



Vol. 10, No. 1, Fall 2012, 413-450
www.ncsu.edu/acontracorriente

La imagen de escritor de Raúl González Tuñón, de los años sesenta a los treinta: relaciones entre literatura y política

María Fernanda Alle

Universidad Nacional del Litoral/CONICET

Retornos en los 60: al rescate de “la rosa blindada”

El campo intelectual de izquierda, en la Argentina de los años 60, se definió por la emergencia de una joven generación de intelectuales, escritores, poetas y artistas, conocida como la “nueva izquierda”, que comienza a impugnar los dogmas sostenidos durante décadas por la dirigencia tanto del Partido Comunista como del Partido Socialista, en los que la mayoría de estos jóvenes comenzó militando. Acontecimientos como la intervención soviética en Hungría en 1956, la Revolución Cubana, el conflicto que finaliza en la abierta separación entre China y la URSS a partir de 1963, la Guerra de Argelia, la Guerra de Vietnam, o las discrepancias entre el Partido Comunista Italiano y el soviético, sumados, a nivel nacional, a la relectura del peronismo, comienzan a abrir múltiples opciones teóricas y críticas desde donde pensar el proceso revolucionario; opciones que, al mismo tiempo, implicaron un cuestionamiento a la ortodoxia de los partidos tradicionales. Así, en el caso del Partido

Comunista, frente a los rígidos programas estalinistas que continuaba sosteniendo su dirigencia, los jóvenes que por esos años se suman a las discusiones políticas de la izquierda promueven la construcción de alternativas revolucionarias por fuera de los dogmas del partido y en clara controversia con ellos: “Toda la situación planteaba crecientemente la exigencia de una renovación profunda (...) La rigidez de las fórmulas estalinistas apenas se había distendido, y el autoritarismo coercitivo y el sectarismo dogmático seguían siendo las características dominantes de la vida intelectual y política [del PCA]” (Crespo, 433). Frente a esta situación, las estrategias intelectuales de los jóvenes, que incorporan a las lecturas habituales del marxismo las de Gramsci o Sartre, “implicaron”, afirma Oscar Terán (1991), “un enriquecimiento de enfoques porque pudieron combinar una ruptura respecto del estalinismo poco antes dominante dentro del marxismo con una traducción de nuevos referentes teóricos al caso argentino” (103). De este modo, el surgimiento de esta nueva izquierda cuestionadora de los programas oficiales conlleva una fractura en el interior del campo intelectual que, finalmente, terminaría por corroer y desplazar “hacia el pasado o hacia el reino del error, representaciones durante mucho tiempo dominantes en ese campo” (Altamirano, 55).

En lo que respecta a las doctrinas estéticas, la situación era similar a lo que sucedía en relación a las cuestiones políticas; pues si bien en 1956, el XX Congreso del Partido Comunista parece flexibilizar sus disposiciones en materia de arte, en los hechos, la línea comunista siguió siendo muy dura respecto a las vanguardias y regida desde los parámetros valorativos del realismo socialista. Como afirman Ana Longoni y Alberto Mestman (2008) para el caso de las artes plásticas—aunque su examen también es extensible a la literatura—, en el interior del campo de la izquierda se afrontaron tensos debates entre las posiciones ortodoxas del partido, “que regimentaba como canon el realismo socialista, en contraposición al arte de vanguardia que era defenestrado por esteticista, deshumanizado, elitista y decadente” (85), y quienes impugnaban esas posiciones a partir de “planteos que resolvieron de diferente modo la conflictiva relación entre arte y política” (79).

Ahora bien, si como señala Oscar Terán, la actitud disruptiva y polémica de esta nueva izquierda sesentista llevó a muchos grupos, entre ellos a los jóvenes nucleados en torno a la revista cordobesa *Pasado y Presente*,¹ a definirse como una “generación sin maestros”; lo cierto es que muchos otros encontrarán en tradiciones intelectuales, literarias y artísticas previas un espacio donde anclar y legitimar sus propias prácticas. Entre ellos, me interesa concentrar la atención en el grupo de poesía “El pan duro” y en la revista y empresa editorial “La rosa blindada”, pues ambos, descubren en la figura y en la poesía de González Tuñón una tradición desde donde situarse y autodefinirse como continuadores de una lucha comenzada años atrás por él.

El grupo de poesía “El pan duro” estuvo integrado por Juana Bignozzi, Hugo Ditaranto, Juan Gelman, Guillermo Harispe, Rosario Mase, Luis Navalesi, Héctor Negro, Julio Silvain y Alberto Wainer. Estos jóvenes poetas, que rondaban los 20 años, comenzaron a reunirse en 1955 con el fin de encontrar cauces de difusión para su poesía. En su libro testimonial de reciente publicación, Héctor Negro, uno de los fundadores del grupo, señala que el motivo que los llevó a agruparse fue, precisamente, la idea de que “si la gente no iba hacia la poesía, la poesía debería ir hacia la gente” (2007: 23). De modo que las principales actividades del grupo estuvieron abocadas, por un lado, a la realización de lecturas públicas de poemas en teatros, bares, bibliotecas, sindicatos y clubes; y, por otro, a la publicación de sus poemarios mediante un sistema de venta de vales anticipados con los cuales costeaban los gastos de edición. No fue, sin embargo, la formulación de una estética común lo que los definió como grupo, sino más bien la concepción compartida de que la poesía, como modalidad de intervención ante los acontecimientos, debía cumplir una función social y política, es decir, la apuesta por una poesía comprometida con los procesos sociales. Como afirma Juana Bignozzi, “eran experiencias más militantes,

¹ La revista *Pasado y presente* es una referencia obligada para el estudio de esta renovación del campo intelectual de la izquierda en los años 60. El primer número de la revista salió en 1963 y su publicación se extendió hasta 1965, con un total de nueve números publicados. Muchos de los principales animadores de la revista comenzaron sus trayectorias intelectuales dentro del PC, pero serían expulsados de sus filas por sus disidencias con la dirigencia cultural del partido; entre ellos, cabe destacar a José Aricó, Oscar del Barco y Juan Carlos Portantiero.

más políticas. Nosotros luchábamos por una difusión de la poesía. Nuestras estéticas—si se podía llamar así a lo que escribíamos—no tenían nada que ver entre sí” (2011).

En el año 1963, la editorial “La rosa blindada” publica una antología de “El pan duro”. El libro comienza con un prólogo en el que el grupo, además de presentarse, formular las inquietudes y las búsquedas que fueron tramando su historia, señala la herencia que retoma y, por ende, la tradición en la que se inscribe: la de Raúl González Tuñón, cuya “rosa blindada” se debe “recoger”:

Desde luego no es EL PAN DURO el único conjunto de poetas obstinados en esa batalla por la poesía de la rebelión, batalla entroncada en otra más vasta por la formación de una cultura nacional; muchos, felizmente, son los grupos de la capital e interior del país que han recogido la rosa que blindara Raúl González Tuñón, y la unión real de todos ellos, no fusionándose ni absorbiéndose sino amalgamando un movimiento fraternal y combativo que evite la dispersión de esfuerzos, es una de nuestras urgencias. (Negro, 103)

Por su parte, “La rosa blindada” fue un importante emprendimiento editorial que, en el año 1964, comenzó a publicar una revista con el mismo nombre, de la que salieron nueve números, el último de ellos en 1966. Entre los animadores del grupo se destacan Carlos Brocato y José Luis Mangieri, sus directores, Juan Gelman, Guillermo Harispe, Andrés Rivera, Carlos Gorriarena y Norberto Onofrio, por citar sólo algunos de los nombres más recordados. Al igual que en el caso de “El pan duro”, “la posición de la revista acerca del modo de resolver los vínculos entre arte y política no era homogénea” (Longoni, Mestman 2008: 87) pues si algunos promovían una estética de tipo realista, muchas veces (aunque no siempre) alejada de los cánones del realismo socialista, otros sostenían una posición más ligada a la experimentación. Lo cierto es que, de cualquier modo, en lo que convergían todos ellos era en la idea de que el arte no podía ser autónomo sino necesariamente comprometido con las luchas políticas y sociales.

Si ya desde el nombre escogido—que, como se sabe, es el título de una de las obras poéticas más reconocidas de González Tuñón, publicada en 1936 en homenaje al alzamiento de los mineros asturianos y enmarcada

en el clima de la lucha antifascista de los años 30—, el grupo de jóvenes exhibe sus deudas con el poeta; su designación como “director de honor” de la revista no deja lugar a dudas respecto al lugar que ocupará como legitimador de estas nuevas trayectorias intelectuales. Para dejar todavía más claro este lugar de González Tuñón como el “maestro”, y en ocasión de cumplirse sus 60 años, la cuarta entrega de la revista, de marzo de 1965, le está casi por entero dedicada. El número comienza con una editorial titulada “Por qué nuestro homenaje” en la que los integrantes de la revista explican este anclaje en la figura del poeta. Además, el número incluye otra nota dedicada a Tuñón, escrita por Marcelo Savoni, “60 años y una vocación insobornable”, y la edición del famoso poema “Las brigadas de choque”, publicado originalmente en 1933, en *Contra*, junto con dos textos pertenecientes a *8 documentos de hoy* (1936): “El congreso de los PEN Clubs y la función social del escritor” y “Los escritores en la pelea”. En la editorial que da comienzo a este número se explican las razones de este rescate que, para los jóvenes, implica pensarse como continuadores de un proceso cultural—revolucionario—del que González Tuñón sería un eslabón insoslayable, una suerte de fundador:

Por supuesto que *además* somos revolucionarios, pero sin declaraciones ni retóricas. Justamente por serlo Tuñón es pobre y quisieron arrinconar su nombre. Por serlo jamás las editoriales burguesas que publicaron a Neruda o Alberti, por ejemplo, se animaron con sus libros aún con los de veta lírica. (...) Por serlo lo editamos nosotros y por serlo levantamos, muy firmes, su alta condición de Poeta al servicio de la Revolución.

No es por frívolo capricho que elegimos su nombre como destinatario de nuestra dirección de honor ni el que por uno de sus libros nos nombre para siempre en esta empresa cultural. Si él lo aceptó a pesar de su modestia es porque sabe que la cultura —como el proceso de la liberación— es un hilo interrumpido que cada generación va prolongando con fervor militante imprimiéndole a cada etapa su inevitable matiz generacional. (Kohan, 104)

Ahora bien, la relación entre González Tuñón y los jóvenes de ambos grupos será recíproca: si ellos legitiman en su imagen a un “maestro”, mediante homenajes y ediciones de sus obras; lo cierto es que González Tuñón, por su parte, les prologa libros y los publicita desde diversos medios subrayando sus cualidades artísticas y prediciéndoles unos promisorios destinos en las letras nacionales, con lo cual contribuye a legitimar y

consagrar las prácticas de estos jóvenes. Así, para dar sólo unos ejemplos, González Tuñón fue el prologuista del primer poemario de Gelman, *El violín y otras cuestiones* de 1956 que además, fue el primero de los libros publicados por el grupo “El pan duro” mediante ese novedoso sistema de vales anticipados. Recordemos que el primer libro de Tuñón se llamó *El violín del diablo*, de modo que, ya desde su título, el libro de Gelman anuncia la impronta tuñoneana de los poemas. Pero las coincidencias no terminan allí pues el sello editorial que publica el poemario de Gelman es Gleizer, el mismo que publicó al novel Tuñón en el año 1926, después de que su poemario resultara ganador del concurso organizado por la editorial. Por otro lado, bajo el seudónimo de Ismael Bravo, González Tuñón publicó en el diario *Clarín*, durante 1959, una serie de diez crónicas consagradas a los poetas de Buenos Aires.² La última de ellas está dedicada a los poetas “más jóvenes”: Gelman, Negro y Silvain, situándolos así como eslabón de una tradición de la poesía porteña que se inicia con Carriego y que, por supuesto, lo incluye al mismo González Tuñón.³

Recíprocamente, los jóvenes comienzan a publicar las primeras antologías de la obra del “maestro”⁴ y, bajo el sello “La rosa blindada”, se reeditan los libros más significativos del período vanguardista de Tuñón: en 1962, la famosa segunda edición del libro que lleva ese mismo nombre elegido por los jóvenes; tres años después, la de *La calle del agujero en la media*; y la de sus dos primeros poemarios en un solo volumen, *El violín del diablo. Miércoles de ceniza*, en 1973. No obstante, “La rosa blindada” no sólo se dedica a esta labor de rescate de sus poemarios sino que, además, publica algunas obras inéditas del autor: primero, bajo la colección de poesía de “Ediciones Horizonte”, publican *Demanda contra el olvido*, en

² Estas notas aparecen reunidas al final del libro *La literatura resplandeciente* (1976).

³ Un dato interesante es que la crónica dedicada a González Tuñón, que agrega un número a las 10 escritas por Tuñón, fue escrita por José Portogalo.

⁴ Durante esos años comienzan a aparecer las primeras antologías del autor. Entre ellas, se incluyen los dos tomos de *La luna con gatillo*, publicada por Cartago en 1957; la que edita el grupo de *Hoy en la cultura* titulada *Diálogos del hombre con su tiempo*, en 1965; la que compila y prologa Héctor Yánover en 1962, bajo el sello editorial de Ediciones Culturales Argentinas, titulada *Raúl González Tuñón. Antología* y, por citar un último ejemplo, la que tres años después, publica Eudeba, también con selección a cargo de Héctor Yánover, *Poesía de Raúl González Tuñón* (1965).

1963, y *Poemas para el atril de una pianola*, en 1965; después, ya constituidos como editorial “La rosa blindada”, *Crónicas del país de Nunca Jamás*, también en 1965. Simultáneamente, por esos mismos años, el Cuarteto Cedrón comienza a musicalizar y grabar muchos de sus poemas. Como vemos, la construcción de la figura de González Tuñón como “maestro” y como “poeta de la revolución” no fue sólo materia de discurso sino que, fundamentalmente, estuvo enfocada en una importante labor de recuperación y difusión de su obra.

En este contexto, las dos citas con que inicié este trabajo, de declaraciones en las cuales los jóvenes intelectuales de los años 60 hacen explícita su deuda con el “maestro”, pretenden ser un disparador para introducir en los objetivos de este trabajo que busca analizar las imágenes de escritor que estos jóvenes de la nueva izquierda construyen de González Tuñón a fin de desentrañar el porqué de esta elección y los modos en que esta imagen es productiva tanto para el proyecto de legitimación de las prácticas de estos jóvenes como para las del mismo González Tuñón. En este sentido, me interesa indagar las modalidades que reviste este rescate de su figura, es decir, qué recortes y selecciones operan en la construcción de esa imagen a partir de la cual intentan fundar una herencia legitimadora; rescate que, al mismo tiempo, contribuye a volver visible la práctica poética e intelectual tuñoneana de los años 20 y 30. Una práctica poética que es vanguardista por varias razones: en primer lugar, porque trabaja con las novedades martinfierristas del verso libre y la densidad de las metáfora inusuales; segundo porque, a la manera del collage, construye su poesía con los restos (o los ecos) de voces coloquiales que pululan en el tráfico de la ciudad, con slogans e imágenes provenientes del mundo de la publicidad, con los ritmos modernos como el jazz, con los objetos ruinosos de la ciudad moderna, con la actualidad que proveen las noticias periodísticas, con los personajes cinematográficos de moda, los referentes del mundo de la política y los seres anónimos que circulan por los bajos fondos; y por último, porque a través del montaje encadena esos fragmentos de imágenes y sonidos, los une de modo que estos van construyendo un sentido doblemente revolucionario: en tanto renueva las

posibilidades poéticas y en tanto intenta contribuir a darle “vuelo lírico” a la revolución social y política.

Para adelantar las hipótesis, diré que si a los jóvenes de la nueva izquierda de los 60 la construcción de la imagen de González Tuñón como el “maestro”, les permite, por un lado, autodefinirse como continuadores de un proceso cultural revolucionario, inscribirse en una tradición; por otro, se convierte en una disputa por la legitimidad de un espacio en el campo que es doblemente disidente puesto que se trata de una posición de izquierda pero por fuera de la estructura tradicional del Partido Comunista, de la que la mayoría de ellos serán expulsados. Por su parte, esa imagen lo coloca a González Tuñón en un lugar complejo: adentro del partido pero cerca de los jóvenes y disconforme con muchos de los lineamientos políticos y estéticos sostenidos por la dirigencia. Al mismo tiempo, ese lugar del “maestro” en que lo colocan es productivo en tanto posibilita el regreso a muchos de los caminos de su poesía inicial aunque ahora desde una “mirada de la memoria” que concibe a la poesía como legado para las nuevas generaciones.

Si consideramos que estos jóvenes de la década del 60 retoman al González Tuñón de comienzos de los 30, es decir, al “poeta e intelectual revolucionario” que, desde una poética vanguardista, intentó ligar el arte a la revolución, es necesario pensar, con Hal Foster, que este *retorno* es en primer lugar, una *puesta en obra* del proyecto de González Tuñón y, por lo mismo, no se trata de una mera repetición del modelo anterior sino que en ese retorno, *actúan* sobre él, lo elaboran críticamente (Foster, 6). En oposición a las tesis evolucionistas de Peter Bürger para quien la neovanguardia no hace más que cancelar las críticas de la vanguardia al arte autónomo y sus propósitos de reconexión entre arte y vida, Foster sostiene que “el *status* de la vanguardia es un efecto retroactivo de innumerables respuestas artísticas y lecturas críticas” (16).

Como señalan Ana Longoni y Fernando Davis (2009), la definición de vanguardia propuesta por Peter Bürger se asienta sobre tres condiciones básicas: en primer lugar, su carácter anti-institucional, o en palabras del autor, la impugnación no sólo de “una expresión artística precedente” sino de toda la “institución arte en su separación de la praxis vital” (Bürger,

103); la ruptura radical con la tradición; y por último, la aspiración a superar la autonomía del arte en la sociedad burguesa, y la “reconducción” de éste “hacia la praxis vital” (109), aspiración en la cual reside la intencionalidad política de las vanguardias. De acuerdo a Bürger, es precisamente en su efecto a nivel estético, el *shock* que provoca la “obra inorgánica”, donde radica el carácter revolucionario de la vanguardia. Ahora bien, la neovanguardia, para Bürger, intenta recuperar la tradición de la vanguardia histórica, pero no puede alcanzar su “valor de protesta”, pues “el medio con cuya ayuda esperan alcanzar los vanguardistas la superación del arte ha obtenido con el tiempo el *status* de obra de arte” (115), de modo que la reconexión del arte con la praxis vital deja de ser una pretensión posible y legítima. En este sentido, la neovanguardia, para Bürger, “institucionaliza a la vanguardia”, negando así sus “genuinas intenciones” (115). Lejos de esa aspiración a superar el status de la obra en la sociedad burguesa que caracterizó a la vanguardia y que le dio su potencial disruptivo, el arte neovanguardista es autónomo pues “incluso los esfuerzos por una superación del arte devienen actos artísticos” (116).

Cuestionando estas ideas de Bürger, Foster, por su parte, introduce la noción freudiana de *acción diferida* a fin de repensar los vínculos entre vanguardia histórica y neovanguardia. De acuerdo con esta noción, “la obra vanguardista nunca es históricamente eficaz o plenamente significativa en sus momentos iniciales” debido a que “es traumática—un agujero en el orden simbólico de su tiempo que no está preparado para ella, que no puede recibirla, al menos no inmediatamente, al menos no sin un cambio estructural” (34). Y, en esta dirección, “*más que cancelar el proyecto de la vanguardia histórica*”, la neovanguardia lo comprende y lo pone en obra por primera vez (16).

Partiendo del modo en que Foster concibe la historicidad de las vanguardias, se puede afirmar que el retorno en los 60 a la figura de González Tuñón y a su proyecto de un arte al servicio de la revolución, tal como lo formuló desde las páginas de *Contra* o en poemarios como *Todos bailan* (1935), es un modo de elaboración crítica que, en lugar de repetir al modelo, lo crea como proyecto y lo realiza como acción diferida. Es desde este punto de vista que resuelvo metodológicamente este trabajo hacia

atrás en el tiempo: la idea es repensar las imágenes de escritor de González Tuñón en los años 30 a partir de los años 60, puesto que ese rescate por parte de los jóvenes de la nueva izquierda permite ver bajo otra luz su producción poética e intelectual de esos años.

Raúl González Tuñón, el “maestro de la nueva generación”: la productividad de la imagen de escritor

Ahora bien, para profundizar en las estrategias a partir de las cuales los jóvenes intelectuales de los años 60 recuperan la figura de González Tuñón, en los recortes y las selecciones que operan en la construcción de su imagen de escritor y la productividad de la misma, será necesario en primer lugar, partir de algunas consideraciones teóricas que me permitan ubicar estas imágenes en el campo intelectual en que se inscriben como estrategias de diferenciación y legitimación. Así, será primero a partir de Pierre Bourdieu y su teoría de los campos de producción cultural para arribar después, en la categoría de “imagen de escritor”, tal como la desarrolla María Teresa Gramuglio.

En *Las reglas del arte* (1992) el sociólogo francés define al campo literario, como una “red de relaciones objetivas” entre las diferentes posiciones inscriptas en su interior que pueden ser “de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.” (342). Es decir, se trata de un espacio que determina la forma de las interacciones posibles entre los diversos ocupantes de las posiciones existentes, de modo que “cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones” (342). Al mismo tiempo, a cada posición le corresponden “tomas de posición homólogas” que se definen respecto al universo de posibilidades ofrecidas por la estructura del campo. Estas tomas de posición “reciben su *valor* distintivo de la relación negativa que le une a las tomas de posición coexistentes” (345), por lo cual, no pueden pensarse por fuera de las relaciones de fuerza que opera el campo sobre sus ocupantes. En esta dirección, Bourdieu señala que la dinámica específica que se ejerce en el interior del campo es la de la lucha. Éstas, involucran “conflictos de *definición*”, es decir, conflictos por medio de los cuales cada productor cultural, de acuerdo a la posición ocupada, construye estrategias

para “imponer los *límites*” legítimos del campo, en otras palabras: se trata de un conflicto por “la definición de las condiciones de la auténtica pertenencia al campo” (331). Si la única acumulación legítima consiste “en hacerse un nombre” como capital de consagración que otorga *valor* tanto a los productores como a los productos ya que “implica un poder de consagrar objetos (es el efecto de marca o de firma) o personas (mediante la publicación, la exposición, etc.)” (224); se comprende el lugar preponderante que ocupan en la lucha por la imposición de los valores legítimos, “las señas distintivas”—“los términos, nombres de escuela o de grupos, nombres propios”—, en tanto se trata de marcas que “producen la existencia en un universo en el que existir es diferir, ‘hacerse un nombre’” (237).

La categoría de “imagen de escritor” tal como la concibe María Teresa Gramuglio (1992) parte de estos desarrollos sociológicos de Bourdieu. La autora llama de este modo a la imagen propia que los escritores construyen en sus textos, las cuales se presentan siempre de modo “fluido y no cristalizado” (38), y a partir de la cual es posible leer las diversas representaciones de sí mismos, de su propia subjetividad y, sobre todo, del modo en que piensan el lugar que ocupan en la literatura y en la sociedad. El estudio de estas imágenes está vinculado a la historia literaria puesto que la construcción de una imagen de escritor remite siempre al estado del campo literario en el que el autor se posiciona y en relación con el cual se define a sí mismo, al tiempo que proyecta “una idea acerca de lo que la literatura es” (39). Estas hipótesis llevan a la autora a afirmar que estas imágenes conjugan: “una ideología literaria y una ética de la escritura” (39). Así, dichas imágenes involucran aspectos que remiten a la elaboración que cada escritor lleva a cabo de una “poética”, una concepción de la propia escritura, que les permite legitimar sus prácticas y su posición en el campo intelectual, artístico y social en que se desempeñan.

Después de este recorrido teórico, se pueden repensar las estrategias implicadas en esas imágenes que los jóvenes de la nueva izquierda de los años 60 construyen de González Tuñón como “el poeta revolucionario” y como “maestro” de la nueva generación. Si estas imágenes se inscriben en el interior de las luchas que constituyen el campo

intelectual y en relación con el cual se conciben en los términos de “conflictos de definición”, es necesario pensar cuál es la productividad de estas imágenes respecto al espacio ocupado por los jóvenes en el campo para rastrear los modos en que éstas se configuran como legitimadoras de las prácticas.

Así, cuando en el prólogo a *El Pan Duro (muestra colectiva)* del 63, los jóvenes del grupo, en directa remisión a los modos de concebir la escritura por parte de González Tuñón, afirman que la poesía es siempre “portavoz de una esperanza” y que debe poseer una “vocación de aurora” (Negro, 105), el rescate de la figura de Tuñón como “maestro” cuya “rosa” hay que recoger implica una auto-construcción de sí mismos como continuadores de una práctica poético-política tensionada hacia el futuro comenzada por él. Pero, además, veamos estos párrafos con los que finalizan ese prólogo:

1963, es decir, proscripciones, Fondo Monetario, desocupación, procesos CONINTES, peligro atómico; pero también: CUBA, despertar de los pueblos coloniales, ocupación de fábricas, huelgas generales.

1963, con poesía encarcelada.

A Juan Gelman, a Luis Alberto Navalesi, a José Luis Mangieri, a José Pastafiglia, a Lázaro Kanonich, presos por enarbolar el poema y apretar el gatillo de la luna, dedicamos este libro.

A todos los hombres y mujeres que llenan las cárceles del país, culpables de creer en la vida, nuestra solidaridad, nuestra fe, nuestra poesía. (107)⁵

Esto recuerda la advertencia con que González Tuñón inicia en 1935 el poemario *Todos bailan*, en la que expone la causa de la falta del poema “Las brigadas de choque”, por el cual fue encarcelado y procesado por “incitación a la rebelión”:

En este libro no figura el poema *Las brigadas de choque*. No puede figurar por imposición del proceso que, a raíz de la publicación de ese poema en *Contra*, se me sigue. Después de permanecer cinco días detenido, recobré la libertad por no tener condena anterior ni antecedentes policiales de ninguna especie, como lo demuestra el documento cuya copia fotográfica exhibió en la cámara el diputado Ramiconi. El proceso sigue su curso. (RGT, *Todos bailan*, 89)

⁵ Estos jóvenes poetas e intelectuales fueron encarcelados durante la presidencia de Guido en el marco del plan represivo CONINTES (Conmoción Interna del Estado) bajo el cargo de “comunistas”.

Al mismo tiempo, entonces, en un momento en el cual, con hechos como el encarcelamiento de poetas e intelectuales por su filiación partidaria, se borraban cada vez más los límites entre arte y política, recuperar al poeta de los años 30, que también estuvo preso y ya había “apretado el gatillo de la luna”,⁶ es un modo de establecer lazos entre las prácticas propias y otras anteriores, mostrando las continuidades históricas y concediendo valor al plan de acción diseñado, respaldado en la trayectoria previa de González Tuñón. Pero si la situación social y política del país se veía cada vez más convulsionada, lo cierto es que, al igual que en el caso de González Tuñón, para quién la Revolución Rusa y, posteriormente, la Guerra Civil Española anunciaban una salida ante la injusticia del mundo burgués, ahora, en los 60, es la Revolución Cubana, la que habilita esta poesía “con vocación de aurora”.

Simultáneamente, en ese prólogo, los jóvenes se preguntan acerca de las posibilidades de “abrir una brecha” de “trazar un lecho a la joven lírica de la protesta, del inconformismo”, pregunta que se refiere a las posibilidades de construir un espacio singular en medio de un campo cultural al que visualizan minado de “falsos representantes de la inteligencia argentina de mentalidad colonialista” (Negro, 103). No se trata entonces, únicamente de una filiación poética sino también de posicionarse en el campo intelectual desde un lugar de antagonismo frente a los escritores que consideran “aliados a las grandes empresas y sus colaboradores” (104). Para esta iniciativa, la elección de la figura de González Tuñón—un poeta que, como mostraré más adelante, emprende, en la lucha por legitimar su posición, fuertes polémicas con el grupo *Sur*, con *Amigos del Arte* o con el *Pen Club*—constituye un modo de legitimar ese programa de acción y sus prácticas poéticas, en oposición a otros espacios ya consagrados del campo, ligados a posiciones más desprendidas de las cuestiones políticas y, por ende, más autónomas que de acuerdo a la óptica de estos jóvenes, bajo la aspiración de “neutralidad”, encubren que son aliados a los intereses de las clases dominantes. De modo que, en sus

⁶ “La luna con gatillo” es un poema de González Tuñón del libro *Canciones del Tercer Frente* (1941) que después será el nombre de la antología publicada en 1957 por la Editorial Cartago.

argumentos, los puntos de vista respecto al arte se vuelven indisociables de un posicionamiento político.

Por otra parte, como señala Néstor Kohan, si el grupo “La rosa blindada” “se formó casi íntegramente en el interior del campo cultural de factura comunista” (31), esta pertenencia al partido tradicional no estaba destinada a durar: pronto las disidencias entre los jóvenes y la dirigencia partidaria en torno a temas políticos, culturales y estéticos, se convierten en abiertas polémicas que culminarían en la expulsión. En efecto, en 1964, muchos de estos poetas, intelectuales y artistas nucleados en torno a “El pan duro” y “La rosa blindada”, entre ellos, Mangieri, Brocato, Gelman, Rivera, y los artistas plásticos Gorriarena y Onofrio fueron expulsados del partido. Los motivos que explican la expulsión varían según el caso pero, en líneas generales, debe ser relacionada con las aperturas hacia otras lecturas cuestionadoras de los dogmas partidarios que, como afirmé al comienzo de este trabajo, sostienen los jóvenes que, por esos años, se suman a las discusiones políticas de la izquierda. Al mismo tiempo, la adhesión a la revolución Cubana, a China y, en muchos casos, la relectura del peronismo, fue distanciando a estos jóvenes del partido tradicional. Así lo señala Néstor Kohan: “Las razones del quiebre respondían a lógicas diversas (tanto políticas como culturales) aunque luego se sobreimprimieran todas juntas motivando una misma sanción-expulsión por haber violado las rígidas normas de ‘ortodoxia’ que regían el funcionamiento de ese campo cultural” (35).

Es, entonces, en el contexto de disputas y debates en el interior del campo de la izquierda entre las posiciones ortodoxas que, tanto en cuestiones políticas como estéticas, sostenía el partido y los jóvenes de la nueva izquierda que abren el debate adoptando otros rumbos cuestionadores del oficialismo partidario, desde donde se debe analizar este rescate de González Tuñón como una lucha por la legitimidad de la pertenencia de su figura que tiene alcances mucho más amplios por cuanto involucra, en última instancia, una lucha por la legitimidad de la posición disidente desde donde se sitúan estos jóvenes. Así, el rescate de González Tuñón les sirve a los integrantes del grupo “La rosa blindada” para marcar las divergencias respecto a la revista *Cuadernos de cultura*, el órgano de

difusión cultural del partido, dirigida por Héctor Agosti. En esta dirección, la reivindicación de González Tuñón y, fundamentalmente, de su escritura vanguardista de la primera parte de los años 30, que además de oponerse a grupos como *Sur* también se distanció del modelo tradicional del arte social de cuño boedista, más afín a los dogmas partidarios, debe pensarse en filigrana con ese posicionamiento polémico de los jóvenes frente a los dirigentes del partido. Precisamente, cuando en el texto que abre el número 4 de la revista, “Por qué nuestro homenaje”, los jóvenes del grupo remarcan que el ya maduro Tuñón de 60 años es pobre y tiene muchos libros aún inéditos guardados en los cajones porque nadie “se atreve” a publicarlos o porque fueron silenciados por los mismos dirigentes comunistas, como en el caso de *Demanda contra el olvido* al que juzgaron porque “tenía muchos muertos”—libro que, como ya dije, publicarán ellos mismos—; en definitiva, están polemizando con el partido. Rescatar al Tuñón vanguardista y elevarlo a la categoría de “poeta de la revolución” es un modo de definir los límites de una identidad conflictiva y disidente, una “seña distintiva” que busca legitimarse en una tradición y someter a una valoración negativa los juicios partidarios:

Hoy, muchos oscuros resentidos, enemigos de la poesía y de los poetas—porque lo son de la vida—hablan de un Tuñón “anárquico e indisciplinado”, pretendiendo olvidar que como un soldado este poeta trotamundos vivió en las trincheras de la guerra civil española y que en la Gran Patria de la Unión Soviética disparó cada día poemas como obuses contra el fascismo (...) olvidan que es nuestro cantor de la Revolución de Octubre y del Octavo Ejército Chino y que escribió uno de los mejores poemas a Lenin en lengua española. (Kohan, 105)

Asumir la tarea de reivindicación del González Tuñón de los 30 es, entonces, una clara provocación a los dogmas estéticos del partido. Además, la publicación en ese número de la revista del poema “Las brigadas de choque” y de los dos textos de *8 documentos de hoy*, requiere ser pensado como parte de ese desafío en tanto se trata, precisamente, de textos enmarcados en una poética que vincula explícitamente vanguardia literaria y vanguardia política, y, por ende, alejada de los parámetros del realismo socialista. Pero, es necesario destacar que este rescate es, al mismo tiempo, un recorte y una selección, puesto que, al recuperar la

poética tuñoneana de los años 30, ponen entre paréntesis o eluden otra parte de esa misma producción, que abarca los años 40 y mediados de los 50, en la que, a riesgo de romper todo posible resquicio de libertad frente al partido y de abandonar los caminos de su poesía de los 30, González Tuñón se pliega a los lineamientos partidarios, de modo tal que la poesía se convierte en parte de una liturgia partidaria que la incluye.

Por todo esto, se puede afirmar que la construcción de la imagen de escritor que hacen los jóvenes de la nueva izquierda de González Tuñón como el “poeta de la revolución”, poniendo entre paréntesis otra parte de su propia producción más ligada a los mandatos partidarios, es una estrategia esgrimida desde un lugar doblemente disidente en el campo intelectual: por un lado, de la “elite del pensamiento oficial” que vive de la “limosna de las grandes empresas” (Negro, 104); y, por otro lado, disidente respecto a las posiciones dogmáticas del Partido Comunista, de cuño estalinista. Al mismo tiempo, el rescate de González Tuñón es productivo no sólo en los términos de la construcción de una legitimidad antagónica sino también como disparador de una autoimagen que encuentra en la tradición tuñoneana, un punto de anclaje distintivo desde donde formular sus propios proyectos políticos y literarios. La imagen de González Tuñón que construyen estos jóvenes les permite, entonces, pensarse a sí mismos como continuadores de su “lucha” desde un lugar nuevo en el campo intelectual, de izquierda, pero por fuera del PC.

Volver hacia atrás: Raúl González Tuñón en los años 30, la definición de una “poesía revolucionaria”

A partir de la década del 30, se producen, tanto a nivel nacional como internacional, una serie de cambios y reposicionamientos en el interior del campo intelectual, consecuencia de múltiples factores sociales, políticos y culturales de ese momento de crisis, entre ellos, la resonancia de la Rusia revolucionaria, la debacle económica de 1929 que genera un gran impacto mundial en tanto parece anunciar el pronto derrumbe del sistema capitalista y, en el ámbito nacional, el golpe de Uriburu de 1930. Como señala Sylvia Saítta, durante estos primeros años de la década del 30, signados por estos acontecimientos que parecían cambiar el rumbo de la

historia y señalar la inminencia de nuevos horizontes, la franja de los intelectuales de izquierda comenzó a reflexionar sobre cuestiones políticas y culturales que implicaron la reactualización de las discusiones “en torno al rol del escritor 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” (Saïtta, *Entre la cultura*, 386). A estos intelectuales, la Revolución Rusa y, más adelante, la Guerra Civil Española, les permitió construir un espacio nuevo, y diferente, en el campo intelectual “pues el impacto ideológico-político de la revolución se convirtió en el eje de sus discursos y de sus prácticas artísticas” (387).

Para ubicar a González Tuñón en este reacomodamiento del campo intelectual de la izquierda es necesario destacar su vinculación, durante los años 20, con la vanguardia estética martinfierrista y el compromiso intelectual ligado a la política revolucionaria que asume a partir de esos primeros años de la década del 30. Conjugando ambas pertenencias, su proyecto buscará enlazar las innovaciones de la vanguardia con los fines revolucionarios. Para Tuñón, la revolución será, a partir de entonces, una certeza futura que el poeta debe anunciar a través de su arte, a cuya realización debe contribuir mediante el ejercicio de su escritura. En este sentido, su proyecto poético debe ser enmarcado en esa meta de la vanguardia que, como señala Andreas Huyssen (2006), fue conseguir “la sutura del abismo que separa al arte de la realidad” a fin de “transformar el aislamiento de la sociedad de *l'art pour l'art* (...) en una rebelión activa que haría del arte una fuerza productiva para el cambio social” (26). De acuerdo con esta idea, la “poesía revolucionaria” tal como la concibe González Tuñón por esos años debe ser pensada dentro de ese sueño vanguardista que consistió, según Huyssen, en “devolver el arte a la vida y crear un arte revolucionario” (12) transformando tanto el arte y la política como la vida.

En ese contexto, es de fundamental importancia situar la experiencia de la revista *Contra*, dirigida por González Tuñón en 1933, como campo de pruebas, espacio de reflexión y discusión en torno a una serie de temas que marcan la agenda de la izquierda y a partir del cual

González Tuñón irá ensayando modos de pensar la labor del intelectual revolucionario. A pesar de su escasa permanencia, la revista *Contra*, de la que salieron apenas cinco números, constituyó una importante e innovadora experiencia en tanto significó la irrupción de un modelo sin precedentes en el campo intelectual nacional que formuló un proyecto ideológico revolucionario vinculado a una estética vanguardista. Como señala Sylvia Saítta, se trató de un espacio que “buscó respuestas formales a los problemas suscitados por la intervención política, respuestas que renovarían los tópicos ya agotados por el arte social con la incorporación de nuevos modelos literarios” (Saítta, *Polémicas ideológicas*, 13). Este proyecto estético e ideológico diseñado por la revista no se encuentra, entonces, en la línea de la literatura boedista de los años 20 en tanto implica la recuperación de una estética vanguardista. De este modo, la novedad que significó el modelo conllevó la necesidad de contar con estrategias de legitimación y diferenciación respecto de otros grupos intelectuales. En este sentido, Beatriz Sarlo (1988), quien define la experiencia de la revista como continuación del momento extremista de la renovación martinfierrista, “pero desplazándolo hacia la izquierda” (144), destaca que *Contra*, en su intento por lograr legitimar su propuesta y afianzar su posición en el interior del campo intelectual, estuvo obligada a diferenciarse de otros espacios ya consolidados: por un lado, construyó un espacio de enunciación diferente respecto al de otros grupos de izquierda, como *Claridad*, para quienes los fines revolucionarios del arte estaban supeditados a una estética de cuño realista-naturalista; y, por otro, se contrapuso a los grupos *Sur* y *Amigos del Arte*, quienes consagraron la estética que Martín Fierro ya había “explorado con espíritu de ruptura” (Sarlo, 145). Se comprende, desde este punto de vista, que la disputa, al igual que la de los jóvenes de la nueva izquierda sesentista, sea en un doble frente: por un lado, por la legitimidad del modelo martinfierrista, con *Sur* o *Amigos del Arte*, que consolidan esa estética pero desde una posición que preserva la autonomía del arte; por otro, por la legitimidad de la lucha revolucionaria, con los representantes del arte social a la manera de Boedo.

Bajo la idea de que el arte debe contribuir al desarrollo de los procesos sociales, *Contra* impulsa una propuesta que vincula arte y

revolución desde una estética vanguardista. Como parte de este proyecto, emprende una tarea de divulgación y publicidad de autores internacionales que responden a este mandato revolucionario del arte, como Louis Aragon y David Alfaro Siqueiros; ejerciendo al mismo tiempo una política de traducciones similar a la que, desde otra ubicación en el campo intelectual, también ejercía el grupo *Sur*.

En el primer número de *Contra*, González Tuñón publica un artículo, “Algunas opiniones que explican algunas actitudes”, que puede ser pensado como una suerte de manifiesto intelectual en la medida en que allí construye un espacio de enunciación y esboza los lineamientos básicos de la labor del intelectual que asume una explícita posición ligada a un proyecto revolucionario:

Cuando tenía catorce años comencé a leer a Marx y Engels. A los veinte años los olvidé, alucinado por la obra y la vida literaria. Después de viajar por Europa, y de vuelta a mi país, hace tres años, me entregué con fervor a la tarea de recordar lo leído, y comprenderlo mejor; a la tarea de leer a los nuevos maestros y a la de hacer propaganda, desde “Crítica” y algunas revistas, a favor de Rusia y del leninismo que es el marxismo aumentado y corregido. Hablé, y hablo, desde el punto de vista de un intelectual joven. En mis veinte últimos artículos he demostrado que, más o menos, estoy dentro de la realidad. (*Contra*, 65)

El viaje a Europa de 1929, que dio lugar a la escritura del más celebrado poemario del autor, *La calle del agujero en la media* (1930), se constituye, de acuerdo a estas declaraciones, como un punto de inflexión en este proceso de recuperación de las lecturas “olvidadas”. Sin dudas, es partir del contacto directo con esa Europa de entreguerras y con los movimientos de renovación estética como el Surrealismo—que, ese mismo año, daba a conocer su *Segundo Manifiesto*, en el cual se busca insertar al movimiento en la acción política revolucionaria—que González Tuñón podrá emprender el camino de una búsqueda que lo llevará a definir una posición política “a favor de Rusia y del leninismo”, en otras palabras, a “estar dentro de la realidad”.

Esta dilucidación del pasado intelectual a partir de la cual González Tuñón comienza a construir la imagen de escritor comprometido con la causa de la revolución, implica, necesariamente, someter a una reinterpretación el significado de las disputas literarias que signaron la

década del 20. En el texto que abre el libro *El otro lado de la estrella* (1934), “Los escritores y la realidad”, ofrece una explicación de la experiencia martinfierrista como “movimiento oportuno” y piensa el cambio que se produce desde los años 20 a la producción poético-política de esos primeros años de los 30 como una “ampliación de la mirada”, que se vuelve ahora “universal”, interesada por “la total dignificación de la vida” y ya no solamente por renovar la esclerosada poesía nacional (24). Resumiendo, se podría decir que, como escribe en el poema “Cosas que ocurrieron el 17 de octubre” de *Todos bailan* (102), si “A los veinte años sólo creíamos en el Arte, sin la vida/sin la Revolución”, ahora González Tuñón piensa, con Valéry, cuyas palabras coloca como epígrafe de ese poemario, que “si une pièce ne contient que *poésie*, elle n’est pas un poeme”. La búsqueda, entonces, es la de un arte al servicio de la revolución que retome el proyecto martinfierrista pero que lo sobrepase, o lo complete, en tanto ya no se trata sólo de renovar el arte sino, de “cambiar la vida”, es decir, de romper la incomunicación existente entre ambas esferas en un momento en el cual parece imposible pensar en un “arte puro”.

De acuerdo a la óptica de González Tuñón, que homologa un posicionamiento artístico a uno político y de clase, terminada la contienda entre Boedo y Florida, se perfilan sólo dos caminos posibles para el escritor: el camino moderno, nuevo, que mira al mundo y que se dirige al proletariado, concebida como la clase promotora de los cambios, y el de aquellos que se empeñan en repetir modelos avejentados y obsoletos al servicio de la clase burguesa. De acuerdo a esta lógica, los intelectuales que escriben para la burguesía, que ostentan una escritura “prestigiosa” pero, al mismo tiempo, carente de originalidad e incapaz de cualquier innovación aparecen enfrentados a los escritores al servicio de la revolución, cuya aparente “falta de cultura” es, en realidad, una expresión de autenticidad. Haciendo uso de estos argumentos que ligan el arte a un interés político y de clase, González Tuñón busca remarcar las “señas distintivas” de su práctica estética pero no sólo desde un lugar político exterior al campo, sino también desde un argumento eminentemente estético puesto que, finalmente, de lo que se trata es de señalar quiénes son

originales y quienes sólo repiten modelos ya consagrados y, por lo mismo, obsoletos: la disputa, por tanto, remite a la discusión en torno a la valoración de las prácticas literarias consideradas auténticas y, sin dudas, su horizonte de confrontación es el grupo *Sur*. En este sentido, la línea argumental va hilvanando, por un lado, “cultura del pobre” a la práctica de “un arte al servicio de la sociedad” y a la posibilidad de hallar un tono propio y original para la escritura; y, por otro, homologa la posesión de una cultura alta y prestigiosa a la neutralidad política, la “repetición” y la falta de originalidad:

Nuestra cultura de muchachos pobres, hecha de prepotencia casi, a manotazos, cruzada de viajes, de pasiones y de aventuras, defendida por una sensibilidad que nadie puede negar (...) es más viva, más humana, más útil, más de hoy (...) que la de esos pillastres de la literatura que viven al asalto a las enciclopedias, a los libros olvidados, a las historias y las sugerencias de los otros. (...) Es que creemos que ella [la cultura] debe ser mucho más fuerte, más actual, más noble, que la estrecha, snob y podrida cultura burguesa. (RGT, *El otro lado*, 21)

Si es cierto que aquí resuena el famoso prólogo a *Los lanzallamas* (1931), en el que Roberto Arlt afirma: “El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un “cross” a la mandíbula” (Arlt, 8); no está demás señalar que el “nosotros” que González Tuñón construye en este texto, el de los escritores pobres de cultura pero originales, incluye, explícitamente, tanto a su hermano Enrique como al mismo Arlt. Pero, a diferencia del prólogo de Arlt, que remite a una discusión por la legitimidad estética de una escritura considerada “mala” o “inaceptable”, en González Tuñón aparecen, al mismo tiempo, dos cuestiones: lo estético y la adscripción política, como formas inseparables de pensar el valor de la literatura.

Ahora bien, en estos años donde comienza a gestarse su compromiso intelectual con la causa comunista, que asumirá diferentes formas a lo largo de los años, González Tuñón afirma que la solución para el intelectual revolucionario no consiste en afiliarse al partido y ser un “marxista ortodoxo” sino en “asumir una mentalidad” (*Contra*, 66). Esta cuestión que aparece en el texto “Algunas opiniones” se retoma después en

una de las pastillas que integran la sección “Los sucesos, los hombres” del segundo número de *Contra*, donde Tuñón piensa un espacio para los artistas al servicio de la revolución a través del ejercicio de sus prácticas, capaces de ofrecer a la revolución “la fantasía y el romanticismo” que son las armas con las que cuenta el poeta:

“Lenin afirma que la fantasía y el romanticismo son indispensables.” (Un pasaje de “Juventud Rusa”). Uno puede ofrecer, modestamente, a la revolución—y entiéndase por revolución el espíritu inconformista, en perpetua lucha, y los trabajos que para crear un estado revolucionario se están haciendo—esa fantasía y ese romanticismo, sin ser un marxista ortodoxo y sin compenetrarse con los problemas económicos. Para éstos, hay otros cerebros mejor dotados y que tal vez, al mismo tiempo, no lo estén para lo que llamamos “poesía de la revolución”. Está bien que el proletariado desconfíe de los intelectuales. Pero tome de aquellos realmente sinceros, de los que han demostrado saber arriesgar en algunas actitudes que muy pocos han tenido el fervor que ofrecen. (*Contra*, 140)

En el poema “Las brigadas de choque”, que puede ser pensado como una suerte de programa poético-político, González Tuñón refuerza esta idea:

Se llama ‘brigadas de choque’ a las vanguardias / de los obreros especializados. / En la U.R.S.S, nombre caro a nuestro espíritu. / 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! (366)

Esta afirmación del poder transformador de arte que no se subordina a la política sino que la complementa, actualiza una discusión problemática respecto a la relación entre los mandatos partidarios y el ejercicio intelectual. Esta postura respecto a la función del artista como servidor de la revolución a través de su propia escritura, capaz de darle “vuelo lírico” a la causa, otorga al arte un lugar de independencia respecto al PC que está destinada a chocar con los intereses partidarios. En este tejido de controversias, Carlos Moog, un importante dirigente del partido, contesta, en la tercera entrega de la revista, al artículo de González Tuñón publicado en el primer número, “Algunas opiniones”, criticando su posición y tildando a sus ideas de “confusionistas” puesto que el accionar del intelectual “sea literaria o efectivamente, no queda librado a su criterio, a lo que él pueda CREER” (301). Lo que parece estar exigiendo el autor de la

invectiva es, precisamente, la afiliación al partido por parte del “escritor verdaderamente revolucionario, que no lo sea de café y de palabras” (300) y el acatamiento del arte a los “saberes” del partido. La respuesta de Tuñón, en el último número, elude la confrontación y acepta la crítica de Moog pero defiende la actitud de la revista en tanto el revuelo generado—la censura y la persecución por parte de la policía, que culminaría con el cierre de la revista—se vuelve indicador de que su posicionamiento es claro:

Como este artículo [el de Moog] está dirigido en realidad contra el primer número de *Contra*, nosotros no discutimos y aceptamos alguna gran verdad que nos dice. Por otra parte (...) los hechos se encargan de contestar al compañero Moog. “CONTRA” está contra alguien. Contra un sistema, contra una sociedad, contra un medio. De ahí la polvareda que está levantando... (413).

Un año después de su experiencia como director de *Contra*, en 1934, González Tuñón se afiliará, finalmente, al partido, lo que, de algún modo, viene a explicar el tono un tanto conciliador de la respuesta a la crítica partidaria de Moog; diferente de la polémica que, un año antes, enfrentó a Roberto Arlt con Ghioldi en la revista *Bandera Roja* por temas parecidos, y en la que Arlt, lejos de cambiar sus puntos de vista, continuó afirmando el lugar autónomo del intelectual ante los imperativos partidarios.

El programa estético de la “poesía revolucionaria” esbozado en las páginas de *Contra*, tiene su realización poética en dos libros que escribe inmediatamente después de finalizada la publicación de la revista: *El otro lado de la estrella*, de 1934, y *Todos bailan*, de 1935. Construidos con noticias periodísticas e información libresca, con discursos políticos, novedades cinematográficas, científicas, culturales, con el ritmo del jazz y el blues; los poemas y relatos de ambos libros van trenzando todos estos retazos y fragmentos en un gran relato de la historia. Hayden White señala que una de las características más sobresalientes de toda narración histórica es su “deseo de moralizar sobre los acontecimientos de que trata” (White 1992: 29) puesto que toda conclusión narrativa brinda retrospectivamente una carga de significación a los acontecimientos narrados que es de orden moral. De acuerdo con esto, es posible pensar en una lógica narrativa “moralizante” que orienta la construcción de estos poemas y relatos en tanto selecciona los acontecimientos que registra y

direcciona la mirada de la historia hacia un desenlace futuro, signado por la revolución, como etapa superadora de la violencia y la injusticia del orden burgués. Así, en el poema “Surprise-party en Doorn”, de *Todos bailan*, el poeta relata, con una mirada sarcástica, una fiesta palaciega donde la riqueza y el lujo se mezclan con la sangre, la violencia y la muerte. El festejo anacrónico de la realeza europea es interrumpido por las víctimas de la Primera Guerra Mundial que pudren y dan fin a la pompa desmedida de la aristocracia, anunciando que es ésta la que se pudre para dar paso a un futuro diferente:

Pero a las tres—¿quién podía imaginarlo?—a las tres, dos regimientos de veteranos interrumpieron en el amplio salón del palacio. Eran mutilados de la Gran Guerra, ciegos, cojos, locos, idiotas, mancos. (...) Pero ellos no se querían ir, y avanzaban, lentos y espantosos, y cambiando de color se tornaban amarillos, verdes, violáceos y empezaron a pudrirse bajo sus uniformes. Qué asco, todo se pudría. Los riñones, los rostros, los pulmones, todoapestaba y ellos se movían, lentos y espantosos. Tan horroroso. (RGT, *Todos bailan*, 106)

El sentido de esta historia se deriva precisamente a partir del anuncio de un futuro al que la revolución dará paso. En el primer poema de *Todos bailan*, titulado significativamente “Historia de veinte años”, González Tuñón hace un repaso por la historia del mundo, en el que confluyen, detalladamente, año tras año, los acontecimientos políticos, económicos, artísticos de esos veinte años y su historia personal. Si ese relato, signado por la violencia, parece carecer de un hilo conductor; lo cierto es que hay un acontecimiento histórico que se construye como dador de sentido y permite reconstruir una idea de progreso y esperanza para el mundo: la Revolución Rusa, como único camino posible para terminar con la injusticia del orden burgués en tanto anuncia un nuevo horizonte de posibilidades sociales, políticas y artísticas: “Oh, no me olvido de Rusia. / Allí está la libertad en preparación, / allí está la dignidad del hombre, / allí está el arte florecido, / allí está el cine purificado, / allí está el viento de los trigales y la oscura / sinfonía de los tractores. / Allí está el Plan Quinquenal y las Brigadas de Choque” (95).

Ahora bien, este proyecto de intervención poética que propone unir las innovaciones de la vanguardia con los fines revolucionarios encuentra muy pronto sus límites pues la imposición, en 1934, del realismo socialista

como única estética posible al servicio de la revolución cierra las puertas a las experiencias vanguardistas, calificadas, en adelante, como “estériles” y “decadentes”. La expulsión, en el año 1933, de André Breton, Paul Éluard y René Crevel del Partido Comunista Francés y la ruptura de Louis Aragon con el Surrealismo, quien, a partir de ese momento se convertirá en “el creador más conocido del PCF y el más fiel” (Lottman, 99), son el preludeo del rechazo hacia las vanguardias que al año siguiente se expresará de modo aún más vehemente. En efecto, en 1934, se llevará adelante en la URSS el “Primer Congreso de Escritos Soviéticos” que dará por iniciado el ciclo del “Realismo Socialista”. Como afirma Andreas Huyssen, esa “unidad entre vanguardia política y artística”, que estaba basado en el “credo de la vanguardia histórica en que el arte puede ser un instrumento crucial para la transformación radical” (25), fue rápidamente disuelta cuando tanto el fascismo como el estalinismo negó a las vanguardias su lugar disruptivo y su potencial transformador.

En el Congreso de 1934, es Máximo Gorki, el encargado de dar las pautas programáticas del realismo socialista, entendido como una estética acorde con un nuevo público: el proletario, que desaloja al burgués del lugar privilegiado de consumidor de arte. En función de este nuevo público, el programa del realismo socialista supone repensar los contenidos de las obras y reasignar valores a las prácticas de los escritores. Si el Partido les confiere a los intelectuales el lugar de colaboradores directos “en la transformación del mundo”; para poder llevar a cabo este cometido, deberán asumir la responsabilidad de “contemplar, apreciar y organizar la realidad” (Gorki, 43) a través de sus obras. Entonces, si el tema de la literatura era hasta el momento el individuo en su oposición a la sociedad y el Estado, temas acorde a ese público burgués, ahora el héroe “debe ser el hombre que trabaja”, ese “hombre nuevo” nacido de la revolución que ya no aparece enfrentado al mundo sino que es un eslabón indispensable de la cadena social que une a los individuos en un gran sujeto colectivo. De este modo, frente al arte vanguardista al que considera desgajado de la realidad de su tiempo, “estéril” y burgués, Gorki ubica al nuevo realismo cuyo programa parece reducirse, en última instancia, a una cuestión de contenidos narrativos.

Ahora bien, como afirma Raymond Williams, la época de los “Frentes Populares”, la estrategia del PC que sustituyó a la combativa y disruptiva línea anterior, la de “Clase contra Clase”, permitió un “reagrupamiento de fuerzas” (83) en la que los diferentes grupos de vanguardia junto con sus detractores pudieron encontrar un marco común de acción conjunta en la defensa de la causa antifascista. Eric Hobsbawm sostiene que fueron los intelectuales y artistas “los que se dejaron ganar más fácilmente por los sentimientos antifascistas (...) porque la hostilidad arrogante y agresiva del nacionalsocialismo hacia los valores de la civilización (...) se hizo inmediatamente patente en los ámbitos que les concernían” (155). En este contexto, se comprende que “la defensa de la cultura” haya sido la consigna sostenida por todas las agrupaciones de intelectuales surgidas al calor de la lucha antifascista a nivel mundial—en la Argentina, la creación de la AIAPE debe ser considerada en ese marco de acción común—y de dos Congresos: el primero, en 1935, en París; y el segundo en 1937, con sede primero en España y luego, en París. Como señala Sylvia Saïtta, fue el antifascismo “el aglutinante que contribuyó a dirimir las polémicas internas y que dio coherencia al compromiso de intelectuales que provenían de sectores que, muy poco antes, habían estado enfrentados” (Saïtta, *Entre la cultura*, 421).

La Guerra Civil Española (1936-1939) fue, de acuerdo con Eric Hobsbawm, “la expresión suprema de este enfrentamiento global” (161), el acontecimiento bélico donde se expresó con mayor intensidad la oposición entre fascismo y antifascismo. Como testigo de esa guerra,⁷ González Tuñón, emprende una tarea de profundización del núcleo de preocupaciones acerca de las posibilidades revolucionarias del arte y del rol del intelectual que ya venía desarrollando pero que aquí adquieren otro carácter, más urgente y más tensionado con los imperativos partidarios, al tratarse de la acción de los intelectuales frente a la guerra; una guerra que, además, fue pensada como el acontecimiento capaz de terminar con el fascismo y de expandir la revolución por el mundo.

⁷ Por esos años de lucha antifascista, González Tuñón viaja en dos oportunidades a España: la primera, en 1935, apenas un tiempo después de la huelga de los mineros asturianos de Octubre de 1934; la segunda, en 1937, en plena guerra, como corresponsal de *El diario* y *La nueva España*.

En primer lugar, habría que decir que su confianza en la labor de los intelectuales queda sintetizada en *8 documentos de hoy*, a través de una pregunta retórica que retoma sus ideas del compromiso como un modo de “estar en la realidad” pero que, ahora, posee también un fuerte tono apelativo y moralizante: “¿Es que puede ahora un intelectual escapar a la realidad sin avergonzarse o sin dejar de ser un intelectual?” (RGT, *La muerte*, 188). Pero esta actitud requerida para los intelectuales, que manifiesta la imposibilidad de ser indiferente ante los acontecimientos y, por ende, corroe toda posibilidad de mantenerse en los límites exclusivamente literarios, tampoco es suficiente puesto que para “merecer” el “título de escritor o artista” será necesario, además, que los intelectuales no vayan “a contramano de la historia” (174), lo que equivale a decir que sus prácticas deben estar ligadas a la causa antifascista, la única que, de acuerdo a su optimismo partidario, se mostrará triunfante en el devenir de la historia. Por último, en ese contexto de guerra, definir el rol de los intelectuales supone deslindar responsabilidades y funciones respecto de los demás actores sociales comprometidos con la lucha. Ser un intelectual, dice González Tuñón, no es ser un soldado, ni un líder político, ni las “masas valerosas y conscientes” con cuyos “programas, carabinas y barricadas” se hace la revolución: “el intelectual”, en cambio, con sus propias armas, “la siente, la estimula, la refleja, la aclara, la desentraña, la explica, la desea, la saluda” (199). No se trata, sin embargo, de un planteo dicotómico que escinde entre acción y pensamiento; por el contrario, para Tuñón el intelectual no es un observador distante sino mediador activo entre los hombres y la revolución, y por ende, el arte es también acción:

Un poeta reseco y no resignado a su esterilidad actual vino a decirme: “Ahora todo es acción. Es ridículo pensar en poemas”. Yo le respondí: “La historia del arte (que es todo acción) demuestra lo contrario. O el artista viene con su mensaje o lo recoge y lo transmite al tiempo o simplemente en medio de la lucha o enseguida, comenta, ataca, exalta, desentraña, explica a los otros hombres lo que él ha visto mejor”. (146)

La poesía, entonces, es un modo de acción ante los acontecimientos, no está subordinada a ninguna otra función social, y la equivocación de quienes piensan lo contrario radica en su “esterilidad”, en su impotencia para hallar una poética que pueda responder a los imperativos de la hora. De este modo,

González Tuñón define los límites legítimos de las prácticas a partir de un argumento que, nuevamente, es doblemente valorativo: en un primer momento, desde los compromisos políticos a los que se adscribe, para remitirlos luego a una valoración estética puesto que, en última instancia, lo que está en juego es la originalidad creativa disponible para poder accionar, desde la escritura, ante la guerra. Frente a los artistas “resecos”, González Tuñón encuentra en las tradiciones populares españolas una fuente para esa escritura vinculada a la urgencia de los acontecimientos, de allí el recurso a las coplas y el romance, por ejemplo. Inscribiéndose en esa tradición, da inicio a *La rosa blindada* con un epígrafe de Ramón Menéndez Pidal donde define al romance como “...una vieja poesía heroica que cantaba hazañas históricas o legendarias para informar de ellas al pueblo” (1962); epígrafe que funciona, además, como modo de conceptualizar una poesía que, precisamente, emprende estas dos búsquedas: por un lado, registrar los acontecimientos de su tiempo para dar testimonio de ellos y exaltar a sus héroes; y, por otro, encontrar un cauce de circulación desde la oralidad, es decir, ser “canto”.⁸ Dos búsquedas que se ligan a un fin más amplio: el de “cambiar la vida” o, en otras palabras, contribuir desde la escritura a la revolución.

Ahora bien, ya en “A nosotros la poesía”, el prólogo-manifiesto que inicia *La rosa blindada* (1936), González Tuñón sostiene que la poesía revolucionaria es aquella en la que “el contenido social” se corresponde con la “nueva técnica”, la cual consiste en “el conocimiento y la superación de todas las técnicas”. Esta “superación” que plantea como cometido del arte, entraña una valoración acerca de las vanguardias y, por ende, una vuelta de tuerca sobre el proyecto diseñado en las páginas de la revista *Contra*. Así, si “ocultismo poético, travesuras gramaticales, etc., o poemas sin ritmo” fueron una “actitud poética” de “reacción saludable contra el academicismo”, las mismas están “reñidas con ese ritmo de marcha, de himno—para cantar—

⁸ En varias oportunidades, González Tuñón relata la anécdota de la circulación anónima de su poema “La libertaria”, de *La rosa blindada*, dedicado a Aída Lafuente. En un acto teatral, organizado en plena guerra, un coro cantó ese poema. Ante la sorpresa, una vez culminado el espectáculo, Tuñón se acerca a preguntar por el autor del poema y le responden que es un autor anónimo (Salas, 104). Sin dudas, la anécdota da cuenta de esta aspiración a encontrar cauces de circulación de sus poemas desde la oralidad: la búsqueda de una poesía que cante las hazañas de los héroes y se entrelace con la cotidianidad del hombre.

que debe tener casi siempre el poema revolucionario” (1962:14). González Tuñón entiende a las vanguardias, entonces, como necesarios movimientos de ruptura frente al conformismo burgués pero, finalmente, sólo una instancia previa en la vía hacia la respuesta del arte a los “imperativos de su hora”, es decir, a una respuesta revolucionaria. Así lo expresa también en su poema “Visita al Escorial”, también de *La rosa*, comentando el caso del artista plástico español, Alberto Sánchez: “ha dejado atrás el deslumbramiento cubista y la explosión surrealista [...] y ha inventado la forma y ha superado la técnica y ahora da contenido a la forma inventada y a la técnica madura” (38). De hecho, toda su escritura y sus reflexiones posteriores a esa mitad de la década del 30 se perfilan desde esta perspectiva de superación de la vanguardia en pos de una poética que se sustenta en dar “contenidos” a esa síntesis formal, pero que mantiene, sin embargo, del programa de “Las brigadas de choque”, su confianza en el poder de transformación del arte.

Por último, es necesario señalar que la confianza en la guerra como posibilidad de poner fin al fascismo y en la labor de los intelectuales en esa lucha, formuladas desde una posición de intelectual comunista, se tensiona con una mirada conmovida ante la visión de los despojos, las ruinas y la muerte que implica la violencia de la guerra. Como afirma Julia Miranda (2011) “esta misma poesía también parece llegar a cuestionar peligrosa y contrariamente las mismas certezas que espera instalar” (15). En este sentido, si bien nunca pierde la certeza en la victoria, el medio para lograrla, la guerra, es también motivo de inquietud, conmoción y duda. Pero, si la violencia de la guerra produce temor y culpa, llegando incluso a turbar la seguridad depositada en la propia función al servicio de la causa, como queda planeando en la pregunta de Milán Jeranci—un poeta devenido soldado—: “¿Qué hacéis vosotros por nosotros?”; no puede, sin embargo, corroerla. González Tuñón se declara “para siempre entristecido, casi cómplice” ante la muerte pero eso no le impide seguir sosteniendo su lucha: “Amo profundamente la vida. Por eso soy antifascista. Por eso juro pensar y trabajar constantemente por España” (154).

Sin embargo, la causa republicana se perderá y, con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, ese “reagrupamiento de fuerzas” que permitió el

frente común contra el fascismo se irá disolviendo poco a poco al tiempo que se recrudecerán los dogmas soviéticos en contra de las estéticas de vanguardia. Si el discurso de Gorki en el congreso de 1934 funda el inicio de la doctrina del realismo socialista, la misma se fortalece después de la segunda posguerra con el desempeño de Andrei Zhdanov. A partir de ese momento y hasta finales de los cincuenta, el realismo socialista “adquirió un valor paradigmático incontestable, y se estableció como tal despóticamente, sin ningún atisbo posible de impugnación, o siquiera de duda” (Crespo, 424).⁹

Para pensar lo que sucede con la poética de González Tuñón, es interesante partir del famoso y profético texto de Walter Benjamin, “El autor como productor”, leído en el Instituto de Estudios del Fascismo con sede en París, invitado por el PC, en 1934. En esa intervención fuertemente polémica, Benjamin señala las dos alternativas posibles para el escritor progresista que, habiendo asumido la imposibilidad de la autonomía artística, intente ligar su arte a la lucha del proletariado: por un lado, el camino que consiste en proveer al aparato de producción burgués de “contenidos” revolucionarios, camino cuyo único logro será “transformar la lucha política de imperativo para la decisión en un tema de complacencia contemplativa, de un medio de producción en un artículo de consumo”; por otro, el camino del autor como productor, que exige una reflexión sobre la posición ocupada en el proceso de producción para transformar ese aparato, para derribar las barreras y contradicciones “que tienen encadenada la producción de la inteligencia”. Sólo siguiendo este último camino será posible arrancar al arte del mero consumo para que pueda cumplir una función liberadora. No basta, dice Benjamin, con asumir la

⁹ En 1945, año de finalización de la Segunda Guerra Mundial, Zhdanov pronuncia un discurso ante la asamblea de escritores de Leningrado titulada “El frente ideológico y la literatura” en la cual puede leerse este recrudecimiento de los preceptos en materia de arte. La conferencia se inscribe en el marco de la censura que el partido infringe a dos revistas de Leningrado, *Zvezdá* y *Leningrad*, por considerar que las publicaciones de poemas incluidas en ellas son antisoviéticas y decadentes. Justificando la censura, Zhdanov se pregunta: “¿Qué tiene en común esta poesía con los intereses de nuestro pueblo, de nuestro Estado? Absolutamente nada (...) Nuestra literatura no es una empresa privada calculada para agradar a los gustos variados de un mercado literario. No estamos en absoluto obligados a ofrecer espacio en nuestra literatura a gustos y temperamentos que nada tienen en común con la ética y cualidades del pueblo soviético” (1968: 76).

“tendencia correcta” sino que se requiere de la centralidad de la técnica para superar “la estéril contraposición de forma y contenido”. Si el segundo camino, coincide con el propósito de las vanguardias, el primero, en cambio, es el que finalmente se impuso como dogma. La elección por cualquiera de ellos no fue sin riesgo e implicó siempre pérdida, puesto que, si el primer camino anulaba el potencial vanguardista del arte; decidirse por el segundo, en cambio, traía, obligadamente, la expulsión del partido.

En el ámbito nacional, ese es el caso de Cayetano Córdova Iturburu quien, en 1948, será expulsado del PC, a raíz de una serie de discusiones con Rodolfo Ghioldi, uno de los principales dirigentes. Si éste sostenía la necesidad, y la obligación del arte, de adoptar el realismo socialista, Córdova Iturburu, por su parte, afirmaba que “no es posible un arte revolucionario, nuestro, comunista, sin la utilización de los elementos estéticos y técnicos proporcionados por la gran experiencia artística y literaria de nuestra época” (Tarcus, Longoni, 55). A diferencia de Córdova Iturburu, González Tuñón—en un camino cercano al de Louis Aragon quien tras su ruptura con el Surrealismo se convertirá en fervoroso defensor del realismo socialista—seguirá sosteniendo que “el comunismo / es algo asombroso y simple, / interminable, infinito. / No hay que manosear su claro misterio” (RGT, *Canciones*, 97). Frente al dilema planteado por Benjamin, se convierte en un poeta del partido, un intelectual orgánico con una misión que desempeñar y, así, construirá una imagen de escritor “convocante” cuyo deber es sumar al pueblo a la lucha. Y, por otro lado, esa imagen sustentará una idea de la poesía como unidad, como modo de enlace de los hombres con el poeta en una suerte de unidad superior que los reúne y los dota de sentidos: “He aquí que por encima del tumulto, / en medio del caos, padre de la armonía, / el poema civil vuelve a juntar los hechos / (...) / vuelve a juntar / (no ha perdido su singular resonancia) / las raíces, / los hombres, / y el poeta y la misma voz de las multitudes creadoras” (RGT, *Primer canto*, 11).

Ahora bien, si es cierto que seguirá dentro del Partido como “su” poeta, no lo es menos que esa decisión significa abandonar los caminos anteriores. Y, así, su militancia partidaria será generadora, hasta mediados de los 50, de una escritura que se vuelve indisociable de los posicionamientos políticos de modo tal que el poema, transformado en

proclama o convocatoria, se piensa como parte de una liturgia partidaria que lo incluye. Poemarios como *Himno de pólvora* (1943), escrito al calor de la defensa de los Aliados en la Segunda Guerra Mundial, o *Primer canto argentino* (1945), pensado como una intervención política ante la amenaza del peronismo en ascenso, así como muchos de los poemas de *Canciones del tercer frente* (1941) fluctúan, por lo general, entre la denuncia, la exhortación y el afán convocante. Lo político partidario funda en esos “poemas comunistas” un imperativo artístico que repercute no sólo a nivel de la anécdota relatada, bajo los influjos de una moral política, sino también sobre el tono del poema que se vuelve más enfático, serio y solemne. Sin embargo, no desaparecerán del todo sus ideas de los años 30 acerca de la capacidad de la poesía de darle “vuelo lírico” a la Revolución, ideas que se colarán tanto en su poesía como en sus intervenciones políticas, generando ambigüedades y huecos difíciles de encauzar; hasta que, en los años 60, gracias a la apertura que posibilitan las nuevas experiencias de los jóvenes de la nueva izquierda, dichas ideas puedan resurgir.

Volviendo a los 60: Raúl González Tuñón y la productividad de su propio retorno

Ahora bien, ¿qué sucede, en el contexto de los años 60, signado por la emergencia de esas nuevas posiciones alternativas frente al partido tradicional, con González Tuñón?, ¿cómo piensa él mismo su lugar en ese conflicto? Para entrar en el tema, hay un dato que es necesario señalar en tanto es ilustrativo del lugar ambiguo que tendrá González Tuñón en ese momento de rupturas y escisiones: el título de “director de honor” concedido por los miembros de *La rosa blindada* desaparece a partir de la sexta entrega de la revista, de septiembre-octubre de 1965, cuando, frente a los conflictos cada vez más fuertes que González Tuñón tiene con la dirección del PC, y ante la amenaza de expulsión, decide someterse a las increpaciones de los dirigentes que le exigen el retiro de su nombre de la revista. Al mismo tiempo, no es sólo su cercanía con los jóvenes de la nueva izquierda el motivo de estas disidencias pues tanto la posición de González Tuñón a favor de China y su apoyo a Cuba—país al que viajará en 1963 invitado a integrar el jurado del IV Congreso de Escritores

Hispanoamericanos, auspiciado por Casa de las Américas—generarán suficientes tensiones con el PCA como para colocarlo en un lugar de conflicto.

Pero, además, estas discrepancias no se encuentran circunscriptas al ámbito de las ideas y definiciones políticas sino que también aparecen en relación a ciertos lineamientos estéticos impuestos por el Partido. Así, como antesala de esos desencuentros, puede citarse su inestable relación con la revista *Cuadernos de Cultura*. En “Crónica del creador de *Don Segundo Sombra*”, publicada en esa revista en diciembre de 1955 (e incluida en *La literatura resplandeciente*), González Tuñón entabla una polémica con Roberto Salama, uno de los miembros del consejo de redacción, junto con Héctor Agosti y Julio Peluffo. En esta crónica, González Tuñón conmueve las bases de las reflexiones más habituales centradas en las relaciones entre arte y política desde el punto de vista partidario. Contra las interpretaciones de Salama, que no advierte la necesidad del arte de ser libre a las determinaciones exteriores, González Tuñón propone un programa que se plantea como una salida alternativa frente a todo dogma impuesto pero fiel sin embargo a los principios del comunismo. En su defensa de Güiraldes, comienza por citar su propio libro, *Todos los hombres del mundo son hermanos*, en donde comenta que *Don Segundo Sombra* acaba de ser traducido al ruso (102). La intención de esta cita es, por un lado, legitimar esta obra sustentando su idea de que es mentira que se trata, como ya afirmó Doll y repite Salama, de una novela que es “la pampa vista con los ojos del hijo del patrón de la estancia”; y, por otro, arremeter contra el modo de juzgar la calidad literaria desde la “ceguera sectaria” implícita en la lectura crítica de Salama, más severa que la de los mismos rusos que la traducen. Así lo expresa: “comprobamos que no capta el múltiple mensaje de nuestro tiempo, ese complejo pleno de matices; sólo parece interesarle la mera copia de la realidad, el realismo primario en novela, los ‘editoriales en verso’ como decía Erenburg...” (RGT, *La literatura*, 70). Pero, lo más interesante, es que González Tuñón socaba los principios de los juicios partidarios de Salama desde una retórica muy cercana a la que utilizaba Borges en 1933 para responder a la encuesta de la revista *Contra* acerca de las posibilidades de un “arte al servicio del

problema social”.¹⁰ Aunque si para Borges se trataba de negar la conveniencia de la pregunta, Tuñón no piensa jamás en un arte desvinculado de lo social sino que se sirve de ese recurso a la ironía con el propósito de acusar de “sectario” a su interlocutor por considerar el análisis marxista sólo desde los posibles mensajes o contenidos explícitos:

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

Un año después, en el prólogo que escribe al primer libro de Juan Gelman, repite más o menos la misma idea en relación con los logros poéticos del joven escritor. Se trata, en fin, de encontrar un camino alternativo tanto frente al “arte puro” como frente al realismo socialista sostenido por los “agrios críticos sectarios”. De este modo, González Tuñón legitima en el joven Gelman a un poeta que logra mantener un equilibrio entre la política y la libertad del creador, lo cual, al mismo tiempo, es un modo de confrontar con la línea dogmática del Partido Comunista:

Con *Violín y otras cuestiones* Juan Gelman irrumpe dignamente en la poesía de habla española y el círculo universal de la rosa. En su libro palpita un lirismo rico y vivaz y un contenido principalmente social, pero social bien entendido, que no elude el lujo de la fantasía. Juan Gelman no es un evadido de la realidad, como desearían los teóricos reaccionarios de un artempurismo imposible; ni tampoco un “editorialista en verso”, un simple propagandista, como querían que fuera los agrios críticos sectarios, los que ignoran que en la conciencia del poeta, del creador, habrá siempre un terreno inalienable que no podrá ser hollado. (Gelman, 12)

¹⁰ Los diferentes escritores encuestados debían responder a la pregunta: “¿El arte debe estar al servicio del problema social?”. En su irónica y provocadora respuesta, Borges se niega, como afirma Beatriz Sarlo, a aceptar “el objeto-problema de la relación arte-sociedad” (Sarlo, 146). Dice Borges: “Hablar de arte social es como hablar de geometría vegetariana o de artillería liberal o de repostería endecasílabo. Tampoco el Arte por el Arte es la solución. Para eludir las fauces de ese aforismo, conviene distinguir los fines del arte de las excitaciones que lo producen. (...) Parece fabuloso pero la política es uno de ellos. Hay constructores de odas que beben su mejor inspiración en el Impuesto Único, y acreditados sonetistas que no segregan ni un primer hemistiquio sin el Voto Secreto y Obligatorio” (*Contra*, 305).

Adentro del PC, del que no dejará de militar y del que tampoco será expulsado, pero disconforme con muchos de sus lineamientos tanto políticos como estéticos; cerca de los jóvenes que delimitan nuevos espacios de intervención pero increpado por el partido precisamente por ese vínculo: el lugar intelectual de González Tuñón en esos años es verdaderamente ambiguo y difuso. Sin embargo, más allá de esto, lo cierto es que el rescate por parte de estos jóvenes que lo consagran como el “Poeta de la Revolución” y fundan un imperativo urgente sostenido en la idea de “rescatar su rosa blindada”, es productivo también para González Tuñón quien, empapado de estos nuevos modos de intervención, podrá retomar varios de los caminos de su poesía de los años 20 y 30.

En este sentido, David Viñas (1996) periodizó la poesía de González Tuñón en cinco etapas que, leídas como una novela de aprendizaje, señalarían un camino circular cuyo final es un retorno depurado a los comienzos. Es cierto que la poesía del último período de González Tuñón, cuyo inicio se puede situar a partir de *A la sombra de los barrios amados*, de 1957, vuelve su mirada sobre muchos tópicos, espacios y modalidades expresivas de su primera poesía; pero, además, ese retorno se produce desde una “mirada de la memoria” que acumula también lo aprendido en su militancia política. Estos libros del último tramo están signados por una mirada sobre el pasado que busca *testar*, dejar una herencia, construir un archivo histórico, político y social del pasado para las nuevas generaciones sin renunciar, sin embargo, a posicionarse ante el presente en que se inscribe. Sin desistir de la lucha por el “Octavo día”, González Tuñón intenta, desde su escritura, legar a las nuevas generaciones la herencia de la lucha pasada. Así, memoria, legado y futuro son algunas de las claves de esta última poesía del autor, como se lee en el primer poema del libro que inicia esta etapa, *A la sombra...*, dedicado a su hijo:

Toma este mundo, Adolfo Enrique, es tuyo. / Te lo presento
 (“¡Gracias!”). Cuando yo sólo sea / una querida voz que se ha
callado, / un plinto vegetal de enredadera, / un nombre en una
lápida, quizás obliterado, / un yuyo del sendero, / has de seguir la
marcha hacia el “Octavo Día”. / Cantando, si tu voz quiere ser canto.
/ Combatiendo, si sigue la pelea. / Y después, ya maduro, el mundo
nuevo / que ayudaste a forjar verás alzándose. (RGT, *A la sombra*,
11)

No es casual, para ir cerrando, que el poema que cierra el último poemario publicado en vida del autor, *La veleta y la antena* (1969) sea “Nuestra rosa de América”, escrito originalmente en 1953 en el marco del Congreso Continental de la Cultura realizado en Chile y editado ese mismo año por el PC, con ilustraciones de Abraham Vigo. Publicado ahora con cambios de estilo y de contenidos que remiten a los nuevos tiempos, el poema, que busca ser un llamado a la unión latinoamericana, hace un repaso por todos los acontecimientos a los que González Tuñón ha prestado su voz para denunciar, combatir o exhortar al pueblo y culmina con los siguientes versos que son una clave para pensar en la esperanza depositada en los jóvenes que “recogen su rosa”: “Pero tras de la sombra el día avanza. / Cuando a la antigua luna ladre el gozque / despertará la Durmiente del Bosque, / nuestra novia querida, la esperanza” (142).

Bibliografía

- Altamirano, Carlos. *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires, Temas, 2001.
- Arlt, Roberto. *Los lanzallamas*. Buenos Aires. Centro Editor de Cultura, 2005.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Madrid, Taurus, 1975.
- Bignozzi, Juana. Entrevista a cargo de Roxana Artal. *Evaristo cultural. Revista virtual de arte y literatura* n°12. (2011). Disponible en: <http://www.evaristocultural.com.ar/-%20EVARISTO%20Nro.%2012%20-/bignozzi.htm#top>
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 2005.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 2000.
- Crespo, Horacio: “Poética, política, ruptura”. Susana Cella. (directora del volumen): *La irrupción de la crítica*. Vol. X, *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, EMECE, 1999.
- Foster, Hal. “¿Quién teme a la neovanguardia?”. *El retorno de lo real*. Madrid, Ediciones Akal, 2001.

- Gelman, Juan. *Poesía reunida. Tomo I. 1956-1980*. Buenos Aires, Seix-Barral, 2012.
- Gramuglio, María Teresa. "La construcción de la imagen". Héctor Tizón, Rodolfo Rabanal, María Teresa Gramuglio. *La escritura argentina*. Santa Fe, UNL, 1992.
- González Tuñón, Raúl. *El otro lado de la estrella*. Montevideo, Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1934.
- . *Canciones del tercer frente*. Buenos Aires, Problemas, 1941.
- . *Primer canto argentino*. Buenos Aires, Ediciones del Autor, 1945.
- . *A la sombra de los barrios amados*. Buenos Aires, Lautaro, 1957.
- . *La rosa blindada*. Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1962.
- . *La literatura resplandeciente*. Buenos Aires, Ed. Boedo-Silbalba, 1976.
- . (director) *CONTRA. La revista de los francotiradores*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2005.
- . *La calle del agujero en la media. Todos bailan. Los poemas de Juancito Caminador*. Buenos Aires, Seix-Barral, 2005.
- . *La muerte en Madrid. Las puertas del fuego. 8 documentos de hoy*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2011.
- Gorki, Máximo, Andreiv Zhdanov. *Literatura, filosofía y marxismo*. México, Grijalbo, 1968.
- Hobsbawn, Eric. *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires, Crítica, 2010.
- Huyssen, Andreas. "La dialéctica oculta: vanguardia-tecnología-cultura de masas". *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- Kohan, Néstor (compilación y estudio introductorio). *La rosa blindada. Una pasión de los '60*. Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1999.
- Longoni, Ana, Horacio Tarcus. "Pugna antivanguardista. Crónica de la expulsión de Córdova Iturburu del Partido Comunista". *Ramona* n°14. (2001): 55-57.
- Longoni, Ana, Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires, Eudeba, 2008.

- Longoni, Ana, Fernando Davis. "Introducción al Dossier". *Dossier. Las vanguardias, neovanguardias y posvanguardias: cartografías de un debate*. Katatay. Año V, Número 7, 2009.
- Lottman, Herbert. *La rive gauche. La elite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*. Barcelona, Tusquets, 2006.
- Miranda, Julia. "Prólogo". Raúl González Tuñón. *La muerte en Madrid. Las puertas del fuego. 8 documentos de hoy*. op. cit.
- Negro, Héctor. *La verdad sobre el pan duro. Grupo de Poesía (1955-1964). (Su historia, recuerdos y testimonios)*. Buenos Aires, Marcelo Héctor Oliveri Editor, 2007.
- Saítta, Sylvia. "Entre la cultura y la política". Alejandro Cattaruzza (director). *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- . "Polémicas ideológicas, debates literarios en *CONTRA*. La revista de los franco-tiradores". Raúl González Tuñón (director). *Contra. La revista de los francotiradores*. op. cit.
- Sarlo, Beatriz. "La revolución como fundamento". *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1998.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- Williams, Raymond. *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires, Manantial, 2002.
- White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós, 1992.
- Viñas, David. "Cinco entredichos con Raúl González Tuñón". *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires, Sudamericana, 1996.