

Ni moda, ni dogma, ni copia: el “verdadero realismo” según Raúl González Tuñón

María Fernanda Alle

Universidad Nacional del Litoral; Universidad Nacional de Rosario; CONICET.

yfernandaa@hotmail.com

Resumen

Este trabajo se propone analizar dos momentos concretos de las reflexiones de Raúl González Tuñón en torno al realismo: el primero, el diario que escribe al regreso de su primer viaje por los países socialistas, *Todos los hombres del mundo son hermanos*, de 1954; el segundo, una crónica publicada en *Cuadernos de cultura* en 1955, titulada “Crónica del creador de Don Segundo Sombra”. Si en el primer caso González Tuñón emprende una defensa del arte soviético e intenta pensar, a partir de ese modelo, un posible camino para el arte en los países capitalistas; en el segundo, en cambio, polemiza con Roberto Salama acerca del significado de la obra de Güiraldes, conmoviendo las bases de las reflexiones más habituales centradas en las relaciones entre arte y política desde el punto de vista partidario. A partir de esta polémica, González Tuñón intenta construir una alternativa frente al dogma del realismo socialista que defendía, sin embargo, apenas un año antes. Para pensar este viraje en sus ideas acerca del realismo en el arte es necesario considerar el lugar de González Tuñón en el campo intelectual de la izquierda en los años 60: entre la ortodoxia estalinista, aún imperante en el PCA, y los nuevos grupos intelectuales que comienzan a impugnar esos dogmas, para proponer caminos estéticos y políticos alternativos.

Abstract

This paper analyzes two specific moments of the Raúl González Tuñón’s reflections around the realism: the first, the diary that he writes when he returns from his first trip to the socialist countries, *Todos los hombres del mundo son hermanos*, in 1954; the second, an article published in *Cuadernos de cultura* in 1955, entitled "Crónica del creador de Don Segundo Sombra". If in the first case, González Tuñón undertakes a defense of Soviet art and tries to think, based on that model, a possible way for art in capitalist countries, in the second, however, argues with Roberto Salama about the meaning of Güiraldes's work, touching the bases of the most common thoughts centered on the relationship between art and politics from the partisan viewpoint. From this polemic, González Tuñón trying to build an alternative to the socialist realism’s dogma defending, however, a few years before. To think this shift in his ideas about realism in art is necessary to consider the place of Gonzalez Tuñón in the intellectual field of the left in the 1960s: between Stalinist orthodoxy, still prevailing in the PCA, and new intellectual groups that begin to challenge these dogmas, to propose alternative aesthetic and political paths.

De la vanguardia al realismo socialista

En 1933, Raúl González Tuñón dirigió la revista *Contra*, un proyecto novedoso en el campo intelectual de izquierda en la Argentina en tanto se convirtió en el primer intento de unión de las innovaciones técnicas de la vanguardia artística con los principios ideológicos de la vanguardia política. En este sentido, la revista se distanció del programa boedista, el modelo de arte social más extendido en ese período, que supeditaba los fines revolucionarios a una estética de cuño realista-naturalista. *Contra*, en cambio, propuso un arte “al servicio del problema social” que buscó retomar, como afirma Beatriz Sarlo (1988), varios de los recursos estéticos difundidos por el grupo *Martín Fierro*.¹

En el número cuatro de la revista, González Tuñón publica “Las brigadas de choque”, por el que será sometido a un proceso judicial acusado de “incitación a la rebelión”, que le costará cinco días de cárcel. Ese poema, de tono provocador y combativo, puede ser pensado como una suerte de programa poético-político: “Formemos nosotros, cerca ya del alba motinera, / las brigadas de choque de la Poesía. / Demos a la dialéctica materialista el vuelo lírico / de nuestra fantasía. / ¡Especialicémonos en el romanticismo de la revolución!” (Saítta 2005: 366).

Sin embargo, como señala Sylvia Saítta, “al cabo de sus cinco números, el modelo de intervención elegido por *Contra* había encontrado su límite” (2001: 411). Además de la censura y del encarcelamiento de Tuñón, dos razones más, explican, según la autora, este hecho: por un lado, el escenario político y social internacional signado por el ascenso del fascismo, que volvía poco apto ese tono de “irreverencia y mordacidad” que caracterizaba a la revista; por otro, la complicación de las relaciones entre la vanguardia estética y el Partido Comunista. La expulsión, ese mismo año, de André Breton, Paul Éluard y René Crevel del Partido Comunista Francés es el preludio del rechazo hacia las vanguardias que al año siguiente se expresará de modo aun más vehemente. En efecto, en 1934, se llevará a cabo en Rusia el “Primer Congreso de Escritos Soviéticos” que dará por iniciado el ciclo del “realismo socialista”, doctrina que se impondrá como único camino posible del arte al servicio de la revolución, cerrando así las puertas a todas las experiencias vanguardistas que buscaban unir su arte a la práctica política militante.

Ahora bien, frente a estos nuevos direccionamientos artísticos, me interesa rastrear en este trabajo cómo impactan en los modos de concebir la literatura de González Tuñón: un poeta del martinfierrismo que, durante la primera mitad de los años 30, sostuvo una poética que vinculaba vanguardia artística y revolución política, y que, precisamente en el año 34, se afilia al Partido Comunista. ¿Cómo conciliar los rígidos preceptos del realismo socialista con la libertad artística que González Tuñón defiende?, en otras palabras: ¿cómo sobrevive en sus reflexiones posteriores el programa diseñado en “Las brigadas de choque” que proponía dar a la revolución “el vuelo lírico de la fantasía”? Para esbozar una respuesta a estos interrogantes me centraré, fundamentalmente, en dos momentos específicos: el diario de viaje que escribe al regreso de su primer viaje por los países socialistas, realizado en 1953, *Todos los hombres del mundo son hermanos* (1954) y la “Crónica del creador de Don Segundo Sombra” publicada en *Cuadernos de Cultura* en 1955 e incluida, posteriormente, en *La literatura resplandeciente* (1976). Si en el primer caso, en plena Guerra Fría, los

¹ Hago referencia a la famosa encuesta propuesta por la revista *Contra*, titulada “¿El arte debe estar al servicio del problema social?”; a la que respondieron, entre otros, Gironde y Borges.

argumentos de Tuñón en defensa del arte soviético le permiten sustentar la propuesta de un arte “de agitación” en contraste con el “arte imperialista” estadounidense; dos años después, en cambio, se trata de sostener una posición artística por fuera de los dogmas partidarios, que responde a las rupturas que, por esos años, comienzan a generarse en el interior del campo intelectual de izquierda.

El realismo socialista y una propuesta para el arte en los países capitalistas

Ya en “A nosotros la poesía”, el prólogo-manifiesto que da inicio a *La rosa blindada* (1936), González Tuñón sostiene que la poesía revolucionaria es aquella en la que “el contenido social” se corresponde con la “nueva técnica”, la cual consiste en “el conocimiento y la superación de todas las técnicas”. Esta “superación” entraña una valoración acerca de las vanguardias y, por ende, una vuelta de tuerca sobre el proyecto diseñado en las páginas de la revista *Contra*. Así, en el poema “Visita al Escorial”, comentando el caso del artista plástico Alberto Sánchez, escribe: “ha dejado atrás el deslumbramiento cubista y la explosión surrealista, todo eso que ha sido absorbido por una sociedad envilecida y ha inventado la forma y ha superado la técnica y ahora da contenido a la forma inventada y a la técnica madura” (1962: 38). A partir de ahora, González Tuñón entenderá a las vanguardias como necesarios movimientos de ruptura frente al conformismo burgués pero, finalmente, sólo una instancia previa en la verdadera vía hacia la respuesta del arte a los “imperativos de su hora”. De hecho, toda su escritura y sus reflexiones posteriores se perfilan desde esta perspectiva de superación de la vanguardia en pos de una poética que se sustenta en dar “contenidos” a esa síntesis formal, pero que mantiene, sin embargo, del programa de “Las brigadas de choque” su confianza en el poder de transformación del arte.²

La cuestión de los “contenidos” en relación con el realismo socialista aparece formulada explícitamente en el relato de su primer viaje por la URSS y China realizado en 1953, *Todos los hombres del mundo son hermanos*. Comienzo por una cita de su encuentro con Ilya Erenburg:

Le decimos que nos sorprende la vehemencia con que se discute en Moscú y él nos dice que eso es saludable. Nos habla de la reciente discusión entre poetas jóvenes sobre Maiacovski. Unos decían que hay que escribir como Maiacovski, otros que como Puchkin, otros que como Nekrasov... –“Yo pensé –dice Erenburg sonriendo bondadosamente– que hay que escribir como uno”... “Y en verdad –agrega– lo importante es que el poeta transmita *su* mensaje en cualquier forma” [...] Pero también Erenburg rechaza la literatura de evasión y ha fulminado alguna vez a los que hacían “la revolución en el papel”. (RGT 1954: 50-51)

Precisamente, ésta es la posición respecto al arte que González Tuñón sostendrá a lo largo de todo su diario de viaje. Su apuesta es por un arte que “transmita mensajes”, es decir, pensado como un modo de intervención social, pero que, al mismo tiempo, sea libre en

² Es aproximadamente en este momento cuando aparece en sus textos la idea del “realismo romántico” como superación simultánea tanto del “arte social” como del “arte puro”, así lo expresa en el texto que da inicio a *La literatura resplandeciente*: “Un arte, una literatura, en fin, que (...), tiene sus raíces en la tierra y de ésta asciende “flamboyant” (...) enviada hacia la altura, hacia el futuro” (1976: 10).

cuanto a las elecciones formales de cada artista. Ahora bien, esa libertad formal encuentra sus límites pues, en última instancia, no debe caer en los extremos del arte de “evasión” ni de la simple “revolución en el papel”: se trata, en fin, de una libertad encorsetada en los parámetros con que los dirigentes culturales del partido definieron al realismo socialista en contraste con las prácticas vanguardistas, calificadas como “estériles” y “decadentes” (Gorki, Zhdanov 1968).

Lo interesante es que el viaje de González Tuñón a la URSS se lleva a cabo en un momento clave: en plena Guerra Fría y apenas cuatro meses después de la muerte de Stalin, es decir, un momento de tránsito hacia la relajación de las prescripciones en materia de arte. Como señala Horacio Crespo, hasta la muerte de Stalin, “la línea comunista soviética” se definió sobre la base de la cerrazón ante el arte extranjero y la extrema vigilancia para “garantizar que todas las formas de expresión artística se plantearan como promotoras activas y explícitas” del régimen (1999: 425). Tras la muerte del líder, afirma Crespo, “empezaron a observarse en Moscú muy tímidos cambios marcados por la aparición del artículo ‘Sobre la sinceridad en literatura’ del crítico Pomerasev y, particularmente, por la publicación de la primera parte de la novela *El deshielo* de Ilia Ehrenburg” (428) en 1954. A caballo entre esos dos momentos, todo el relato de González Tuñón de su estadía en el “Nuevo Mundo” buscará ser una defensa del arte soviético que no concuerda o, más bien, niega esa extrema vigilancia que el régimen estableció sobre los artistas. Posiblemente, esa insistencia de González Tuñón en señalar la “vehemencia” de las discusiones entre escritores sea un signo de ese momento de tránsito. La argumentación de Tuñón en favor de la estética rusa busca contraponer un relato alternativo frente a quienes la impugnan por su rigidez y su dogmatismo. En este sentido, el realismo socialista no es, para González Tuñón, ni una mera exigencia de copia pasiva del mundo exterior, ni una efímera moda estética, ni menos aún, un dogma que hay cumplir a rajatabla, sino que se trata de “un programa, una guía, un método” (106) para cumplir con la función del arte que es “la exaltación del hombre y de sus luchas” (109).

El modelo soviético se convierte además en el parámetro de la evaluación comparativa que realiza de la situación social, política y artística del otro lado del mundo, aún sometido al yugo capitalista. A partir de esa evaluación, y con miras a alcanzar las bondades que percibe en el mundo comunista, en el cual las masas “han sido elevadas al nivel del arte”, González Tuñón ensayará una propuesta artística adecuada a la “etapa de lucha” en la que aún se encuentran los países capitalistas. Este programa artístico exige, en relación con un público aún no “esclarecido”, un arte de “agitación”, cuya misión es convocar a la lucha y a la transformación social. En esta dirección, Tuñón expresa la necesidad de practicar un “arte revolucionario”, que ya no es un programa vanguardista sino realista. Este programa pone en juego aspectos relacionados con el contenido temático de las obras, más precisamente, con el devenir de la trama narrativa: el de la “salida”, o en otras palabras, esa posibilidad de transformación que decanta del arte. De acuerdo al autor, esa “salida histórica” que debe presentar toda obra no se reduce a un mero final feliz. Más allá de que la realidad que se refleje pueda ser “amarga y aparentemente negativa” o requerir el argumento la introducción de un “personaje obrero sin conciencia de clase” o de un “burgués bueno”, lo importante es que esa salida pueda “trascender al relato mismo” (107); apelando, así, a un lector ideal que pueda confrontar ese documento que le presenta el artista con su propia realidad social y él sí, pasar a la acción transformadora.

Esta propuesta está pensada en contrapunto con la novela y el cine hollywoodense, en sus vertientes “rosa” y “negra”, que, una por su “morbosidad” y la otra por su “trivialidad”, se alejan de ese programa de un arte útil a los procesos sociales y, en cambio, reproducen la “moral imperialista” que niega la posibilidad de buscar causas a los males sociales. González Tuñón critica este tipo de arte a partir del ejemplo de la película *Carretera 301*, un film estadounidense de 1950, dirigido por Andrew Stone:

Según su relato y la declaración de un personaje al final, “los criminales son natos y hay que liquidarlos”. ¡No hay ninguna chance! No hay salida en el mundo del capitalismo, del imperialismo... Hay que matar a los delincuentes sin antes preguntarse por qué delinquieron, qué causas crearon el delito. Hay que encerrar al loco y darle de palos... Debe ser nato, también. Pero hay que dejar en libertad a los que hacen trabajar a los niños, a los que torturan en los reformatorios, a los gangsters de la alta Banca, a los vendedores de armamentos y acentuar las condiciones sociales de los que producen enfermos, locos, delincuentes. Esta es la moral del imperialismo. (40)

Se trata, en fin, de un arte que no ofrece salida puesto que, al servir a los intereses del imperialismo, su propósito es proyectar un mundo inmutable, evitando así cuestionarse o profundizar en las causas de los “males sociales”. Ante este panorama, Tuñón piensa su propuesta desde otro paradigma donde sí parece posible encontrar una “salida”. Éste incluye como modelos la novela *Los gobernantes del rocío* del comunista haitiano Jacques Roumain, publicada en 1944, y *Ladrón de bicicletas*, un clásico del cine neorrealista italiano de Vittorio de Sica, de 1948. Por un lado, la novela de Roumain tiene un final que no es el típico “final feliz” en tanto narra el asesinato del héroe, Manuel, pero deja abierto un camino de esperanza en el embarazo de su amada, antigua enemiga de su familia. Es decir, si bien el final puede parecer negativo, anuncia, al nivel de la trama narrativa, esa “salida histórica” en el hijo que metaforiza la unión del pueblo y la continuación de la lucha. Por otro lado, *Ladrón de bicicletas* cuenta el drama de un hombre que, acompañado de su pequeño hijo, debe recuperar su bicicleta robada para poder trabajar. El final del film, en el cual la desesperación lleva al hombre a un intento frustrado de robar una bicicleta, sería el exacto reverso de ese cine hollywoodense repudiado por González Tuñón, en tanto las causas de ese robo constituyen todo el discurrir previo de la historia. Afirma, entonces, que, si bien el desencadenamiento narrativo de la película no ofrece una salida directa, “muestra un drama hondo, humano, que subleva” (31), es decir, despierta la sensibilidad del público y lo predispone para luchar contra eso que lo indigna. Está claro, entonces, qué es lo que el poeta entiende como una salida que trasciende del relato. La apuesta, en última instancia, es a favor de un arte al que reviste de inmensas posibilidades como intervención social en tanto lo piensa como un arma indispensable para la concientización del pueblo y la lucha por la revolución.

“Hay buenos y malos escritores comunistas”, un acercamiento a los años 60

Como afirma Horacio Crespo (1999), el comienzo de la década del 60 está marcado por una serie de hechos que van abriendo el panorama del pensamiento en el campo intelectual de la izquierda. Acontecimientos como la Revolución Cubana en 1959, o el conflicto que finaliza en la abierta separación entre China y la URSS a partir de 1963, la Guerra de

Argelia, la discusión en torno a la Guerra de Vietnam, la intervención soviética en Hungría a fines de 1956, las discrepancias entre el PC soviético y el PC italiano, entre tantos otros, comienzan a abrir múltiples posibilidades de pensar las opciones teóricas y críticas desde donde anclar el proceso revolucionario. En el ámbito nacional, y frente a los rígidos programas estalinistas que continuaba sosteniendo el PC, los jóvenes que por esos años se suman a las discusiones políticas de la izquierda comienzan a construir alternativas por fuera de la tradición del partido.

En lo que respecta a las doctrinas estéticas, la situación era similar a lo que sucedía con relación a las cuestiones políticas. Si en 1956 el XX Congreso del Partido Comunista parece flexibilizar sus disposiciones en materia de arte; lo cierto es que, en los hechos, la línea comunista siguió siendo muy dura respecto a las vanguardias y regida desde los parámetros valorativos del realismo socialista. Como afirman Ana Longoni y Mariano Mestman (2008), en el interior del campo de la izquierda se afrontaron tensos debates entre las posiciones ortodoxas del partido “que regimentaba como canon el realismo socialista, en contraposición al arte de vanguardia” (85), y quienes impugnaban esas posiciones a partir de “planteos que resolvieron de diferente modo la conflictiva relación entre arte y política” (79).

Tanto la posición de González Tuñón a favor de China y de Cuba como sus vínculos con los jóvenes poetas e intelectuales del grupo “El pan duro” y “La rosa blindada”, muchos de los cuales serán expulsados del partido por sus disidencias con la ortodoxia estalinista, generarán tensiones con la dirigencia partidaria.³ Pero, además, estas discrepancias no se encuentran circunscriptas al ámbito de las ideas y definiciones políticas sino que, además, aparecen en relación con ciertos lineamientos estéticos impuestos por el partido. Como antesala de esos desencuentros que se desarrollarán más fuertemente a mediados de la década del 60, puede citarse su inestable relación con la revista *Cuadernos de Cultura*, el órgano de difusión cultural del partido. Así, en “Crónica del creador de Don Segundo Sombra”, publicada en esa revista en diciembre de 1955, González Tuñón entabla una polémica con Roberto Salama, uno de los miembros del consejo de redacción, junto con Héctor Agosti y Julio Peluffo. En esta crónica, escrita apenas un año después de su defensa del realismo socialista, González Tuñón conmueve las bases de las reflexiones más habituales centradas en las relaciones entre arte y política desde el punto de vista partidario.

Contra las interpretaciones de Salama, que no advierte la necesidad del arte de ser libre a las determinaciones exteriores, González Tuñón propone un programa que se plantea como una salida alternativa frente a todo dogma impuesto pero fiel sin embargo a los principios del comunismo. En su defensa de Güiraldes, comienza por citar *Todos los hombres del mundo son hermanos*, en donde comenta que *Don Segundo Sombra* acaba de ser traducido al ruso (1954: 102). La intención de esta cita es, por un lado, legitimar esta obra sustentando su idea de que es mentira que se trata, como ya afirmó Doll y repite Salama, de una novela que es “la pampa vista con los ojos del hijo del patrón de la estancia”; y, por otro, arremeter contra el modo de juzgar la calidad literaria desde la “ceguera sectaria”

³ En efecto, en 1964, Mangieri, Brocato, Gelman, Rivera, y los artistas plásticos Gorriarena y Onofrio, todos ellos integrantes de la revista *La rosa blindada*, fueron expulsados del partido.

implícita en la lectura crítica de Salama, más severa que la de los mismos rusos que la traducen. Así lo expresa: “comprobamos que no capta el múltiple mensaje de nuestro tiempo, ese complejo pleno de matices; sólo parece interesarle la mera copia de la realidad, el realismo primario en novela, los ‘editoriales en verso’ como decía Erenburg...” (1976: 70). Pero, lo más interesante, es que González Tuñón socaba los principios de los juicios partidarios de Salama desde una retórica muy cercana a la que utilizaba Borges en 1933 para responder a la encuesta de la revista *Contra* acerca de las posibilidades de un “arte al servicio del problema social”.⁴ Aunque si para Borges se trataba de negar la conveniencia de la pregunta, Tuñón no piensa jamás en un arte desvinculado de lo social sino que se sirve de ese recurso a la ironía con el propósito de acusar de “sectario” a su interlocutor por considerar el análisis marxista sólo desde los posibles mensajes explícitos:

¿No sabe que hay buenos y malos escritores comunistas, así como un escritor creyente puede ser progresista y un escritor ateo puede no ser progresista? Y sólo una pregunta: ¿Qué ocurriría con la literatura del género amoroso, poema, teatro, novela y demás? De acuerdo a esta manera de entender el análisis marxista, los enamorados tendrían que referirse, en medio del éxtasis, al costo de la vida, la mala calidad de la papa, etcétera... a la “satisfacción de las necesidades inmediatas...”. (72)

Como vemos, a partir de esta polémica, González Tuñón intenta construir una alternativa frente al dogma del realismo socialista que defendía, sin embargo, apenas un año antes, usando, prácticamente, los mismos argumentos que ahora impugna. Si en *Todos los hombres* buscaba pensar en una “salida” que, en definitiva, remitía a los “mensajes”; aquí se trata, en cambio, de defender la libertad del escritor —que antes no negaba pero quedaba encerrada en los límites de los parámetros dogmáticos— y la calidad de las obras por fuera de esos “mensajes”, aunque sin salirse de su posición comunista. Estas ideas son el preludeo del retorno en los 60 a muchos de los caminos estéticos que habían quedado inconclusos de ese programa que en “Las brigadas de choque” buscaba brindar a la revolución “el vuelo lírico de la fantasía”. Impregnado de los nuevos rumbos estéticos de los jóvenes de la nueva izquierda sesentista, aunque sin salirse del PC, sus ideas acerca del arte intentarán conciliar lo político partidario con la experimentación y la libertad formal en un mismo programa artístico. Esto no sólo puede comprobarse en sus textos programáticos sino que se confirma en su poesía, que por esos años retoma gracias al contacto con los jóvenes que lo reivindicaban como “maestro”, esa poética vanguardista de los años 20 y 30.

Bibliografía

Crespo, Horacio. “Poética, política, ruptura”. En Cella, Susana (directora del volumen). *La irrupción de la crítica*. Vol. X, *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

⁴ En su irónica y provocadora respuesta, Borges se niega, como afirma Beatriz Sarlo, a aceptar “el objeto-problema de la relación arte-sociedad” (Sarlo 1988: 146). Dice Borges: “Hablar de arte social es como hablar de geometría vegetariana o de artillería liberal o de repostería endecasílabo. Tampoco el Arte por el Arte es la solución. Para eludir las fauces de ese aforismo, conviene distinguir los fines del arte de las excitaciones que lo producen. (...) Parece fabuloso pero la política es uno de ellos. Hay constructores de odas que beben su mejor inspiración en el Impuesto Único, y acreditados sonetistas que no segregan ni un primer hemistiquio sin el Voto Secreto y Obligatorio” (*Contra* 2005: 305).

González Tuñón, Raúl. *Todos los hombres del mundo son hermanos*. Buenos Aires: Poemas, 1954.

_____. *La rosa blindada*. Buenos Aires: La rosa blindada, 1962.

_____. *La literatura resplandeciente*. Buenos Aires: Boedo-Silbalba, 1976.

Gramuglio, María Teresa. “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”. En Gramuglio, María Teresa (directora del volumen). *El Imperio Realismo*. Vol. VI, *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2001.

Gorki, Maximo, Andreiv Zhadanov. *Literatura, filosofía y marxismo*. Traducción de Antonio Encinares. México: Grijalbo, 1968.

Longoni, Ana, Mariano Mestman. *Del Di Tella a “Tucumán arde”*. *Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.

Sáitta, Sylvia. “Entre la cultura y la política”. En Cattaruzza, Alejandro (director). *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

_____. (presentación). *Contra. La revista de los francotiradores*. Bernal: Univ. Nacional de Quilmes, 2005.

Sarlo, Beatriz. “La revolución como fundamento”, “Raúl González Tuñón: el margen y la política”. En *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1998.