras ediciones de innumerables cosas sumamente importantes. Pero generalmente hacía ediciones de 1500, 2000 ejemplares, muchas de las cuales se eternizaban en las vidrieras de las librerías; así que la influencia fue poca. Había algún tipo de publicación más o menos masiva, como por ejemplo, *La novela semanal*, donde se publicaron algunas cosas de autores argentinos, especialmente del grupo de Boedo, pero haciendo el balance debo decir que se escribía para una pequeña elite.

P.- Es decir se autosatisfacían.

R.- Sí. Si Ud. me pregunta qué leían las clases populares, bueno había como hay ahora, o quizás más

que ahora, revistas de bastante tiraje, como una literatura policial y sentimental. Quizá la más importante fue *El suplemento*, u otra que se llamó *Leoplán*, y esto daba a veces literatura condensada y a veces literatura traducida, arreglada; esto llegaba un poco más. Pero la explicación quizá del hecho es que un fenómeno típico de la Argentina de esa época, y no sé si de varias otras; es el escaso interés que los argentinos tenían por la Argentina. Sobre esto hay un hiato fundamental en la década del 30. Aquí de pronto aparece una literatura de tipo testimonial en parte, de tipo polémico, de tipo sociológico, que constituye una gran novedad. Me estoy refiriendo a la aparición de *El hombre que está solo y espera*, de Scalabrini Ortiz, a *Historia de una pasión argentina* de Mallea, a *Radiografía de la pampa*, a todos los libros que revelan que de pronto y después de la crisis del 30, las clases intelectuales argentinas empezaron a volverse sobre sí mismas, en un intento menos esteticista que antes.

P.- De cualquier manera, ciertas organizaciones como podían ser los partidos políticos obreros creaban organismos para lo que Gramsci llamaría la contra cultura. Digamos bibliotecas, teatros, sistema de difusión por conferencias.

R.- Sí, eso yo diría que prácticamente fue el Partido Socialista el que lo hizo. Del Partido Comunista, no tengo noticia de que lo haya hecho, en realidad no conozco mucho, y de los grupos anarquistas, para esa época estaban muy desorganizados, que yo sepa. Es posible que hubiera algunas bibliotecas socialistas, donde se seguía leyendo Émile Zola, las cosas traducidas por Sampere, toda la literatura spenceriana, fuera de la literatura doctrinaria que no era mucha por cierto. Eso ejerció una influencia bastante considerable y hubo pequeñas ediciones, hechas por los partidos políticos, especialmente por el socialismo, Pero aun para eso conviene recordar que estos grupos de izquierda que Ud. menciona, también eran elites. Yo los veo, comparándolos con el carácter masivo que tiene el movimiento obrero ahora, como grupos de elite, que eso serían los obreros ilustrados.

P.- Ud. habló de la crisis del 30. Si hacemos una línea de continuidad, antes del 30 y después del 30. El 30 ocurre la crisis. ¿Los intelectuales acusan el golpe, acusan estos acontecimientos?

R.- Sí, yo diría que la revolución del 30 acentuó el carácter de elite del escritor argentino. La aparición y el carácter que adoptó la revista *Sur* fue un caso típico; la cultura de Amigos del Arte fue un caso típico. Es una literatura que se procuraba leer en las lenguas originales. Había muchas menos traducciones que ahora, como se imagina Ud., poquísimas traducciones, y todos nos esforzamos por leer; yo he leído a los veinte y tantos años *Contrapunto* de Huxley, y he leído a Marcel Proust en francés, obras de las cuales no tengo la menor idea de que hubieran traducciones entonces. Quiere decir que esto era típicamente de elite. Había traducción de la literatura del siglo anterior, cosas que había traducido Sampere en Valencia, en España.

P.- Yo decía: ¿como reflejaron la crisis del 30 y el golpe?

R.- Creo que le he contestado. La vida argentina tomó típicos caracteres barrocos en el 30, y en realidad coexistieron dos sociedades, una sociedad de los pudientes y la sociedad de los no pudientes, de una manera muy típica durante toda la década. Ese es uno de los secretos de peronismo, creo yo.

¿Cómo se dieron estas circunstancias? Es todo un precioso tema de la historia argentina que no creo que haya sido estudiado, pero el caso es que es muy característico de toda esta década el fortalecimiento del sentido de elite. Yo tuve algunas experiencias sumamente curiosas, porque teniendo ciertas convicciones de carácter social, me encontré metido por mis gustos y por mis tendencias en sectores muy minoritarios. Por ejemplo, yo era asiduo concurrente, y hombre de la casa, en una sociedad musical, que había en la calle Tucumán que se llamaba Diapasón; allí nos dábamos el lujo de que, cuando Ansermet estrenaba alguna obra nueva de Stravinsky, venía a Diapasón y hablaba para unas 20 o 30 personas que nos juntábamos allí. Yo solía ser invitado de Juan José Castro, con quien siempre he tenido una vieja y muy buena amistad. Él explicaba lo que estaba ensayándose en esos días, e iba a estrenar en pocos días, para un pequeño grupo; este pequeño grupo se sentía súper elegido.

Era lo mismo que ocurría en la Embajada de México, cuando don Alfonso Reyes recibía a sus amigos. Yo tuve ocasión de ir más de una vez; mi mujer mucho porque era muy amiga de Isabel Henríquez Ureña. O a las tertulias literarias, como la de la Sra. Nieves Gonnet de Rinaldini, a la que alude Baldomero Fernández Moreno en varios poemas sobre las tardecitas, sobre las tertulias de los viernes. Y las tertulias de *Sur*, tanto en la casa que tenía Victoria detrás de la Embajada de España o en San Isidro.

Todo esto era siempre, siempre, una cosa de grupo reducido; y además de eso, con mucha penetración de diletantes de la clase alta, con evidente actitud de clase, y esto fue muy marcado. Creo que este fenómeno, quien lo ha reflejado mejor es Marechal en *Adán Buenos Aires*, que es una novela extraordinaria, y creo que ha percibido bien este fenómeno. Él estaba muy bien situado para percibirlo, por su trayectoria y sus contactos, y lo ha reflejado muy bien.

De manera que si se me dijera qué gravitación tenía, en la década del 30, todo este fenómeno de creación tanto en la literatura como en la plástica, la música, yo diría que era marcadamente de elite, y además con la decisión de ser de elite. Hubo algunos esfuerzos en contrario, extraordinariamente meritorios y significativos, hoy un poco olvidados, como por ejemplo el Teatro del Pueblo de Barletta, que hizo una tarea formidable. Barletta quizás no sea un director

sensacional, como Bragaglia, o como cualquiera de la gente en ese momento; sin duda no lo era, pero hacia una labor estimable y se aproximaba a grandes cantidades de gente a quienes les daba por la vía del teatro un contacto con la cultura viva sumamente valioso.

P.- ¿Cómo obtenía eso? ¿Conseguía que la gente fuese? ¿O tenía, digamos, un teatro que iba a la gente?

R.- No, no, él estuvo instalado un tiempo en un pequeño local en la calle Carlos Pellegrini, cerca de lo que entonces era el teatro Comedia, donde yo creo que lo recuerdo por primera vez, hace muchos años. Ya no me acuerdo, pero en fin, en los primeros años de la década del 30. Había unos bancos de madera, donde yo recuerdo haber visto entremeses de Cervantes, "La comedia de la felicidad" de Evreinoff, y no sé qué cosas más, quizás algún Ibsen, no sé si algún Pablo Bjorn, o alguna cosa así. Luego estuvo en el Teatro Nuevo, como se llamaba por entonces, que si no me equivoco es donde hoy está el Teatro San Martín, y luego pasó, ya más tarde, al local que tuvo durante mucho tiempo, no si lo tiene actualmente, en la Diagonal Norte. Pero en aquella época estuvo en Carlos Pellegrini y Corrientes, y tenía mucho público muy fiel, que era muy consciente del esfuerzo que se hacía en beneficio del público, todo hecho con enorme sacrificio, con gran vocación. Lo cual hace de Barletta... que tendrá muchas cosas discutibles, pero desde ese punto de vista era una figura realmente notable, y yo siempre lo he estimado mucho. La primera vez que yo actué en la Sociedad Argentina de Escritores, fue como Secretario ; yo acepte ser secretario en la lista que él presidía, así que yo lo trate mucho en ese momento, y le tengo un gran respeto.

P.- Un fenómeno que a mí me pareció siempre muy curioso es la edición de obras de teatro. Por vías de mis abuelos llegaron a mis manos una cantidad enorme de obritas.

R.- Hubo varias colecciones; en esas series efectivamente se difundieron enorme cantidad de cosas de un enorme valor a un precio insignificante, y creo que se hizo tarea formidable.

P.- ¿Cuál era la clientela de esto? Me da la impresión de que en general era de marcada tendencia anarquista, por lo menos donde el individualismo de tipo anarquista era, así, lo exaltado, en general.

R.- Yo diría que en esta elite de la clase popular, en la que predominaba gente de extracción europea, y en algunos casos hijos de europeos, se podría decir que había socialistas definidos, comunistas definidos, y anarquistas definidos, y luego una gran gama de gente de dudosa clasificación, en la que coexistía una vaga idea de lo que José Ingenieros , en la década del 20, en la época del café de los Inmortales, la "RS", la revolución social. Él siempre saludaba diciendo "Salud y

RS", salud y revolución social; y había una vaga idea de esto que llamaríamos la revolución social, y una especie de contenido profundo, que yo diría que era en todos, como contenido profundo, no como doctrina; diríamos como actitud, actitud humana, mas anarquista que marxista. Yo no sé si esto es una cosa peculiar de actitud, de las clases populares de origen español e italiano, ¿no?

P.- Sí, bueno, lo que pasa es que una gran parte de los anarquistas catalanes...

R.- Catalanes e italianos.

P.- Sí, además de los italianos, pero después de las represiones vinieron a la Argentina, por ejemplo hay citas constantes: "panadero, catalán, anarquista", "tejedor, catalán, anarquista", es una suerte de constante.

R.- Claro, claro.

P.- Y muchas de estas obritas que yo le digo, son de autores españoles estas obritas de teatro.

R.- Claro, claro, especialmente de catalanes, "Terra baja" .

P.- Los intelectuales entonces, se manifestaban acerca de acto políticos como ahora es corriente que ocurra? Llegó Uriburu. ¿Uriburu significo de alguna manera un intento fascista en la Argentina? ¿Qué pasó con esta intelectualidad democrática?

R.- Quizás tuviera -para no hacer afirmaciones en el aire- quizás tuviera que documentarme, pero así a *coeur léger*, yo le diría que no pasó nada. Pasó en las universidades. En el mundo de los escritores no paso nada importante; en parte por su falta de gravitación y de organización, los escritores no tenían, ni tienen por cierto, gravitación en la Argentina. Yo estoy seguro de que a la gente del grupo Boedo, el fenómeno Uriburu no se les escapó de ninguna manera en cuanto a significación, porque tenían experiencia política e información suficiente como para ver entre líneas que es lo que había allá; pero no tenían fuerza ninguna.

P.- Aparte trabajaban en *Crítica*, que había estado a favor del golpe.

R.- Algunos sí, otros no, pero de todas maneras no paso nada; que yo sepa, no paso nada. No le podría decir si hubo, como hubo el 43, manifiestos, creo que no hubo, que yo me acuerde, no hubo.

Debo decir además que yo por ejemplo había votado en el 28 a Bravo, con tanta vehemencia que me había peleado con mi hermano Francisco, que era militar y que había votado por Irigoyen. Y en la mesa nos peleábamos, siendo yo un chiquilín. Yo era la primera vez que votaba, el 28; yo soy del 1909, así que en el 28 yo tenía 19 años. Fue la primera vez que vote; yo vote la fórmula socialista, por convicción profunda y arraigada, de la cual no me he apartado un ápice jamás; sigo en lo mismo, lo cual prueba que no debo ser muy inteligente; el mundo cambia y yo sigo igual.

P.- Lo que pasa es que el socialismo también cambia.

R.- Bueno, Ud. me consuela, pero el caso es que yo sigo en mis trece y yo sigo creyendo en el socialismo, y soy un poquito reformista, lo que confieso. Pero además, como soy profesor de historia social, con mi campo de investigación en la historia social; yo siempre he creído que hay una especie de dialéctica entre el cambio veloz y la adecuación al cambio, a pesar de haber votado por Bravo contra Irigoyen, lo cual quiere decir que tenía cierta idea clara acerca de lo que era el proceso social, etc. Y yo fui antiirigoyenista furioso, claro. Parecería que hubiera cierta correspondencia, los socialistas éramos bastante antiirigoyenistas, pero quiero decirle que frente a la aparición de este fenómeno antipopular que era el uriburismo, no nos alarmamos demasiado en el primer momento. Pero en la Universidad sí, se percibió el fenómeno enseguida, y yo lo descubrí a las 48 horas, pero más bien en el ambiente universitario que en el ambiente literario.

P.- Ya que de la Universidad me va a hablar luego, entonces vamos a dejarlo, pero yo decía que cualquier régimen suele necesitar de los panegiristas, ¿no es cierto? El de Uriburu tomó para este oficio a miembros caracterizados del grupo intelectual?

R.- Sí, solo que la fórmula que Ud. usa no es exacta, Uriburu se acercó al grupo intelectual, para tonificar su posición doctrinaria. Él fue el que se acercó a *La Nueva Argentina*, el periódico de Ernesto Palacio y compañía, para tonificar su posición. Yo creo que él era un germanófilo autoritario, pese a que era muy buena persona, el general. Mi hermano Francisco, que era militar como Ud. sabe, y que no era nada que se pareciera al fascismo, sino que siempre fue muy democrático en el sentido liberal de la palabra, siempre le tuvo un gran respeto, una gran estimación al general Uriburu, con quien había servido y a quien estimaba mucho personalmente, y de quien decía él y otras muchísimas personas, que era una gran persona. Pero él era un hombre de formación alemana, y un poco autoritario, quizás muy autoritario, con las limitaciones que le daba su bonhomía personal. Yo estoy casi seguro de que la cosa de las torturas él no la conocía bien. Esto me lo ha dicho, un hombre que lo combatió a muerte. El hombre que hizo el proceso de las torturas fue Palacios. ¿Ud. sabe que parte de esa documentación estuvo oculta en mi casa? Toda esa documentación de la época de las torturas de Polo Lugones, eso estuvo oculto en mi casa. Yo vivía

enfrente a lo de Palacios, y yo llevaba cuidadosamente en los atardeceres. Las declaraciones de Baldasarre, las hemos leído en mi casa; gemelo Baldasarre que fue torturado, y que fue una de las piezas fundamentales de la acusación que hizo luego Palacios en el Senado, las hemos leído de ese modo, nos horrorizábamos varias veces. Palacios mismo suponía, o quería suponer, o se sentía inclinado a pensar que Uriburu era ajeno a esta cosa. Pero a pesar de sus condiciones personales, él era un autoritario e impuso ese régimen, y él fue quien se acercó en parte en busca de doctrina a este grupo nacionalista. Esto lo han contado muchas personas, pero quien mejor lo ha contado en mi opinión dentro de lo que yo sé, que es siempre la versión de la vereda de enfrente, es Carulla, en esas memorias que tiene que son realmente interesantes y ponderadas.

P.- Además estaban Castellani y Meinvielle, como mentores ideológicos?

R.- No, Meinvielle no. Meinvielle es más joven. No mentores ideológicos; si yo tuviera que decir, yo creo que él no admitió nunca mentores ideológicos, él era un general. Hay que ver lo que es un general, un general con costumbres de ser general es un personaje muy particular; yo conozco muchos y sé cuál es el defecto que hace la deformación profesional. Si él tuvo mentores ideológicos, no fueron fascistas típicos; para mí, sus mentores ideológicos fueron Lisandro de la Torre durante mucho tiempo, en una famosa mesa del Jockey Club, y Carlos Iburguren. Carlos Iburguren hizo una variante hacia el corporativismo que él documenta en su libro, en sus memorias, que es uno de los libros más lindos que se han escrito en la Argentina. *La historia que he vivido*, que es un libro precioso, porque él era un hombre de sentimientos muy nobles y muy sincero. Yo algo lo alcancé a tratar, yo era muy chico, él era un personaje muy importante, pero algo lo alcancé a tratar y guardo el recuerdo de un hombre con quien no coincidía casi en nada, pero que tenía una actitud ante las cosas del país. Él era un hombre de gran gravitación sobre Uriburu, según todos los testimonios, y no era un fascista típico. Iburguren es un hombre que prefirió esta solución en busca de ciertas cosas, como en aquella época las busco cierta gente. La década del 30, sobre todo, en la Argentina donde todas las cosas llevan un poco de retraso, es una época de crisis del liberalismo, diríamos de aceptación del embate que el nazismo y el fascismo significó contra la concepción liberal. Y gente incuestionablemente liberal por tradición, hizo el cambio.

Para mí el ejemplo más notable de esa época es un hombre que constituye quizá, y ahora me aparto de Buenos Aires, la figura más brillante y más interesante que ha tenido el pensamiento argentino de esa época, que es Saúl Taborda, que desgraciadamente ha dejado poco escrito, pero a quien yo he conocido mucho, le he oído mucho, y le puedo decir que cotejándolo con otra gente que ha escrito mucho y que ha actuado mucho, me ha dejado la impresión de que era una de las cabezas más estupendas que ha habido en la Argentina en esa época. Saúl Taborda hizo también su crisis antiliberal como la de Iburguren, en otro sentido, pero esto prueba, como lo prueba en cierto modo el socialismo, el comunismo y tantos otros movimientos, que el liberalismo estaba en crisis en

esa época y todo el mundo lo percibía y algunos optaron por soluciones de tipo nazi o tipo fascista, como Alberto Baldrich, o como Carlos Astrada, y otros buscaron otras variantes, y otros buscaron variantes totalmente absurdas, pero personales, quizá para no meterse con los movimientos que en ese momento representaban la gran ofensiva antiliberal porque no le gustaba su contenido. Iburguren fue uno de ellos; fue quizá, el único hombre según creo que yo por lo que he oído, que tuvo real influencia ideológica sobre Uriburu, porque a los jóvenes como Ernesto Palacio, naturalmente él los oía, pero él era un hombre demasiado hecho y demasiado atado a su percepción completa de los problemas del país.

P.- Es decir que estos jóvenes eran escuchados, pero no eran...

R.- Eran escuchados, yo me inclino a creer que para el general Uriburu estos caballeros, en algunas reuniones, en "El Águila" algunas de ellas, era una especie de *divertissement*, pero él, sin ser hombre muy inteligente se sintió un día con la realidad en la mano, y con la realidad descubrió que esto no caminaba. Quizá creyó que caminaba el esquema de Iburguren, esto es muy posible.

P.- Iburguren fue interventor en Córdoba?

R.- Sí, y él pronunció en Córdoba una famosa conferencia, proclamando una especie de concepción corporativa a la que combatió violentamente Alfredo Palacios, en una réplica igualmente histórica. Cuando Palacios preparaba ese discurso, yo estaba a su alrededor. Yo me he criado en lo de Palacios, yo vivía enfrente, yo le he hecho de guardaespaldas, en fin, una relación muy estrecha. Quizá Uriburu creyó que eso era una solución, y quizá los políticos de entonces, pienso en Palacios, pienso en De la Torre, pienso en el propio Alvear, vieron en eso el único y el fundamental peligro, y por eso se lanzaron tan violentamente, extremando los colores del pensamiento de Iburguren, que no era tan tremendo, como parecería hoy leyendo su libro y relejendo su conferencia, como se ha dicho generalmente.

P.- Sin embargo, parece que la tradición persiste, porque Halperin también lo ve con ese color marcadamente fascistoide. *Argentina en el callejón*, no sé si Ud. recuerda.

R.- Sí, recuerdo. Yo tendría que estudiar el asunto, pero mi impresión de mi última lectura de las memorias de Iburguren, porque lo he leído dos veces, con cuidado, y además lo conocí a él, y debo decir, para moderar mi opinión, que yo siempre le tuve una gran simpatía a don Carlos Iburguren, que me pareció un espíritu muy, muy fino. Pero a esto debo agregar que yo tengo una fuerte vocación de elite, que no la puedo ocultar, para que Ud. gradúe mi juicio. A mi él me pareció

siempre un hombre muy fino, muy inteligente, y esa conferencia siempre la vi como una especie de esfuerzo para hacer lo menos que se podía dentro de una crisis del sistema, en una Argentina que él juzgaba enloquecida por el irigoyenismo, como muchos argentinos juzgan hoy a la Argentina como consecuencia del peronismo.

P.- Claro, de lo que se puede inferir, que si el liberalismo entró en crisis alrededor del 30, que no haya desaparecido, que haya buscado formas de adecuación, no quiere decir que haya superado la crisis.

R.- No, no.

P.- De cualquier manera lo único que se ha hecho es solucionar situaciones coyunturales, en todo caso.

R.- Sí, y en todo caso, señalar cosas que no van más, cosas que no pueden ser más, y que en la Argentina han seguido siendo contra la historia por falta de una solución adecuada; porque a la innegable crisis del liberalismo se ha contestado en la Argentina, o con recetas extranjeras, o con unas formulas absolutamente utópicas y delirantes.

P.- Claro, claro, el liberalismo creo que como concepción, su origen y su creación fue en países centrales; creo que ellos son los que realmente pueden responder a la crisis; países dependientes como el nuestro, no pueden más que arbitrar medidas utópicas o irracionales.

R.- Sí, claro, con este agregado, de que el liberalismo inventó una serie de principios, estableció una serie de principios que son inamovibles, que se refieren a la persona humana.

P.- Yo le haría una pregunta a eso. Quizá en 1930, la lista de esos principios inamovibles, hubiese sido mucho más larga que la que se podría construir hoy, en 1971.

R.- Y yo le contestaría diciéndole: esa limitación en mi opinión, perdóneme, es el fruto de un prejuicio; el prejuicio consiste en suponer que ese tipo de principios por su naturaleza y por el carácter que tiene solo pueden corresponder a una minoría; este es el prejuicio decimonónico; este es el prejuicio del siglo XIX. Pero yo digo: vamos a hacer un cambio fundamental, una revolución tan profunda como se quiera y modifiquemos todo lo que hay que modificar, pero hay tres o cuatro cosas referidas a la persona humana, en las que yo pienso como referidas a los grupos que hoy constituyen el sector de los que ya disfrutaban de ese privilegio, pero las postulo para todos. Yo digo:

vamos a darle una economía al mundo, el último y más abandonado de los pobladores de la última "villa miseria" del Pakistán, no digo de la Argentina, tenga garantizado ese tipo de hecho . Ese es el régimen que a mí me gusta.

P.- Claro.

R.- Porque yo creo que los principios que inventó el liberalismo tienen un carácter universal, y si Ud. me apura un poco, tienen un carácter cristiano.

P.- Sí, es decir esto lo tomarían los cristianos como su bandera, digamos.

R.- Claro, y yo acepto tomar esa bandera, porque además estoy convencido de que es perfectamente compatible la creación de una nueva sociedad teniendo por lo menos la aspiración, es decir, no renegando de estos principios.

P.- Lo que pasa es que creo que Ud. pone como vehículo de acuerdo lo que actualmente es agente de enfrentamiento; en todo caso, lo que poseen unos y no poseen otros.

R.- Porque Ud. me habló de la perpetuación de este tema hoy, pero yo me atrevería a decir...

P.- No, no, yo pienso que puede ser posible.

R.- Y si no posible, es un programa deseable. Es decir, lo que en mi opinión... Y en este momento no sé por qué estoy hablando de mis opiniones porque no interesan para este caso.

P.- Interesan porque yo le hago una entrevista a Ud., y son sus opiniones las que importan.

R.- Lo que de ninguna manera yo convalido es un tipo de transformación que signifique condenar a una generación, dos generaciones, tres generaciones, cuatro generaciones, a la pérdida total de estos derechos elementales de la persona humana; esto no lo puedo soportar.

P.- Claro, lo que pasa es que es previsible que esto no necesariamente vaya a ocurrir; creo que es una visión un poco catastrófica.

R.- Sí, pero es la respuesta a una ofensiva catastrófica.

P.- En el siglo XIX era efectivamente así, y quizá no hace mucho también, pero ahora creo que no es tan catastrófica la...

R.- Sí, creo que efectivamente el progreso que se ha hecho en el mundo desde el punto de vista del reconocimiento de esto, es formidable sobre todo desde el 45 para acá. Desde que existe la noción de "Tercer Mundo" se puede decir que esta noción existe, porque se ha descubierto que los principios fundamentales en defensa de la persona humana son independientes de las situaciones estructurales.

P.- Claro, claro.

R.- Y que la solución no está en encontrar una solución para Ceilán o para Tailandia, o para Laos, diciendo: "hay superpoblación y en consecuencia debe desaparecer un millón de personas, dos millones de personas, que no tiene ninguna importancia que en Biafra hayan desaparecido". Si señor! Tiene la misma importancia que en Londres.

P.- Ahora ese es un reconocimiento que hoy creo que ya nadie desecha.

R.- Este es el progreso que tiene 25 años de vida . Yo le digo a Ud. que mi experiencia es que antes de la Primera Guerra Mundial había gente para quién un hombre de Biafra era una cosa mucho más insignificante que un habitante de Londres, y el habitante del *slang* de Londres mucho menos importante que el habitante de los barrios aristocráticos de Londres; esto existía hace 25 años, se lo puedo asegurar.

P.- En términos de hacer divagaciones hay una cosa mucho más dramática ahora quizá: que en los puertos de Inglaterra, los obreros esperan que lleguen los negros para apalearlos, porque son competencia.

R.- Porque ahora es competencia, los negros de Trinidad y de Jamaica.

P.- Porque para la clase obrera los negros valen mucho menos que lo que valen ellos; eso es realmente dramático.

R.- Es horrible, es horrible.

P.- Humanamente es una cosa espantosa, tanto que en EEUU, los negros no entran en los sindicatos, o que la lucha de los sindicatos es porque los chicanos pretendan hacer valer sus derechos.

R.- Claro.

P.- Bueno Ud. me había hecho un panorama de los grupos literarios y sus órganos de expresión en el 30.

R.- Así es.

P.- Incluso Ud. me habló del cine también, Ud. me habló del jazz.

R.- Estábamos muy estrechamente ligados. Yo soy miembro fundador del primer cine club que se hizo aquí, año 1928 o 29, con Borges, con León Klimovsky, Horacio Coppola, Jorge Romero Brest.

P.- Ahora, lo que yo estaba pensando, es que estas dos actividades son en este momento profundamente populares; es decir, a nadie se le ocurriría que el cine y el jazz fuesen manifestaciones elitistas de intelectuales selectos. Entonces, de ahí llegue un poco a la conclusión de que también se podría hablar de la cultura popular. Quiero decir: ¿que manifestaciones de la cultura entendido como el entretenimiento del espíritu, fuera de su tiempo de trabajo, tenían los sectores populares?

R.- Yo podría hacer un pequeño examen, a medida que me vaya acordando, y si tuviera suerte quizá quedarán descriptas. Pero no estoy seguro de acordarme de todas; naturalmente Ud. se refiere no al orden deportivo.

P.- No, no, digamos al orden de expresión vocal, sobre todo eso, del canto popular.

R.- Sí, entiendo. Bueno, yo le diría que la década del 30, es quizá la última o casi la última -quiero decir son los últimos tiempos o casi los últimos tiempos, quizá se prolongue un poquito más- de vigencia del teatro popular, del teatro por secciones, del sainete. En el 30 yo alcance todavía a conocer, y era una cosa importante para ciertos sectores, a los Ratti, a Arata, Simari, Franco, a

Parravicini, a Orfilia Rico, a Casaux. Había un teatro popular que era típicamente popular, había inclusive teatros de barrios, que ahora creo que ya no hay. Había un famosos teatro de Boedo, cerca de San Juan, había un teatro en Pueyrredón casi esquina Santa Fe, y alguno más. Me acuerdo de estos dos porque he tenido alguna relación con ellos. Pero si usted hace la cuenta de cuánta gente iba al teatro, descubrirá que eso en el fondo en última instancia no era muy popular. Era un sector dentro de las clases populares y de la clase media modesta. Muy popular empezó a ser en la década del 20, como en todas partes del mundo, el cine. Lo importante de esa década del 30 es el inmenso desarrollo de la radio.

P.- Es interesante lo que Ud. dice porque algunos dirigentes gremiales y algunos políticos la señalan más hacia nuestros días. Es decir, la gran difusión de la radio es alrededor del 40, incluso que es el vehículo que Perón utilizó más.

R.- Sí, pero no. La radio, como Ud. sabe, se introduce en Buenos Aires en el 22 o 23, no me acuerdo exactamente. Yo creo que el 22, aparecen las primeras radios a galena, quizá en el 21. Por esos años -el año 30 - todavía no tenía mucha difusión. Por ejemplo, yo le puedo dar este recuerdo muy singular. El 8 de septiembre de 1930, cuando se produjo la contrarrevolución de Bosch, yo vivía en Palermo frente a lo de Palacios, ahí en Charcas y Oro, y recuerdo que apareció un automóvil en la esquina con dos o tres personas provistas de un megáfono de los que usaban los anunciadores de box, por ejemplo, y en la esquina empezó a hacer una especie de pregón, comunicando el hecho y llamando a los ciudadanos a la defensa de la Revolución. Le traigo a colación esto porque esto prueba que la radio no era un instrumento de comunicación todavía, el año 30. Pero en cambio tengo recuerdos muy claros, de que en el 31, 32 o 33 debe haberse difundido -que esto es lo realmente fundamental - la radio a válvula, en reemplazo de las viejas radios a galena. Quizá un poco antes, pero evidentemente para 30 casi todas las familias modestas empezaron a tener su radio, y una radio que funcionaba.

P.- Es decir, ¿era fácil adquirir una radio?

R.- Sí, sí, y una radio que funcionaba, es decir que se manejaba con un dial con el cual Ud. oía lo que quería, a veces se perdía la onda, etc. Y esto se transformó en un instrumento de difusión de unos géneros muy populares, por ejemplo comedias en episodios, cosas gauchescas, como una famosa serie que se llamaba *Chispazos de Tradición*, este tipo de cosa que fue muy famosa porque efectivamente alcanzó un rating increíble. Yo conocí algunos de los autores de libretos; algunos eran autores teatrales fracasados; otros, escritores de cuarta categoría que ganaban la vida en eso y que generalmente lo hacían en unos niveles muy bajos, pero de gran éxito sin duda. Uno conocí en particular que fue muy importante, muy conocido, que asistió a todo el proceso de formación, que

era esta nueva técnica del libreto por entregas, preparando un relato en audiciones sucesivas, diarias

P.- Hay una cosa llamativa, que si habla Ud. después del tango también va a aparecer, y es esta temática campesina en la cultura popular urbana. A qué podría atribuirse este fenómeno?

R.- Bueno, la temática campesina fue patrimonio de ciertos sectores sociales criollos que en Buenos Aires se distinguieron muy nítidamente de los sectores sociales inmigrantes, pero al cabo de cierto tiempo, yo me inclinaría a pensar más bien que fue una temática utilizada por razones de pintoresquismo, como lo utilizó el sainete, con contenidos absolutamente abstractos sobre la base del gaucho bueno, que en el teatro argentino había introducido *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, un poco en oposición al tipo del *Martín Fierro*, o al tipo de gaucho malo de las novelas de Eduardo Gutiérrez.

P.- *Hormiga Negra*, o alguna de esas.

R.- Claro, en oposición a *Hormiga Negra*, y a los personajes de Eduardo Gutiérrez, Martiniano Leguizamón introdujo el *Calandria*, y este tipo es el que se explotó, el gaucho buenazo, protector, generalmente dueño de la tierra, no el vagabundo, no el arriero sin casa, no el *Martín Fierro*. Simplemente, el caso del gaucho bajo la especie del hombre de campo con familia constituida, que quería casar a sus hijas. Esto es lo que se fue difundiendo en este tipo de literatura doméstica; muy tonta por cierto, muy superficial.

P.- Sí, pero sin embargo creo que convenía bastante a los intereses de las clases altas, la difusión de una cosa así.

R.- Sí, formaba parte, digamos de una concepción patriótica, y era más bien para esa época ya, el resabio un poco remoto de una fuerte campaña nacionalista que se inició, como sabe Ud. alrededor del Centenario, que tuvo su expresión en la política educacional, y en la actitud de Rojas en *La restauración nacionalista*, pero sobre todo en la escuela primaria, con el culto de los héroes, y toda esta defensa de lo que llamaríamos Argentina Criolla, de la vieja Argentina que ya estaba invisible en el litoral, no así en el interior de la provincia. Otra forma de cultura popular quizá fueran las revistas, *Caras y Caretas*, *Fray Mocho*, *Pebete*, esas a que nos referimos el otro día, tipo suplemento, o el *Leoplán*, tenían un tiraje lo suficientemente amplio como para que lo pudiéramos llamar de alcance popular.

P.- Y las revistas de radio, naturalmente.

R.- Las revistas de radio, mucho, claro, pero no se, si en el 30, ya eran importantes.

P.- *Sintonía* o alguna de ellas?

R.- Deben ser quizá del 40, o de fines de la década del 30, pero no lo podría decir, porque yo no las frecuentaba. Había luego unas revistas del tipo entre infantil y no infantil, infantil y de aventuras como el *Tit-Bits*, eran características.

P.- Que hasta mis días por lo menos llegó.

R.- Claro, claro, y que en cierto modo es el modelo de las tiras cómicas. Si no el modelo, forma parte de la literatura revisteril de todo el mundo que ha sido el modelo de las actuales tiras cómicas, Y no podría recordar ninguna otra cosa, porque la Argentina no ha tenido coros.

P.- No, yo pensaba la canción, el tango fundamentalmente, en donde se dan cosas bastantes extrañas en ese período. Por un lado, por cosas que leí últimamente, puede ser que el grupo Forja, en donde estaba un Homero Manzi, trató de alguna forma de ser una contracultura, con este tipo de cosas; por otro lado era la expresión muchas veces de manifestaciones políticas, es decir cantidad de tangos de ese periodo dedicados a Alem, o a caudillos barriales, o a Irigoyen, o a la Unión Cívica Radical.

R.- Yo me inclino a creer que sin embargo todo eso es muy esporádico y me niego a que Ud. una la palabra Manzi, la palabra Forja y la palabra contracultura, y la palabra tango. Le voy a decir por qué.

P.- Yo le uno lo que leí hace muy poco en un volumen que me pareció muy malo además, pero planteaba esa situación.

R.- Yo le voy a decir por qué me niego. Porque el tango tenía, como ha seguido teniendo, una vigencia espontanea tan extraordinaria, que como ocurre habitualmente con las manifestaciones de la cultura popular con una vigencia espontanea, no son percibidas como cultura.

P.- Claro, claro.

R.- ¿No es cierto? Es decir, estas cosas son creaciones de raíces muy profundas, muy vigorosas. Esto nadie lo concibe como cultura, esto lo concibe como cultura solamente luego la abstracción que hace el antropólogo, el historiador.

P.- Sería más que concebida como contracultura, como anticultura.

R.- Claro, claro o una cosa al margen de la cultura. Yo le digo: un hombre como mi hermano Francisco tenía una especie de aversión al tango hasta que un día se enteró de las letras de Discepolo; mi hermano Francisco, filósofo muy riguroso, descubrió a Discepolo y tuvo ante él una extraordinaria sorpresa, de los contenidos que él descubría en su poesía, en las letras de los tangos. Pero el sentimiento general era en todo caso una cosa muy porteña, muy legítima, pero que no constituía una cultura, que no identificaba, que no era el signo de que detrás de eso hubiera toda una cultura, y que en consecuencia fuera una cosa estimulable, digna de ser estimulada, ni capaz de ser opuesta a las formas de lo que habitualmente se llamaba la cultura. Así que no creo que fue una contracultura. Hubo en el 40, que es la época en que aparece Homero Manzi, como poeta de tangos, un fuerte sentimiento de reflexión sobre Buenos Aires, que tiene raíces anteriores. Yo le cite la línea que llamaríamos Scalabrini Ortiz, el Mallea de *Una pasión argentina* y el Martínez Estrada, y la influencia que ejerció Ortega y Gasset con sus caracterizaciones sobre la vida argentina, la influencia que ejerció Keyserling sobre la vida argentina; todo esto hizo que en esos años de pronto la Argentina y muy especialmente Buenos Aires y la vida porteña se transformaran en un tema. Y entonces los poetas de la generación del 40 se volvieron sobre Buenos Aires -y entre ellos Cesar Fernández Moreno, que es descendiente de la línea porteñista de su padre, y que es uno de los hombre importantes de la generación del 40. Por esta guía se entró un poco en el tema porteño y de allí Manzi empieza a variar, desde la poesía culta hacia esta cosa, pero no creo que fuera con el sentimiento de lo que hoy un Lewis, un antropólogo, la percepción de una cultura popular, sino un elemento folclórico urbano digamos.

P.- ¿Es el periodo donde se cantan las canciones de Blomberg y Maciel?

R.- Más o menos, claro, *La pulpera de Santa Lucia*...

P.- ¿Esto es otra vertiente, no es cierto?

R.- Es otra vertiente, y no demasiado rica, porque si Ud. saca a Blomberg y a Maciel, se queda con muy poca cosa.

P.- Y a Corsini que las cantaba.

R.- Sí.

P.- De alguna manera esta gente estaba alineada también en esta especie de derecha que surge en el 30, y en la que la expresión cultura había sido Anzoátegui?

R.- Yo no estoy muy seguro, porque yo creo que toda esta restauración tanto de lo gauchesco como lo de la época de Rosas, todo esto es folklorismo pintoresquista, no lo veo como una cosa agresiva y con contenido político. Nadie que cantara *La Pulpera de Santa Lucía*, o las cosas de ese estilo suponía que estaba haciendo el panegírico de Rosas, estoy seguro de que no. Fue, yo creo, el descubrimiento de lo porteño, un cierto retorno a lo porteño, en el que cada uno empezó a ver en lo porteño lo que le indicaban sus preferencias: o la tradición rural suburbana, o el fenómeno de los barrios en la línea de Evaristo Carriego, de quien en cierto modo hereda Manzi el tipo de inspiración, aunque de ninguna manera las formas literarias. Manzi es más sutil que Carriego, pero yo creo que es el folklorismo de Buenos Aires. Le diré que no es ajeno a todo eso la muerte de Gardel; cuando Gardel muere en el año 35, se produce un curioso y extraño fenómeno de idolización como es notorio; se comprueba todavía todos los domingos en la Chacarita. Y este fenómeno de idealización de pronto significó una especie de catarsis del tango. Yo lo sentí así entonces. No es una reflexión que se me ocurre en este momento; la muerte de Gardel con estos caracteres un poco trágicos que le agregan un sabor particular a la cosa, tiene una gravitación sobre la manera de entender lo porteño, las expresiones de lo porteño.

P.- Es extraño, porque aparentemente el último Gardel estaba bastante alejado de lo popular y de lo barrial y demás, ¿no?

R.- Quizá por eso la muerte modificó la cosa, porque la muerte valorizó todo de Gardel, y no el último Gardel; quizá Gardel, si hubiera vivido más tiempo, se hubiera ido haciendo cada vez más artificioso; su muerte selló el proceso y valorizó todo, y se sacó desde *La morocha Argentina* todo lo que...

P.- Y la jota que era espantosa además, o el foxtrox que canta, es tremendo todo eso.

R.- Sí, claro.

P.- Bueno esto es lo que venía pensando que faltaba para el panorama.

R.- Él se industrializó. No hay que olvidarse que en cuanto aparecen los discos, el se hace esclavo del sello, de la casa grabadora, y se comprende que teniendo a Gardel, la casa grabadora le sacara todo el jugo posible con lo que viniera, así que no hay que juzgarlo porque grabara jotas o cualquier cosa.

P.- Claro que no, pero hay un uruguayo, Tabaré de Paula, no sé si Ud. lo conoce...

R.- De oídas, sí.

P.- Ha hecho muy buenos trabajos sobre el tango. Él piensa que el tango como una canción de protesta termina en el Centenario aproximadamente. Ya cuando se baila en las calles en las fiestas del Centenario, ya empieza a cambiar de signo.

R.- Pero, ¿por qué lo llaman "de protesta" al de antes del Centenario que casi no tiene letra?

P.- Bueno, él rescata muchas letras.

R.- Pero son pocas, que yo sepa.

P.- Él rescata incluso letras a favor de la Revolución Rusa, por ejemplo, en el 17.

R.- Pero eso no es del Centenario.

P.- Bueno digamos alrededor de esa época.

R.- No, es que yo creo que habría que habría que precisar. Porque, bueno, perdóneme, lo que pasa es que como Ud. dijo Centenario... Centenario indica una época de gran efervescencia; yo supuse que tendría que ver con esta efervescencia nacionalista.

P.- No en realidad; lo que él indica es que desde entonces, empieza a apuntar otra tendencia, ahí comienza otra tendencia que va a ser la predominante.

R.- Porque yo no podría decir que antes del Centenario fuera de protesta. Primero porque creo que hay muy pocas letras como para hacer una afirmación general; segundo porque las que yo conozco

ninguna tiene ningún elemento parecido. Ahora en la década del 10 al 20 es posible, aunque le diré que a mí me sorprende mucho, yo nunca he notado nada de todo eso. Para mí, el primer signo de una cosa de algún contenido social tal, que no sea la cosa entre erótica, es Discepolo, y no sé si hay muchos más.

P.- Sí, yo tampoco. El 30 es la época de *Dónde hay un mango viejo Gómez*, de *Yira, yira*.

R.- Sí, sí, de *Que vachaché*, es la época filosófica como se ha dicho una vez.

P.- Y el *vaudeville* y la revista?

R.- Yo no diría que eso era popular. Era popular en el sentido de que iban los muchachos, pero es evidente que no eran los muchachos de la clase popular; en todo caso un número ínfimo, no hay más que recordar los teatros para darse cuenta de que eran muy pequeños para lo que era Buenos Aires, y no recuerdo la aparición del género, que no es del 30, sino del 20, la llegada de Madame Rasimi, y del Teatro del Bataclan de París, y esto más bien atrae a los jóvenes de clase media "bien", un poco afrancesados. Yo no le llamaría a eso cosa popular. Lo que pasa es que estamos poniendo de manifiesto en este momento que nos faltan criterios de análisis para estudiar lo que es la cultura popular. Ahora lo que es evidente, si Ud. me hace esas preguntas, en un contexto de vida intelectual, fuera de lo que le he dicho, no creo que haya nada. Claro que hay todo un mundo cultural en el sentido antropológico, pero que no tiene nada que ver con lo intelectual. En el contexto de lo intelectual, no hay mucho más. ¿Cuántos ejemplares podía tirar *Claridad*, que era una revista que pretendía llegar a las clases populares? Poquísimos. Una cosa queda por decir, para mí notable para ese periodo, es el fenómeno *Crítica*. *Crítica* es una creación, como el tango, o como el lunfardo; es una creación porteña, de expresión de un contexto cultural realmente notable de las clases populares, mucho más agudo, fino, creador de lo que es *Crónica* hoy, de lo que haya sido ningún otro periódico de ese estilo, y que lo fuera ninguno de la época peronista, que no alcanzó de ninguna manera a tener esas características: ni *Democracia*, ni *La Época*, ni ninguno de esos, ni los que aparecieron para competir con *Crítica*, por ejemplo *Ultima Hora*, que pretendió hacer una cosa parecida. Ninguna. La *Crítica* de Botana es un fenómeno.

P.- Qué notas dan la singularidad a *Crítica*? Son muy mentados los dibujos, las chanzas en los dibujos, dando noticias.

R.- Bueno, yo no lo he pensado todavía, Esto es una cosa que se me ocurrió cuando estaba escribiendo esto, que sale ahora en *Polémica* sobre Buenos Aires. No había pensado antes sobre

eso. De pronto se me ocurrió, es sensacional, y cada vez que pienso veo que es más sensacional. Yo diría que lo primero que hay que percibir es la agudeza en la percepción de ciertas formas de la sociabilidad y de la sensibilidad porteña, muchas de las cuales fueron consideradas hasta muy poco antes como terribles defectos de una sociedad guaranga, y que de pronto empiezan a ser valorizadas como signos de un tipo creador, de un tipo vivo de sociedad y cultura. En cuanto cultura, son formas de convivencia y formas de sensibilidad. Yo diría que las clases medias y las clases altas consideraban defectos a casi todas las cosas de esta nueva sensibilidad popular, de la cual *Crítica* - que es para mí el primer aparato registrador- empezó a transformarlos en cosas positivas. Hubo algunas simbiosis realmente curiosas, por ejemplo, la simbiosis entre fútbol y literatura, entre fútbol popular y fútbol visto desde la tribuna, fútbol multitudinario. No el deporte de los Brown jugando en el *Alumni*, sino en la tribuna. Esta fue la palabra clave en el seudónimo que adoptó Pablo Rojas Paz. Para hacer las crónicas de fútbol, firmaba *El Negro de la Tribuna*, y lo que él trataba de expresar allí, en un curioso lenguaje, que era una mezcla de literatura ultraísta y lenguaje popular, en la misma medida y en el mismo tono que lo hacía Enrique González Tuñón, o Nicolás Olivari, era encontrar una formulación de la sensibilidad popular, expresable en términos literarios, expresión de la cual lo más importante parecía ser el marcar los elementos valiosos que tenía eso, y no lo repudiable que pudo haber parecido una generación antes o quizá en ese mismo momento a otra mucha gente.

P.- *Crítica* cambió incluso los caracteres formales de la prensa de entonces.

R.- Sí, claro, porque en general en la Argentina no había habido que yo recuerde prensa sensacionalista de ese estilo antes. El sensacionalismo tenía algunos caracteres un poco curiosos, particulares generalmente. Yo diría que -y en esto estoy improvisando - es la valorización de la sentimentalidad; esto se ve ya en el tango. Sin duda alguna esto es una cosa que es característica también en Europa desde mediados del siglo XIX. Ud. podría decir que la novela rosa es un signo de eso; Ud. podría decir que el folletín en el que siempre la joven pobre pero honrada siempre termina casándose con el modesto artesano -que cosa tan típica del folletón de fines de siglo pasado - era un poco eso. Pero *Crítica* inventó una manera de presentar el drama pasional, pongamos por caso el niño abandonado, de una manera que evidentemente expresaba un tipo de sensibilidad porteña. Que es la sensibilidad peculiar de una sociedad que vivía en una gran ciudad, que era consciente de los dramas sociales, familiares, individuales, que ocurrían en esta gran ciudad, como cualquier otra gran ciudad, pero percibidos por un grupo social que no tenía los juicios de valores según los cuales, naturalmente, todo esto no era el resultado de la maldad o la criminalidad, sino que era el resultado de un fenómeno social. Diríamos, una actitud típicamente romántica, y yo diría más romántica que en otras partes. No sé si me explico.

P.- Sí, sí, sí. Estaba pensando que alguna de las cosas que me contaron de *Crítica*, hablan de una especie de abordaje de problemas sustantivos con una actitud no tan circunspecta, seria, ni además

condenatoria.

R.- Bueno es más o menos lo que le estoy diciendo, coincide, dicho en otras palabras es más o menos lo que yo le quería decir.

P.- Incluso alguna vez un carrerista me hablaba de esto, y entonces me contaba como presentaba *Crítica* los pronósticos de las carreras, que para un carrerista es una cosa realmente seria, y la puerta de la broma era por donde entraba el pronóstico, la puerta de la no seriedad, era por donde entraba la seriedad.

R.- Así como *Crítica* cuenta en su haber con *El Negro de la Tribuna*, cuenta en su haber con *Last Reason*, que era Salazar Pringles, un hombre muy fino, un escritor de gran categoría, que da del espectáculo hípico y sobre todo del carrerista una imagen muy positiva. El juego tiene un elemento positivo parecería decir; ese elemento positivo es la canalización de una pasión, de una capacidad pasional, o de cierto deseo de aventura que se canaliza por allí. El caballo contiene una serie de elementos de la tradición pampeana, todo presentado de una manera positiva más que negativa.

P.- Y contra él, los diarios tradicionales no pudieron?

R.- Contra *Crítica*?

P.- Contra *Crítica*.

R.- Bueno yo no creo que dieran la batalla. *La Razón* no pudo competir jamás en esa época con *Crítica*, *Crítica* se vendía de una manera extraordinaria.

P.- Es muy extraño. Yo no sé si Ud. se fijó que el logotipo de *Crónica* es muy semejante al de *Crítica*: tiene solamente dos sílabas diferentes aparentemente quizá un poco reeditar la cosa.

R.- Sin duda alguna.

P.- Quisiera retomar aquellos grupos literarios que dejamos en el 30 y describir su evolución hasta el 43, y llegamos a Perón entonces. Creo que hay hechos bastantes graves en todo esto, hechos importantes que pueden haber determinado cambios de actitudes: la llegada del fascismo y el nazismo, la guerra civil española, y además la decantación de los agrupamientos.

R.- El hecho más notorio es la aglutinación y definición de los sectores católicos de la derecha. Hoy le cuesta trabajo a alguna gente admitir esta identificación; en esa época la identificación era total, el catolicismo era todo derecha y el único matiz era que algunos eran de extrema derecha y otros eran de una derecha moderada. Pero en realidad eran todos de derecha y después de la revolución del 30, todos complicados en una concepción aristocratizante de la política, de la educación, todos coherentes en una concepción muy dogmática y sectaria de la cultura.

P.- Dell'Oro Maini andaba entre ellos, ¿no?

R.- Sí, Dell'Oro Maini fue uno de los directores de *Criterio* y luego lo fue el padre Franceschi. Para esa época yo diría que en general la tendencia era tan reaccionaria que la aparición progresiva de pequeños sectores maritainianos representó una fuerte preocupación para muchos de ellos. Maritain les resultó un ideólogo peligroso, fue muy combatido, muy criticado.

P.- ¿Quiénes estaban en esa variante en la Argentina?

R.- No lo podría decir porque no los conozco. Realmente no podría dar un cuadro acabado, ni siquiera con precisión de nombres. Las personas influyentes estaban agrupadas en la Obra del Cardenal Ferrari, o en la revista *Criterio*, o en los Cursos de Cultura Católica; esos eran los tres centros de acción. De esos tres, quizá el más ágil y moderno, y también el más abierto fuera la Obra del Cardenal Ferrari, que en realidad, no sé exactamente si era lo que se llamaba la Obra del Cardenal Ferrari, o era una institución que funcionaba allí, pero quizá ocasionalmente, no lo sé bien, que se llamaba *El Convivio*. Allí estaba Ballester Peña, creo que estaba Anzoátegui, era un sector caracterizado por su refinamiento literario, también plástico, también cinematográfico; no sería extraño que algunos de los primeros films surrealistas los hayan proyectado ellos allí en *El Convivio*.

P.- Sólo proyección, ¿producción no había ninguna?

R.- No. En producción había en aquella época un cine bastante popular, del tipo de la década del 30 principios del 40, un cine bastante conocido, no fino, no sutil. De este sector quizá se podría decir que ideológicamente todos eran de derecha, quizá con este matiz que le he dicho, unos de extrema derecha ultramontana y otros de una derecha tradicional con un carácter cada vez más sectario a medida que avanza la década del 30, sobre todo a partir de la guerra española; en algunos casos con una cierta valorización de cierta tradición, como el caso de Gálvez, que no en vano es el autor de la biografía de Rosas, de Irigoyen y de este presidente ecuatoriano García Moreno. En el seno de uno de estos grupos apareció un sector influido por Maritain, y la influencia de Maritain fue bastante

notable inclusive en sectores que no eran militantemente católicos. Y no podría decir qué otras influencias interesantes hubo.

P.- Porque Ud. cuando habla de Maritain, me está hablando casi de influencias filosóficas.

R.- Sí, por supuesto, pero también de influencias ideológicas en términos generales.

P. - Y Heidegger, Kierkegaard?

R.- Sí, pero estoy hablando de las influencias dentro del país, del movimiento dentro del catolicismo. Lo que hay de elemento renovador al lado de un tomismo ortodoxo, que es lo que predominaba en los Cursos de Cultura Católica pongamos por caso, lo renovador fue la influencia de Maritain. Esto es lo que constituye la novedad. Eso en cuanto a los grupos católicos y de derecha. ¿Qué le ocurrió entretanto a los grupos literarios del ultraísmo? La revista *Martin Fierro* y la revista *Proa* hicieron su ciclo, se extinguieron y cada uno de ellos siguió produciendo en su línea con algunas pequeñas variantes dentro de la misma estética, en algunos casos más afinadas y perfeccionadas, como el caso de Gironde, o como el caso de Borges, o el caso de Molinari, que seguramente es el más grande poeta de esa generación, sin que en casi ninguno se marcaran influencias nuevas. Perduraron las mismas, las influencias de la línea inglesa -Borges -, y la influencia predominante de los escritores franceses en casi todos los demás. Una variante que se produjo fue la que se constituyó alrededor de Leopoldo Lugones. Leopoldo Lugones había hecho su famosa conversión hacia la derecha ya en la década del 20, pero cosa curiosa, mantuvo un fuerte prestigio literario que *Martin Fierro* desafió, no sin éxito, y al que Lugones se sobrepuso a pesar de los "epitafios". Y Lugones aglutinó a su alrededor un cierto movimiento que no era exactamente el ultraísta, aunque algunos vinieran ligeramente de allí, y el órgano de ese sector fue un periódico que dirigía Samuel Glusberg, ahora conocido con su seudónimo literario de Enrique Espinoza. Pertenecía a esta vasta familia de los Glusberg que tuvieron la librería Anaconda, que durante mucho tiempo fue una librería de gran importancia y que hizo mucho por la difusión de los autores argentinos, muy vinculada a la tradición de Gleiser. Samuel, que ahora está en Chile, publicó durante bastante tiempo el periódico que se llamo *La Vida Literaria*, donde yo escribí, por cierto contra Anzoátegui.

P.- Esto en qué año era?

R.- Esto habrá sido poco después del 30.

P.- Glusberg vive definitivamente en Chile?

R.- Hace muchos años. En ese periódico escribía regularmente, casi me atrevería a decir que allí empezó a escribir, Martínez Estrada; a ese grupo perteneció, señalado por el dedo de Lugones, Nalé Roxlo, el Nalé Roxlo de *El Grillo*, el poeta, no el humorista, que es el mismo y no es el mismo; ese fue descubierto por Lugones, pertenecía a ese mismo grupo Luis Emilio Soto, que era un poco el crítico oficial de ese grupo. Este tuvo una cierta fisonomía curiosa, porque a pesar del viraje hacia la derecha de Lugones, todo ese grupo mantuvo una actitud más bien liberal, podríamos decir, aunque recogió de Lugones este sentimiento un poco telúrico de la literatura y además el ensayo. Los otros escritores del grupo de *Martín Fierro* hicieron su carrera, unos su pequeña carrera la gran mayoría, excepto otros, muy pocos, fuera de Borges y de Molinari y de Girondo en cierto modo, Norah Lange. En cuanto a la línea tradicional, se fue extinguiendo, y el grupo de Boedo también se fue extinguiendo y quedaron personas aisladas, algunas de valor mediano, otros redescubiertos como el caso de Roberto Arlt, que al cabo de muy poco tiempo fue pensado como una de las figuras revolucionarias de la literatura argentina.

P.- Qué raro que siendo el único grupo con alguna coherencia ideológica y en momentos en que el clima general del país le era realmente adverso se fuese desintegrando casi sin pena ni gloria.

R.- Yo no podría decir que tenía coherencia ideológica, tendría que documentarme. Pero le sugiero que haga esta averiguación, porque es interesante para el estudio del período, porque en realidad tenían coherencia en las actitudes básicas, pero piense Ud. que el hombre más combativo y tenaz del grupo era Barletta, que fue notorio simpatizante o afiliado del Partido Comunista. Si no fue afiliado, fue evidentemente un simpatizante notorio y declarado y no ocultado por cierto por él. En cambio otros muchos declarados y no declarados, eran inequívocamente anarquistas.

P.- Barletta desde el principio estuvo como aliado al Partido Comunista?

R.- Sí, esa es mi impresión.

P.- Y los González Tuñón?

R.- Los González Tuñón, Raúl decididamente, Enrique creo que nunca llegó a afiliarse, Raúl sí. Pero yo pienso en hombres como Facio Hebequer, como Roberto Arlt, o pienso en González Pacheco, y más bien los veo con mentalidades anarquistas.

P.- Sí, González Pacheco dirigió un periódico anarquista.

R.- El caso González Pacheco es el que me da la pista.

P.- Castelnuovo dirigió *La Protesta*.

R.- Claro, entonces queda claro lo que quiero decir, que no había unidad ideológica, era una actitud general parecida, quizá fuera eso lo que había, y la revista *Claridad* estaba dirigida por Zamora que era un socialista, socialista afiliado.

P.- Claro, pero la diversidad era grande para todos ellos.

R.- Sí, pero las respuestas diferentes, evidentemente. De cualquier manera las influencias literarias empezaron a diferenciarse mucho, en esos años de la década del 30. Una de las cosas más notables que ocurrieron en la vida literaria argentina, fue la aparición de la nueva literatura rusa, no la vieja de Tolstoi, Dostoievski, de Turgueniev, sino la nueva. Yo casi no podría recordar ahora nombres de autores, aunque me acuerdo muy bien de algunas obras, me acuerdo por ejemplo de una que se llamaba *Cemento*, pero sé que a través de las traducciones que se hacían en Barcelona, llegaron en cantidades considerables, muchas obras de los nuevos novelistas rusos.

P.- Digamos de los novelistas de la revolución.

R.- Posteriores a la revolución, también algunos de los hombres de la revolución que casi no se habían conocido. Pienso en el caso del que fue ministro de Educación, que era un gran dramaturgo, que tiene ese drama sobre Don Quijote muy conocido. Pero luego es toda la literatura que en aquella época solía llamarse "la literatura del hombre nuevo"; se decía que la sociedad socialista había creado un hombre nuevo, que era un hombre racional, un hombre sin sentimentalismos, un hombre con fuerte sentimiento de sometimiento al grupo social.

P.- Hay un libro de Castelnuovo, *Yo viajé por Rusia*, donde cuenta cómo es tan racional, por ejemplo que hasta los muertos tienen una función en la sociedad, y es tremendo: con los muertos hacen jabón; el orden y la racionalidad y la falta de sentimientos.

R.- Esa era la imagen general que yo recuerdo de una cantidad de libros que leí en aquella época. Uno se llamaba *Diario de una maestra*. Innumerables, y ejercieron una enorme influencia sobre la gente que teníamos 20 años o un poco más en aquella época; es la influencia que debe agregarse a la influencia del ultraísmo francés y la influencia de la nueva literatura norteamericana, Sinclair Lewis, toda esa línea.

P.- La influencia de Hemingway y Faulkner viene luego, ¿no?

R.- Es un poquito posterior, quizá sea a fines de la década del 30, o principios del 40. La de Faulkner tengo casi la seguridad de que posterior al 40, según mis recuerdos, claro que podría ocurrir que yo estuviera un poco retrasado, pero creo que es posterior al 40, y no creo que haya habido otras corrientes que hayan influido mucho.

P.- Estas corrientes eran características en cuanto a la estructura formal del hecho literario, o también en cuanto a la temática?

R.- A la temática y digamos al espíritu general de la creación. Es decir, tanto la literatura norteamericana tipo Dos Passos, Lewis y demás como la literatura rusa, era una literatura fuertemente social. En ambos casos significaba la misma actitud realista que luego adoptaría la literatura italiana después de la guerra. Era casi una proyección del viejo naturalismo modificado por esta influencia decisiva que ejerce en la literatura esta especie de gigante que se instala en el medio del curso de la literatura contemporánea que es Joyce. Es evidente que hay una transformación, pero la temática en general tanto en la literatura norteamericana como en la literatura rusa era preferentemente una temática social. En cambio el ultraísmo francés no; la línea de Giraudoux, la línea de Cocteau, de Paul Morand, de Montherlant, así como la línea poética de Claudel o de Valéry, esto era eminentemente esteticista e intelectual y los contenidos sociales eran poco significativos. Había contenidos psicologizantes en algunos autores que tuvieron influencia aquí como en todas partes del mundo; el teatro de Pirandello, o el teatro de Lenormand, que fueron por esa época muy influyentes. Y con esto creo que queda cerrado este capítulo de las influencias, excepto en el campo que se abre justo después de la revolución del 30 alrededor de la revista *Sur*. Este es todo otro capítulo, y este capítulo va a llenar 25 años de la literatura argentina. La influencia de *Sur* es enorme; Victoria Ocampo es un personaje de extraordinaria importancia en la vida literario argentina. Yo no creo que ella sea una gran escritora, aunque es una persona a quien yo estimo muchísimo y cuyos testimonios creo que son muy valiosos para conocer, pero es en la vida literaria sobre lo que ella ha operado de una manera notable.

P.- ¿En sus *Testimonios*, lo mismo que en el caso de María Rosa Oliver sigue la influencia francesa, es decir sigue en este caso a Simone de Beauvoir?

R.- Yo diría que la gran novedad que introdujo Victoria es la presencia de la literatura inglesa.

P.- No, yo decía en los *Testimonios* últimos.

R.- Ah, sí, en su concepción del testimonio y en el tipo de actitud que ella asume.

P.- Claro, lo mismo me pareció ver en María Rosa Oliver.

R.- De cualquier manera literariamente las influencias más notables han sido las de Virginia Woolf o Huxley. Podría citar innumerables nombres, pero casi todos están registrados en las ediciones de *Sur*, porque Victoria publicó a sus autores predilectos. Victoria tiene un olfato literario sensacional, y ella ha diagnosticado "fulano es importante, fulano no lo es", con un éxito singular. No sé si muchos críticos literarios profesionales tienen el mismo sentido literario que tiene ella.

P.- Debo decirle un poco en oposición a Ud. que lo último que leí de ella en *La Nación* de la cosa más deprimente, por banal y superficial, que he leído en mi vida. Es una nota sobre los *tailleurs* de Cocó Chanel, impresionante. Uno nunca puede imaginar que una mujer que escriba eso haya sido una descubridora de talentos literario y además una organizadora y un espíritu incansable para difundir.

R.- Tiene razón, Ese contraste esta su personalidad, está en su modo de entender la vida, pero yo me atrevería a decir que ese contraste no asoma en su percepción de los valores literario. Si yo le dijera a Ud. que en los autores ingleses en quienes ella ha puesto el ojo no aparece ningún valor superficial ni banal...; es bastante curioso.

P.- Sí, es curioso.

R.- Sin duda es una personalidad que tiene mucho discutible y que daría lugar a un análisis bastante complicado.

P.- *Sur* se fundó en el...

R.- En el 31. Yo he escrito una nota sobre Victoria en un tomo de homenaje que *Sur* le hizo a ella. Me la pidieron muy insistentemente, yo me negué reiteradamente, y hubo una verdadera campaña, yo no sé por qué, para que efectivamente escribiera esa nota. Y me vi obligado a precisar mis diferencias y mis coincidencias con Victoria con quien nunca he tenido una gran relación, pero que siempre me ha distinguido lo suficiente como para que yo no tenga agravios de su relación, no íntima por cierto ya que nunca la he frecuentado demasiado.

P.- Ud. decía que esto inicia una nueva actitud.

R.- Inicia una nueva actitud y abre un torrente de nuevas influencias cuyos signos característicos podrían ser esos autores que forman la lista de sus ediciones, de las cuales en este momento yo señalo como hitos muy característicos Huxley, el Huxley de *Contrapunto* [1928] sobre todo, el Huxley del coloquio intelectual, que era su paradigma. Las reuniones de *Sur* siempre aspiraron a parecerse un poco a las tertulias de *Contrapunto*: esta cosa muy sublimada intelectualmente, muy sofisticada. Una influencia fundamental es la de Virginia Woolf, no solo por el contenido, por el mensaje como se decía entonces, de Virginia Woolf, sino por su tipo de profundización en la intimidad que hace ella, y además el tipo de problemas femeninos que ha sido siempre una preocupación fundamental en Victoria. Como estética literaria, quizá una influencia predominante ha sido la de Graham Greene, quizá; demás esta decir la influencia decisiva que hay en toda su carrera de Lawrence de Arabia, de quien ella hizo en cierto modo una especie de modelo, yo no sé muy bien de que; un modelo de hombre sensible, en el que se mezclaba la sensibilidad, el sentimiento del deber, la entrega un poco enajenante a una misión política ajena al sentido heroico de la vida.

P.- ¿No se repetía aquí un poco eso del "esteticismo y efusión vital" que decía Ud.?

R.- Sí, exactamente. Esa mezcla, la efusión vital que hay en el heroísmo, el heroísmo que lo lleva finalmente a terminar muriéndose en un accidente de motocicleta después de haber peleado en el desierto, siendo al mismo tiempo un lector sutil.

P.- ¿Y en el caso de D' Annunzio?

R.- ¿Por qué trae a colación a D' Annunzio?

P.- Porque se me ocurre que podía compaginar con esto.

R.- Sí, pero en todo caso como tantos grandes escritores de antes de la Primera Guerra, cayó mortalmente herido con una irrupción de todo el movimiento ultraísta. Es decir, D' Annunzio fue irreivindicable y casi lo sigue siendo; tardará bastante tiempo para que se descubra su formidable creación; es un escritor increíble, pero con todos los caracteres de fin de siglo: es el *art nouveau* arquitectónico en literatura. Hay que esperar un tiempo para que todo eso no suene a retórica y para que se descubra lo que hay por debajo. Yo creo que D' Annunzio es un formidable escritor, pero de él no se volvió a oír hablar más después del 20, en los círculos *snobs*, naturalmente.

