

Sylvia Saítta, “Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los franco-tiradores*”, Estudio Preliminar a *Contra. La revista de los franco-tiradores*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2005.

Estudio Preliminar

Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los franco-tiradores*

Sylvia Saítta, Universidad de Buenos Aires – Conicet*

Para Jorge Lafforgue

No os atreveréis a decirme a mí, que he recorrido tantas leguas, que con tranquilidad de conciencia se puede ser neutral en este momento.
Raúl González Tuñón, “Blues de 4 centavos” (*El otro lado de la estrella*, 1934)

Contra. La revista de los franco-tiradores, dirigida por Raúl González Tuñón y publicada entre abril y setiembre de 1933, fue el primer programa estético-político colectivo que vinculó vanguardia estética con vanguardia política en Argentina. A pesar de su brevedad, escenifica mejor que ninguna otra publicación del período las problemáticas estéticas e ideológicas que atravesaron los primeros años de la década del treinta: por un lado, y en primer término, porque explicita tanto la tensión entre los intelectuales de izquierda y la ortodoxia del Partido Comunista como los desencuentros entre la militancia comunista y la actividad intelectual; por otro, porque exhibe un momento de alta experimentación literaria en el cual la izquierda vanguardista fue solidaria con la práctica política. Las páginas de *Contra* fueron el escenario donde un grupo de escritores argentinos provenientes tanto de la experiencia vanguardista como de la literatura social de los años veinte buscó respuestas formales a los problemas suscitados por la intervención política, respuestas que renovarían los tópicos ya agotados por el arte social con la incorporación de nuevos modelos literarios.

* Este trabajo fue realizado en el marco del proyecto de investigación UBACYT “Frente a la Underwood: modos de la intervención cultural, política y literaria en diarios y revistas de la Argentina del siglo veinte”, aprobado por el Consejo Superior de la Universidad de Buenos Aires.

Los francotiradores

El primer número de *Contra* apareció el viernes 28 de abril de 1933. La portada de ese primer número exhibe y condensa, como pocas veces en la historia de las revistas argentinas, un espacio de enunciación, un lugar de pertenencia y el carácter fuertemente polémico de su propuesta. Debajo del nombre, *Contra. La revista de los franco-tiradores* y del lema “Todas las escuelas, todas las tendencias, todas las opiniones”, figura una impactante litografía de Facio Hebecquer, perteneciente a la serie “Tu historia, compañero”, donde un obrero avanza con su puño izquierdo en alto. La elección de Hebecquer ubica decididamente a la revista en la izquierda del campo cultural y, al mismo tiempo, fija unos límites que desmienten la amplitud de convocatoria del lema. No se trata de incorporar a todos sino, por el contrario, de incorporar “todas las escuelas, todas las tendencias, todas las opiniones” pero de una parte: la *rive gauche* del campo cultural argentino. Pensada en estos términos, la revista se propondría entonces como un espacio abierto para discutir las cuestiones políticas, estéticas, tácticas e ideológicas que atañen a toda la izquierda intelectual argentina y no a algunos de sus sectores aun cuando, como luego se verá, el “nosotros” que delimitará la revista será el “nosotros, los comunistas”. Es por ello fundamental que quienes abren este espacio de discusión se definan a sí mismos como francotiradores: si los francotiradores son aquellos combatientes que no pertenecen a un ejército regular sino que actúan por su cuenta sin observar la disciplina de un grupo,¹ los fundadores de *Contra* se ubican por fuera de toda estructura partidaria reivindicando para sí la libertad de considerarse parte activa en la construcción de una conciencia revolucionaria, la libertad de discutir todas las escuelas, las tendencias, las opiniones de la izquierda argentina, sin controles ideológicos externos.

La propuesta resultaba polémica en abril de 1933, cuando todavía estaba en auge la consigna de “clase contra clase” enunciada en julio de 1928 en el Sexto Congreso de la Internacional Comunista, desarrollado en Moscú, y ratificada por el Octavo Congreso del Partido Comunista Argentino en noviembre de ese mismo año. Ese Sexto Congreso dio por cerrado el período anterior, caracterizado por el apogeo del Frente Único —la cooperación de los comunistas con otros partidos de izquierda, y de la organización de frentes internacionales no ostensiblemente comunistas pero impulsados desde Moscú—, y limitó el Frente Único exclusivamente a las bases. A su vez, la tesis del socialfascismo enunciada en ese encuentro, definió el ala izquierda de la socialdemocracia como más peligrosa que la derecha, lo que

¹ *Diccionario de la lengua española*, Vigésima segunda edición, Madrid, Real Academia Española, 2004.

llevó a considerar como socialfascistas a todos los partidos reformistas. La bolchevización de los partidos comunistas, sostiene Oscar Terán, caracterizaba no sólo a la burguesía nacional sino también a la pequeña burguesía como aliados irremisibles del imperialismo, sujetos a todo proceso de fascistización.² De este modo, el segundo gobierno de Hipólito Yrigoyen fue caracterizado como impulsor de políticas socialfascistas (“radicalismo, fuente de fascismo” afirma González Tuñón en el tercer número de *Contra*), y como regímenes fascistas los de los generales José Félix Uriburu y Agustín P. Justo. El enfrentamiento entre la burguesía y el proletariado que implicó la consigna “clase contra clase” condujo a la proletarización de los partidos comunistas: si la clase obrera habría de cumplir el rol decisivo en esa etapa revolucionaria, los partidos comunistas debían nutrirse fundamentalmente de sus filas y desconfiar de los sectores pequeñoburgueses que incluían, por ejemplo, a estudiantes e intelectuales. Como advierte Horacio Tarcus, los estudiantes y los intelectuales ocuparon siempre un lugar subalterno e incluso sospechoso dentro de la lógica política de la KOMINTERN; en el tercer período, “el sectarismo obrerista y antiintelectualista alcanzó quizás su grado más exasperado”.³

La sutileza de las afirmaciones de Raúl González Tuñón en el primer número de *Contra* —rasgo que irán perdiendo con el correr de los números— revela no sólo el conocimiento de los temas que debe abordar una discusión sobre los vínculos entre el escritor revolucionario y el partido comunista, sino también el carácter polémico del lugar que la revista busca ocupar. Ya en ese primer número, y bajo el formato de una autobiografía intelectual, González Tuñón sostiene que entre él y los camaradas “hay una diferencia de sensibilidad” y que no pretende “pasar por un marxista ortodoxo”; por el contrario, postula la autonomía del artista cuya función es la de servir a la idea de revolución a través de su arte: el artista revolucionario “debe hacer propaganda desde el libro, el diario, la revista, la calle, para tratar de crear una conciencia colectiva revolucionaria”.⁴

En el número siguiente, González Tuñón reitera la legitimidad de su lugar de enunciación de un modo más provocativo: invoca a Lenin —autor de la célebre frase contra la literatura no comprometida: “¡Desembaracémonos de los literatos sin partido! ¡De los superhombres literarios! La causa de la literatura debe transformarse en una parte de la causa

² Oscar Terán, “Aníbal Ponce o el marxismo sin nación”, *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1986; p. 158.

³ Horacio Tarcus, *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2002; p. 65.

⁴ Raúl González Tuñón, “Algunas opiniones que explican algunas actitudes”, *Contra*, N° 1, abril de 1933.

general del proletariado”—, para defender la autonomía del artista con respecto a la estructura y al control partidario:

“Lenin afirma que la fantasía y el romanticismo son indispensable” (Un pasaje de *Juventud Rusa*). Uno puede ofrecer, modestamente, a la Revolución —y entiéndase por revolución el espíritu inconformista en perpetua lucha, y los trabajos que para crear un estado revolucionario se están haciendo —esa fantasía y ese romanticismo—, sin ser un marxista ortodoxo y sin compenetrarse demasiado de los problemas económicos. Para estos, hay otros cerebros mejor dotados y que tal vez al mismo tiempo no lo estén para lo que llamaremos “poesía de la revolución”. Está bien que el proletariado desconfíe de los intelectuales. Pero tome de aquellos realmente sinceros, de los que han demostrado saber arriesgar en algunas actitudes que muy pocos han tenido, el fervor que ofrecen.⁵

González Tuñón busca ser comprendido, pero a través de la confrontación: es comunista, pero sin carnet de afiliación; es comunista pero no por eso pone su arte bajo las directivas del partido. Su desafío encuentra quien lo escuche: Carlos Moog, voz oficial del Partido Comunista en cuestiones vinculadas al arte y la literatura, si bien elogia “la valentía” de González Tuñón, considera que sus argumentos son “una confusión muy pequeño-burguesa” porque, en primer lugar, son los trabajadores y no los intelectuales los que han de crear esa conciencia revolucionaria; y en segundo lugar, porque esa conciencia revolucionaria que González Tuñón propone crear a través del libro, el diario y la revista sólo podrá ser creada a través de la acción y la propaganda de los partidos comunistas.⁶

Un año antes, el mismo Carlos Moog había usado argumentos parecidos en su réplica al artículo “El Arte y nuestra ideas sociales” de Leónidas Barletta publicado en *Metrópolis*, donde éste sostenía que el arte “no puede estar atado a nada ni a nadie, sin dejar de ser arte”, en razón de que “las ideas sociales del artista nada tienen que ver con su arte” pues “por su jerarquía espiritual el artista está fuera de la lucha de clases” y debido a que “hacer arte de ideas sociales es tan pernicioso como hacer arte burgués”.⁷ Desde las páginas de la revista comunista *Actualidad*, Moog sostenía que “hoy por hoy, el pensador y el artista se hallan ante un dilema fatal, del que no pueden escapar, pues ante ellos solo existen dos caminos para seguir: o están con el proletariado o están con la burguesía. O son revolucionarios

⁵ R. G. T., “Palabras de Lenin”, *Contra*, N° 2, mayo de 1933.

⁶ Carlos Moog, “Contra Contra”, *Contra*, N° 3, julio de 1933.

⁷ Leónidas Barletta, “El Arte y nuestra ideas sociales”, *Metrópolis. De los que escriben para decir algo*, a. II, N° 11-12, mayo de 1932.

desembozadamente, y todas sus ideas, todos sus actos, toda su propaganda pertenece por entero al bloque proletario que enfrente al bloque burgués, o bien integran, consciente o inconscientemente, este último, participando así del papel conservador y obstructivo de servir y defender todo lo viejo y consagrado que tiene el mismo”.⁸

Carlos Moog exige precisamente aquello que una revista con las características de *Contra* no podía —ni quería— proponer: “la eliminación de todo confusionismo en el terreno de las ideas y los principios, las definiciones exactas, claras y matemáticas, la limpidez de conceptos y afirmaciones, la demarcación precisa y rotunda de límites ideológicos, la separación neta, categórica, de opiniones, escuelas y tendencias”.⁹ Aquellas cuestiones que Moog considera propias del “confusionismo” son, en realidad, constitutivas del espíritu que anima la fundación de la revista: ser un espacio de debate y no de certezas, convertirse en un ámbito donde coexistan las diferencias ideológicas.

En este sentido, el posicionamiento de *Contra* frente a una figura como la de León Trotsky es paradigmático. Como se sabe, en 1929, después de encabezar la oposición a la línea estalinista de abandonar la idea de la revolución mundial por la del comunismo en un solo país, Trotsky fue enviado a Odessa y luego deportado, instituido en símbolo del desviacionismo ideológico. Desde entonces, la condena a Trotsky y a sus seguidores se convirtió en el lugar común de toda publicación comunista. *Contra*, en cambio, sostiene una posición más abierta: en sus páginas no sólo escriben quienes poco después serán trostkistas declarados como Liborio Justo, José Gabriel y Tristán Maroff (seudónimo de Gustavo Adolfo Navarro), sino que en esas mismas páginas se sostienen posiciones opuestas. En el segundo número de *Contra*, José Gabriel publica un artículo en el cual explicita la osadía de hablar de Trotsky “un hombre tabú, excomulgado por reaccionarios y por revolucionarios, arrojado de su casa y de la ajena, acusado de energúmeno por unos, de renegado por otros, acorralado por todos”, para luego afirmar que “no hay en el mundo moderno un pensador más sagaz ni un escritor más fino” ni tampoco hay “un revolucionario de igual temple, excluido Lenin; no hay un trabajador más capacitado ni más tenaz” que Trotsky.¹⁰ Pero la revista también publica, en

⁸ Carlos E. Moog, “El arte y nuestras ideas sociales”, *Actualidad. Económica, política, social*, a. 1, N° 3, junio de 1932.

⁹ Carlos Moog, “Contra *Contra*”, *Contra*, N° 5, setiembre de 1933. En su momento, Rodolfo Ghioldi utilizó los mismos términos para referirse a Roberto Arlt, a quien tilda de “confusionista pequeño-burgués” en la polémica que sostienen en *Bandera Roja*. Para un análisis de la polémica, véase: José Aricó, “La polémica Arlt-Ghioldi. Arlt y los comunistas”, *La Ciudad Futura*, N° 3, diciembre de 1986; y Sylvia Saïtta, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

¹⁰ José Gabriel, “El Titán encadenado”, *Contra*, N° 2, mayo de 1933.

su quinto número, un suelto en el cual González Tuñón acusa a los trotskistas de ser contrarrevolucionarios porque de ellos “se aprovecha la burguesía para desprestigiar, no sólo a la URSS, vanguardia del proletariado, sino también al comunismo”.¹¹

Lejos está *Contra* de la claridad ideológica que los dirigentes del Partido Comunista exigen a sus intelectuales. Como señala José Aricó al analizar la polémica entre Roberto Arlt y Rodolfo Ghioldi en *Bandera Roja*, estos escritores —como Arlt, como Castelnuovo, como Barletta, como González Tuñón—, pretendían otorgar una funcionalidad autónoma a la cultura de izquierda y un papel relevante a los intelectuales que, bajo el influjo de la experiencia rusa, se desplazaban hacia el comunismo. Una funcionalidad autónoma que, en la Argentina de los años treinta, estos intelectuales estuvieron muy lejos de alcanzar.

Modelos periodísticos, formatos literarios

Dieciséis cuidadas páginas de tamaño tabloide conforman cada ejemplar de *Contra*, con una dinámica diagramación que combina textos, ilustraciones, fotografías, dibujos, viñetas y distintos tipos de letra, diseñando un llamativo recorrido visual. Dos secciones fijas introducen y clausuran cada número: “Los sucesos, los hombres”, firmada por Raúl González Tuñón, y “Recontra”, la contratapa. Ambas secciones, como describe Beatriz Sarlo, se caracterizan por un sistema misceláneo que reúne pastillas escritas según las reglas estilísticas del periodismo moderno y político.¹² En “Los sucesos, los hombres” se recogen opiniones de publicaciones internacionales, comentarios de cables, citas de libros o artículos, datos estadísticos sobre los avances de la construcción económica soviética, miniaturas de cine, teatro y literatura. “Recontra”, en cambio, se caracteriza por la publicación de consignas, enumeraciones, epitafios, cuartetas, redondillas satíricas que retoman las formas del discurso irónico y paródico de la revista de vanguardia *Martín Fierro*, rasgos que llevan a Sarlo a definir a *Contra* como “el martinfierrismo de izquierda” dado que, en el trabajo irónico con el discurso de los otros (escritores o políticos), asume las tácticas de la guerrilla estética martinfierrista.

Sin embargo, si bien es cierto que estas dos secciones adoptan el modo de intervención ideado por *Martín Fierro* en los años veinte, el modelo formal con el cual González Tuñón está trabajando proviene también de otro lado: *Contra* hace suyo el modelo periodístico del

¹¹ Raúl González Tuñón, “Contrarrevolucionarios”, *Contra*, N° 5, setiembre de 1933.

¹² Beatriz Sarlo “La revolución como fundamento”, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988; p. 138.

diario *Crítica* después de que este diario incorporó como propios los rasgos más salientes del martinfierrismo.¹³

En efecto, a mediados de los años veinte, *Crítica* recibe en su staff de redacción a un grupo de escritores de la revista *Martín Fierro*: Raúl y Enrique González Tuñón, Pablo Rojas Paz, Cayetano Córdova Iturburu, Ulyses Petit de Murat, Nicolás Olivari, Sixto Pondal Ríos, Horacio Rega Molina, Luis Cané. Estos escritores publican en el diario artículos literarios o notas centradas en la divulgación de los nuevos movimientos estéticos, pero también asumen las funciones de periodistas profesionales, a cargo de secciones que poco tienen que ver con el arte y la literatura. Desde abril de 1932, muchos de ellos se convierten en columnistas especiales de la recién inaugurada contratapa de *Crítica* que a partir de ese mes se modifica visiblemente: bajo el título “La diaria voz de *Crítica*”, la contratapa consta de una nota editorial y de artículos firmados por Córdova Iturburu, Ulyses Petit de Murat, Ricardo Setaro, Arturo Mom, entre otros, a los que se suma la columna fija de Raúl González Tuñón titulada “Parece mentira”, columna que pasará, sin modificaciones, a “Recontra”, la contratapa de *Contra*. Estas y otras firmas, como las de Jorge Luis Borges, Luis Dieguez o José Gabriel, hacen de la contratapa de *Crítica* la página “seria” del diario, el ámbito donde se reflexiona sobre la política nacional e internacional y desde el cual se interviene en los debates literarios y artísticos del momento.

El 12 de agosto de 1933, la contratapa de *Crítica* vuelve a modificarse ya que desaparecen las notas de opinión. Los motivos de este cambio sólo pueden ser leídos en relación a una serie de desplazamientos periodísticos: por un lado, ese mismo día el diario entrega por primera vez su *Revista Multicolor de los Sábados*, dirigida por Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat, espacio al que traspasan la columna “Visto y oído, por Premiani”, hasta entonces parte de la contratapa del diario, y los trabajos de González Tuñón, Setaro, Petit de Murat, Pablo Rojas Paz. Por otro lado, la revista *Contra* ya se ha “apropiado” de la sección “Parece mentira” de González Tuñón, y de aquellos artículos que esos mismos escritores no podrían publicar en un suplemento de las características de la *Revista Multicolor de los Sábados*: los análisis de política internacional, las reflexiones sobre el crecimiento de la derecha nacional, los juicios ideológicos sobre el quehacer literario argentino.

En la contratapa de *Crítica*, González Tuñón y Córdova Iturburu comienzan a intervenir sobre aquellas cuestiones que serán centrales en *Contra* —el rol del escritor latinoamericano, los deberes estético-políticos de los intelectuales revolucionarios— y diseñan los alcances del

¹³ Desarrollé estas cuestiones en “Política, masividad y vanguardia en *Contra*; La revista de los francotiradores de Raúl González Tuñón”, Saúl Sosnowski (editor), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999.

“nosotros” que poco después definirá a los francotiradores de *Contra*. Por ejemplo, es en esas notas, donde González Tuñón propone a André Gide como modelo de escritor y expulsa a los socialistas argentinos de todo acuerdo:

—Huidobro dice acertadamente que los más puros intelectuales europeos se están convirtiendo al comunismo, y que esas conversiones, aunque un poco tardías, constituyen el gran acontecimiento de Europa.

—La gran conversión de André Gide —que Córdova Iturburu y yo comentamos hace algún tiempo— es de una importancia incalculable. La actitud espiritual de André Gide fue siempre la de la valentía, la de la libre expresión de todo sentimiento.

—Poetas y escritores jóvenes de Francia, Alemania, Estados Unidos, España, Inglaterra, se incorporan, a su manera, y como pueden, a la Revolución.

—Sólo la mayoría de los literatos argentinos vive fuera del ritmo actual, nutriéndose todavía de pavaditas y escribiendo estupideces sin ninguna importancia, estupideces que otros escribieron ya.

—¡Qué saben del verdadero, grande y puro sentido de la Revolución, en este país de burócratas y politiqueros, de hacendados y de policías que todavía consideran “peligrosos” a los socialistas!

—A los socialistas, que son los verdaderos defensores del orden actual y los más encarnizados enemigos de esa Revolución.¹⁴

Es en *Crítica*, entonces, donde González Tuñón y Córdova Iturburu inician el debate sobre el rol del escritor revolucionario; es en *Crítica* donde se diseña el “nosotros” político y literario que identificará a *Contra*; y es en *Crítica* donde González Tuñón se apropia de la tradición de la revista *Martín Fierro* al disputarle (y negarle) a *Sur* esa herencia. En agosto de 1932 afirma —refiriéndose a *Sur*, pero sin nombrarla— que “no existe en Buenos Aires una revista literaria comparable siquiera a las extintas *Martín Fierro* y *Proa*”;¹⁵ y en enero de 1933, ya cercana la fecha de la aparición de *Contra*, reitera que “la revista *Sur* —que aparece en el barrio Norte— no es expresión auténtica del moderno movimiento literario argentino. Esa expresión fue *Martín Fierro*. Y lo será pronto”.¹⁶

¹⁴ “Parece mentira, por Raúl González Tuñón”, *Crítica*, 23 de noviembre de 1932.

¹⁵ “Parece mentira, por Raúl González Tuñón”, *Crítica*, 8 de agosto de 1932.

¹⁶ “Parece mentira, por Raúl González Tuñón”, *Crítica*, 11 de enero de 1933.

Esta disputa por la herencia se retomará en *Contra* donde González Tuñón buscará constituirse en la contra-figura de Victoria Ocampo para definir otro lugar de enunciación. Y lo hará, por un lado, negando el papel de mediadora y traductora de bienes culturales que Victoria Ocampo se arroga para sí misma: “Estamos en condiciones de asegurar que antes de la aparición del libro de Victoria Ocampo *De Francesca a Beatrice*, el Dante ya era conocido y comentado en el mundo”.¹⁷ Y por otro, vinculando su intervención cultural con el cosmopolitismo frívolo de la clase a la que pertenece:

Todos sabemos que la señora Victoria Ocampo es muy rica y muy relacionada. Amiga de celebridades muy festejadas en Sud América, poseedora de una de esas culturas frívolas, inútiles, no muy grandes por cierto, doña Victoria Ocampo, como buena nacionalista, emprenderá ahora una aventura financiera: se hará editora... pero en el extranjero, y de libros extranjeros. Pero, hablemos en serio: Victoria Ocampo es uno de los tantos bluff o globos de este país ligeramente agrícola y rastacuero. No ha hecho nada por la cultura argentina. No ha escrito una sola página perdurable.¹⁸

También en *Crítica*, González Tuñón ensaya el modo de intervención que después hará suyo su propia revista; es él mismo quien, en el primer número de *Contra*, reseña las instancias importantes de su trayectoria intelectual, poniendo el acento en sus juveniles lecturas de Marx y Engels, su intensa producción literaria en las épocas de *Martín Fierro*, su viaje a Europa en 1929 y, finalmente, su activa militancia a favor de Rusia en las páginas de *Crítica*.¹⁹

En este sentido, la inmediata reacción que la salida del primer número de *Contra* provoca en los sectores nacionalistas, conservadores y católicos, ratifica la estrecha vinculación entre ambas publicaciones. Ya antes de su salida a la calle, las relaciones de los nacionalistas de *Bandera Argentina* con González Tuñón eran tensas por su actuación en *Crítica*, diario al que consideran militante de las ideas comunistas:

¹⁷ “Parece mentira”, *Contra*, Nº 1, abril de 1933.

¹⁸ “Una nacionalista”, *Contra*, Nº 2, mayo de 1933.

¹⁹ “Cuando tenía catorce años comencé a leer a Marx y a Engels. A los veinte años los olvidé, alucinado por la obra y la vida literaria. Después de viajar por Europa, y de vuelta a mi país, hace tres años, me entregué con fervor a la tarea de recordar lo leído y comprenderlo mejor; a la tarea de leer a los nuevos maestros y a la de hacer propaganda, desde *Crítica* y algunas revistas, a favor de Rusia y del leninismo, que es el marxismo aumentado y corregido. Hablé, y hablo, desde el punto de vista de un intelectual joven. En mis veinte últimos artículos he demostrado que, más o menos, estoy dentro de la realidad.” (“Algunas opiniones que explican algunas actitudes, por Raúl González Tuñón”, *Contra*, Nº 1, abril de 1933)

(*Crítica*) difunde, desde el lugar donde el tábano se muestra como es, las ideas de extrema izquierda, ya por medio de apologías a sujetos de un jaez como Haya de la Torre y los gobernantes de España, ya por frases sueltas que firma un señor Raúl González Tuñón, bajo el título de “Parece mentira”. (...) La defensa de los comunistas españoles, la de la reanudación del comercio con Rusia, la debilidad de Lenin por Chaplín y la de Chaplín por el comunismo, lo que Lunatcharski y la mujer del apóstol rojo hicieron en las catedrales de Moscú, etc. dan la pauta de adonde ha llegado *Crítica* hoy, con la benevolencia de los poderes públicos, cuando no su protección.²⁰

La publicación de *Contra* ratifica posiciones ya que sus integrantes son, precisamente, y en términos de *Bandera Argentina*, “los literatos de *Crítica*”: González Tuñón, Córdova Iturburu, Petit de Murat, Pablo Rojas Paz, Ricardo Setaro, Arturo Mom —jefe de “Sombras y sonidos”, la sección cinematográfica de *Crítica*— y Amparo Mom, responsable de la sección de modas en ambas publicaciones, con el seudónimo de Marlene en el vespertino, y con su nombre propio en la revista. Por lo tanto, el modo agresivo y altamente despectivo con que *Bandera Argentina* solía describir a *Crítica* se desplaza a la revista, a la que define como una “deyección literaria, disentería izquierdista, colitis de alimentos doctrinarios mal digeridos” donde escriben “el mínimo y raquíctico González Tuñón, Córdova Iturburu primo de Claps y apóstol de la gimnasia sueca en la ‘Asociación Cristiana de Jóvenes’, el zambo Rojas Paz y José Gabriel que flota gracias al salvavidas de su imbecilidad instintiva en todos los charcos del plagio y la imitación”, en suma, una “calamitosa pléyade de micos grotescos y macacos irrisorios balanceándose del rabo en todos los árboles del exhibicionismo porteño”.²¹ Parecidos juicios —pero en otros términos— emiten los redactores de la revista católica *Criterio*, que caracterizan a *Contra* como una revista de militancia “bolchevique” cuyos redactores, salvo Nydia Lamarque, poco saben del comunismo.²² *Criterio* considera que en un ambiente “en que campean sin freno las pasiones”, la decadencia moral, evidente en la exhibición de obras teatrales o películas de cine consideradas inmorales, es la que prepara los caminos hacia la revolución social: “los ‘camaradas’ de *Contra* saben bien que la pornografía es una de las antecámaras del soviét, y hacen lo que pueden para prestigiarla”.²³

²⁰ “Parece mentira... pero será verdad”, *Bandera Argentina*, 16 de agosto de 1932.

²¹ “*Contra*”, *Bandera Argentina*, 2 de junio de 1933.

²² “*Carina*, por Gustavo Franceschi”, *Criterio*, N° 277, 22 de junio de 1933.

²³ “Revistas y periódicos”, *Criterio*, N° 279, 6 de julio de 1933.

Los choques estéticos de la brigada

Muchos de los artículos publicados en *Contra* se inscriben en los debates estético-ideológicos sobre el arte político previos a la instauración del realismo socialista como estética de la revolución.²⁴ Hasta el Primer Congreso de Escritores Soviéticos de agosto de 1934, que dio por cerrado ese debate, la vanguardia estética había convivido con el movimiento literario del *Proletkult*, aunque cada vez con mayores oposiciones. Los años que siguieron a la revolución rusa se caracterizaron por la libertad y la convivencia de poéticas diferentes —vanguardistas, formalistas, proletarias—; sin embargo, esa libertad estética fue disminuyendo desde 1925, cuando se inició una reacción contraria a los movimientos de vanguardia.²⁵ Ese año, en el XII Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, se emitió una declaración del Comité Central que si bien mostró una disposición a tolerar la multiplicidad de enfoques de la literatura, al mismo tiempo, sancionó con fuerza de ley “la superioridad ideológica” del arte soviético y confirió a la “crítica marxista el rol de comando en la literatura”.²⁶ Tres años después, el Comité Central del partido promulgó un decreto por el cual todas las publicaciones quedaron bajo el control del partido y del Estado; desde entonces, en arte y en literatura, se cuestionó el experimentalismo de los primeros años de la revolución, y se propugnó un retorno a los modelos rusos tradicionales.

Este debate ideológico-estético en torno al mandato soviético sobre el rol de la literatura y los límites de la experimentación formal atraviesa el período comprendido entre 1928 y 1934 y no es sino una de las resultantes de un período político al que Eric Hobsbawm caracteriza como el de una creciente divergencia de intereses entre la Unión Soviética y el movimiento comunista: “prevalecieron los intereses de estado de la URSS sobre los afanes de revolución mundial de la Internacional Comunista, a la que Stalin redujo a la condición de un instrumento al servicio de la política del estado soviético bajo el estricto control del Partido Comunista soviético”.²⁷ La puesta en marcha del primer plan quinquenal —que significó el primer paso en la realización del socialismo en un solo país— coincidió con la imposición del imperativo social en el arte y la fundación, en abril de 1932, de la Unión de Escritores

²⁴ Abordé algunos de estos debates en “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda”, Alejandro Cattaruzza (director), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, t. VII de la *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

²⁵ Henri Arvon, *La estética marxista*, Buenos Aires, Amorrortu, 1972.

²⁶ Jean Kanapa, “Lenine et le Proletkut”, *La Nouvelle Critique*, N° 52, París, 1954.

²⁷ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1997; p. 78.

Soviéticos (creada por Partido Comunista de la Unión Soviética), la disolución de las asociaciones de escritores independientes y la afiliación de los escritores a la Unión de Escritores Soviéticos.²⁸ En agosto de 1934, como se señaló, se instaura el realismo socialista como la única opción válida del arte revolucionario.

Para *Contra* no hay dudas: el arte debe estar al servicio de la revolución, el arte “hoy, debe ser revolucionario, más que estética, políticamente”.²⁹ Mientras Córdova Iturburu sostiene que “si el arte de hoy sugiere alguna conclusión, esa conclusión es la de que la aspiración revolucionaria constituye su médula”,³⁰ para González Tuñón el arte puro sólo es posible en una sociedad comunista porque “mientras subsista la diferencia de clases, el arte no puede ser puro, no puede ser neutral, tiene que responder a una tendencia, a la burguesa o a la antiburguesa”.³¹ Los modelos propuestos son los del surrealismo francés, la nueva literatura rusa representada por Gladkov, Fedin, Pilniak, Ivanov, Gomilewsky, y los escritores de izquierda norteamericanos Sinclair Lewis, Theodore Dreiser y John Dos Passos. En este sentido, la poesía de Vladimir Maiakovski y de Luis Aragon —de quien se publica la primera traducción española de “Frente Rojo” realizada por Luis Waismann, revisada y autorizada por el mismo Aragon— demuestran que “es posible conciliar el verso y el comunismo” porque se trata de una poesía que conjuga experimentación formal, exaltación revolucionaria y carácter épico.

Contra sostiene entonces un proyecto en el cual los procedimientos formales de la vanguardia estética son inseparables de sus contenidos ideológicos.³² El controvertido poema de Raúl González Tuñón “Las brigadas de choque” funciona como el manifiesto literario y el programa estético-político de la revista: “No pretendo realizar únicamente el poema político. / No pretendo que mis camaradas poetas / sigan por este camino. / Que cada uno cultive en su intimidad el Dios que quiera. / Pero reclamo de cada uno la actitud revolucionaria / frente a la vida. / Pero reclamo el puño cerrado / frente a la burguesía”.³³ El poema se ubica, como señala Jorge Boccanera, entre la gestualidad anarquista y los manifiestos vanguardistas para gritar un llamamiento poético y político: “Formemos nosotros, cerca ya del alba motinera, / las brigadas de choque de la Poesía. / Demos a la dialéctica materialista el vuelo lírico / de

²⁸ E. H. Carr, *La revolución rusa. De Lenin a Stalin, 1917-1929*, Madrid, Alianza, 1999.

²⁹ “Arte, Arte Puro”, *Contra*, N° 4, agosto de 1933.

³⁰ Córdova Iturburu, “Literatura y propaganda”, *Contra*, N° 1, abril de 1933.

³¹ Raúl González Tuñón, “Los sucesos, los hombres”, *Contra*, N° 3, julio de 1933.

³² Beatriz Sarlo, “La revolución como fundamento”, *op. cit.*, p. 139.

³³ Raúl González Tuñón, “Las brigadas de choque”, *Contra*, N° 4, agosto de 1933.

nuestra fantasía. / ¡Especialicémonos en el romanticismo de la revolución!”³⁴ En la repetición anafórica de la palabra “contra”, el poema diseña un nosotros y un ellos a través del cual se arma un mapa del cual, salvo los comunistas, todos quedan excluidos:

... y Nicolás Repetto —Bueno, gracias / y José Nicolás Matienzo cuidando la Constitución / como si la Constitución fuera una hembra / —sí, la constitución es una hembra en estado de descomposición / y nosotros, únicamente nosotros los comunistas, auténtica, / legítimamente nos reímos de esa constitución burguesa / y de la democracia burguesa / pero no de la democracia que proclamamos / porque nosotros queremos la dictadura / pero la dictadura que asegurará la verdadera libertad / de mañana. / Nosotros contra la democracia burguesa / contra / contra / contra la demagogia burguesa, / contra la pedagogía burguesa, / contra la academia burguesa. (...) Contra la masturbación poética, / contra los famosos salvadores de América / —Palacios, Vasconcellos, Haya de la Torre— / Contra / contra / contra las ligas patrióticas y las inútiles / sociedades de autores, escritores, envenenadores. / Contra los que pintan, ¡todavía! cuadros para los burgueses, / contra los que escriben, ¡todavía! libros para los burgueses. (...) Contra el radicalismo embaucador de masas / —fuente de fascismo— / dopado con el incienso de vagas palabras / —sufragio libre, democracia, libertad— / ellos, los masacradores de la Semana de Enero, / ellos, los metralleros de Santa Cruz. (...) Los social-demócratas, los católicos, los nacionalistas, / tienen también el vuelo de los cuervos. / Cerca de ellos, hay que destrozarnos con un tiro de escopeta. / Porque ellos anuncian y provocan la peste en la tierra.

Violento y provocador, el yo del poeta exhibe sus errores políticos del pasado — “lamento no haber sido lo que se dice un ‘subversivo auténtico’ / lamento haber perdido tantos bríos / en los periódicos”—, exhorta a los camaradas poetas a asumir una actitud revolucionaria y a conformar una “brigada de choque” que haga posible la instauración del arte puro en una sociedad sin clases, e impulsa la guerra en contra de las instituciones, las leyes, la democracia y la demagogia burguesas: “...Para abatir al imperialismo. /...Por una conciencia revolucionaria. / —y aquí nosotros contra la histeria fascista, / contra la confusión

³⁴ Jorge Boccanera, “El viaje de González Tuñón”, Raúl González Tuñón, *Juancito Caminador*, Buenos Aires, Ameghino, 1998.

radical, / contra el socialismo tibio. / Contra / contra / estar contra / sistemáticamente contra / contra / Yo arrojo este poema violento y quebrado / contra el rostro de la burguesía”.³⁵

Tanto “Las brigadas de choque” como “El poema internacional”, publicado en el segundo número de *Contra*, se caracterizan, como señala Daniel Freidemberg, por la contundente, inmediata y puntual eficacia de un buen slogan o de una consigna acertada,³⁶ rasgos que el mismo González Tuñón considerará inherentes de la poesía revolucionaria en el programático prólogo a *La rosa blindada* que escribe en 1936.³⁷ Y si “Las brigadas de choque” diseña un espacio de enunciación colectivo, una identidad revolucionaria y un programa estético-político, “El poema internacional” resume poéticamente el imaginario político, social, científico y cultural de la revolución: “y sólo un hombre claro y científico que respira / —oh, que respira todavía en la Plaza Roja— / nos ha de guiar hacia las grandes usinas, hacia los altos hornos, / hacia las montañas de acero, / hacia los clubs y hacia la higiene, / hacia la libertad sexual, hacia la electricidad, / hacia el petróleo y el agua, a nosotros, a nosotros, / hacia la dignidad humana”.³⁸

Mientras la revista propone, con parecido énfasis, tanto la composición de poemas vanguardistas como la simplicidad de los cantos proletarios soviéticos, describe con mayor

³⁵ Por la publicación de este poema, González Tuñón fue detenido y procesado por incitación a la rebelión. En la introducción a *Todos bailan. Los poemas de Juancito Caminador*, editado en 1934, González Tuñón aclara: “En este libro no figura el poema ‘Las brigadas de choque’. No puede figurar por imposición del proceso que, a raíz de la publicación de ese poema en *Contra*, se me sigue. Después de permanecer cinco días detenido, recobré la libertad por no tener condena anterior ni antecedentes policiales de ninguna especie, como lo demuestra el documento cuya copia fotográfica exhibió en la Cámara el diputado Ramiconi. El proceso sigue su curso”. En 1935, cuando González Tuñón ya estaba en Madrid, se conoció la sentencia; los términos de la condena generaron manifiestos de protesta firmados por intelectuales franceses y españoles. Dice González Tuñón: “En París Vallejo redactó en francés un documento de protesta contra las persecuciones a intelectuales en la Argentina, concretamente relacionado con mi caso (...) Ya en Madrid habían protestado muy conocidas personalidades, por ejemplo: García Lorca, que fue quien redactó el documento, Luis Araquistain, Ricardo Baeza, León Felipe, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández, Victorio Macho, Alberto Sánchez, Maruja Mallo, Miguel Prieto, Luis Quintanilla, Cipriano Rivas Cherif, Luis Lacasa, José Caballero, Manuel Altolaguirre, César Arconada, Concha Méndez, Serrano Plaja, Eduardo Ugarte. El segundo documento, de París, lo firmaron también muchísimos escritores. En cada caso Vallejo reclamaba la firma. Barbusse, Gide, Waldo Frank fueron los primeros.” (Horacio Salas *Conversaciones con Raúl González Tuñón*, Buenos Aires, La Bastilla, 1975).

³⁶ Daniel Freidemberg, “Introducción” a Raúl González Tuñón, *Todos bailan. Los poemas de Juancito Caminador*, Buenos Aires, Colección Austral – Espasa Calpe, 1993; p. 20.

³⁷ En el prólogo, González Tuñón hace referencia a “ese ritmo de marcha, de himno —para cantar— que debe tener casi siempre el poema revolucionario” (Raúl González Tuñón, “A nosotros la poesía”. Prólogo a la primera edición de *La rosa blindada*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1993).

³⁸ Raúl González Tuñón, “El poema internacional”, *Contra*, N° 2, mayo de 1933. Para una lectura de la poesía de González Tuñón, véase: Martín Prieto, “Realismo, verismo, sinceridad. Los poetas”, María Teresa Gramuglio (directora), *El imperio realista*, t. 6 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002.

precisión los lineamientos de un arte revolucionario cuando reflexiona, no sobre literatura, sino sobre otras manifestaciones artísticas: el cine Sergei Eisenstein, el Teatro Proletario de Erwin Piscator, la fotografía de George Grosz y, principalmente, el muralismo de David Alfaro Siqueiros. La presencia de Siqueiros en Buenos Aires, y las consiguientes polémicas que sus conferencias desataron entre los círculos intelectuales de Buenos Aires, condensan, de alguna manera, las líneas de discusión que *Contra* venía sosteniendo desde su primer número.

El controvertido Siqueiros había llegado a Buenos Aires en la madrugada del 25 de mayo de 1933, invitado por la Asociación Amigos del Arte para realizar una exposición individual y dictar tres conferencias. El contenido manifiestamente político tanto de la obra y de las dos primeras conferencias de Siqueiros como de sus declaraciones públicas en diarios y revistas, llevaron a Elena Sansinena de Elizalde, presidente de Amigos del Arte, a suspender la tercera conferencia y a clausurar la muestra.³⁹ Se desató así el denominado “caso Siqueiros” quien dictó finalmente su tercera conferencia en Signo, la peña de Leonardo Estarico que funcionaba en el sótano del Hotel Castelar.

En medio del fuego cruzado entre “amigos y enemigos” del arte, *Contra* dedica a Siqueiros su tercer número de junio de 1933, quien pasa a ser así cifra y paradigma del artista revolucionario comprometido ya que sus ideas se despliegan tanto en sus escritos programáticos como en su obra plástica, tanto en su militancia política como en las reformulaciones del muralismo como estética revolucionaria.⁴⁰ En ese tercer número, la revista publica, en lugar destacado, “Plástica dialéctico-subversiva”, el fragmento final de la extensa conferencia que Siqueiros pronunciara en 1932 en el John Reed Club de Los Ángeles, una especie de manifiesto que erige a la plástica de agitación y propaganda como arma de combate en la lucha proletaria contra el Estado capitalista.⁴¹ González Tuñón retoma las palabras de Siqueiros para afirmar que el arte puro sólo será posible en una sociedad sin clases, y realizar un llamamiento por un arte subversivo “que despierte y provoque, que represente la ansiedad, el dolor y la esperanza del pueblo” dado que el arte puro es el arte del

³⁹ Para una descripción de la estadía de David Alfaro Siqueiros en Buenos Aires, véase: Álvaro Abós, *Cautivo. El mural argentino de Siqueiros*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2004; y Héctor Mendizábal y Daniel Schávelzon, *El mural de Siqueiros en la Argentina*, Buenos Aires, El Ateneo, 2003

⁴⁰ Para un estudio de Siqueiros en el marco de la revista *Contra*, véase: Silvia Dolinko, “*Contra*, las artes plásticas y el ‘caso Siqueiros’ como frente de conflicto”, María Inés Saavedra y Patricia Artundo (directoras), *Leer las artes. Las Artes Plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878-1951*, Serie Monográfica, n° 6, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2002.

⁴¹ David Alfaro Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”, conferencia dictada el 2 de setiembre de 1932 y reproducida en Raquel Tibol (editora), *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

futuro, el arte que servirá a “la dictadura del proletariado”.⁴² Además de un minucioso y crítico relevamiento de las opiniones locales e internacionales sobre la obra y la actuación pública de Siqueiros, el número se cierra con la contratapa de González Tuñón en la cual se reflexiona, esta vez en clave irónica, sobre el caso:

Los modernos / Dicen que Butler y del Prete / y Basaldúa y otros ranas / anduvieron hablando macanas, / vale decir, hablando al cuete. / La viril pintura mural / de Siqueiros, los ha asustado. / La burguesía no está mal... / porque siempre paga al contado. / Y no han de ir a ninguna parte / a pintar ni el muro más chico. / A ellos el arte, solo el arte... / pero el arte de hacerse rico.

Desde este tercer número, y con Siqueiros como modelo, la revista destaca, como analiza Silvia Dolinko, la obra de aquellos artistas plásticos aunados no sólo por su común activismo político sino también por su participación en la “idea de la militancia en el frente del arte moderno”. A su vez, la revista se afianza en la definición de un arte revolucionario alejado tanto del arte puro como del romanticismo proletario y el arte social. Ya en su primer número, Córdova Iturburu se preguntaba si la verdadera literatura podía o no “descender al mundo agitado de las luchas políticas en que se debaten las aspiraciones más nobles y los apetitos más mezquinos”,⁴³ pregunta que, en el número siguiente, asumió el formato de una encuesta titulada “¿El arte debe estar al servicio del problema social?”, a la que respondieron Nydia Lamarque, Luis Waismann, Oliverio Girondo, entre otros. Fue la respuesta de Borges —quien, como señala Sarlo, se negó a considerar los términos de una pregunta que planteaba la existencia de la relación entre arte y sociedad— la que tornó imposible el debate. La irónica respuesta de Borges incorpora el mismo desenfado martinfierrista que caracteriza la contratapa de González Tuñón, pero con otros temas:

Es una insípida y notoria verdad que el arte no debe estar al servicio de la política. 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. Hay excitaciones formales ID EST artísticas. Es muy sabido que la palabra

⁴² “D. Alfaro Siqueiros y los ‘Próximo-Pasados’”, *Contra*, N° 3, julio de 1933.

⁴³ Córdova Iturburu, “Literatura y propaganda”, *Contra*, N° 1, abril de 1933.

AZUL en punta de verso produce al rato la palabra ABEDUL y que ésta engendra la palabra ESTAMBUL, que luego exige las reverberaciones de TUL. Hay otros menos evidentes estímulos. Parece fabuloso, pero la política es uno de ellos. Hay constructores de odas que beben su mejor inspiración en el Impuesto Único, y acreditados sonatistas que no segregan ni un primer hemistiquio sin el Voto Secreto y Obligatorio. Todos ya saben que éste es un misterioso universo, pero muy pocos de esos todos lo sienten.⁴⁴

El tono jocoso, la falta de seriedad en la respuesta de Borges a una pregunta que *Contra* consideraba “seria” provoca, por un lado, la furiosa respuesta de Córdova Iturburu quien no puede leer el gesto paródico de Borges y trata de responder, seriamente, a una bravuconada;⁴⁵ por otro, marca los límites del modelo de intervención elegido: *Contra* puede hacer suyas la ironía y la parodia del discurso martinfierrista siempre y cuando éste se circunscriba a las contratapas, siempre y cuando ese espíritu juvenilista y de picardía criolla no se desplace a las zonas de discusión que la revista considera serias. La respuesta de Borges clausura el debate —“quisimos dar a la encuesta un tono polémico, vivo, y no fue posible porque tanto elementos de la izquierda como de la derecha y del centro, se han guardado sus opiniones”—, pero ratifica la concepción del arte que *Contra* ya había manifestado en sus números anteriores: “El criterio de *Contra* es siempre el mismo: El arte, hoy, debe ser revolucionario, más que estética, políticamente. Mañana deberá servir a la construcción del socialismo. Después, será el arte puro. Hay artistas maravillosos, grandes poetas y pintores, que no sienten el llamado de la hora. Ellos serán sacrificados, muy a pesar nuestro, si es que su actitud, en la vida, siquiera, en la realidad, cotidiana, no es una actitud anti-burguesa y revolucionaria”.⁴⁶

⁴⁴ “Arte, Arte Puro, Arte Propaganda... Contestación a la encuesta de *Contra*: ¿El arte debe estar al servicio del problema social?”, *Contra*, N° 3, julio de 1933.

⁴⁵ “Claro está que un arte al servicio del VOTO SECRETO Y OBLIGATORIO o del IMPUESTO ÚNICO sería, esencialmente, ridículo. Tan ridículo como un arte al servicio del Jabón Reuter o de los pantalones con franja de los compadritos convencionales del sainete. Pero no se trata de eso. Borges no puede dejar de saberlo. EL VOTO SECRETO Y OBLIGATORIO y el IMPUESTO ÚNICO, instituciones chatamente burguesas, opacamente liberales, pueden constituir un ideal en un comité radical o conservador o en un centro socialista y encender el verbo frenético de sus oradores. pero el VOTO SECRETO Y OBLIGATORIO y el IMPUESTO ÚNICO, trastos inútiles del demo-liberalismo en bancarrota, son cosas enteramente ajenas a eso dramático, viviente, cálido y humano que flota hoy sobre las muchedumbres trabajadores del mundo y que se concreta en una ideología y un sentimiento revolucionario”. (Córdova Iturburu, “Arte, Arte Puro, Arte Propaganda”, *Contra*, N° 4, agosto de 1933).

⁴⁶ “Arte, Arte Puro”, *Contra*, N° 4, agosto de 1933.

El fin

En el quinto y último número de *Contra*, González Tuñón advierte a los lectores los problemas de distribución que tuvo la edición anterior debido a confiscaciones, insinuaciones a los vendedores y detenciones de numerosos lectores. El conflicto crece cuando ese quinto número es secuestrado por la policía y, como antes se señaló, González Tuñón es encarcelado durante cinco días por la publicación de “Las brigadas de choque”. Aunque el proceso y los conflictos con la policía explicarían, de algún modo, el cierre de la publicación, también es plausible postular posibles desencuentros entre González Tuñón, un director poco proclive a aceptar lineamientos externos a la publicación, y Bernardo Graiver, el editor de *Contra*, afiliado comunista y sostén económico de la revista. Es en esos meses de 1933 cuando el Partido Comunista Francés expulsa a André Bretón, Paul Éluard y René Crevel; pocos meses después se instauraría el realismo socialista como la única estética posible dentro de la revolución.

En su corta trayectoria, y a pesar de su precipitado final, *Contra* representa una propuesta que, literariamente, en la Argentina, fue novedosa. *Contra* trató de unir, por primera vez, vanguardia estética y política, convirtiéndose en un punto importante de articulación entre la vanguardia estética revolucionaria y una práctica política militante.

Bibliografía citada

- Boccanera, Jorge, “El viaje de González Tuñón”, Raúl González Tuñón, *Juancito Caminador*, Buenos Aires, Ameghino, 1998.
- Dolinko, Silvia, “*Contra*, las artes plásticas y el ‘caso Siqueiros’ como frente de conflicto”, María Inés Saavedra y Patricia Artundo (directoras), *Leer las artes. Las Artes Plásticas en ocho revistas culturales argentinas, 1878-1951*, Serie Monográfica, N° 6, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2002.
- Eujanian, Alejandro y Alberto Giordano, “Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda”, María Teresa Gramuglio (directora), *El imperio realista*, t. 6 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002.

- Freidemberg, Daniel, “Introducción”, Raúl González Tuñón, *Todos bailan. Los poemas de Juancito Caminador*, Buenos Aires, Colección Austral – Espasa Calpe, 1993.
- Lafleur, Héctor, Sergio Provenzano y Fernando Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- Orgambide, Pedro, *El hombre de la rosa blindada*, Buenos Aires, Ameghino, 1998.
- Pereira, Washington, *La prensa literaria argentina, 1890-1974*, tomo II, Buenos Aires, Librería Colonial, 1995.
- Prieto, Martín, “Realismo, verismo, sinceridad. Los poetas”, María Teresa Gramuglio (directora), *El imperio realista*, t. 6 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
- Rivera, Jorge, *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós, 1995.
- Sáitta, Sylvia, “Política, masividad y vanguardia en *Contra. La revista de los francotiradores* de Raúl González Tuñón”, Saúl Sosnowski (editor), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999.
- Salas, Horacio, *Conversaciones con Raúl González Tuñón*, Buenos Aires, La Bastilla, 1975.
- Sarlo, Beatriz, “La revolución como fundamento”, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- , “*Contra: la modernidad de izquierda*”, “*Contra: la modernidad de izquierda*”, *Le Discours Culturel dans les revues Latino-Américaines de l’entre deux-guerres, 1919-1939. América- Cahiers du CRICCAL*, Paris, Sorbonne Nouvelle, N° 4-5, enero- marzo 1990 ; pp. 369-380.
- Viñas, David, “Cinco entredichos con González Tuñón”, *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.