

Sylvia Saítta, “Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda”, capítulo IX de Alejandro Cattaruzza (director), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, tomo VII de *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001. Págs. 383-428.

En su polémico poema “Las brigadas de choque”, publicado en *Contra. La revista de los franco-tiradores*, en agosto de 1933, Raúl González Tuñón predecía para la Argentina un futuro revolucionario que está más cerca de lo que parecía; un futuro revolucionario cuyos signos eran visibles en la inmediatez del presente:

Nosotros estamos de vuelta al pueblo,  
hartos de la cultura burguesa,  
ávidos de la dialéctica materialista.  
Sólo en una sociedad sin clases será posible el sueño,  
lo abstracto, la intimidad con lo inverosímil y lo inventado,  
con Dios y con los otros mundos.  
Nosotros estamos de vuelta al pueblo  
y ya oímos las detonaciones que mañana  
os coserán contra las paredes.  
¡Guerra a la clase dominante!  
¡Dictadura para asegurarnos la libertad!

El optimismo de González Tuñón, la certeza de que la revolución era posible en los comienzos de la década del treinta no constituyen excepciones. En esos años, los escritores y los intelectuales de izquierda insistieron en reflexionar sobre cuestiones políticas y culturales que excedían los límites nacionales. La Rusia de los soviets y el stalinismo, la experiencia fascista, la República española, el Frente Popular y la guerra civil, fueron los ejes de discursos y prácticas artísticas que generaron nuevos compromisos, articulando núcleos intelectuales. En las revistas de izquierda aparecidas a comienzos de la década, se actualizó la discusión en

torno al rol del intelectual comprometido, la función del arte revolucionario, las relaciones entre arte y sociedad o literatura y revolución, en un planteo que diseñó nuevas prácticas y nuevos modelos de intervención política. La crisis económica de 1929 acrecentó entre los intelectuales y los militantes de izquierda la certidumbre de que el fin del capitalismo estaba próximo; la Unión Soviética era un modelo por seguir en la construcción de una nueva sociedad sin clases. Convicción también compartida por nacionalistas, conservadores y católicos, que descubrían propaganda comunista en todos lados. El escritor y ensayista Manuel Gálvez, por ejemplo, en el artículo “Extremismo y literatura”, publicado en *Il Mattino d'Italia* el 18 de abril de 1932, criticaba a las editoriales españolas por traducir libros que, en su mayoría, eran de tendencia revolucionaria: “Se traducen continuamente todos los abortos de la literatura rusa. Incoherentes, confusos, inmorales, falsos, pesados (...) En materia editorial nosotros somos tributarios de España. Y esto constituye en el momento actual una grave desgracia. El caos español se transmite a nosotros por intermedio del libro. Y como en la política española así como en su espíritu subsiste la influencia de la propaganda soviética, se puede fácilmente imaginar qué libros nos llegan de ese país. Creo que nuestro gobierno, si quiere evitarse el peligro de luchar contra el comunismo, debe impedir la libre entrada en el país de esta literatura perniciosa”. Dos años después, el mismo Gálvez se otorgaba el derecho de enumerar lo que *Este pueblo necesita...* para terminar, de una vez y para siempre, con las mentiras de la democracia representativa y del orden liberal. Buscando diferenciarse de nacionalistas y conservadores, quienes —según Gálvez— no incluían la justicia social en sus programas, proponía la construcción de un Estado fuerte de claro corte corporativo. Con un tono apocalíptico y quejoso, señalaba el fuerte arraigo de las ideas soviéticas entre los jóvenes argentinos, sentenciando que “hay un comunismo formidable entre nosotros, que no vota ni se muestra en la calle porque ello está en su conveniencia, pero que un día se levantará y ensangrentará el país, si no halla en su camino otra fuerza que se le oponga”.<sup>1</sup>

El argumento del “peligro rojo”, que como bandera de choque habían agitado los sectores nacionalistas, conservadores y católicos reprimir huelgas, prohibir manifestaciones y detener a dirigentes gremiales o políticos, no era novedoso. Pero en los tempranos años treinta, motivando alarmas o suscitando adhesiones, ciertos procesos sociales parecían

---

<sup>1</sup> Manuel Gálvez, *Este pueblo necesita...*, Buenos Aires, 1934.

confirmar la proximidad de alguna profunda conmoción social. A Elías Castelnuovo, José Portogalo, Roberto Arlt, los hermanos Raúl y Enrique González Tuñón, entre otros muchos escritores, poetas y periodistas, el encuentro con la Rusia de los soviets y con el Octubre Rojo de Asturias en 1934, les permitió —como señala Beatriz Sarlo— diferenciarse del resto del campo cultural pues el impacto ideológico-político de la revolución se convirtió en el eje de sus discursos y de sus prácticas artísticas. Estos escritores de izquierda, que registraron la decadencia y la crisis, encontraron en ellas mismas una promesa de salida: la utopía revolucionaria. Esa promesa fue la instauración de un nuevo país cuyo modelo era la Rusia de los soviets primero, la República española después.

Y en este sentido, estos escritores de izquierda se recortaron nítidamente de quienes se vieron ganados por el escepticismo político y el pesimismo. Se diferenciaron de la desazón y la desesperanza de otro sector de intelectuales quienes, enfrentados a los dilemas mal resueltos de un liberalismo incapaz de generar más salidas que las del fraude patriótico y la represión de partidos políticos mayoritarios o de sectores gremiales contestatarios, intervinieron con ensayos, textos literarios y artículos periodísticos, retomando las mismas cuestiones que habían rodeado los festejos del centenario de la Nación. Muchos ensayos asumieron nuevamente las preguntas sobre el destino de un país que había perdido su brújula a partir de la crisis desencadenada por el golpe de Estado de setiembre de 1930, buscando las claves de interpretación en los modos en que se había constituido “el ser nacional”, con la intención de definir la identidad y la naturaleza auténtica de los argentinos. Para algunos ensayistas como Ezequiel Martínez Estrada, ya no existían salidas, al menos en su *Radiografía de la pampa* (1933). Diferente fue la postura de Eduardo Mallea, quien propuso en su *Historia de una pasión argentina* (1937) otra versión del ser nacional. Para Mallea, la Argentina de los años treinta se encontraba bajo el signo de la pérdida, pues se habían olvidado los valores esenciales. Esos valores, sin embargo, no se habían perdido para siempre, sino que se encontraban sumergidos en lo que Mallea denominó “la Argentina invisible” a la que se oponía la pura apariencia de la Argentina visible, formada por “los hombres adventicios” que no respondían a la verdad de lo nacional, verdad que se encontraba en la Argentina invisible.

Angustia ante la pérdida de valores, análisis pesimista y frustración colectiva fueron también las vertientes en las cuales abrevó el tango del período. Como señala Eduardo

Romano, las letras de Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi y Celedonio Flores trasuntan la desazón de las clases medias urbanas, quienes comprobaron día a día que la abnegación, la honestidad y el trabajo ya no bastaban para la carrera del ascenso social. “¿Qué sapa, señor?”, se preguntaba Santos Discépolo indicando, desde el título en *vesre*, la inversión de palabras y de valores, el desconcierto de no saber, una vez aniquiladas las viejas convenciones, cuál era el rumbo: “La tierra está maldita / y el amor con gripe en cama... / La gente en guerra grita, / bulle, mata, rompe y brama. / Al hombre lo ha mareado / el humo al incendiar. / Y ahora entreverao / no sabe a dónde va”.<sup>2</sup> Esta desazón, ocasionada por la pérdida y la transacción de valores en un mundo donde todo estaba trastocado, se resaltaba en un tono marcadamente apocalíptico en “Cambalache”: “¡Hoy resulta que es lo mismo / ser derecho que traidor! / ¡Ignorante, sabio, chorro, / generoso o estafador! / ¡Todo es igual! ¡Nada es mejor! / ¡Lo mismo un burro / que un gran profesor! / No hay aplazaos ni escalafón, / los inmorales nos han igualao. / Si uno vive en la impostura / y otra roba en su ambición / da lo mismo que sea cura / colchonero, rey de bastos / caradura o polizón”.<sup>3</sup>

Asimismo, el tango incorporó como tópicos importantes los efectos de la crisis económica abierta después del crack de 1929: la falta de dinero, la imposibilidad de encontrar trabajo, y la consecuente represión policial de toda señal de descontento: “Hoy no hay guita ni de asalto / y el puchero está tan alto / que hay que usar un trampolín... / Si habrá crisis, bronca y hambre / que el que compra diez de fiambre / hoy se morfa hasta el piolín”,<sup>4</sup> decía Enrique Cadícamo en “Al mundo le falta un tornillo”, de 1932. Y también Celedonio Flores, en “Pan”, del mismo año:

Sus pibes no lloran por llorar / ni piden masitas, / ni dulces, ni chiches, ¡Señor! / Sus pibes se mueren de frío / y lloran hambrientos de pan. / La abuela se queja de dolor, / doliente reproche que ofende a su hombría. / También su mujer, / escuálida y flaca, / en una mirada / toda la tragedia le ha dado a entender.

<sup>2</sup> Enrique Santos Discépolo, “¿Qué sapa, señor?”, 8 de julio de 1931.

<sup>3</sup> Enrique Santos Discépolo, “Cambalache”, 1935.

<sup>4</sup> Enrique Cadícamo, “Al mundo le falta un tornillo”, 1932.

¿Trabajar? ¿A dónde? Extender la mano / pidiendo al que pasa limosna ¿por qué? /  
 Recibir la afrenta de un “perdone, hermano” / él que es fuerte y tiene valor y  
 altivez...<sup>5</sup>

Un año más tarde, los temas y climas se reiteraron en “Al pie de la Santa Cruz”, de  
 Mario Barristella:

Declaran la huelga, / hay hambre en las casas. / Es mucho el trabajo / y poco el  
 jornal / y en ese entrevero / de lucha sangrienta, / se venga de un hombre / la ley  
 patronal. / Los viejos no saben / que lo condenaron / pues miente piadosa / su  
 pobre mujer, / quizás un milagro / le lleve al indulto / y vuelva en su casa / la dicha  
 de ayer.<sup>6</sup>

Esta concepción pesimista de un presente en el cual todo parecía derrumbarse  
 caracterizó también una línea de la literatura testimonial de los años treinta, principalmente  
 los textos vinculados a la labor periodística. Así, en los relatos de Enrique González Tuñón  
 compilados bajo el título *Camas desde un peso* en 1932, y en las “Aguafuertes Porteñas” de  
 Roberto Arlt, publicadas en el diario *El Mundo*, se representaron las condiciones de vida de  
 los sectores populares fuertemente sacudidas por el impacto de la recesión económica. La crisis  
 y el desempleo transformaron la ciudad arltiana pues en ella se tornó visible la aparición de un  
 nuevo sujeto social, el desocupado, que modificó con su sola presencia el paisaje urbano.  
 Después de hablar con un desocupado, Arlt, por ejemplo, miró la ciudad con nuevos ojos:

Al separarme de mi amigo, me fijo en las plazas públicas. Es sencillamente catastrófica  
 la cantidad de gente que ocupa los bancos. En Plaza Once, a las cuatro de la tarde, no  
 hay un solo asiento desocupado. En Congreso, ídem. En Plaza Mayo, la plaza menos  
 simpática para los desocupados, encontramos ahora que los escasos bancos que hay  
 los ocupan señores sin posición económica ni renta fija. (...) Hay una sola realidad... la

---

<sup>5</sup> Ambas citas de: Celedonio Flores, “Pan”, 22 de julio de 1932.

<sup>6</sup> Mario Battistella, “Al pie de la Santa Cruz”, 1933.

realidad son las plazas repletas de desocupados, las agencias de colocaciones atiborradas de desdichados que buscan “cualquier cosa” para parar la olla.<sup>7</sup>

Como nunca, la expresión “estar en la calle” adquiría un sentido no figurado: los desocupados estaban en la calle, ocupaban los bancos de las plazas, llenaban los cines de la tarde; las esquinas estaban tomadas con puestos de cigarrillos, fósforos y revistas y “la gente anda por todos los parajes regalando trabajo”. Arlt descubrió al desocupado que buscaba trabajo a las cuatro de la mañana subrayando los clasificados en algún bar cercano a la redacción de cualquier diario, el mismo que ya perdidas las esperanzas, se asilaba en algún cine de barrio:

Es la miseria. El cansancio. La tristeza. La necesidad de buscar olvido. Un hombre sin trabajo... y aquí ya tenemos la respetable cifra de quinientos mil desocupados que necesita meterse en alguna parte donde lo que sus ojos miren sea completamente distinto a aquello que, día por día, noche por noche, le recuerda que es un ser humano que no produce ni para sí mismo. El hombre se mete en el cine... como en otras partes el desocupado se mete en la taberna a buscar en un vaso de vino alcohólico el borrador de sus penas... el lenitivo de su amargura que en ese instante le hace pensar: “En este momento, ella me estará esperando esperanzada, diciéndose: Tengo el presentimiento que hoy él va a venir con buenas noticias”.<sup>8</sup>

Malabaristas del hambre y rateros de poca monta refugiados en hoteles de un peso o en fondines miserables son los protagonistas de los relatos de Enrique González Tuñón, quien eligió narrar la otra cara del desempleo: la de aquellos que, quebrados por la falta de trabajo, robaban para pagar un café con leche en el Puchero Misterioso o una sórdida cama de hotel pues de las plazas, de noche, también eran expulsados: “Un guardián de plaza pública es un representante de la sociedad. (...) Los sin trabajo y sin hogar van a entrecerrar sus ojos doloridos de sueño y el guardián no permite que los vagabundos duerman. Es enemigo del sueño al aire libre, bajo el amparo gratuito de los árboles”. En sus relatos, como en el tango

---

<sup>7</sup> Roberto Arlt, “Sin laburo...”, *El Mundo*, 18 de diciembre de 1931.

<sup>8</sup> Roberto Arlt, “El cine y los cesantes”, *El Mundo*, 24 de julio de 1932.

discepoliano, se cuestionan las categorías con las cuales se solía describir una sociedad más igualitaria, vivida como lo irremediablemente perdido:

Al fin de cuentas ¿qué es un hombre honesto? Un fabricante que explota a cientos de obreros, paga impuestos cuando no puede eludirlos con una coima, cumple con las reglamentaciones legales, engorda, cohabita con libreta de registro civil...<sup>9</sup>

En los ensayos sobre el ser nacional, en el tango y en la literatura testimonial, entonces, se hace evidente la presencia de fuertes líneas que aludían a algunas situaciones que, en ciertas versiones, tornaron infame a la década.

Sin embargo, como se señaló, para un sector de escritores argentinos las cosas eran distintas. En rigor, no se trataba de una versión radicalmente diferente ya que el diagnóstico inicial era el mismo: la decadencia del modelo liberal y la crisis del capitalismo eran las variables que mejor describían un sistema político corrupto, una economía nacional entregada a los juegos del imperialismo, una realidad social al borde del estallido. Se trató, en cambio, de otra interpretación de los hechos: eran precisamente la crisis y la decadencia los elementos que abrían la posibilidad de la salida revolucionaria.

## **Hacia la revolución**

El rasgo que mejor define los modos de intervención cultural y política de estos intelectuales de izquierda en la Argentina de los años treinta es el alto grado de internacionalización de su compromiso político. El comunismo, el fascismo y los avatares de los Frentes Populares fueron algunos de los centros principales de los discursos y de las prácticas artísticas, que generaron nuevos compromisos y reagruparon núcleos intelectuales. En esos años, comenzó a desarrollarse una nueva actitud mental a partir de la cual la principal preocupación de los intelectuales ya no pasaba solamente por la reflexión, y eventual intervención, en torno a cuestiones relacionadas con su propio país, sino que esa

---

<sup>9</sup> Ambas citas de: Enrique González Tuñón, "Los cinco" en *Camas desde un peso*, Buenos Aires, Gleizer, 1932.

preocupación se hizo mucho más vasta. Por lo tanto, se actualizó y se reformuló la discusión acerca del rol del intelectual, la función del arte, las relaciones entre arte y sociedad o literatura y revolución, en un planteo a partir del cual se diseñaron nuevas prácticas y nuevos modelos de intervención política. Los escritores que se consideraban de izquierda, muchos de ellos cercanos al Partido Comunista, problematizaron en libros, textos periodísticos y artículos aparecidos en pequeñas publicaciones, y en ocasiones a partir de sus propias experiencias como viajeros internacionales a la Rusia de los soviets y a la España lacerada de la guerra civil, cuál debía ser el rol del intelectual comprometido; cuáles eran las funciones del arte revolucionario en una sociedad capitalista; cómo era posible participar, desde la literatura, en la construcción de una sociedad sin clases sociales.

Elías Castelnuovo, por ejemplo, viajó a Rusia en 1932 para “ver y palpar” cómo se vivía y se trabajaba bajo el nuevo orden revolucionario. Para este hijo de inmigrantes, las prerrogativas del viaje diferían de las de los miembros de las clases dominantes: Castelnuovo, quien carecía del capital simbólico para conectarse con las elites intelectuales de París, pudo acceder al contacto de otros “viajeros ilustres” quienes, como él, analizaban la estructura política surgida de la revolución; también pudo apropiarse de otra lengua —el ruso—, considerada en sus testimonios del viaje como el nuevo idioma universal. Si, como señala David Viñas, el viaje es desde comienzos del siglo XIX un tema permanente que enhebra las diversas flexiones del intelectual argentino, el viaje de izquierda reformuló la dicotomía París-Buenos Aires con la traslación del modelo ideológico-cultural hacia lo que Aníbal Ponce denominó una “tercera ciudad”: Moscú o Madrid. La postulación de una tercera ciudad aludía también a la firme creencia sostenida por la iglesia católica que, después del Congreso Eucarístico de 1934, había instalado la certeza de que “Roma o Moscú” era la única alternativa política existente.

Madrid, en cambio, fue el espacio imaginario y la ciudad emblemática en la poesía de Raúl González Tuñón. Desde su viaje como cronista a la Asturias del Octubre Rojo de 1934 y a las trincheras del frente republicano, el viaje estético en dirección a Europa se convirtió en el viaje militante:

Madrid

De todas partes hacia ti venimos  
con fusiles o versos a tus muros.

Flamante capital de todas partes,  
¡novia del mundo! (*La muerte en Madrid*, 1937)

La inminencia de la revolución abrió entonces la discusión sobre el arte y su función en una sociedad de clases. González Tuñón proclamó la necesidad de un arte revolucionario cuyo contenido social correspondiera también a una nueva técnica literaria: así, en “A nosotros la poesía”, sostenía: “Llamo técnica nueva al conocimiento y a la superación de todas las técnicas, a la desenvoltura que nos da ese conocimiento, a la libertad de tonos, ritmos, imágenes, palabras, y a lo que siempre tuvieron los poetas de cada época creadora, a lo que sigue la línea poética que nació con la primera palabra pronunciada por el hombre en la tierra: a la personalidad de un poeta”.<sup>10</sup>

La idea de una revolución posible fue planteada no sólo en términos políticos y económicos: la literatura apostaba por la representación de un nuevo orden social que también alterara las reglas que regían la vida privada. Así, por ejemplo, en *Camas desde un peso*, Enrique González Tuñón vinculaba la revolución con un cambio en las costumbres: “Vendrá el amor libre como vendrá la emancipación económica de los hombres. La sociedad burguesa ha entristecido al amor. Lo ha relajado. Ha llevado el amor al prostíbulo. He aquí lo que es el amor burgués; el amor con preservativo, el amor que se lava con permanganato”.<sup>11</sup> Algo parecido proponía Arlt en su novela *El amor brujo* de 1932, que fue promocionada por la revista comunista *Actualidad* con un aviso publicitario que insólitamente señalaba: “La novela describe las alternativas de un personaje que trata de orientarse hacia el comunismo a través de la maraña de las contradicciones de la burguesía, a cuyo servicio trabaja en calidad de ingeniero”.<sup>12</sup> Desconcertante aviso porque, por un lado, la novela efectivamente cuestiona la moral burguesa enfocada a través de las relaciones entre hombres y mujeres, al apostar por un cambio revolucionario que también altere las reglas que regulan la esfera privada: bajo el capitalismo, las mujeres “habían nacido para enfundarse en un camisón que les llegaba a los talones y hacerse la señal de la cruz antes de dormirse. Pavoneaban una estructura mental modelada en todas las restricciones que la hipocresía del régimen burgués

<sup>10</sup> Raúl González Tuñón, “A nosotros la poesía”, *La Rosa Blindada*, Buenos Aires, Federación Gráfica Bonaerense, 1936.

<sup>11</sup> Enrique González Tuñón, “La miseria permanente”, *Camas desde un peso*, op. cit.

<sup>12</sup> *Actualidad*, nº 3, junio de 1932.

impone a sus desdichadas servidoras". Pero, por otro, las ensoñaciones de su protagonista Estanislao Balder, más que revelar a "un personaje que trata de orientarse hacia el comunismo", enfatizan la confusión ideológica de un ingeniero de clase media: "Estas mujeres tienen que ser hechas pedazos por la revolución, violadas por los ebrios en la calle', se decía a veces Balder".<sup>13</sup> Asimismo, la novela propone reflexiones ambiguas sobre los vínculos entre vida privada y esfera pública, entre lucha de clases y moral burguesa, y plantea las contradicciones de los asalariados que, en lugar de pelear por sus derechos, buscan pertenecer a la burguesía: "Cualquier mecanógrafa, en vez de pensar en agremiarse para defender sus derechos, pensaba en engatusar con artes de vampiresa a un cretino adinerado que la pavoneara en una voiturette. No concebían el derecho social, se prostituían en cierta medida, y en determinados casos asombraban a sus gerentes del lujo que gastaban, incompatible con el escaso sueldo ganado".<sup>14</sup> O defienden el orden social: enfrentado a Alberto, un mecánico que postula la necesidad de sostener las convenciones sociales, Balder piensa: "¿En qué país estamos? Este obrero que tiene la obligación moral de ser revolucionario me viene a conversar a mí que soy un ingeniero, de la necesidad de respetar los convencionalismos sociales. Qué lástima no estar en Rusia. Ya lo habrían fusilado".<sup>15</sup>

### **Revistas culturales, apuestas políticas**

Estos hombres de letras comprometidos con algún tipo de transformación profunda del orden social y político impulsaron, en esos años, un conjunto de iniciativas muy variadas. Desde ya, publicaron sus obras de ficción, sus poemas y ensayos, sus memorias de viajes; también organizaron encuentros, congresos y campañas de propaganda, con fines múltiples que siempre se quisieron solidarios. Simultáneamente, participaron en la creación de instituciones, dictaron conferencias, hablaron en actos políticos y también, desarrollando una práctica particularmente extendida en la época, fundaron revistas. Algunas de ellas fueron efímeras; otras se convirtieron en el ámbito en el que se libraron intensas y fugaces

---

<sup>13</sup> Roberto Arlt, *El amor brujo*, Buenos Aires, Losada, 1980; pág. 56.

<sup>14</sup> Roberto Arlt, *El amor brujo*, op. cit., pág. 62.

polémicas; es posible pensar, por otra parte, que sus lectores fueron con frecuencia menos de lo que las direcciones hubieran deseado.

Sobre ese abigarrado conjunto de revistas culturales, señalaba la revista católica *Criterio* en 1933: “Desde hace algunos meses se nota en la ciudad una multiplicación sospechosa de publicaciones de carácter comunista, especialmente soviético. Primero *Hoy Argentina*, que felizmente para las letras, las ideas y el buen gusto desapareció antes de dar la tercera entrega. Luego *Contra* que con los mismos redactores de la anterior, sigue sus pasos con mayor modestia editorial. Ahora se publica *Actualidad* —económica, literaria, artística, científica, pero simplemente soviética— que lleva sus tiros contra *Claridad* a la cual acusa de socialdemócrata reeditando la literatura combativa de Lenín en la *Iskra*. *Actualidad* tiene los mismos redactores de *Contra* y *Tiempos Nuevos* —otra más de la proliferación marxista revolucionaria, aparece escrita por los mismos. Las que hemos citado son solamente algunas de las que se ofrecen en los quioscos de la capital a la curiosidad incauta de las inteligencias desprevenidas. Siendo muchas, pero dirigidas por la misma voluntad hacia idéntico fin, su circulación ha de ser forzosamente mayor que si se tratara de una sola. Quien maneje los hilos de la propaganda bolchevique en el país sabe lo que hace, siendo evidente que su conducta se ajusta a las instrucciones que salen de Rusia para todo el mundo”.<sup>16</sup>

Sin embargo, no todos los escritores involucrados en estas empresas coincidían en el tipo de revolución que deseaban, y menos aún, compartían los modos de realizarla. Desde comienzos de la década hasta 1936, se produjeron duros enfrentamientos y sorprendentes disensos entre los sectores de izquierda, cuyas huellas pueden leerse, con particular claridad, en aquel conjunto de publicaciones. Los escritores de izquierda se dispersaban y se reagrupaban, atravesados por los nuevos debates que recorrían Occidente, dejando atrás la tranquilizadora dicotomía que en los años veinte los ubicaba en Boedo o en Florida, en la “literatura social” o en “el arte por el arte”.

En las nuevas revistas que se fundaron en los tempranos años treinta, la política se impuso como preocupación central y, por lo tanto, definió qué lugares se ocupaban en el campo cultural. Porque en los años veinte, como sostiene Liliana Cattáneo, la revista *Claridad*,

---

<sup>15</sup> Roberto Arlt, *El amor brujo*, op. cit. pág. 117.

<sup>16</sup> J. E. A., “Publicaciones comunistas”, *Criterio*, nº 284, 10 de agosto de 1933.

dirigida por Antonio Zamora, funcionaba como el espacio que aglutinaba a las diferentes versiones de la izquierda local, una izquierda que, tal como se sostenía en el subtítulo “Tribuna de Pensamiento Izquierdista”, comprendía al socialismo, al anarquismo, al comunismo, a los primeros grupos trotskistas, al georgismo, junto a lo que se consideraba la “juventud independiente”, estudiantes e intelectuales, y también a militantes de organismos universitarios y sindicales. En cambio, en los años treinta la necesidad de definir ubicaciones políticas más precisas condujo a cada sector a reivindicar espacios diferenciados, a disentir y polemizar. El alejamiento de Leónidas Barletta, uno de sus secretarios de redacción, a finales de 1929 fue el primer síntoma de la dispersión del grupo inicial de *Claridad* y de la elección de caminos diversos una vez agotadas las polémicas de Boedo con los representantes de la vanguardia estética de la nueva generación. Como se verá más adelante, en los treinta, Barletta editaría, desde mayo de 1931, su propia revista, llamada *Metrópolis, de los que escriben para decir algo*, que fue órgano del Teatro del Pueblo, donde se concentró el elenco más reconocido de Boedo.

*Claridad*, por su parte, continuó publicándose durante toda la década, cada vez más inclinada a transformarse en una revista cuyo eje era la política. Naturalmente, se seguían publicando poemas y cuentos, y la sección de crítica literaria continuaba aspirando a funcionar como una guía de la “buena literatura”, comprometida y de denuncia, para la organización de las bibliotecas populares. A ese objetivo contribuía buena parte de los libros publicados por la editorial Claridad. Pero los artículos sobre el fascismo y el imperialismo, sobre la guerra de España y los crímenes nazis, se impusieron en las páginas de *Claridad* a la reflexión referida a las letras o al arte, al tiempo que el aprismo en el exilio y la izquierda del Partido Socialista fueron dos de los grupos de mayor presencia en la revista.

A su vez, en las vanguardias la política ampliaba sus espacios a expensas de la estética, y sus revistas se caracterizaron precisamente por su intensa politización. La persistencia de la dicotomía Florida-Boedo continuó funcionando a la hora de definir estilos periodísticos, modelos estéticos y posiciones políticas. El cierre de *Martín Fierro*, la principal revista vanguardista de los años veinte, dejó un espacio vacío que propuestas similares buscarían ocupar. Pero en los treinta, la idea de sostener una revista que, como *Martín Fierro*, propusiera un modelo de intervención en el cual se excluyera la representación de los principales debates políticos, resultó inviable.

En efecto, durante los años en que salió a la calle (1924-1927), *Martín Fierro* excluyó la política de su agenda de intereses. Las pocas reflexiones políticas que se publicaron — aparecidas sobre todo en los primeros números— ubicaron a la revista en un espacio cercano a las reivindicaciones de izquierda. Por ejemplo, en su primer número se publicó la “Declaración de Haya de la Torre, presidente de la Federación de Estudiantes de Perú, desterrado de su país por el gobierno de Leguía con motivo de su campaña contra la pretendida consagración de la nación peruana a la imagen del Corazón de Jesús” y, como nota de la redacción, un comentario que señalaba: “Hace más de seis años que el gobierno zarista fue desalojado de Rusia. Dos revoluciones de importancia universal han sucedido al nefasto régimen. Y sin embargo, el gobierno argentino no se ha enterado”. Esa inquietud fue retomada en el número siguiente, en la sección “Preguntamos”:

Ante la evolución del criterio de los gobiernos europeos, en cuanto a política internacional, y respecto del gobierno del Soviet ¿qué piensa el doctor Gallardo? ¿Se apresta el gobierno argentino, a ejemplo de Inglaterra, Italia y otros países que se disponen a ello, a reconocer el actual régimen de Rusia? ¿Seguirá desconociéndolo o bien continuará reconociendo al extinguido régimen zarista en las personas de sus antiguos representantes señor Stein y el elegante arcipreste Iraitzoff?

Las menciones a Rusia desaparecieron de la revista con la publicación de “Canto a Rusia” de Conrado Nalé Roxlo en su cuarto número (aunque en su último número se anunciaba “un importante estudio” de Eduardo González Lanuza titulado “La revolución rusa y su literatura”), y la decisión de la revista con respecto a la política se explicitó en la discusión con Roberto Mariani sobre la literatura social y la figura de Leopoldo Lugones. En efecto, en el séptimo número, la revista tomó dos decisiones importantes: publicó la nota de Mariani donde éste criticaba el beneplácito de *Martín Fierro* con la figura modernista y a la vez fascista de Leopoldo Lugones, pero también cubrió su portada con un retrato a lápiz de Lugones, debajo del cual Evar Méndez lo consideraba “este gran argentino, decidido martinfierrista, uno de los nuestros”. La polémica se retomó en los números siguientes; así, en el octavo número la redacción respondió a Mariani diciendo: “Hay entre nosotros quienes

saben agitar el trapo rojo con tanto denuedo como los valientes redactores de la anunciada *Extrema Izquierda*. Si no lo hacen en *Martín Fierro* es sencillamente por la misma razón que no hablamos de carreras ni de modas: por razón de especialidad”.

Si la elección entonces había sido dejar la política afuera, fue la intrusión de la política la que determinó el cierre de la revista. En su último número, aparecido en 1927, en una nota firmada por su director Evar Méndez, se “aclaró” nuevamente el carácter apolítico de la publicación:

*Martín Fierro* declara una vez más su carácter absolutamente “no-político”, y mucho menos político-electoral o de comité: politiquero. Nada tiene que ver este periódico ni quiere interesarse por ningún partido político de los que actúan en el país: está por encima de ellos porque, por sí mismo, constituye un partido superior, enteramente desinteresado de cuestiones materiales y propulsor íntegro de la cultura pública. Sus redactores militarán donde les cuadre, practicarán las ideas políticas, sociales, económicas, filosóficas que quieran, serán irigoyenistas, alvearistas, melo-gallistas, comunistas y hasta neo-católicos, pero no sólo no difundirán sus ideas en sus columnas (ni política ni religión) sino que en ninguna forma permitirá *Martín Fierro* que lo comprometan, o giren, o embarquen en su credo, contradiciendo su línea de conducta y su programa; y ni siquiera que se llegue a sospechar que decline sus miras: las más orgullosas y pretenciosas que sea dable imaginar en cuanto a pureza de intenciones en el dominio del arte. El programa de *Martín Fierro* le exige permanecer desvinculado de todo interés y asunto de índole política y consagrarse por entero, únicamente, a los problemas literarios y artísticos. Ocupándose en ello, como lo hace, ya tiene de sobra como razón para existir y cumplir una digna misión.<sup>17</sup>

Como se ha señalado en más de una oportunidad, la aparición en los diarios porteños de una solicitada en respaldo de la candidatura de Hipólito Yrigoyen a la presidencia del país firmada por varios martinfierristas fue el motivo de esta “aclaración” de Evar Méndez. Sin

---

<sup>17</sup> “Aclaración, por el Director”, *Martín Fierro*, nº 44 / 45, 31 de agosto-15 de noviembre de 1927.

que se sepa a ciencia cierta si la causa del cierre fue la solicitada o la aclaración, lo cierto es que éste fue el último número de la revista, que dejó de aparecer sin explicaciones.

### **La continuidad de un modelo**

Tres años después del cierre de la revista *Martín Fierro*, Cayetano Córdova Iturburu, poeta y escritor vinculado a la vanguardia martinfierrista, se propuso retomar ese modelo, lanzando una revista similar: *Argentina. Periódico de arte y crítica*, que apareció en noviembre de 1930 bajo su dirección. Formalmente idéntica, optaba, al igual que *Martín Fierro*, por la no inclusión de la política en sus páginas. Si bien se incorporaron nuevas firmas, como la de María Rosa Oliver, y algunos nombres como los de Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges estuvieron ausentes, Córdova Iturburu manifestó explícitamente que la intención era la misma: se trataba de un periódico exclusivamente literario, en el cual no había cabida para el proselitismo político:

No hablamos, es cierto, de bolcheviquismo o socialismo. Ni de teosofía. Ni de política. Y no lo hacemos porque nuestro periódico es una periódico de arte. Eso queremos que sea. Y nada más. Obrando así estamos seguros de no eludir los deberes de nuestra generación y de ser útiles a nuestro país y al mundo. (...) Queremos ser solamente artistas, hombre consagrados exclusivamente a una actividad, inaugurar entre nosotros la era de las especializaciones porque sabemos que es la especialización lo que ha edificado la cultura. Creemos, además, que el arte no puede ser vehículo de doctrinas sino que tiene su finalidad en sí mismo y que sus beneficios sociales se producen por virtud de presencia. (...) No admitimos, de ninguna manera, el criterio socialista o comunista de poner el arte al servicio de otro ideal. ¿Es que el arte no es ya un ideal bastante alto? Nosotros, por lo menos, tenemos la inocencia de creerlo. Y somos, en esto, tan inocentes como Rembrandt y Leonardo da Vinci. ¿Qué queda del llamado arte social de fines del siglo pasado? Nada. Absolutamente nada. Tampoco quedará, aunque ustedes piensen lo

contrario, un solo poema socialista, un solo cuadro comunista, una sola sonata radical o demócrata progresista o una sola marcha triunfal conservadora.<sup>18</sup>

Sin embargo, el modelo ya era inviable. *Argentina* dejó de salir después de su tercer número, en agosto de 1931. El cierre demuestra entonces que a comienzos de los años treinta el sector izquierdista del campo literario estaba ya cruzado por tensiones y discusiones estético-ideológicas que tornaban inviable tanto el modelo “apolítico” que proponían *Martín Fierro* y *Argentina* como el estilo irreverente con el cual intervenir en los debates estéticos. Dos años después, fue Raúl González Tuñón quien intentó recuperar el modelo formal martinfierrista para fundar una revista que, sin embargo, desde su comienzo postulaba una propuesta diferente: de lo que se trataba era de incorporar la dimensión política como tema y de unir así, en una misma militancia, la estética con la política. *Contra*. La revista de los franco-tiradores que González Tuñón dirigió desde abril hasta setiembre de 1933, constituyó otro intento de convertirse en la heredera formal de la revista *Martín Fierro*. Si bien se presentó como “La revista de los franco-tiradores” en la cual tenían cabida “todas las escuelas, todas las tendencias, todas las opiniones”, *Contra* fue una revista de izquierda que postuló el enfrentamiento de clase contra clase y que tuvo como uno de sus proyectos la organización institucional de los escritores de izquierda para la defensa de sus intereses profesionales. Sus dieciséis páginas tamaño tabloide constaban de gran cantidad de artículos que giraron en torno al análisis de la política internacional, notas dedicadas a introducir en el ámbito local el debate sobre la función del arte revolucionario, traducciones de artículos, poemas y ensayos publicados en órganos europeos.

*Contra* se presentó al lector como la continuación de la revista *Martín Fierro* y tanto su diseño y su presentación formal, como la decisión de incorporar algunas de sus secciones ratificaron el modelo elegido. Porque además de los artículos y del material gráfico, *Contra* poseía dos secciones fijas que abrían y cerraban la revista: “Los sucesos, los hombres”, firmada por Raúl González Tuñón, y “Recontra”, la contratapa. Ambas secciones, como describe Beatriz Sarlo, se caracterizaron por un sistema misceláneo que reunía pastillas escritas según las reglas estilísticas del periodismo moderno y político. En “Los sucesos, los hombres” se recogían opiniones de publicaciones internacionales, comentarios de cables,

---

<sup>18</sup> Córdova Iturburu, “*Argentina* y nuestra generación”, *Argentina*, nº 2, junio de 1931.

citas de libros o artículos, datos estadísticos sobre los avances de la construcción económica soviética, miniaturas de cine, teatro y literatura. En cambio, “Recontra” se singularizó por la publicación de consignas, enumeraciones, epitafios, cuartetas, redondillas satíricas que retomaban las formas del discurso irónico y paródico de la vanguardia martinfierrista, 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), asumió las tácticas de la guerrilla estética martinfierrista:

#### El Suplemento

Lo dice siempre sin querer  
o queriendo que me convenza:  
“Sólo sirve para envolver  
el suplemento de *La Prensa*”.

#### *Crisol*

Plagiar estudios no osés,  
pues tu fama se irá a pique,  
no hagas como Luis Enrique  
Osés.<sup>19</sup>

Dos ejes de discusión y polémica y, por lo tanto, de redefiniciones y recolocamientos, atravesaron los cinco números de la revista: el primero de ellos fue el rol de los escritores en la sociedad capitalista; el segundo, los modos de intervención y las formas de construcción de un arte revolucionario. El planteo sobre cuál debía ser el rol del escritor sudamericano en sociedades “todavía” divididas en clases sociales, apareció en su primer número enunciado por González Tuñón, quien proponía dos modos de intervención, acordes a una doble caracterización de los escritores de izquierda. Por un lado, señalaba que los jóvenes escritores que creían que la revolución era posible en América del sur, debían afiliarse al Partido Comunista y, desde allí, luchar por la revolución. En cambio, aquellos escritores, entre los que se incluía, que creían que la Argentina es un país semicolonial, debían esperar

---

<sup>19</sup> Ambas citas en “Recontra”, *Contra*, nº 2, junio de 1933.

que la revolución se extendiera a Inglaterra, Francia, Alemania y recién en ese momento “ponerse en el ritmo”. Mientras tanto, la función de los escritores era hacer propaganda desde el libro, el diario, la revista, la calle, para crear una conciencia colectiva revolucionaria.

Tales afirmaciones desataron la polémica con los miembros del Partido Comunista Argentino; uno de sus voceros, el joven militante Carlos Moog, envió a la revista una larga respuesta porque consideraba al artículo de González Tuñón de “falso y confusionista”, agregando que su autor “nada sabe de marxismo”. Moog discutía la idea de que Argentina debía esperar a que la revolución se realizara primero en los países centrales y luego en Latinoamérica, ya que afirmaba que “esa revolución hay que hacerla y aquí mismo”. Para Moog, no bastaba con limitarse a crear una conciencia colectiva revolucionaria a través del libro, el diario y la revista pues no eran los intelectuales quienes iban a crear esa conciencia revolucionaria sino los trabajadores, a partir de la acción y la propaganda del Partido Comunista.

La polémica entre Carlos Moog y Raúl González Tuñón reproduce, de alguna manera, la disputa que un año antes, en abril de 1932, habían sostenido Roberto Arlt y el dirigente comunista Rodolfo Ghioldi en el diario comunista *Bandera Roja*. Ghioldi había convocado a varios escritores de izquierda a colaborar en el nuevo diario interesado, como señala José Aricó, en encontrar un lugar vinculado al Partido para los intelectuales burgueses. Arlt, invitado por Castelnuovo, se había incorporado al staff de *Bandera Roja*, un periódico que en sus comienzos no apareció como órgano del Partido Comunista sino como un periódico independiente de los trabajadores. Ghioldi mismo había definido con nitidez los elementos que hacían posible una colaboración como la reclamada: se trataba de intelectuales que creían ser “escritores de izquierda y proletarios, aunque no fuera proletaria su producción literaria” y a los que la dictadura uriburista y “la situación actual en su conjunto impulsan hacia el proletariado. Subjetivamente aspiran a desarrollarse como comunistas. Entre ellos se cuentan Elías Castelnuovo y Roberto Arlt”.<sup>20</sup> En aquella oportunidad, y recién llegado al mundo ideológico del marxismo, Arlt escribió una nota invitando a los simpatizantes del comunismo a estudiar:

El motivo de este artículo es lo siguiente: hacer comprender a todo tibio simpatizante con la causa de Rusia que su deber, su único deber, es estudiar de continuo. (...) No

---

<sup>20</sup> Rodolfo Ghioldi, “Sobre el ‘bacilo’ de Marx”, *Bandera Roja*, 24 de abril de 1932.

basta la intención, la simpatía, ni el entusiasmo. Hay que reemplazar el entusiasmo por una conducta fría, concentrada. El boxeador que se entusiasma o enoja en el ring, pierde en el noventa por ciento de los casos la pelea. El que ganó es el otro, el calmoso, el tranquilo, el que ubica sus trompadas con precisión de cañonazos. (...) Un partido compuesto de hombres, de los cuales cada uno es un técnico en la ideología en que se basan sus principios, disfruta de una fuerza tan extraordinaria de penetración que nada se le resiste. Pero para esto hay que estudiar, estudiar y estudiar. Nada más.<sup>21</sup>

A esa nota respondió un miembro del Partido, bajo el seudónimo de “Artero”. El autor negaba rotundamente que un revolucionario, un propagandista de la causa de Rusia, podía formarse por medio del estudio, tal como había sugerido Arlt, y sostenía que un revolucionario debía hacerse en la lucha, debía ir a los sindicatos, a las reuniones de obreros, a sus clubs, para “sentir en carne propia el desprecio a la burguesía dominante”. En otras palabras —en un argumento con el que coincidirá Carlos Moog un año después—, que para ser revolucionario había que afiliarse al Partido Comunista.<sup>22</sup> Como otros lectores intervinieron en la polémica, Rodolfo Ghioldi tomó la palabra y en dos largos artículos expuso que Arlt revelaba en su nota la persistencia de una ideología individualista pequeñoburguesa pues enfocaba el problema social desde un punto de vista puramente individual y psicológico, que nada tenía que ver con el marxismo leninismo. Ghioldi sostuvo entonces que existía un núcleo de la pequeña burguesía (donde ubicaba a los intelectuales como Arlt) que si bien comprendían que sin el proletariado nada podía emprenderse, temían a su dirección y aspiraban a una alianza con el proletariado que estuviera bajo la hegemonía de la pequeña burguesía. Este era el caso de escritores que, como Arlt, sin ser proletaria su producción literaria, “subjetivamente aspiran a desarrollarse como comunistas”, aunque perduraban en ellos viejas concepciones individualistas y no marxistas.<sup>23</sup> En su respuesta, Ghioldi afirmó que la necesidad de estudiar que había subrayado Arlt era una necesidad puramente individual y la ejemplificación de la teoría de las minorías selectas, en la cual una masa bienintencionada e incapaz era conducida por una minoría pequeñoburguesa, armada de la sabiduría revolucionaria. Para Ghioldi, los intelectuales que se

---

<sup>21</sup> Roberto Arlt, “El bacilo de Carlos Marx”, *Bandera Roja*, 18 de abril de 1932.

<sup>22</sup> Artero, “Contestando a Roberto Arlt”, *Bandera Roja*, 21 de abril de 1932.

acercaban a los obreros debían renunciar “a la teoría de la minoría sapiente que lleva de las narices a la multitud entusiasta” y emprender el estudio del marxismo-leninismo. Arlt respondió provocativamente: sostuvo que si en teoría era cierto que es el proletariado el que debe orientar al intelectual pequeño burgués, esta premisa era incuestionable sólo en aquellos países donde el proletariado y la gran masa rural eran comunistas. Y en la Argentina, “de cien proletarios... noventa ignoran quién es Carlos Marx... pero noventa pueden contestarle en qué estilo daba besos Rodolfo Valentino, y qué bigote usa José Mogica”. También discutió con Ghioldi sobre la importancia del factor individual, sosteniendo que las minorías, ya sean conservadoras ya sean comunistas, eran producto de la selección, y que muchos líderes del movimiento comunista mundial eran desprendimientos de la clase pequeñoburguesa. La redacción en pleno de *Bandera Roja* respondió a Arlt y dio por clausurada la discusión. *Bandera Roja* lo acusó de intelectual pequeño burgués, sostuvo que Arlt despreciaba a la masa en general y al proletariado en particular al propugnar su teoría de las minorías selectas, desmintió su carácter de marxista leninista, y además de considerarlo un intelectual pequeño burgués, lo vinculó a los anarcosindicalistas al considerar que con ellos compartía el desprecio por las masas: “resulta muestra de ignorancia que Arlt sostenga sus puntos de vista en nombre de un marxismo engendrado en su cerebro. Que lo haga en nombre de su anarquismo a lo gran señor, como diría Lenin, y entonces las posiciones aparecerían más definidas”.<sup>24</sup> Como analiza Aricó, la exigencia de claridad ideológica que Ghioldi demandaba a Arlt exhibió la debilidad intrínseca de una corriente política aislada de esa misma clase a la que pretendía o imaginaba representar, y el desdén con el que el obrerismo del partido miraba a los intelectuales. Arlt pretendía nada menos que 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. El dilema que Arlt planteó en su artículo no se resuelve en la respuesta de Ghioldi pues Arlt rechazaba la fácil identidad de proletariado y comunismo, y se preguntaba por cuál debía ser el camino a seguir por un intelectual radicalizado en un país donde el proletariado y la gran masa rural se mantenían alejados e impermeables a la influencia del marxismo y del movimiento comunista. En parecidos términos, Carlos Moog y Raúl González Tuñón sostuvieron, un año más tarde, la misma polémica en una discusión que, aunque breve,

---

<sup>23</sup> Rodolfo Ghioldi, “Sobre el ‘bacilo’ de Marx”, *Bandera Roja*, 24 de abril de 1932.

<sup>24</sup> “La cuestión Arlt”, *Bandera Roja*, 10 de mayo de 1932.

mostró claramente los encontronazos y malentendidos de los intelectuales considerados de izquierda con el Partido Comunista, en un debate que puso en el centro las tensiones existentes entre militancia comunista y actividad intelectual.

El otro eje importante de polémica de la revista *Contra*, se desplegó en torno a la figura y la propuesta estética del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, ya que su figura despertó los debates y las discusiones más productivos acerca de una definición de la función del arte en la sociedad capitalista. Su visita a Buenos Aires, que había generado grandes confrontaciones y polémicas tanto en Amigos del Arte como en la prensa en general, fue el eje central del tercer número de *Contra*, número a partir del cual la revista se afianzó en una definición propia acerca de su rol en la creación de una conciencia de clase revolucionaria. En ese número, Siqueiros reflexionó sobre la función del arte y de sus características formales partiendo de la diferenciación del arte en la sociedad capitalista y en la sociedad comunista. Señaló, por un lado, que la plástica de agitación y propaganda era previa a la “estética de la revolución” por pertenecer a la época de la lucha proletaria final contra el Estado capitalista; por otro, que esa plástica debía encontrar su propia forma, su propio estilo, su propio lenguaje y su propia metodología pues no sería académica ni modernista sino dialéctica y subversiva, es decir, lógicamente materialista, objetiva y dinámica. Siqueiros proponía sacar la producción pictórica y escultórica de los museos y de las manos privadas para hacer de ellas un elemento de máximo servicio público y de bien colectivo, utilizar todas las oportunidades posibles de plástica monumental descubierta, y la formación de equipos que anticiparan la técnica del futuro. Esa técnica del futuro era lo que Siqueiros denominaba “la plástica de la sociedad comunista”, que sólo sería posible una vez abolidos los residuos del poder capitalista, pues se trata de una plástica realmente pura, bella de por sí, ajena por completo a toda intervención anecdótica, descriptiva, imitativa, decorativa; una plástica sin historias ni moral, al servicio del más fino sentimiento estético de los hombres. En el mismo número, González Tuñón retomó la propuesta de Siqueiros al afirmar que el arte puro, el arte-abstracto, el arte-entretenimiento sólo sería posible en una sociedad sin clases y no en una sociedad capitalista donde el arte “no puede estar ajeno al drama del mundo”. Por lo tanto, llamaba a militar por un arte subversivo “que despertara y provocara, que representara la ansiedad, el dolor y la esperanza del pueblo” pues el arte puro sería el arte del futuro, el arte que serviría a la dictadura del proletariado.

Arte puro y arte de propaganda fueron, entonces, los términos en que la revista planteó una discusión que introdujo, a su vez, una disputa acerca de “la forma” del arte, es decir, acerca de una dicotomía planteada entre forma y contenido. En este sentido, fue Julio Payró quien sostuvo que Siqueiros, al adoptar los temas de la propaganda social y proscribir las bellas imágenes destinadas, según Siqueiros, a adormecer a las masas, olvidaba que su pintura tenía trascendencia para la humanidad no por los temas que tocaba pues, “para el arte, lo mismo da que esté crucificada el águila y, en pie sobre la cruz, el indio triunfante de la revolución”, sino por la forma en que ese arte se manifestaba. En otras palabras, Payró, basándose en la obra del mismo Siqueiros, planteaba que el valor de la obra de arte no estaba en el contenido sino en la forma en que ese tema (sea cual fuera ese tema) aparecía representado.

La revista delimitó un proyecto estético en el cual izquierda vanguardista se superponía a militancia política o, en otros términos, los procedimientos formales de la vanguardia estética se entendían inseparables de sus contenidos ideológicos. Por lo tanto, diseñó un claro recorte con respecto al “romanticismo proletario” o “arte social” que caracterizaba a la literatura de Boedo que si bien se preocupaba por los temas de la miseria, la desigualdad social, el dolor proletario, las huelgas o las manifestaciones, no problematizaba el modo de representación de esos temas. Así, Payró tomaba el ejemplo de la pintura *Al Alba* de Hernans en la cual aparece un grupo de obreros que, mientras se dirigen a su trabajo, pasan frente a un cabaret del que sale un caballero vestido de frac, ebrio, a quien llevan del brazo dos prostitutas que lo invitan subir a un automóvil. Payró señalaba que la ideología de esta pintura era sana y noble pero que el cuadro era grotesco pues “no basta con que estemos de acuerdo con el tema de una pintura para que aceptemos a ésta como una obra de arte”.

Frente al “arte social”, la revista propuso otros modelos estético-ideológicos: el surrealismo francés, la nueva literatura rusa (Gladkov, Fedin, Pilniak, Ivanov, Gomilewsky, Leonov) y algunos escritores norteamericanos como Sinclair Lewis y John Dos Passos. Esta adscripción fue la que rigió la traducción y la selección de los materiales literarios publicados, y diseñó un mapa que, en el ámbito internacional, tenía como figura central a Luis Aragon, y en el marco de la literatura nacional, a Raúl González Tuñón. *Contra* publicó en su segundo número la primera traducción española de “Frente Rojo”, realizada por Luis Waismann, y

publicó, dos números después, el controvertido poema de González Tuñón “Las brigadas de choque”. El caso González Tuñón reprodujo, en el ámbito local, los sucesos que rodearon, en 1930, la publicación de “Frente Rojo” de Aragon en *Literatura de la Revolución Mundial*, órgano de la UIER (Unión Internacional de Escritores Revolucionarios) ya que así como Aragon fue perseguido por incitación al crimen, medida que provocara la movilización y el debate entre los escritores, en 1933 la publicación de “Las brigadas de choque” tuvo efectos similares ya que fue González Tuñón el procesado por incitación a la rebelión. En 1935, cuando González Tuñón ya se encontraba en Madrid, se conoció la sentencia judicial, que generó documentos de protestas firmados por intelectuales argentinos, franceses y españoles.

Fiel al modelo martinfierrista, *Contra* realizó encuestas para convocar la opinión de escritores e intelectuales. La primera encuesta nació de un artículo de Córdova Iturburu publicado en su primer número, en el cual se preguntaba: “¿Puede o no la literatura, la verdadera, la de los buenos escritores, descender al mundo agitado de las luchas políticas en que se debaten las aspiraciones más nobles y los apetitos más mezquinos?”. A partir del número siguiente, esta pregunta adquirió el formato de una encuesta titulada “¿El arte debe estar al servicio del problema social?”, a la que respondieron Nydia Lamarque, Luis Waismann, Oliverio Gironde, entre otros. El problema se desencadenó con la respuesta de Jorge Luis Borges quien, como señala Sarlo, se negó a considerar los términos de la pregunta porque someterse a ella implicaba aceptar la existencia de un problema que planteara la relación entre arte y sociedad. Por lo tanto, respondió de un modo altamente irónico, retomando argumentos que él ya había escrito sobre Leopoldo Lugones y el modernismo, en el tono y el estilo característicos del desenfado martinfierrista:

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 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.<sup>25</sup>

El tono jocosos, la falta de seriedad en la respuesta borgeana a una pregunta que *Contra* consideraba “seria” provocó, por un lado, la furiosa respuesta de Córdova Iturburu para quien “la respuesta de Borges no debió publicarse” porque “es una burla y una disminución intencionada del problema”. Córdova Iturburu no pudo leer el gesto altamente paródico de Borges y se equivocó al tratar de responder, seriamente, a una bravuconada:

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.<sup>26</sup>

La polémica que Córdova Iturburu plantea con respecto a la respuesta de Borges, si bien es pobre en su argumentación, marca hasta dónde *Contra* puede cumplir con las pautas del modelo elegido: la revista pudo hacer suyo el discurso irónico o paródico que caracterizaba al martinfierrismo siempre y cuando éste se encontrara delimitado en las contratapas, y siempre y cuando ese espíritu juvenilista y de picardía criolla no se desplazara

---

<sup>25</sup> “Arte, Arte Puro, Arte Propaganda... Contestación a la encuesta de *Contra*: ¿El arte debe estar al servicio del problema social?”, *Contra*, nº 3, julio de 1933.

a las zonas de discusión que la revista consideraba “serias”. Al mismo tiempo, el hecho de que Córdova Iturburu pusiera en duda que Borges “no habrá dejado de advertir que una sociedad se derrumba y que otra sociedad pugna por nacer entre sus ruinas” no hace sino señalar su propia ceguera ante un proyecto literario que, sin las estridencias del surrealismo o del constructivismo ruso, reflexiona, a su modo, sobre su presente histórico. Como señala Sarlo, aunque Borges siempre trató de preservar su literatura como un espacio libre de las pasiones inmediatamente políticas, sus cuentos del treinta y del cuarenta “pueden ser leídos como una respuesta hiperliteraria no sólo a procesos europeos, donde el surgimiento del fascismo y la consolidación de un régimen comunista en la URSS preocupaba a todos los intelectuales liberales, sino también a las desventuras de la democracia en Argentina, y a la masificación de la cultura en una sociedad donde la modernización parecía no haber dejado nada en pie”. Por otro lado, es probable que la respuesta de Borges haya sido el motivo del cierre de la encuesta: “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”. Cierre del debate que, al mismo tiempo, ratificaba 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”.<sup>27</sup>

En el último número de *Contra*, González Tuñón advertía a los lectores de los problemas de distribución que había tenido la edición anterior debido a confiscaciones, insinuaciones a los vendedores y detenciones de numerosos lectores. El conflicto creció, ya que ese quinto número fue confiscado por la policía y, como antes se señaló, González Tuñón fue encarcelado durante cinco días y debió someterse a un largo proceso judicial por la publicación de “Las brigadas de choque”. Aunque el proceso y los conflictos con la policía explican, de algún modo, el cierre de la publicación, también es plausible sostener que, al cabo de sus cinco números, el modelo de intervención elegido por *Contra* había encontrado

---

<sup>26</sup> “Arte, Arte Puro, Arte Propaganda”, *Contra*, nº 4, agosto de 1933.

<sup>27</sup> “Arte, Arte Puro”, *Contra* nº 4, agosto de 1933.

su límite. Por un lado, la irreverencia y la mordacidad no funcionaban en un mundo en el cual los nazis estaban persiguiendo a los judíos y los fascistas encarcelaban a sus opositores. Por otro, las relaciones entre la vanguardia estética y el Partido Comunista se habían complicado. Fue en 1933 cuando el Partido Comunista Francés expulsó a André Bretón, Paul Éluard y René Crevel (y esto explicaría la centralidad de Aragón, el único surrealista que logró resolver sin mayores conflictos una concepción del arte vanguardista con su militancia comunista) y pocos meses después se instauraría el realismo socialista como la única estética posible dentro de la revolución. A pesar de su precipitado final, en su corta trayectoria *Contra* representó una propuesta que literariamente, en la Argentina, era novedosa: se trató de unir, por primera vez, vanguardia estética y vanguardia política, siendo el punto máximo de articulación de una vanguardia estética revolucionaria con una práctica política militante.

### Dispersiones y polémicas

Mientras la revista *Contra* buscó convertirse en la sucesora de *Martín Fierro* y le disputó a la revista *Sur* de Victoria Ocampo el carácter de ser su heredera (en enero de 1933, cercana la fecha de la aparición de *Contra*, González Tuñón había afirmado 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”<sup>28</sup>), los escritores que años antes se habían agrupado en Boedo, en los treinta conformaron un mapa atravesado por dispersiones y enfrentamientos.

Como se señaló, en mayo de 1931, salía a la calle *Metrópolis, de los que escriben para decir algo*, la revista del Teatro del Pueblo, dirigida por Leónidas Barletta. El elenco estable de Boedo reaparecía así en las páginas de sus quince números, con sus nombres más reconocidos: Alvaro Yunque, Roberto Mariani, Ramón Doll, José Portogalo, Santiago Ganduglia. Como señalan Lafleur, Provenzano y Alonso, *Metrópolis* fue un tardío retoño de Boedo y su contenido “fue un caldo espeso, resultado de la cocción, en la misma cacerola, de Carlos Marx, Gorki, Kropotkine, Proudhon, Dostoiewsky, Jaurés, Plejanov, Stirner, Otto

---

<sup>28</sup> “Parece mentira, por Raúl González Tuñón”, *Crítica* 11 de enero de 1933.

Bauer y Elías Ehrenburg; todo ello condimentado con la especería autóctona del tango, la muchachita del suburbio y el malevo de cafetín”. En su primer número, *Metrópolis* continuaba con la misma polémica de años anteriores, pues el modo de diferenciarse y de definir un espacio propio era, nuevamente, con respecto al grupo de Florida:

Hay quienes escriben para beneficio de la humanidad y hay quienes escriben para conseguir un empleo. Casi todos los literatos de Florida escribían —¡Santo Cielo!— para conseguir un puestito. Y apenas tuvieron la colocación, cumplido el objeto de su arte, abandonaron la literatura. Digamos entre paréntesis, que para bien de todos. Pero, es bueno consignarlo como ejemplo. ¿Recordáis aquel temerario poeta rubendariano de Florida, el insigne Evar Méndez? Es jefe de una oficina de Impuestos Internos, tiene un sueldito pasable y ya no escribe más versos. Otro guerrillero narcisista, Ernesto Palacio, ex anarquista, pseudo revolucionario, es secretario de no sabemos qué intervención, y ya no escribe más macanas. ¿Recordáis a Jacobo Fijman —otro converso por snobismo— autor de un libro de pavaditas? Ya no volverá a escribir: es secretario del secretario de un secretario del gobierno. Y no sería nada difícil que tuviese influencia para meternos presos. En fin, nosotros queríamos decir que por muchos libros que se publiquen, cuando no hay sincera vocación artística, con los primeros pesos malganados, el arte se lo lleva el diablo.

Sin embargo, el campo literario de la izquierda ya no era el mismo y la sola diferenciación del grupo de Florida no bastaba para delimitar un “nosotros” con perfiles definidos. Así, por ejemplo, *Metrópolis* polemizaba con Antonio Zamora y buscaba separarse de la revista *Claridad* de la cual el propio Barletta había sido secretario de redacción:

Porque, digámoslo sin rodeos, el señor Samora (sic) es un bruto incapaz de poner en el papel dos palabras juntas, ni de decirlas en público, con sentido común. Tiene la mentalidad de un salchichero. Sabe hacer negocios, limpios y sucios; eso es todo. (...) Ha olvidado la explotación infame que hizo de Castelnuovo, Yunque, Mariani, Barletta, Amorin y Rodríguez, a quienes no les liquidó sus libros, con el agravante de

que tampoco pagaba la imprenta (...)Ya se verá como ni siquiera respeta a Arlt, que es un buen negocio de librería y a quien, estamos seguros, querrá arreglar con manises. Pero esos escritores revolucionarios a que aludimos deberían tener un gesto de independencia y negarse a que se les exhiba en comidas “con abundante menú”, con fines puramente comerciales. No deberían tampoco colaborar en una revista que pone el retrato de Laurencena en la tapa, salvo que el señor Samora les confiara la dirección sin restricciones. (...) En resumen: creemos que ha llegado el momento de hablar sin eufemismos. Los que a esta fecha siguen subordinándose al “melón” de Samora, sin decidirse a tomar las riendas de *Claridad*, o plantean el dilema o se deciden a disparar de la “empresa cultural” antes de que la mierda les llegue al cuello.<sup>29</sup>

Como también se señaló, el alejamiento de Barletta de la revista *Claridad* fue el primer síntoma de la dispersión del grupo inicial de Boedo y de la elección de caminos diferentes. En los años treinta, Barletta fue una figura ajena a *Claridad*, del mismo modo que mientras Zamora permaneció ajeno tanto a *Metrópolis* como a las otras revistas que la siguieron (*Columna*, de 1937 y *Conducta*, de 1938), Castelnuovo dirigiría su propia revista, en un sistema de críticas cruzadas que, en muchos casos, sólo revela cierta indecisión a la hora de plantear los verdaderos problemas en la constitución de una izquierda sólida en la Argentina.

Pese a la dispersión, Barletta intentó organizar, desde Teatro del Pueblo, un espacio común para convocar a escritores que provenían de diferentes zonas del campo cultural de izquierda. Fundado por Barletta el 30 de noviembre de 1930 con la finalidad, según se señalaba en su estatuto, de “realizar experiencias de teatro moderno para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte general, con el objeto de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo”, el Teatro del Pueblo desarrolló sus primeras funciones en teatros barriales y plazas públicas. Oficialmente inauguró su temporada el 14 de febrero de 1931 en un cine de Villa Devoto, con un programa que incluyó *La conferencia*, de Mark Twain, interpretada por José Petriz, *El Cafetín*, canciones del suburbio interpretadas por Virgilio San Clemente; *La madre ciega*, boceto de Juan Carlos Mauri; *Comedieta*

---

<sup>29</sup> “Abajo la careta”, *Metrópolis*, nº 7, noviembre de 1931.

*burguesa* de Alvaro Yunque; y versos criollos recitados por Hugo D'Evieri. El programa se repitió en otras dos salas de cines de barrio hasta que Barletta alquiló la sala de la Wagneriana, ubicada en Florida 936, y allí debutaron con un repertorio integrado por *Títeres de pies ligeros* de Ezequiel Martínez Estrada, *La madre ciega* y *El pobre hogar*, de Juan Carlos Mauri. Después de gestiones, idas y vueltas, Barletta obtuvo que la Municipalidad le cediera un ruinoso local ubicado en Corrientes 465. Allí convocó, a mediados de 1931, a los escritores Alvaro Yunque, Roberto Arlt, Amado Villar, Nicolás Olivari, entre otros, a participar de Teatro del Pueblo con obras propias. Con escepticismo, la mayoría de los escritores invitados aceptó participar, a pesar de la poca confianza que les despertaba el teatro, que no era otra cosa que un salón destartado, con montones de revoque caído por los rincones, y con la compañía de actrices y actores tiritando de frío en banquitos de madera, entre quienes se encontraban Amelia Díaz de Korn, Joaquín Pérez Fernández, Pascual Nacarati, José Veneziani, Hugo D'Evieri, Virgilio San Clemente, María Novoa.

Pese a tan precarios comienzos, en muy poco tiempo la compañía sumó a nuevos actores: los hermanos Juan, Rosa y Celia Eresky, José Petriz, Tito Rey, Emilio Lommi, Josefa Goldar, Ana Gryn y Nérida Piuselli. Guillermo Facio Hebequer dibujó el logotipo de la institución: un hombre con el torso desnudo que agita la cuerda del badajo de una campana. El Teatro del Pueblo se convirtió así en una propuesta teatral alternativa, que ofreció un espacio de divulgación para las clásicas y modernas piezas extranjeras (obras de Gogol, Shakespeare, Cervantes, Tolstoi, Lope de Vega, Moliere, Eugene O'Neill, Jean Cocteau, Andreiev, entre otros), y un lugar a los nuevos dramaturgos argentinos: Raúl González Tuñón, Amado Villar, Nicolás Olivari, Eduardo González Lanuza, Arturo Capdevilla, Roberto Mariani, Horacio Rega Molina, Enrique Amorim, entre otros. Además, la compañía llevaba sus funciones a plazas públicas y cines de barrio, editaba boletines, programaba conferencias y publicaba *Metrópolis. De los que escriben para decir algo*, el órgano oficial del Teatro del Pueblo. En estas actividades, como analiza Osvaldo Pellettieri, es clara una propuesta teatral que se caracterizó por una idea didáctica del teatro de acuerdo al modelo propuesto por Romain Rolland, el activismo de sus miembros organizados en comisiones directivas, asambleas, entes de lectura, y un antagonismo explícito contra la tradición anterior, especialmente contra el teatro comercial. Como reseñó Arlt en *El Mundo*, años después de su inauguración: "La cueva de la calle Corrientes, *veinte centavos la entrada*, fue siendo

conocida por el público. La gente, con excepción de ciertos intelectuales, observaba con simpatía el esfuerzo de este grupo de artistas en semilla, que con bolsas, rafia, fondos de canastas, papel y algunas lamparitas pintadas, confeccionaban los decorados. Al poco tiempo, en el Teatro del Pueblo se anunció un progreso. Los cajones de querosén fueron sustituidos por bancos de tablones. Un humanitario carpintero fió la madera. Los actores del teatro hacían el trabajo, por turno, de ordenanzas, de lavapisos, de pintores, maquinistas, apuntadores, administradores, porteros y boleteros. Lo hacían todo. Cualquier actor de la compañía del Teatro del Pueblo puede hacer trabajos de sastre, puede confeccionar una peluca postiza, dibujar un traje, proyectar un decorado. A la fuerza ahorcan, y ellos tenían que hacerlo todo. Y lo hicieron. Lo hicieron todo, incluso su destino a través de nueve años de durísima lucha”.<sup>30</sup>

También durante 1931, apareció la revista *Nervio. Ciencias, Artes, Letras* dirigida por V. P. Ferreira que, si en un comienzo se postuló como una revista que militaba por el pacifismo y en contra del imperialismo, poco después devino en una revista claramente anarquista, en la cual se publicaron artículos de Alfonso Longuet, Isidoro Aguirrebeña, S. Kaplan, Costa Iscar y textos literarios de Alfonsina, Portogalo, Yunque, Castelnuovo, C. Brumana, Campio Carpio, Aristóbulo Echegaray.

Si bien en su primer número *Nervio* se definió como un “órgano ecléctico, independiente en absoluto, <que> tiene trazado de antemano su camino: servir lealmente de mentor a todos aquellos que se encuentran desorientados y anhelan iniciarse en la senda que conduce a la Verdad” y publicó numerosos textos literarios, muy pronto tomó un cariz exclusivamente político y gremial, diferenciándose de las propuestas políticas de izquierda, tanto de los socialistas como de los comunistas:

Resolver el problema de la desocupación y la miseria, sin resolver el de la libertad, pretender superar el capitalismo y sus contradicciones, dentro o fuera de él, con el recurso del fortalecimiento de las instituciones opresivas del Estado, fundar en la violencia de arriba, la solución del presente caos, es la reedición del círculo de Vico. De ahí la responsabilidad de las fuerzas libertarias en esta hora de violencia. De su acción

---

<sup>30</sup> Roberto Arlt, “El Teatro del Pueblo va al Teatro Corrientes”, *El Mundo*, 21 de mayo de 1937.

y de despertar, esperemos que surja el verdadero espíritu contra la guerra, contra la violencia y contra sus culpables.<sup>31</sup>

En enero de 1934, la revista se redefinió señalando que el objetivo de su publicación era exponer la posición libertaria “frente a la realidad que nos rodea, para hacer crítica constructiva y presentar las soluciones que nuestro movimiento plantea al caos actual. Sin hacer distinciones entre unos y otros, ha conseguido ser un fuerte nexo entre todas las fuerzas revolucionarias en potencia: estudiantes, obreros, maestros, intelectuales, etc. Sin desconocer que una de ellas ha de tener preponderante actuación en la transformación y reconstrucción de la sociedad que se está gestando, alienta a todos los que en diferentes planos de ubicación, artistas, escritores, profesionales, pueden colaborar con gran eficacia en esta acción, como aliados poderosos de los trabajadores”.<sup>32</sup> Por lo tanto, en su número 38 reprodujo el manifiesto de los anarquistas rusos (“Por una Rusia libre”) fechado en diciembre de 1934 y firmado por Maximov, y se definió como una revista libertaria cuyo deber era sostener una política de alta confrontación tanto con el gobierno de Agustín P. Justo (que detenía a sus colaboradores, confiscaba sus ediciones e impidió, en más de un momento, su libre circulación) como con el resto de las fuerzas de izquierda.

En abril del año siguiente, una escisión del grupo de Boedo participó en la creación de la revista *Actualidad. Económica, política, social*. Los primeros proyectos para sacar esta revista estuvieron en manos de dispersos disidentes del Partido Comunista y de un grupo de intelectuales liderado por Elías Castelnuovo. Finalmente, el proyecto se fue modificando y la revista que salió a la calle era un vocero oficioso del Partido Comunista. Su primera época constó de ocho números, que aparecieron entre abril y octubre de 1932 bajo la dirección de Castelnuovo, quien no figuraba como director de la revista; su segunda época, en cambio, comenzó en febrero de 1933 bajo la dirección de Ricardo Aranda. Se trató de una revista que publicaba notas que vinculaban una posición marxista a las prácticas artísticas y las actividades culturales. Desde su primer número se definió como una revista marxista y publicó artículos sobre la economía comunista y la política internacional. Las dos firmas del ámbito literario local que prevalecieron fueron las de Roberto Arlt y Elías Castelnuovo,

---

<sup>31</sup> “La Era de la Violencia”, *Nervio*, nº 18, octubre de 1932.

<sup>32</sup> *Nervio*, nº 31, enero de 1934.

quienes publicaron notas en todos sus números. Arlt, por ejemplo, usó su saber de cronista profesional para registrar espacios urbanos y situaciones sociales vedados en sus “Aguafuertes Porteñas” publicadas en el diario *El Mundo*. Así, escribió notas sobre los obreros que hacían huelga en los frigoríficos de Avellaneda o sobre los desocupados que vivían en Puerto Nuevo, a quienes entrevistó en compañía en un delegado del Partido Comunista. A través de sus reportajes, ilustrados con numerosas fotografías, Arlt se enfrentó a las reales condiciones de explotación en que trabajaban miles de obreros y a la miseria producida por la desocupación y la falta de vivienda. En su confrontación con los militantes obreros y con el mundo del trabajo, sus certezas como periodista e intelectual de izquierda entraron en crisis:

El cronista está mareado. Tiene la lúgubre sensación de haberse aproximado a un pozo sin fondo. ¿Qué es un cronista? Un señor que anda bien vestido, conversa de literatura, tiene éxitos entre gente bien vestida, y cree que el límite del universo se limita a cuatro rayas que abarcan un perímetro de ciudad construida de acuerdo a hermosas leyes de arquitectura. El cronista está mareado. (...) Ciertamente es que el sol entra por la ventana, que el cigarrillo humea entre sus dedos, cierto que él no necesita preocuparse de esos problemas, él no tiene que cargar bultos, ni andar descalzo en un saladero, ni cargar fardos de carne de setenta kilos. No. Él gana en una hora de escribir pavadas, lo que estos hombres ganan en un día de correr bajo el control de un reloj, y los gritos de un capataz defendido por los máusers de la policía del frigorífico, y los máusers de la policía del Estado. (...) El cronista, chupa su mate en silencio y piensa: —Me he venido con este magnífico sobretodo a ver a esta gente sin trabajo. “Hay que defender a la patria de estos elementos disolventes”. Hijos de puta. Así que la mujer que se desmaya, la otra que revienta tísica, la tercera que tiene que abrirse de piernas al capataz, son gente de ideas subversivas. ¡Treinta y cinco centavos la hora! Y, seguramente, en Londres, las hijas de estos accionistas, se quejan de que la atmósfera no es lo suficiente templada para ir a hacer el amor poético en un bosque más poético aún.

En *Actualidad*, Castelnuovo y Arlt encontraron un espacio de militancia que se tradujo en la formación de la Unión de Escritores Proletarios en mayo de 1932. Sus tres objetivos principales eran: la defensa de la Unión Soviética, la lucha contra la guerra imperialista, y la lucha contra el fascismo y el social fascismo. Su comisión directiva estaba formada por Elías Castelnuovo (secretario), Carlos E. Moog (prosecretario), Simón Slawsky (tesorero), y los vocales: Roberto Arlt, J. Boero, J. Alonso, Bartolomé Bossio; Suplentes: León Klimosky y Osvaldo Dighero. Asimismo, y en abierta confrontación con el Teatro del Pueblo de Barletta, *Actualidad* promovió la formación del Teatro Proletario con la intención de “formar un amplio frente con el cual iniciar de inmediato una formidable ofensiva contra el teatro burgués”. En sus doce números, la revista mantuvo álgidas polémicas con *Claridad*, a la que acusaba de social demócrata, y con *Metrópolis*, cuyas críticas apuntaban a la figura de su director: “Elegimos a Leónidas Barletta por cuanto éste constituye la expresión de toda una tendencia de la burguesía en sus instantes actuales: la que utiliza el arte bajo un disfraz izquierdista, aparentemente de ideas sociales, para a fin de cuentas, no realizar otra tarea que el apuntalamiento y la defensa de esa misma burguesía que muchas veces parece despreciar o combatir, pero de la que en realidad son sostenes, tal y como el arte burgués mismo”.<sup>33</sup>

Dos años más tarde, en agosto de 1934, comenzaría a publicarse *Feria*, cuyos dos primeros números fueron dirigidos por Arturo Cambours Ocampo, y sus cuatro restantes por Carlos Serfaty. Su primer número apareció como un diario, con el formato tabloide; a partir del número siguiente, se transformó en una revista. En su tercer número, cambió de director y modificó su título: *Feria. La Revista de los Escritores*. Se trató, sobre todo, de una revista literaria que intentaba concitar el interés de los jóvenes escritores a través de cierta prescindencia de la política y de la no intervención en las discusiones políticas por considerar que “la juventud que piensa, desprecia a la política, a la nuestra se entiende, porque desprecia a los políticos”. En sus fugaces siete números, también se propuso sostener una posición equidistante con respecto a las polémicas estéticas:

*La Revista de los Escritores*, vale decir: la voz de los hombres que escriben. Sin distinciones de estilos, de grupos, de banderías. Ni Florida ni Boedo. Ni pasatistas, ni

---

<sup>33</sup> Carlos E. Moog, “El arte y nuestras ideas sociales”, *Actualidad*, nº 3, junio de 1932.

neosensibles, ni novísimos. Escritores que necesitan decir algo que puede ser dicho en las columnas mercenarias de los rotativos o las páginas chirles de las revistas de gran tiraje. Que no puede ser dicho allí, o por el tono o porque allí el espacio para el talento es menguado y cedido tarde y como gracia de piedad. *Feria. La Revista de los Escritores* y para los escritores, anhela que cada hombre o mujer que escribe, tenga en ella su tribuna. Es el único plan, es el único motivo. Quisiera su Dirección que todos comprendieran. Que todos sintieran eso. Que todos dijeran: Nuestra Revista. Porque *Feria* intentará ser desde hoy, eso: “Nuestra Revista”, la revista de los escritores.<sup>34</sup>

Al no sentar posición con respecto a ninguna postura, ni estética ni política, su staff de redacción fue altamente ecléctico; así, en sus páginas se publicaron artículos tanto de jóvenes escritores como de viejos militantes socialistas: Arturo Cerretani, José Portogalo, Adolfo Likerman, Manuel Antonio Valle, Manuel Francioni, Aristarco el Justo, César Tiempo, Rafael Cansinos Assens, María Julia Gigena, José Salas Subirat, José Gabriel, Leónidas de Vedia, Alvaro Yunque, Vicente Barbieri, Alberto Gerchunoff, Antonio Gil, Juan L. Ortiz.

### **Unidad contra el fascismo**

La consolidación del stalinismo en la Unión Soviética, el estallido de la guerra civil española y el cambio de estrategia de la Tercera Internacional, que desde 1935 pasó a impulsar la formación de Frentes Populares, marcaron un corte decisivo en la franja izquierdista del campo intelectual y político argentino. A partir de 1936, el antifascismo fue el aglutinante que dirimió las polémicas internas y que dio coherencia al compromiso político de intelectuales que provenían de sectores que, muy poco antes, habían estado enfrentados. Ese clima se suspendió provisoriamente entre 1939, con la firma del tratado Von Ribbentrop-Molotov entre la URSS y la Alemania nazi, y 1941, cuando comenzó la invasión alemana al país de los soviets. La situación internacional hizo que los intelectuales comunistas se vieran en una situación incómoda en esos años: reaparecía en el partido el

---

<sup>34</sup> “Motivo, por la Dirección”, *Feria*, nº 3, 15 de octubre de 1934.

diagnóstico de la guerra como conflicto interimperialista y se postergaba la estrategia de frente popular para retomar, demasiado apresuradamente, una táctica sectaria. Sin embargo, esos cambios de 1939-1941 no arraigaron entre los escritores cercanos al partido; el retorno de 1941 a las consignas previas, que incluían la reivindicación de la democracia, parecía contar en cambio con un apoyo mucho mayor y empalmar con tradiciones más firmes.

El viraje de 1935 dio como productos más representativos la organización de la AIAPE (Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) el 28 de julio de ese año, y la fundación de las revistas *Unidad* y *Dialéctica*. La defensa de la cultura frente al ataque del fascismo fue el principal proyecto de la AIAPE, una asociación de intelectuales de centro y de izquierda liderada por intelectuales vinculados al Partido Comunista. Obligados, por el llamamiento a conformar Frentes Populares, a aliarse con sectores liberales y democráticos no revolucionarios, los comunistas buscaron entonces organizar los lineamientos ideológicos de la agrupación. Pero como la AIAPE intentaba ante todo sostener un frente de intelectuales antifascistas que se opusiera al crecimiento de la derecha, sus principios, como demuestra James Cane, son generales y vagos pues giraban en torno a las nociones de democracia, justicia y libertad. Desde sus comienzos, Aníbal Ponce fue el líder natural de la nueva organización, y su presidente hasta octubre de 1936, momento en el que fue expulsado de su cátedra de psicología y debió exilarse en México. Fue entonces reemplazado por Emilio Troise con quien la AIAPE asumió un discurso más nacional para convocar a los antifascistas, hecho que ocasionó, en más de un momento, conflictos internos entre comunistas, socialistas y troskistas. Así incorporó a radicales como Arturo Frondizi y a socialistas reformistas como Roberto Giusti. El órgano periodístico de la AIAPE fue la revista *Unidad. Por la defensa de la cultura*, que apareció en enero de 1936 en formato tabloide. En sus ocho números prestó particular atención a aquellos ensayos y artículos que reflexionaban sobre el Frente Unico en París, y publicó noticias sobre la guerra civil española y denuncias sobre los continuos actos de censura e intimidación por parte del gobierno nacional, como la condena a Raúl González Tuñón, la negación del derecho de asilo al exilado boliviano Tristán Maroff, en encarcelamiento de Héctor Agosti, el secuestro del libro *Tumulto* de José Portogalo y la acusación al pintor Demetrio Urruchúa que había colaborado con sus ilustraciones.

Mientras tanto, la revista *Dialéctica* apareció en mayo del mismo año 1936 dirigida por Aníbal Ponce, presidente de la AIAPE. A diferencia de *Unidad*, la revista se propuso poner al alcance de los estudiosos los textos clásicos del proletariado y artículos que, con el método del materialismo dialéctico, renovaban la ciencia y la cultura para “esclarecer — mediante el tratamiento directo de los clásicos del proletariado— los caminos que conducirán a la liberación del hombre”.<sup>35</sup> En sus siete números, publicó artículos de Carlos Marx, Jorge Plejanov, Anatolio Lunatcharsky, Georg Lukacs, entre otros, que todavía no habían sido traducidos al castellano. La única firma de autor nacional fue la de Aníbal Ponce quien, en su sección “Comentarios marginales”, se dedicaba a analizar cada uno de los artículos publicados. La revista entonces proveyó materiales de lectura, reseñas de libros y de revistas sólo de izquierda con la idea de armar una enciclopedia del intelectual de izquierda.

La necesidad de sostener propuestas culturales capaces de unificar a diversos sectores de izquierda y de centro, atenuó notoriamente el tono revolucionario que caracterizaba a las revistas de izquierda de comienzos de los años treinta. El ejemplo que mejor ilustra estos dos momentos de la izquierda argentina es la posición de Raúl González Tuñón en quien se produjo, claramente, una conversión entre la radicalidad revolucionaria de “Las brigadas de choque” de 1933 y el tono conciliatorio de sus artículos periodísticos publicados en *Unidad* en 1936.

En efecto, el largo poema “Las brigadas de choque”, publicado en *Contra* en agosto de 1933 (y que puede ser leído como el programa estético-político de la revista), se ubicaba, 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 nuestra fantasía. / ¡Especialicémonos en el romanticismo de la revolución!”. El poema, que repetía anafóricamente la palabra “contra”, diseñaba un nosotros y un ellos a través del cual armaba un mapa del cual, salvo los comunistas, todos quedaban excluidos:

---

<sup>35</sup> *Dialéctica*, nº 1, mayo de 1936.

... 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 destrozarlos con un tiro de escopeta. / Porque ellos anuncian y provocan la peste en la tierra.

Violento y provocador, el yo del poeta exhibía en el poema sus errores políticos del pasado (“lamento no haber sido lo que se dice un ‘subversivo auténtico’ / lamento haber perdido tantos bríos / en los periódicos”), exhortaba a los camaradas poetas a asumir una actitud revolucionaria y a conformar una “brigada de choque” que hiciera posible la instauración del arte puro en una sociedad sin clases, e impulsaba 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 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”.

Otra fue, en cambio, la posición política de González Tuñón tres años después, cuando en el primer número de *Unidad* publicó un artículo en el cual instaba a todos los intelectuales, “por sobre todas las creencias e ideologías”, a luchar por un Frente Popular capaz de frenar los embates del fascismo criollo. Esta posición política conciliatoria, y que buscaba limar las diferencias internas entre socialistas, comunistas y troskistas, alteró también su percepción de la ciudad: mientras que en 1933 González Tuñón había representado a Buenos Aires como una ciudad “sucia como su río”, la “super calamidad de la semicolonía South América / que nunca ha dado un bandido perfecto / ni un gran poeta”, en 1936 se mostraba esperanzado: “Estamos en una ciudad de hombres fuertes, sanos, vivos. Estamos formando nosotros, escritores, artistas, poetas, periodistas, el frente intelectual popular. Somos ya la brigada de choque del pensamiento antifascista, nosotros, tal vez de diversas creencias e ideas políticas pero unidos en la lucha por la defensa de la cultura amenazada por los hachadores, por los estranguladores, por los que queman libros, por los que censuran, inhiben y matan”.<sup>36</sup>

La conversión de buena parte de la izquierda revolucionaria en uno de los componentes del frente antifascista marcó el final de un momento de alta confrontación política, en el cual los intelectuales reflexionaron acerca de la función del arte en una sociedad capitalista, de las formas estéticas con las cuales crear un estado de conciencia revolucionaria y del arte como arma fundamental de la lucha política. En el nuevo frente se reencontraron, finalmente, los hombres de *Claridad*, animados de una firme voluntad pedagógica hacia los grupos populares, inclinados a apreciar el realismo de denuncia y la ficción que dejara “alguna enseñanza”, cautelosos ante los experimentos rupturistas en lo formal, con quienes, en el inestable cruce de la política y las letras, habían intentado reconciliar ambas vanguardias: Zamora, González Tuñón y Barletta volvían a hallar un lugar en el cual convivir. La realidad internacional, signada por la guerra civil española y la guerra mundial, se impuso a los debates locales y reestructuró nuevamente el campo cultural y político. En efecto, si, como afirma François Furet, la revolución rusa de octubre de 1917 había adquirido en los años de la posguerra la categoría de acontecimiento universal, es con el ascenso de Hitler y con la guerra civil española de 1936 cuando se concentran y simplifican las pasiones políticas del siglo al reducir la complejidad en dos bandos, fascistas y

---

<sup>36</sup> *Unidad*, nº 3, abril de 1936.

antifascistas. Por lo tanto, las cuestiones debatidas, ya fuese dentro de los Estados o entre ellos, son de carácter transnacional y en ellas los intelectuales y los artistas son los que se dejaron ganar más fácilmente por los sentimientos antifascistas: como señala Eric Hobsbawn, los intelectuales occidentales son los primeros en movilizarse en masa en contra del fascismo; y si al comienzo formaban un estrato todavía reducido, son sumamente influyentes porque, entre otras razones, incluyen a los periodistas que en los países no fascistas de occidente cumplieron la función de alertar a sus lectores acerca de la naturaleza del nacionalsocialismo. Esa necesidad de aunar todos los esfuerzos en frenar el avance del nazismo y el fascismo, y en conformar un Frente Único de intelectuales puso en el centro de las preocupaciones valores más universales, como los de democracia, justicia y libertad, opacando la idea de la revolución posible y cercana que rigió el pensamiento y la militancia de muchos intelectuales a comienzos de los años treinta.

**Bibliografía básica citada**

- AAVV, "La década infame", número especial de *Tramas para leer la literatura argentina*, vol. II, nº 5, 1996.
- Aricó, José, "La polémica Arlt-Ghioldi. Arlt y los comunistas" en *La Ciudad Futura*, nº 3, diciembre de 1986.
- Boccanera, Jorge, "El viaje de González Tuñón" en Raúl González Tuñón, *Juancito Caminador*, Buenos Aires, Ameghino, 1998.
- Cane, James, "Unity for the Defense of Culture: AIAPE and the Cultural Politics of Argentine Anti-Fascism, 1935-1943" en *HAHR*, agosto de 1997.
- Cattáneo, Liliana, *La izquierda argentina y América Latina en los años treinta. El caso de Claridad*, Tesis de Posgrado del Instituto Di Tella, Buenos Aires, 1992.
- Cattaruzza, Alejandro, *Historia y política en los años treinta: comentarios en torno al caso radical*, Buenos Aires, editorial Biblos, 1991.
- Ciria, Alberto, *Partidos y poder en la Argentina moderna (1930-1946)*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.
- Furet, François, *El pasado de una ilusión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Gramuglio, María Teresa, "Sur en la década del treinta: una revista política" en *Punto de Vista*, nº 28, noviembre de 1986.
- Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- Halperín Donghi, Tulio, *Argentina en el callejón*, Buenos Aires, Ariel, 1995.
- Hobsbawn, Eric, *Historia del Siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1997.
- Lafleur, Héctor René, Sergio Provenzano y Fernando Alonso, *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*, Buenos Aires, Ceal, 1968.
- Larra, Raúl, *El hombre de la campana. Leónidas Barletta*, Buenos Aires, edición homenaje "Amigos de Aníbal Ponce", 1987.
- Lottman, Herbert, *La Rive Gauche; La elite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*, Barcelona, Tusquets, 1994.
- Marial, José, "Teatro del Pueblo" en *El Teatro Independiente*, Buenos Aires, Alpe, 1955
- Orgambide, Pedro, *El hombre de la rosa blindada*, Buenos Aires, Ameghino, 1998.

- Pelletieri, Osvaldo, "El teatro independiente en la Argentina (1930-1965): intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional" en Fernando de Toro (editor), *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna / IITCTL, 1991.
- Romano, Eduardo, *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, Ceal, 1983.
- Romero, José Luis, *Las ideas políticas en Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 1986.
- Sáitta, Sylvia, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- Sanguinetti, Horacio, *La democracia ficta, 1930-1938*, Buenos Aires, La Bastilla, 1988.
- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- , *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.
- Sosnowski, Saúl (editor), *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999.
- Terán, Oscar, "Aníbal Ponce o el marxismo sin nación" en *En busca de la ideología argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.
- Viñas, David, *Literatura argentina y política; De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.
- Warley, Jorge, *Vida intelectual en la década de 1930*, Buenos Aires, Ceal, 1985.