

El tránsito hacia la revolución. Raúl González Tuñón en la primera mitad de los años treinta

✉ MARÍA FERNANDA ALLE / Universidad Nacional de Rosario – Universidad Nacional del Litoral – CONICET / yfernandaa@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza la producción literaria e intelectual de Raúl González Tuñón en la primera mitad de la década de 1930, momento en que el autor emprende una búsqueda explícita por ligar la literatura a los imperativos revolucionarios, configurando así un primer momento de su *poética de la convocatoria*. Centra la atención en las imágenes de escritor que el autor construye y en los lineamientos de su poética e indaga las polémicas y las tensiones que el proyecto poético-político del autor suscita con otros espacios del campo intelectual y con los programas del Partido Comunista. Se sostiene que las imágenes de escritor ponen en escena el tránsito desde el muchacho marginal y bohemio de los años veinte al escritor comprometido con la causa de la revolución. Al mismo tiempo, esas imágenes sustentan un proyecto de intervención que enlaza las innovaciones de la vanguardia estética con los fines políticos revolucionarios.

Palabras clave: Raúl González Tuñón • 1930–1935 • imágenes de escritor • revolución • vanguardia

Abstract

This article analyzes the literary and intellectual production of Raúl González Tuñón from the first half of the 1930s, when the author begins an explicit search for link your literature with revolutionary imperatives, configuring an initially moment of his *poetic of the summon*. It concentrates on in the images of writer that author built and in his art of poetry and investigates the polemics and the tensions that the author's poetic-political project raise with the others spaces of the intellectual field and with the Communist Party's programs. It is argued that these images of writer go to show the transition from the marginal and bohemian young boy by 1920s to committed to the cause of revolution writer. These images supports an intervention project that link the aesthetic avant-garde's innovations with revolutionary political purposes.

Key words: Raúl González Tuñón • 1930–1935 • images of writer • revolution • avant-garde

Raúl González Tuñón y la definición de una poética de la convocatoria

Ya desde la primera página de *Todos bailan. Los poemas de Juancito Caminador* (1935) nos encontramos con un dato que se revela como una de las muestras más claras de las nuevas búsquedas poético-políticas que comienza a explorar Raúl González Tuñón en la primera mitad de la década de 1930 y que atañe, fundamentalmente, a la construcción de una imagen de escritor que, como mostraré más adelante, exhibe el pasaje desde el muchacho bohemio y marginal que caracterizaba su poesía de la década anterior hacia el joven intelectual que asume una explícita posición a favor de la revolución. Me refiero a la advertencia que abre el poemario, en la que explica las razones por las cuales no pudo incorporar el poema «Las brigadas de choque», que había sido publicado en el número 4 de *Contra*, la revista que Tuñón dirige en 1933:

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. (1935:6)

Comencemos por contextualizar brevemente la cita. A partir de la década del treinta, se producen, tanto a nivel nacional como internacional, una serie de cambios y reposicionamientos en el interior del campo intelectual, como 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; el surgimiento del fascismo; y, en el ámbito nacional, el golpe de Uriburu de 1930. Como señala Sylvia Sáitza, durante estos primeros años de la década, los intelectuales de izquierda, motivados por el optimismo acerca de las posibilidades revolucionarias que presentaba este mundo en crisis, comenzaron 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» (2001:386). A estos intelectuales, la Revolución Rusa y, más adelante, la experiencia de los Frentes Populares, la República española y la Guerra Civil les permitió, de acuerdo a la autora, 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). Esa apertura internacionalista y las renovadas discusiones en torno al compromiso de los intelectuales con la revolución que, a partir de la década del treinta, comienzan a producirse en la fracción de izquierda del campo intelectual suscitan en Tuñón un progresivo viraje hacia nuevos posicionamientos estéticos y políticos que, parafraseando a Beatriz Sarlo, podría definirse como un

Fecha de recepción:

12/06/2016

Fecha de aceptación:

15/12/2016

tránsito «del margen a la política» y que decantarán, en 1934, en la afiliación al Partido Comunista. Así, en esa primera mitad de la década, la revolución será, para Tuñón, una certeza a cuya realización debe servir mediante el ejercicio de su escritura, de manera que instaura un imperativo para la literatura que vuelve indisociables los valores estéticos de los políticos.

A la luz de ese contexto, el gesto de denuncia inscripto en la primera página de *Todos bailan* es consustancial con la construcción de una imagen de escritor asociada a una explícita toma de posición política. Y, al mismo tiempo, proyecta una definición del valor y de la función que viene a asumir la literatura como herramienta al «servicio de la revolución». El acto de poner en el inicio del poemario la denuncia por la censura de un poema y, en el mismo movimiento, dar noticia a los lectores de una situación de flagrante injusticia contra su autor, ilumina la nueva función del escritor, y con él, de su literatura, en relación con las circunstancias históricas y sociales: el poeta ocupa el lugar de aquel que ha sido víctima de la violencia ejercida por parte de los aparatos represores del estado porque su poema «incita a la rebelión» —tal es el cargo por el cual se lo imputa—, en otras palabras, porque su literatura se ha convertido en un eficaz instrumento de exhortación al lector. Esta nota inicial, entonces, sustenta la construcción de una imagen de escritor que permite dilucidar el sistema axiológico a partir del cual se define la utilidad revolucionaria de la literatura y, al mismo tiempo, el rol político que está llamado a cumplir el escritor.

María Teresa Gramuglio define como *imágenes de escritor* a las imágenes de sí mismos que los escritores construyen en sus textos y a partir de las cuales es posible leer diversas representaciones de «la constitución de su subjetividad en tanto escritor» y del modo en que piensan el lugar que ocupan en el interior del campo literario y, más ampliamente, en la sociedad (38). En este sentido, Gramuglio define a estas imágenes como «unidades discursivas complejas, a la vez ideológicas y formales, que construyen soluciones simbólicas a conflictos históricos concretos» (40). Así, estas imágenes conjugan, afirma la autora, «una ideología literaria y una ética de la escritura» (39) puesto que en ellas «el escritor proyecta (...) tanto una idea de sí en cuanto escritor como una idea acerca de lo que la literatura es» (38–39). Dichas imágenes remiten, entonces, a la elaboración que cada escritor lleva a cabo de una poética, en tanto involucran una concepción de la literatura que busca constituirse como instancia legitimadora de las prácticas y de la posición ocupada por el escritor en el campo literario, cultural y político.

Siguiendo estas conceptualizaciones de Gramuglio, en las autofiguras que se van tramando en los textos de Tuñón a partir de la década de 1930, se dejan leer diversas concepciones de lo que la literatura es, o debería ser, que la asocian a un poder utilitario de «herramienta» —«arma», dirá con reiterada insistencia en sus textos— al servicio de las causas partidarias ante las cuales el autor toma posición. Bajo los influjos de una *moral político-partidaria* que muestra «lo real bajo su forma juzgada» (Barthes:32), la producción de Tuñón a partir de los años treinta socava los principios de la «autonomía literaria» (Bourdieu), al revestirse

de una doble funcionalidad. Por un lado, como intervención literaria, por ende inserta en una red de diálogos y polémicas dentro del campo literario. Y, por otro, como intervención política, es decir, en permanente cruce con los programas del PC, los cuales estipulan una agenda de intereses y preocupaciones que orientan la escritura. Este carácter de doble intervención, entonces, recorta un horizonte axiológico según el cual el valor literario y el político son complementarios —aunque, en algunas ocasiones, uno puede subordinarse al otro y viceversa— a la hora de definir la «autenticidad» de la literatura. En esta dirección, sus imágenes de escritor son concomitantes con la definición de una *poética de la convocatoria* que si bien se modula de modos diferentes a lo largo de toda su trayectoria intelectual, en líneas generales se revela como una poética que, desde el ejercicio de una práctica literaria confiada en su capacidad para intervenir en la transformación del mundo, tiene por fin exhortar a la lucha, sumar voluntades a las causas partidarias y ponderar las acciones del partido frente a cada enemigo ocasional.

En las próximas páginas, me detendré en el análisis de la producción literaria e intelectual del autor en la primera mitad de la década de 1930, corpus que conforma un primer momento de esa *poética de la convocatoria*. En primer lugar, centraré la atención en *La calle del agujero en la media*, de 1930, poemario que constituye un primer escalón hacia la definición de esta poética, en la medida en que allí comienzan a explicitarse una serie de inquietudes políticas y de búsquedas estéticas que irán encontrando, años después, respuestas más definidas y orientadas hacia la política revolucionaria. En segundo lugar, indagaré las imágenes de escritor que el autor construye en sus textos de esta primera mitad de la década, las cuales, conjugando su pertenencia al grupo «Martín Fierro» en la década anterior y el compromiso con la revolución, ponen en escena el tránsito desde el muchacho marginal y bohemio de los años veinte al «joven intelectual» que asume una «mentalidad revolucionaria». Esas imágenes sustentarán un proyecto de intervención que enlaza las innovaciones de la vanguardia estética con los fines políticos revolucionarios y cuya tarea será darle a la revolución la «fantasía» y el «romanticismo» que pedía Lenin sin ser un «marxista ortodoxo» (Tuñón 1933b:140). Buscaré situar, además, este proyecto de intervención que diseña el autor en el marco más amplio de las tensiones que tienen lugar entre los intelectuales y los programas políticos y culturales que sostiene el PC, tanto a nivel nacional como internacional.

La calle del agujero en la media o la pregunta por el «fervor»

En el año 1930, al regreso de su primer viaje a Europa, Tuñón publica *La calle del agujero en la media*.¹ Desde París, envía a su hermano Enrique una carta, en la que relata los pormenores de su viaje, que bien puede funcionar como un mapa de entrada al libro. En ella, le cuenta a su interlocutor de la preferencia por los barrios humildes y proletarios de París y, en este sentido, busca alejarse de la mirada turística de ciertos «literatoides latinoamericanos» que fundan su «prestigioso» saber de viajero en el recorrido por la ciudad «elegante»:

Querido Enrique:

Puede hablar de París quien ha sabido pulsar su vida multiforme, quien vive como simple y oscuro ciudadano en esta ciudad adorable. Creo que a mi regreso, llevaré una lección de entusiasmo y de modestia. Al contrario de ciertos literatoides latinoamericanos que vuelven a su país hablando de todo sin haber salido del gran boulevard o el bullicio elegante de alguna boîte —que a mí también me gusta, aunque prefiero los barrios proletarios como Menilmontant, el bal mussette de la plazuela de Contrescarpe, las tabernas y las carnicerías de la rue Mouffetard, la plaza du Tertre, y la plaza Blanche. (Salas:172-173)

Si, por un lado, aquí se perfilan los deslindes de territorios estéticos entre los «pillastres de la literatura que viven al asalto de las bibliotecas» y aquellos «muchachos pobres» con una cultura «hecha de prepotencia casi, a manotazos» que, como veremos, formulará años después en *El otro lado de la estrella* (1934); por otro, la carta funciona como un preludio de la mirada poética que recorre París y España y que decanta en los poemas de *La calle*. Para hablar de París no basta, dice Tuñón, con haber visitado museos, recorrido un boulevard del centro o, menos aún, almorzado en un restaurant de lujo, sino que es preciso cruzar el umbral de la ciudad turística, salirse de los círculos prestigiosos y elegantes, para extender, así, los límites de la ciudad capaz de ser captada poéticamente a aquellos espacios populares donde transita la vida cotidiana de la gente humilde. Y, de hecho, en *La calle* Tuñón organiza un itinerario novedoso ya que se detiene en el descubrimiento de los bajos fondos europeos, recorriendo espacios marginales propios de las clases populares: tabernas, circos, puertos, barrios proletarios e industriales, espacios transgresivos donde se mezclan prostitutas, ladrones, borrachos, obreros, artistas callejeros; es decir, traslada a la Europa de entreguerras ese itinerario por los márgenes cosmopolitas porteños y nacionales, transitados en sus poemarios anteriores, *El violín del diablo* (1926) y *Miércoles de ceniza* (1928). Sin embargo, hay un punto de inflexión en *La calle*, en tanto aquí se abre a un ámbito internacional que le permitirá tomar contacto con el movimiento surrealista, con la historia y, también, con la política.

Así, la mirada poética que despliega Tuñón en *La calle* —por momentos romántica, bohemia, vanguardista o una mezcla creativa de todas juntas— recorre las calles de París, guiada por los mapas ya trazados por los escritores y artistas que admira —Zola, François Villon, Toulouse-Lautrec, Oscar Wilde, Baudelaire, Rimbaud, Aloysius Bertrand, Charles Louis Philippe, entre tantos otros—, y concentra su atención en tabernas, avenidas, usinas, catedrales, cementerios, ferias: todo un mundo abigarrado y moderno en el que se escucha latir «el corazón del tiempo» (150). Simultáneamente, si el jazz o la chanson imponen su moderna vitalidad rítmica a los poemas, son el cine, la publicidad y el teatro de títeres, con su imaginería fantasiosa y mágica, los que imprimen su lógica en la construcción de las imágenes, además de inspirar temáticamente muchos de los poemas del libro. Así, mientras George Bancroft, Evelyn Brent y William Powell —protagonistas de dos films del llamado cine de gansters, casi contemporáneos a

la escritura del poemario: *Underworld* (1927) y *La redada* (1928)—, se convierten en personajes de historias de aventura, crimen y heroísmo que involucran al mismo poeta, o, desde el retablo, Petrouchka y otros tantos títeres europeos fraguan la historia del mundo y miman la existencia fugaz del hombre, por su parte, en el poema «La calle del Paso de la Mula», quien fuera el niño del afiche del jabón Cadum y es ahora un hombre que se emborracha en los bares junto a Toribio Sánchez, habilita una reflexión acerca del paso del tiempo y las distancias.

Como recién señalé, en este poemario Tuñón se abre, también, al mundo de la política internacional. En esta dirección, ese «entusiasmo» que, según expresa a su hermano en la carta citada, traerá de regreso al país, encuentra una razón de peso en la efervescencia de ideas en torno a la Revolución Rusa, al fascismo en ascenso y al compromiso de los intelectuales, que, por esos años, dominan las discusiones intelectuales de la izquierda a nivel internacional. En efecto, en la misma carta, escribe: «No me faltarán deseos de ir a Rusia antes de volver a mi país. Me atrae más que nunca lo mismo que el comunismo. Aquí se discute mucho sobre esto, y también sobre Italia fascista, pero a Mussolini no lo traga nadie. En cambio, se mira a Rusia con gran simpatía» (Salas:173). Ahora bien, si la política comienza a pugnar por un lugar en su poesía, lo cierto es que ésta no se expresa aún desde los programas de acción del PC —como lo será en su poesía posterior— sino más bien desde un rechazo a las instituciones y los modos de vida burgueses más cercano al ímpetu destructivo de la tradición que signó a las vanguardias, auto-designadas como la «brecha hacia el futuro» capaz de «reanimar» y «liberar» a la humanidad (Williams:73), que al logro de la sociedad sin clases que proyecta el comunismo. Así, en «Escrito sobre una mesa de Montparnasse», la posibilidad de «hacer» la revolución aparece estrechamente vinculada a la destrucción de las «tiendas» y las «academias» burguesas:

Yo quisiera explotar una bomba, derrocar un gobierno/ hacer una revolución con mis manos
amigas del cristal, de la luz, de la caricia/ —destruir todas las tiendas de los burgueses/ y todas
las academias del mundo—/ y hacerme un cinturón bravío de rutas inverosímiles como Alain
Gerbault/ para que venga Blanca Luz y me ame. (1930:47)

Como vemos, los efectos de esa tarea de «hacer la revolución» no son valorados desde la idea del logro de una sociedad que elimine la lucha de clases y acabe con el sistema de explotación capitalista sino más bien desde la posibilidad de alcanzar el objeto de amor.

Pero, además, ese vínculo con la política se relaciona con las novedades artísticas del surrealismo de las que tendrá un conocimiento de primera mano durante su viaje.² Tuñón viaja el mismo año de la publicación del «Segundo Manifiesto del Surrealismo», que sella el proceso de politización del movimiento surrealista en tanto busca insertarlo en la acción política revolucionaria, aunque sin subordinarse a la estructura partidaria, contra la cual, en efecto, Breton se declara polémicamente a lo largo del manifiesto.³ En este sentido, el intento de sumar al

surrealismo a la tarea revolucionaria no se realiza, para Breton, desde una sumisión a las directivas del partido, de tal modo que el «deber» que les correspondería «cumplir» a los surrealistas lejos se encuentra, por ejemplo, de la necesidad de «tomar partido» por Trotsky o por Stalin (1930:193), es decir, de una declaración explícita de posiciones políticas. De lo que se trata, por el contrario, es de «proporcionar al método dialéctico posibilidades de aplicación que en modo alguno se dan en el campo de lo consciente más inmediato» (182). Desde esta óptica, Breton se detiene a especificar los puntos de encuentro entre el Surrealismo y la revolución proletaria en cuanto al imperativo de la «liberación del hombre», aunque sin abandonar los «medios de expresión propios», en otras palabras, resguardando para el surrealismo un campo de acción autónomo respecto del partido:

Sea cual fuere la evolución del surrealismo en el terreno político, por urgente que sea el imperativo de confiar únicamente, en orden a la liberación del hombre, *condición primordial del espíritu*, en la revolución del proletariado, puedo afirmar que no hemos tenido razón alguna, digna de consideración, para poner en tela de juicio los medios de expresión que nos son propios y cuyo uso, según hemos podido comprobar, sirve satisfactoriamente a nuestros propósitos. (198)

Si bien, con el correr de los años, la posición de Tuñón respecto al surrealismo, y a los movimientos de vanguardia en general, se vuelve crítica, en esta primera mitad de la década del treinta, las prácticas del surrealismo «al servicio de la revolución» son un anclaje importante desde el cual comienza a pensar las posibilidades de intervención política del arte contra «lo congelado y retrógrado».⁴ Y, de hecho, tanto en su literatura como en sus posicionamientos intelectuales de la primera mitad de esa década, la fórmula «el surrealismo al servicio de la revolución» se vuelve, por momentos, un sostén que parece resolver, en términos de Sarlo, «el contencioso problema de las relaciones del arte con la sociedad», aunque esta fórmula opere, como sostiene la autora, «lejos de las polémicas que (...) había suscitado en Europa» (149).

La base de esa inquietud política que se configura en *La calle* se encuentra, entonces, en la combustión que genera el cruce entre la «atracción» por Rusia en un contexto de crecientes debates acerca del rol de los intelectuales en la revolución y ese espíritu de revuelta contra el orden burgués en pos de la liberación de la humanidad que signó la empresa vanguardista. Esa combustión se expresa, en el poemario, a partir de una reflexión acerca de la historia europea como entramado de guerras, conquistas y revoluciones. En efecto, en *La calle*, la historia se revela como una suerte de sustrato desde donde pensar la monumentalidad de París y, desde allí, construir un prisma para indagar el presente político y artístico del mundo. Por eso, cuando Tuñón centra su mirada cargada de fascinación en las catedrales francesas, no es sólo porque, como resto insistente de la Edad Media en la modernidad, éstas recuerdan un poco a los refugios románticos, sino también porque en ellas se inscribe el inicio del arte y la historia de los pueblos europeos:

Amo las viejas catedrales./ En las cuchilladas de sus troneras/ adivino a la Edad Media fusilando al mundo./(...) / Los recintos azules poblados por el aliento de una época/ cuando los hombres aún no habían conquistado a Dios./ Y el corazón de cera de sus vírgenes y las mutiladas imágenes/ y el olor húmedo de las santerías,/ encrucijada de sombras que antes fueron realidad en la tierra/ y anunciaron la peste, la muerte, el hambre y la guerra./(...) /Las inscripciones de sus tumbas hicieron la poesía./ Los colores de sus vitraux hicieron la música./ Las historias de sus santos prepararon las revoluciones/ y sus intrigas/ fueron largo tiempo adorno del mundo. (1930:17-18)

Según el poema, el entramado de guerras y revoluciones que se adivina detrás de la relación entre las catedrales, la historia sociopolítica y el desarrollo del arte se debe al afán de una época en la que «los hombres aún no habían conquistado a Dios». Por su parte, otro poema del libro, «Sobre las catedrales, sobre la guerra», que puede leerse en serie con el anterior, retoma esta idea y la desarrolla más exhaustivamente: «Los hombres de ayer, los que decoraron Nôtre Dame de París con la fervorosa estrella de tono azulado, debieron conquistar a Dios para nosotros y se esforzaron en construir catedrales góticas para acercarse a él» (65). Asimismo, esa relación entre las formas artísticas y la historia se revela como enclave para pensar el presente de una Europa herida aún por los estragos de la Primera Guerra Mundial, donde perdura la visión horrenda de la violencia, el exterminio y la destrucción. El poema continúa:

Los hombres de Europa hablan todavía de la guerra./ Europa es un soldado dormido sobre su mochila./(...) /He visto bayonetas asomando de la tierra y he pensado en los esqueletos que las sostienen exactamente como quedaron cuando estallaron los obuses./ Pero en Francia me dijeron:/ He aquí un hermoso monumento./ ¿Qué podremos hacer nosotros para reconstruir este antiguo templo?/ Un cristo de palo, arrinconado entre un montón de escombros, meditaba, con la sien agujereada por una bala./ ¿Qué iremos a conquistar para renacer? ¿Qué nos falta por conquistar?/ Y comprendieron que el porvenir se les escapaba de las manos./ Alguien podrá decir: yo les invito a conquistar el porvenir, como un juego de niños, en la escuela, cuando todos los juegos se han agotado, y surge uno, desconocido y simple. (66)

La imagen, de fuerte carácter vanguardista, del cristo de palo agujereado por una bala (una imagen que retomará con insistencia en sus textos posteriores) es contundente respecto a la imposibilidad de Dios en la actualidad: a la afirmación de «Dios ha muerto» que Nietzsche pone en boca de Zaratustra, Tuñón parece contraponerle otra, «a Dios lo han matado», o más aún, «Dios ha muerto en la guerra». Entonces, si a la conquista de Dios le corresponden las catedrales góticas como sus monumentos —testimonios de la violencia religiosa en clave artística—; los monumentos artísticos de la modernidad, por su parte, se construyen con los fragmentos de lo que dejó la guerra —restos, escombros, ruinas, esqueletos— y su móvil no puede ser otro que el «porvenir», aquello que a los hombres se les «escapa de las manos». Frente al despojo contemporáneo, o al ago-

tamiento de los juegos, esa invitación a conquistar el porvenir, que coincide con las búsquedas de las vanguardias, viene a ser la potencia constructiva del nuevo arte. En 1933, Walter Benjamin escribía en su ensayo «Experiencia y pobreza» que el momento presente estaba signado por una «nueva barbarie» y que, frente a ella, al hombre actual no le quedaba más que «comenzar desde el principio», «construir desde poquísimo» (1933:2).⁵ Y, en este sentido, podría decirse que en estos poemas Tuñón hace de esa pobreza de experiencia el principio constructivo del arte. Se trata, en definitiva, de pensar en la potencialidad de futuro de un arte que se construye sobre las ruinas y los escombros, o mejor, que los transforma en la materia prima de la poesía.

En esta dirección, *La calle* se constituye en un punto de inflexión en tanto esta combustión de inquietudes políticas, artísticas, históricas suscitará una serie de interrogantes que sólo unos años después —cuando al impacto provocado por la Europa de entreguerras se sume el de otros acontecimientos sociales y políticos nacionales e internacionales como el Golpe de Uriburu, las consecuencias en la ciudad de la gran crisis económica, o la Guerra de Chaco, a la que es enviado como corresponsal por el diario *Crítica* en 1932— irán encontrando respuestas por el camino de la adscripción a los programas formulados por el PC. En este sentido, *La calle* inicia el camino de una búsqueda poética, pero también política.

Esos interrogantes adquieren aquí una formulación específica: la pregunta por el «fervor» necesario para la tarea de «conquistar el porvenir», por las posibilidades, en fin, que tienen los jóvenes para intervenir en este contexto de efervescencias y conmociones. Ahora bien, si en un primer momento, la idea del «fervor» parece remitir al primer libro de Borges, *Fervor de Buenos Aires* (1923), lo cierto es que cualquier diálogo posible con el fervor borgeano se efectúa aquí en términos polémicos y refractarios: no se trata, como en la literatura inicial de Borges, de ir hacia el pasado, de sondear los «comienzos» en vistas de trazar «el recorrido de su pertenencia a la ciudad y a una estirpe» (Sarlo:45) sino, por el contrario, de una mirada que se lanza hacia el futuro y que, lejos de la búsqueda de una identidad nacional, se declara internacional. A la nostalgia de Borges, Tuñón le opone la «conquista del porvenir», a los orígenes nacionales, la modernidad cosmopolita. La primera reflexión acerca del fervor que Tuñón tienta en *La calle*, en el poema «Jazz-Band», trasunta una mirada desalentadora: «Mi generación está perdida porque han olvidado enseñarnos el fervor» (1930:150). Sin embargo, en el poema que cierra el libro, «Antigua canción de la Marina Mercante», indaga las claves de una posibilidad futura y, en ese movimiento, inscribe el inicio de una búsqueda: «¿Qué podemos gritar, cuál es nuestro canto, nuestro santo y seña, quién nos enseñará el fervor?» (162).

Apenas tres años después de la publicación de *La calle*, más específicamente en el cuarto número de la revista *Contra*, Tuñón publica el poema «Las brigadas de choque», por el que, tal como denunciaba Tuñón en la advertencia que abre *Todos bailan*, será encarcelado y sometido a un proceso judicial bajo la acusación de «incitación a la rebelión». Allí, no sólo afirma que «ha recuperado el fervor»

sino que, además, explicita en qué consiste el «canto actual». Tuñón propone, entonces, un programa poético combativo, el de la «poesía revolucionaria», como instrumento para conquistar ese porvenir que, en 1930, se escapaba de las manos:

¡He reconquistado el fervor y tengo algo que decir!/ 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! (1933d:366)

Así, si a comienzos de 1930, a su regreso de una Europa convulsionada, Tuñón se interroga sobre las posibilidades de encontrar el «fervor» que las generaciones anteriores no han enseñado a los jóvenes y sobre el «canto» y el «grito» necesarios para desplegar las potencialidades de acción que parecían destinadas a malograrse; tres años después, eleva un exaltado «grito» de recuperación del fervor. Si las «brigadas de choque» estalinistas estaban conformadas por los obreros «conscientes» cuyo deber era dirigir a los sectores más atrasados de la industria y del campo hacia la toma de conciencia y, con ella, hacia la dinámica del trabajo socialista, las brigadas de choque de la poesía, por su parte, tendrían una función semejante a la de aquellas en el ámbito de la cultura: se trata de la primera formulación de esa poética de la convocatoria que se propone «esclarecer conciencias» para sumar a los lectores a la lucha por la revolución. Y, de hecho, todo el poema es, en última instancia, una virulenta delimitación de los enemigos ante los cuales la poesía revolucionaria tiene que combatir para llevar adelante la guerra «que trae la revolución» (372). Pero, además, esta aplicación de una práctica político-económica a la literatura y el arte supone, en consonancia con los programas vanguardistas, dar «a la dialéctica materialista el vuelo lírico de nuestra fantasía».

En el periplo trazado por esos tres años, se puede leer un cambio importante en el posicionamiento intelectual de Tuñón, desde el muchacho marginal de sus primeros poemarios al «joven intelectual comunista» que «está dentro de la realidad» (1933a:65) y, por eso, adhiere a la revolución. Aquello que el poeta tiene «para decir», el «canto actual», no es otra cosa que el anuncio de ese futuro signado por la revolución. Y la labor que corresponde al escritor será entonces la de divulgar y proclamar su inminencia y, en tal movimiento, colaborar en la creación de las condiciones para su realización.

«Partir con rumbo a la revolución»:

las autofiguras de Tuñón en la primera mitad de los treinta

El texto que acabo de citar, «Algunas opiniones que explican algunas actitudes», publicado en el primer número de *Contra*, puede ser pensado como un manifiesto político intelectual, en la medida en que está orientado por el interés de explicitar públicamente una posición ligada a un proyecto político revolucionario y de esbozar los lineamientos básicos de la labor del intelectual que asume tal posición:

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. (1933a:65)

La declaración del «olvido» de las lecturas de Marx y Engels parece ser la confesión de un error cometido en el pasado que es reparado ahora por el «fervoroso» recuerdo de lo leído y por las actividades de «propaganda» emprendidas por el «intelectual joven». Así, la explicitación de este posicionamiento político intelectual conlleva una apreciación valorativa del pasado que permite dilucidar también una reflexión sobre la función que en la actualidad asume el escritor y sus prácticas, dado que, ahora, los imperativos políticos movilizan la escritura por caminos diferentes, y hasta opuestos, a los de la «alucinación por la obra y la vida literaria». La lectura de los «maestros» y la actividad de «propaganda» aparecen, entonces, como los núcleos básicos de las tareas que el intelectual que ha asumido su lugar en la lucha revolucionaria está llamado a cumplir.

Por su parte, «Blues de los adioses», un poema en prosa incluido en *El otro lado de la estrella*, de 1934, se presenta como la contracara complementaria de «Algunas opiniones» pues en ambos se pone en juego la misma toma de posición revolucionaria pero a partir de registros que en su misma diferencia iluminan los complejos cruces en torno a los cuales se articula, en la primera mitad de la década del treinta, la imagen del escritor revolucionario que construye el autor. En esta dirección, si «Algunas opiniones» puede ser pensado como un manifiesto intelectual, «Blues», por su parte, es un relato en primera persona que sondea las potencialidades poéticas y oníricas de la revolución. Aquí, en efecto, la definición del autor a favor de la revolución se juega en un registro imaginario asociado a la aventura, al sueño y a la alucinación. El texto comienza por un recuerdo de las vivencias del pasado para culminar afirmando que en el presente la «dignificación de la vida» lo llama a la lucha: «En un tiempo soñé con la dignificación de la vida, y el activismo revolucionario me alucinaba. (...) Después sólo pensé en acariciar un día “la rodilla desnuda de la belleza” (...) La dignificación de la vida me llama nuevamente» (1934:31). Ahora bien, si ese llamado de la «dignificación de la vida» redundaba en una toma de posición a favor de la revolución, lo cierto es que ésta no se expresa en los términos políticos que funcionan en «Algunas opiniones» sino como una conquista de lo «desconocido», una suerte de realidad onírica que aparece metaforizada como un «sueño despierto»:

Partir con rumbo desconocido, que es el rumbo de los poetas, pilotos audaces de todas las posibilidades de la tierra y del espíritu./ Por eso, después de tantas hojas borroneadas, parto con rumbo a la revolución./ Ah, no interesan los sueños que se sueñan con los ojos cerrados,

sino aquellos sueños reales, aquellos sueños despiertos de los que jamás quiero adormecerme, de los que jamás quiero despertar. (35)

Aquí, la revolución está teñida aún de esa avidez de transgresión, de libertad y de aventura que singularizó la poesía del autor de la década anterior y, por ende, puede ser pensada como parte de esa poética que, en su primer libro, *El violín del diablo*, invitaba al azar de un mundo fantástico, mágico y siempre nuevo, con los famosos versos que rezan «si quiere ver la vida color de rosa/ eche veinte centavos en la ranura» (1926:100). La revolución será —como el mar para los marineros, las tabernas para los hombres de los bajos fondos o la experiencia con drogas para los jóvenes que se enamoran de prostitutas— otro de los nombres que Tuñón le da a la aventura: una experiencia que, al interrumpir el curso cotidiano de las «pobres vidas», es capaz de reconciliar al «hombre de la tierra» con «su muerte pequeña» (1930:13) o, en palabras de Georg Simmel, una «forma de experimentar» que permite al hombre «tratar con lo incalculable» (17). Un «rumbo desconocido» o «un sueño de ojos abiertos»: la revolución viene así a afirmar el ímpetu aventurero de los poetas, definidos como los «pilotos audaces de todas las posibilidades». De manera que el interés del poeta hacia la revolución encuentra aquí su primer fundamento en esta potencialidad de lo extraordinario que ella sintetiza y está asociada a una toma de posición que es política en tanto se fundamenta en el llamado de «la dignificación de la vida», pero también, y quizá en primer lugar, poética.

Ahora bien, además de remitir a ese imaginario aventurero de la literatura previa del autor, el modo de pensar la revolución se conjuga con aquellas novedades artísticas que lo «entusiasmaron» en su viaje a Europa de 1929. En este sentido, podríamos encontrar también allí resonancias de la búsqueda surrealista por reconquistar una imaginación ilimitada capaz de romper las cadenas de la lógica utilitaria y moral que obtura el acceso del hombre a la realidad absoluta. «Partir rumbo a la revolución», entonces, parece no ser otra cosa que el intento por abolir la frontera que divide la realidad del sueño, como pedía Breton.⁶ Así, en este texto, Tuñón encuentra una formulación poética para esa búsqueda de unir el Surrealismo a los fines de la revolución social, tal como la postulaba Breton en el «Segundo Manifiesto».

Si leemos los dos textos en filigrana, veremos que la posición a favor de la revolución que en «Algunas opiniones» implicaba «estar dentro de la realidad», en «Blues», en cambio, se manifiesta como un «sueño despierto», una «alucinación» o el camino hacia lo «desconocido». Encontramos en ambos textos la misma dilucidación del pasado a partir de una delimitación de tres momentos vitales, en la que el presente de la enunciación se muestra como la recuperación de un pasado interrumpido. Aunque si en «Blues» ese momento de interrupción está signado por la actividad del pensamiento —«sólo *pensé* en acariciar un día (...)» (cursivas mías)—, en «Algunas opiniones», por el contrario, se corresponde con la «alucinación». No obstante, lejos de contradecirse, ambos textos despliegan los caminos complejos

en torno a los cuales se va perfilando en la primera mitad de los años treinta una búsqueda poético-política que recupera los recursos, registros e intereses de su literatura previa pero que se abre, al mismo tiempo, hacia nuevas exploraciones políticas. En estos años, este posicionamiento político que redundaba en la construcción de una imagen de escritor cuyo rasgo más sobresaliente es su intento por «servir» a la revolución se articula precisamente en el cruce entre una mirada poética que nos retrotrae a su literatura de los años veinte, un imaginario que sintoniza con las exploraciones surrealistas o, más ampliamente, con los programas de las vanguardias, y el recurso al manifiesto político-intelectual y, con él, a la «propaganda».

Pero, además, entre el intelectual que recupera las lecturas de Marx y Engels y, por ende, «está dentro de la realidad» y el aventurero que vuelve a responder al «llamado de la dignificación de la vida» y parte a la conquista de un «sueño despierto» lo que se pone en juego, en última instancia, es la construcción de una imagen de escritor que exhibe públicamente el tránsito hacia una toma de posición a favor de la revolución. Más allá de sus diferencias, ambas autofiguraciones manifiestan la puesta en escena del pasaje del poeta marginal y bohemio al intelectual comprometido con la revolución o, en otras palabras, muestran al lector el proceso de transformación que lo lleva a asumir una «mentalidad revolucionaria». Así, esas imágenes van urdiendo el «relato de un comienzo» (Giordano:106) en el que la práctica literaria inicia una búsqueda asociada con los programas de acción revolucionarios. En este sentido, podría extenderse a toda la producción del autor de la primera mitad de la década de 1930, la afirmación que Beatriz Sarlo realiza a propósito de *Todos bailan*, según la cual en ese poemario se produce «el pasaje de poeta marginal a poeta político, para quien la revolución es fundamento de valor ideológico, moral y estético de la literatura» (173). Ahora bien, lo cierto es que no sólo se produce un pasaje sino que, además, la producción del autor exhibe públicamente ese pasaje, es decir, lo pone en escena a partir de núcleos ficcionales (como sucede en su literatura) o de explícitas declaraciones (como en sus textos político-intelectuales) que efectúan una valoración del pasado a partir de ese nuevo posicionamiento intelectual asumido en el presente.

Y, de este modo, las imágenes de escritor que el autor construye en sus textos, tanto literarios como programáticos y político-intelectuales, en este primer momento de su poética de la convocatoria, proyectan la definición de una serie de funciones y deberes del escritor que redundan en una concepción de la literatura ligada a su capacidad de intervención ante los acontecimientos políticos y sociales de su tiempo. La explicitación de esos deberes y funciones del escritor y de la literatura se lleva a cabo a partir de una doble mirada evaluadora que se dirige tanto hacia el pasado como hacia el estado actual del campo cultural. De este modo, partiendo de un sistema axiológico que conjuga los valores literarios con los imperativos políticos, Tuñón emprende un trabajo de ordenamiento valorativo del pasado y un diagnóstico del estado actual del arte y de la literatura que se configura como instancia previa para repensar la función de la literatura en relación con la revolución.

Focalizando en las imágenes de escritor que el autor construye en su producción literaria, veremos que en ella se traman una serie de núcleos ficcionales a partir de los cuales se va perfilando una evaluación del pasado y una definición de las prácticas asociada a un posicionamiento a favor de la revolución. Así, por ejemplo, en «Epitafio para la tumba de un obrero», de *Todos bailan*, el asesinato de un obrero en manos de «una turba vacilante que quiere apresurar la hora de su muerte» (1935:70) opera como disparador de una reflexión acerca del lugar del poeta en la lucha de clases que lo llevará finalmente a esbozar los principios de un «deber». La fuerza interpelante que ejerce sobre el poeta la muerte del obrero posibilita una toma de conciencia de su posición aún ligada a la burguesía que se convertirá en el inicio de una lucha por abandonar esa condición burguesa, reconquistando un lazo genealógico que es, al mismo tiempo, un legado ideológico y político familiar: «Porque yo pertenezco a un organismo podrido y estoy aún plantado en la burguesía./ Y lucho por recuperar la blusa que usaba mi abuelo, Manuel Tuñón, en la antigua broncería de Snockel» (69). De este modo, la recuperación poética de ese vínculo genealógico le permite a Tuñón emparentar, en el mismo movimiento, una conciencia revolucionaria a un legado familiar. Esa búsqueda poético-política que lo lleva a asumir una «mentalidad revolucionaria» se expresa, en este poema, a partir de la recuperación de la «blusa del abuelo» como signo que sintetiza la unión del poeta a la lucha de los obreros. Pero, además, esa búsqueda por abandonar la clase burguesa para «ponerse en línea» con el proletariado supone llevar a cabo una serie de tareas que son asumidas como un «deber»: «Estaba pensando que debo recuperar mi blusa y salir a la calle y hablar en voz baja en los sindicatos y en los entierros pobres./ Y ponerme de una vez en línea, con mi clase» (70). En última instancia, no se trata sólo de explicitar una toma de posición sino también de pautar un conjunto de acciones que contribuyan a la causa revolucionaria, es decir, no sólo se trata de «decir» sino también de «hacer».

Estas imágenes de escritor que Tuñón construye en su poesía reaparecen en los textos programáticos y político-intelectuales que escribe y publica por esos mismos años, en los cuales la puesta en escena del tránsito hacia una toma de posición ligada a la política revolucionaria involucra una lectura valorativa tanto del pasado martinfierrista como de las prácticas contemporáneas de otros sectores del campo cultural. En este sentido, en el texto que abre *El otro lado de la estrella*, «Los escritores y la realidad», la dilucidación del pasado como sustento para la construcción de una imagen de escritor comprometido con la revolución, se lleva a cabo a partir de una reinterpretación de las disputas literarias de la década del veinte. Aquí, Tuñón ofrece una explicación de la experiencia martinfierrista como un «oportuno movimiento literario» y explica el cambio que se produce desde los años veinte a los treinta 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. De acuerdo a Tuñón, entonces, la disputa entre Boedo y Florida ha sido superada en el presente por una nueva búsqueda, ligada al «destino de los hombres» y a lo «universal»:

Nosotros, lejos ya de «Martín Fierro», hemos dejado atrás a muchos escritores, por inactuales, por fríos, por no creadores, por indiferentes, y estamos otra vez metidos en el pueblo, sin Florida y sin Boedo, sin mirar hacia la aldea, como ellos, pero mirando hacia el mundo, hacia lo universal, hacia lo realmente importante que es el destino de todos los hombres, la total dignificación de la vida. (...)

¿Qué fue lo de «Martín Fierro»? ¿Una generación? ¿Un movimiento? Nada más que un oportuno movimiento literario. La generación —edades distintas, idéntico destino— se perfila recién ahora. (1934:24)

Resumiendo, se podría decir que, como escribe en el poema «Cosas que ocurrieron el 17 de octubre», de *Todos bailan*, si «a los veinte años sólo creíamos en el Arte, sin la vida, / sin la Revolución» (1935:23), ahora Tuñón piensa, resignificando las palabras de Valéry que coloca como epígrafe de ese poemario, que «*si une pièce ne contient que poésie, elle n'est pas un poème*» (cursivas en el original), donde ese «plus» del poema se relaciona con una mirada política del mundo entorno que, en el verso siguiente de «Cosas que ocurrieron», enuncia como una vuelta a «las usinas, al olor de la multitud» (23).

Una vez diagnosticada la superación de la contienda entre Boedo y Florida, se presentarían dos posibles caminos para el escritor: por un lado, el de los aquellos que ponen su escritura al servicio de los imperativos revolucionarios y, por otro, el de «los Marechal, los Prebisch, los Vallejo, los Fijmann, etc., cuya postura de rebuscamiento, de elite, de catolicismo o travesura, tiene casi tanta edad como el mundo» (1934:24). Así, en la actualidad, según el autor, se perfilan sólo dos caminos artísticos posibles que, al mismo tiempo, están vinculados a las dos clases sociales en lucha: el camino moderno, nuevo, que mira al mundo y se liga al proletariado, concebida como la clase promotora de los cambios, y el de aquellos que se empeñan en repetir modelos avejentados al servicio de la clase burguesa. En síntesis, haciendo uso de un argumento que liga la práctica literaria a un posicionamiento político y de clase, Tuñón simplifica el panorama artístico a partir de la delimitación de una disyuntiva entre arte revolucionario y arte burgués. La línea argumental va hilvanando, por un lado, la «cultura de los muchachos pobres» a la práctica de un arte «útil» a la revolución, 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 una supuesta neutralidad política, que en realidad encubriría tanto su carácter burgués como su 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. (21)

El parámetro de valoración que se pone en juego en este esquema argumentativo conjuga, hasta tornar equivalentes, lo político y lo literario, puesto que, finalmente, la acción de señalar quiénes son originales y quiénes sólo repiten modelos ya consagrados y, por lo mismo, obsoletos es correlativa con la adscripción de clase de cada artista. De acuerdo a esta lógica, entonces, los intelectuales que escriben para la burguesía, que ostentan una escritura «prestigiosa» pero carente de originalidad e incapaz de cualquier innovación, se encuentran enfrentados a los escritores revolucionarios, cuya «falta de cultura» es, sin embargo, expresión de autenticidad y de novedad.

Al mismo tiempo, en la idea de esa «cultura de muchachos pobres hecha de prepotencia» se pueden encontrar resonancias de las famosas «Palabras del autor» con que Roberto Arlt abre *Los lanzallamas*, en donde afirma que «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» (1931:8). Y, en este sentido, es importante señalar que el «nosotros» que 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, reconocidos y legitimados todos ellos por Ricardo Güiraldes, quien aparece como una suerte de maestro o guía: «Ricardo Güiraldes —Arlt, Enrique y yo lo sabemos— (...) nos decía que no nos apuráramos, y aunque temía, injustamente, por nuestros “ojos llenos de Rusia”, proclamaba nuestro tono, esa originalidad, imperfecta o no, que jamás repitió lo dicho por los otros, como sucede con ciertos escritores de prestigio» (1934:21).

Como afirma Adolfo Prieto, el prólogo de Arlt «revela la situación del escritor en el centro de su sistema de producción y en cada una de sus complejas relaciones de dependencia» (xxvii) y, en este sentido, remite a una discusión por la legitimidad de su escritura a partir de la demarcación clara de las relaciones entre «ocio y estilo; entre estilo y propiedad de marca de una mercancía; entre estilo y valor de cambio agregado a un objeto» (xxvi). De este modo, continúa Prieto, «Arlt hace suyos los juicios de valor esgrimidos por sus críticos y se dirige a ellos para explicarse» (xxvi–xxvii). Sin embargo, aunque en el prólogo, Arlt pone a funcionar una idea del valor del libro regulado «por la mayor o menor cantidad de excedente de trabajo empleado en él» (xxvi), lo cierto es que, en última instancia este «esfuerzo de explicación no supera sus propios términos» en tanto el «valor del estilo» sigue operando subrepticamente «en el deseo secreto» que Arlt declara de «producir alguna vez una novela como las de Flaubert» (xxvi). Ahora bien, si el texto de Tuñón recupera varias de las ideas expresadas por Arlt en su prólogo, sobre todo aquella distancia entre los escritores que viven de «rentas» o de «sedantes empleos nacionales» y crean «hablando continuamente de literatura» y aquellos otros que afirman su voluntad de escribir en «condiciones bastante desfavorables» pero que, por «prepotencia de trabajo», tienen asegurado el futuro, las pone a funcionar en virtud de otros sistemas valorativos. Para Tuñón, a diferencia de Arlt, lo eminentemente estético se entrecruza no sólo con el origen

de clase de los escritores sino también, con la adscripción política de las obras, como clave donde, en última instancia, reside el valor de la literatura.

La disputa de Tuñón, por tanto, remite a una discusión en torno a la valoración de las prácticas literarias en sus vínculos con la política y su horizonte de confrontación más claramente definido es el grupo constituido alrededor de la revista *Sur*. Desde la óptica de Tuñón, *Sur*, tanto por el origen «aristocrático» de su directora y de sus principales animadores como por la «neutralidad» de las posiciones estéticas que, según su punto de vista, se defendían desde la revista, viene a representar el ala «derecha» del campo intelectual y, por ende, se constituye como el principal blanco de polémica. Pero, además, es necesario ubicar su disputa con *Sur*, en la primera mitad de la década del treinta, en relación con el programa esbozado en la revista *Contra*, que, como señala Beatriz Sarlo, buscó continuar el momento extremista de la renovación estética martinfierrista, «pero desplazándolo hacia la izquierda» (144). De este modo, si *Sur* había consolidado la estética rupturista de Martín Fierro se comprende, entonces, que la querrela de Tuñón con *Sur* en esa primera mitad de los años treinta, sea, en primer término, una puesta en discusión de la legitimidad del modelo martinfierrista.

La invectiva de Tuñón contra *Sur* se concentra fundamentalmente en la cara más visible de la revista, la de su directora, Victoria Ocampo, que será, a lo largo de toda su trayectoria intelectual, el blanco preferido de su contienda contra ese arte que, en líneas generales, designa como «burgués» o «neutral» y, en los años 50 —cuando, en plena Guerra Fría, el PC define su programa de acción en términos de la lucha contra el imperialismo norteamericano—, como «cosmopolita» e «imperialista». Así, en «Los sucesos, los hombres», la sección de apertura de *Contra* a cargo de Tuñón, del segundo número de la revista, el autor arremete contra el proyecto cultural sustentado por Ocampo en los mismos términos con que en «Los escritores y la realidad» caracterizaba a los escritores burgueses, y en esta dirección, la acusación de frivolidad e inutilidad aparece asociada a la clase que representa:

Todos sabemos que la señora Victoria Ocampo es muy rica y muy relacionada. Amiga de celebridades muy festejadas en Sud América, poseedora de una de esas culturas frívolas, inútiles, no muy grandes por cierto, doña Victoria Ocampo, como buena nacionalista, emprenderá ahora una aventura financiera: se hará editora... pero en el extranjero, y de libros extranjeros. (...) Pero, hablemos en serio: Victoria Ocampo es uno de los tantos bluff o globos de este país ligeramente agrícola y rastacuero. No ha hecho nada por la cultura argentina. No ha escrito una sola página perdurable. Al volver de Norteamérica quiso descubrirnos el drama inmenso de Harlem. ¿Cómo había conocido Harlem? Desde un club de moda, especial para turistas. (1933b:138)

Como vemos, la crítica, de alto voltaje de mordacidad, que dirige a Ocampo vuelve a reiterar ese enjuiciamiento que, en 1929, en la carta que le enviaba a su hermano desde París, hacía de los escritores «turistas» que se arrojan un co-

nocimiento de primera mano sin salir de los límites de la ciudad elegante, pero para situarlo ahora en línea con un sistema axiológico que torna inescindibles los valores literarios de los políticos. Así, la impugnación del proyecto editorial de *Sur* que, a través de la figura de Ocampo, realiza Tuñón gira en torno a una serie de caracterizaciones que, en términos de Barthes, «describen» y «enjuician» en el mismo acto: la mirada cultural extranjerizante, el origen aristocrático ligado a los intereses «terratenientes» y la proyección de un arte «inútil» serán, en esta dirección, los lineamientos básicos que perfilan la construcción de *Sur*, y de su directora, como el gran enemigo intelectual frente al cual, por oposición, Tuñón elabora su propio proyecto poético-político.

Ahora bien, las tareas del intelectual revolucionario tal como las define Tuñón en estos primeros años de la década del treinta estaban destinadas a chocar polémicamente con los programas de acción sostenidos por el PC en el marco de la estrategia de «clase contra clase», que, como señala Hernán Camarero, le imprimió al partido no sólo una actitud obrerista y sectaria, de abierta confrontación con los demás sectores políticos, sino también de profunda desconfianza hacia los intelectuales, a quienes definían como pequeñoburgueses «propensos a todo tipo de desviaciones» (265).⁷ El enfrentamiento entre la burguesía y el proletariado propiciado por esta estrategia «condujo», siguiendo a Saítta, «a la proletarización de los partidos comunistas», de manera que «si la clase obrera habría de cumplir el rol decisivo en esa etapa revolucionaria, los partidos comunistas debían nutrirse fundamentalmente de sus filas y desconfiar de los sectores pequeñoburgueses, que incluían, por ejemplo, a estudiantes e intelectuales» (2000:15).

En «Algunas opiniones que explican algunas actitudes», Tuñón señala, como ya dije, que está «dentro de la realidad», lo que implicaría, de acuerdo al discurrir argumentativo del texto, comprender los signos que se desprenden de los acontecimientos, indicadores de la inminente destrucción del sistema capitalista y, al mismo tiempo, discernir el carácter en el fondo burgués y fascista de los «partidos llamados de clase media», entre los que sitúa al aprismo y, a nivel local, al radicalismo. Si hasta aquí se encuentra, en líneas generales, dentro de un ámbito de ideas coherente con las del partido, lo cierto es que Tuñón asigna a los intelectuales una serie de tareas y una independencia de pensamiento en todo punto contrarias a los programas del PC. En efecto, Tuñón le reserva a los intelectuales la posibilidad de «creer que vivimos en un país semicolonial» y, por ende, que es necesario esperar a que la revolución se extienda en Europa o, por el contrario, «creer que la Revolución es posible en Sudamérica» (1933a:66). De acuerdo al autor, la tarea que debe llevar adelante aquel «escritor valiente» que haya optado por la revolución será la de «hacer propaganda desde el libro, el diario, la revista, la calle, para tratar de crear una conciencia revolucionaria» (66), aunque no se trata de afiliarse al partido sino de «asumir una mentalidad» (66). En una de las pastillas que integran la sección «Los sucesos, los hombres», del segundo número de *Contra*, el autor retoma estas ideas y delimita una función específica para los artistas revolucionarios que consiste en aportar «la fantasía y el romanticismo»

que la revolución requiere, según la consigna de Lenin, sin que esto signifique ser un «marxista ortodoxo» o transformarse en un experto en materia económica. Al mismo tiempo, este argumento, muy cercano a los que sostenía Breton en su «Segundo manifiesto», señala los parámetros de una moral del escritor revolucionario cuyas virtudes serán la «sinceridad» y el «fervor» a la causa desde una posición que no necesariamente demanda acatar la disciplina partidaria, es decir, conservando un margen de autonomía respecto del partido:

«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. (1933b:140)

En este sentido, el partido no podía sino impugnar los puntos de vista del autor puesto que, en tanto pequeñoburgueses, no eran los intelectuales, sino la clase obrera, la que podía definir las prioridades y asumir esa tarea de «crear conciencia revolucionaria» que Tuñón se adjudica como propia. Es en este tejido de controversias donde se debe ubicar la discusión que, en representación del PC, inicia el dirigente Carlos Moog «contra *Contra*» y que renueva, prácticamente en los mismos términos, polémicas suscitadas en los años previos, como la que entablan Arlt y Rodolfo Ghioldi desde las páginas de *Bandera roja*.⁸ En un extenso artículo, titulado «Contra “*Contra*”» —publicado, en dos partes, en la tercera y quinta entrega de la revista— Moog crítica el proyecto de *Contra* por su «eclecticismo confusionista» y, aunque no se refiere sólo a él, se detiene con especial interés en el artículo de Tuñón, al que refuta casi frase por frase con una obsesiva puntualidad. Si bien considera que el artículo de Tuñón es «sincero y entusiasta» amonesta por «malo, falso y confusionista» (301) el planteo acerca de la posición del intelectual revolucionario que allí expone:

No se trata de elegir entre éste o aquel camino, entre ésta o aquella solución, libremente determinando esta elección el mero parecer personal (...)

El escritor, joven o no, que en estos momentos desee luchar contra la burguesía, bajo la dirección del proletariado, debe adoptar, en primer término, una posición CLARAMENTE DEFINIDA, INSOSPECHABLE (...)

Y no existiendo, en los instantes actuales, más que un solo camino de lucha desde el cual se combate a la burguesía, sin tregua, en forma implacable, verdaderamente «clase contra clase», sin concesiones ni claudicaciones, es en este terreno, el del marxismo-leninismo, en donde

debe definirse y actuar el escritor verdaderamente revolucionario, que no lo sea de café y de palabras. (300; mayúsculas en el original)

Moog no sólo reprocha a Tuñón la libertad de opción que concede a los intelectuales en tanto esta «conduciría a las más graves desviaciones ideológicas» (300), sino que, además, tilda de pequeñoburguesa la tarea que asigna a los intelectuales de crear una conciencia revolucionaria desde sus prácticas de escritura. Por el contrario, señala Moog, «no son los intelectuales de la clase media (...) los que han de crear esa conciencia revolucionaria» sino «la acción y la propaganda decididas y constantes de los partidos comunistas» (303). De manera que la única posición posible para los intelectuales al servicio de la revolución radicaría en su subordinación a la dirección de la clase obrera. Ahora bien, si Moog rechaza los puntos de vista de los que parte Tuñón, no deja de advertir su «valentía», «su sincera ansiedad por trocarse, cuanto antes, en un luchador que pueda actuar dentro de un sector ideológico al que muchos intelectuales se acercan por “snobismo”, por curiosidad, casi nunca por convicción» (303). La necesidad de ser consecuente con esta «valentía» pondría a Tuñón ante la obligación de seguir «hacia adelante sin vacilaciones (...) por el camino emprendido», que parece no ser otro que el de la afiliación al partido, como «único camino aceptable para el escritor honesto que deserta de su clase a fin de colocarse al servicio de la mayoría explotada» (303).

La respuesta de Tuñón aparece en una de las pastillas de «Los sucesos, los hombres» del quinto número de *Contra*. Allí, evita la polémica y acepta la crítica de Moog, aunque defiende la actitud de la revista en tanto la repercusión de la que es objeto por parte de la policía se vuelve indicador de que su posicionamiento está claramente definido:

Como este artículo 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... (1933e:413)

Esa «polvareda que está levantando» la revista y que aparece como dato clave para desmentir la crítica de Moog, queda explicitada en el artículo que Tuñón incluye en ese mismo número, titulado «La ofensiva contra “*Contra*”», donde denuncia los problemas de distribución de la revista y la detención de varios lectores. Ante esa situación, llama a los «camaradas» a dejar de «perder el tiempo en lances de discusión doctrinaria» para ganarlo en «luchar juntos por el ideal de todos, en la campaña antiburguesa y antiimperialista y en la defensa de la U.R.S.S., vanguardia de los trabajadores» (1933f:421). Así, si rehúye a entablar una polémica, esta actitud encuentra su explicación en dos hechos: por un lado, porque las críticas de Moog formulan «alguna gran verdad» y, por otro, porque la creciente represión policial requiere dejar de lado las «discusiones doctrinarias» en pos de

la unión en una lucha que se vuelve cada vez más urgente. Si en su polémica con Ghioldi, Arlt, lejos de cambiar sus puntos de vista, continuó afirmando el lugar autónomo del intelectual y se fue alejando, en lo sucesivo, de la estructura partidaria, por su parte, Tuñón, en las décadas siguientes, irá buscando modos de asociar su literatura a los programas de acción del partido. En este sentido, sin renunciar a esa tarea esbozada en «Algunas actitudes» según la cual todo intelectual revolucionario debe «hacer propaganda desde el libro, el diario, la revista, la calle, para tratar de crear una conciencia colectiva revolucionaria» —en efecto, ese será el principio constructivo de su práctica literaria posterior— lo cierto es que aceptará «colocarse al servicio de la mayoría explotada», tal como lo exigía Moog. Aunque, ciertamente, la insistencia en sostener la tarea de «hacer propaganda desde el libro» como propia de la función intelectual será posibilitada también por el cambio, en 1935, de la línea partidaria, que pasa del sectarismo de la estrategia de «clase contra clase» a la de los «frentes populares», que imprimió otra actitud a la relación del partido con los intelectuales.

Asimismo, casi como respuesta anticipada a las críticas de Moog,⁹ en el segundo número de *Contra*, Tuñón publica «El poema internacional», que posteriormente incluye con algunas modificaciones en *Todos bailan*, donde define su lugar en la lucha «detrás de los obreros». Allí, el autor piensa la función del intelectual con relación al partido como una «marcha hacia el futuro» tutelada por los obreros que cantan:

Madre, me fui detrás de los obreros cantando./ Vamos a dar la vuelta al mundo cantando/
(...)/ y sólo un hombre claro y científico que respira/ oh, que respira todavía en la plaza roja/
—nos ha de guiar hacia las grandes usinas, hacia los altos hornos,/ hacia las montañas de
acero,/ hacia los clubs y hacia la higiene,/ hacia la libertad sexual, hacia la electricidad,/ hacia
el petróleo y el agua, a nosotros, a nosotros,/ hacia la dignidad humana./ Y una muchacha me
dijo: Pasaron hacia allá./ Y yo vi una nube de polvo luminosa en el alba, y me quedé pensando./
Camaradas, quiero decir: Me fui tras ellos. (1933c:204)

Así, el acoplarse a los obreros que marchan cantando en el alba guiados por el líder soviético, se presenta como una posibilidad para superar la alternativa pensamiento/acción puesto que el pensamiento, como rasgo que define la tarea del intelectual, es producto aquí de esta unión al canto proletario. Unirse a la lucha de los obreros que marchan sería, en las circunstancias presentes, el camino del intelectual, o de otro modo, «actuar» sería la forma de pensamiento exigido por los tiempos que corren. El autor encuentra, entonces, un camino posible para pensar las vinculaciones entre la revolución y la literatura sin renunciar a «hacer propaganda desde el libro» porque, en última instancia, la propaganda estará, ahora, dirigida por el canto obrero, al que se une el del poeta.

Dos meses después, en «Las brigadas de choque» no sólo se pronuncia en franca alineación con la estrategia de «clase contra clase», al levantar su grito «contra la demagogia burguesa/ (...)/ contra el fascismo súper expresión del capitalismo

desesperado/ (...)/ contra los socialfascistas tipo Federico Pinedo./ Contra el radicalismo embaucador de masas/ —fuente de fascismo—» (1933d:367–368), sino que, además, lamenta «no haber sido lo que se dice un “subversivo auténtico”». Al igual que en «El poema internacional» afirma, entonces, que se va con sus «hermanos»: una «columna del pueblo» que viene hacia él (370). Parece haber desaparecido ya esa libertad de «creencia» y, por ende, de opción, que en el primer número de la revista adjudicaba a los escritores revolucionarios. Un año después de su experiencia como director de *Contra*, Tuñón demostrará ser consecuente con esa «valentía» que reclamaba Moog y se afiliará, finalmente, al partido para marchar cantando «detrás» de los obreros.

Vanguardia y revolución: un sentido para la historia

En esta primera mitad de la década de 1930, según ya vimos, las autofiguraciones que Tuñón construye en sus textos operan una puesta en escena del tránsito hacia una toma de posición política. Y, al mismo tiempo, sustentan la definición de una poética «al servicio de la revolución» cuyo interés, en oposición al arte «burgués», no está centrado, como afirma en «Los escritores y la realidad», en el pasado sino en «el presente» y en «el futuro» del mundo (1934:22). La búsqueda que emprende Tuñón, 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 está en juego la consigna de renovar el arte sino la de «cambiar la vida», es decir, romper, como quería la vanguardia, con la incomunicación existente entre el arte y la vida en un momento en el cual, dada la efervescencia de los acontecimientos de un mundo que se encamina hacia la Segunda Guerra, cualquier planteo de un «arte puro» siempre encubriría una adhesión a la clase burguesa:

EL ARTE DEBE RESPONDER A CONVICCIONES SOCIALES EN UNA SOCIEDAD DIVIDA EN CLASES. De ahí que los que no comprenden esto, son aliados o sirvientes de la burguesía. El arte puro, desde el punto de vista revolucionario, sólo será lógico en una sociedad sin clases, es decir, en esa última etapa que se llama comunismo integral. (23) (mayúsculas en el original)

De manera que la «poesía revolucionaria» tal como la concibe Tuñón por esos años, puede ser pensada dentro de ese proyecto de la vanguardia que, como señala Andreas Huyssen, retomando las tesis de Peter Bürger, consistió en «devolver el arte a la vida y crear un arte revolucionario» (12), transformando así tanto el arte y la política como la vida.

Ahora bien, si es cierto que su literatura de esos años se proyecta hacia el futuro del mundo, lo hace, del mismo modo que en *La calle*, desde una mirada que interroga el pasado. En efecto, sus poemas de estos años procesan el impacto de las novedades y la violencia de la historia, sometiendo el caos de los acontecimientos a un trabajo de selección y ordenamiento. De este modo, a partir del montaje de los materiales que proveen las noticias de la prensa, la información que extrae de

los libros, el cine, la publicidad, las consignas de las manifestaciones y protestas obreras y los murmullos y rumores que circulan en la ciudad moderna, los acontecimientos de la historia que registran sus poemas vienen a cumplir una «función organizadora» (Benjamin 1934:8) puesto que no pretenden «reproducir situaciones» sino «descubrirlas» (9), forzando al lector «a tomar postura ante el suceso» (9). Los poemas consiguen, así, una «imagen múltiple» (Benjamin 1936:44) que ya no provoca el «recogimiento» del lector sino un «efecto de choque».

Centremos la mirada en el primer poema de *Todos bailan*, titulado significativamente «Historia de veinte años». Allí, Tuñón reconstruye la historia de las primeras décadas del siglo a partir de la confluencia de los acontecimientos políticos, económicos, artísticos y sociales que signaron el mundo y la historia personal del sujeto lírico. El poema comienza con una serie de imágenes de la memoria con las que se interpela al lector, que remiten a un mundo alegre, plácido y tranquilo, que es rápidamente quebrado a partir del décimo segundo verso con la irrupción de la historia sociopolítica en clave de violencia:

¿Te acuerdas de las señoritas antiguas, con sus largas/ polleras,/ sus grandes moños y sus finas caderas?/ ¿Has visto las fotografías de los balnearios color sepia,/ los divertissement de las ferias y el agua lenta/ el agua perfumada/ el agua azul/ de los azules vales de Viena?/ Entonces los Reyes eran primos hermanos/ y con primos hermanos se casaban las princesas./ Entonces Alfonso XIII tenía veinte años./ Entonces estallaban los primeros motines y se/ cortaban muchas cabezas. (1935:13)

El poema postula un interlocutor al que se fuerza a confrontar con la carrera vertiginosa de la violencia de un siglo que, aunque recién comenzado, por su intensidad ya parece viejo: «La fotografía de cada año nuestro/ significa un acontecimiento tras otro» (14). A partir de allí, el poema cobra un ritmo acelerado y se estructura a partir del montaje de enunciados de acciones que funcionan predominantemente al modo de impactantes titulares periodísticos o consignas de manifestaciones: «1914.1915.1916. 1917.1918./ Cae sobre el mundo la bomba tremenda de la guerra./ Millones de cruces de madera aparecen en los campos./ Fusilan a una enfermera en Bélgica./ (...)/ ¡Francisco José ha muerto! ¡Que muera Francisco José!» (14). La historia social y la individual se desarrollan de modo paralelo hasta un punto en el que ambas chocan, pues la violencia interpela al poeta, y con él al lector, obligándolo a participar en primer lugar como damnificado de la historia: «Nos echan todo abajo,/ nos hablan en otro idioma,/ nos consideran muertos,/ nos voltean los dioses,/ nos destruyen los dogmas» (16).¹⁰

Si, en principio, esa historia que narra el poema parece sucederse a un ritmo vertiginoso y desordenado, lo cierto es que hay un acontecimiento histórico que se erige como dador de sentido y permite reconstruir una idea de progreso y esperanza para el mundo, la Revolución Rusa, como instancia superadora de la violencia y la injusticia del orden burgués: «Es Lenin, es nuestra esperanza/ —la insurrección de campesinos, obreros, marineros y soldados—/ un gran resplandor

viene de Rusia/ y en el Volga cantan los insurrectos» (14). La revolución soviética, como eje que regula la historia, orienta la dirección de los acontecimientos, de manera que el sentido de la historia se deriva del anuncio de un futuro al que la revolución dará paso. Así, las potencialidades políticas y revolucionarias que Tuñón reclama para el arte se juegan en la búsqueda por inscribir la historia reciente del mundo, con el fin de encontrar un sentido que pueda explicar la violenta sucesión de los acontecimientos y conducir hacia una toma de posición política.

En esta primera mitad de los treinta, la literatura de Tuñón va construyendo, en última instancia, un sentido doblemente revolucionario: en primer lugar, porque explora formas y materiales capaces de renovar las posibilidades poéticas y, además, porque intenta contribuir a darle «vuelo lírico» a la revolución social y política. En «Los escritores y la realidad», los principios que definen esta capacidad revolucionaria de la literatura son explicitados como una búsqueda de «esa “dinámica” que viene a reemplazar fatalmente la “estática” proustiana, interpretando la hora del mundo como de acción y no de contemplación» (1935:19). Esa dinámica de acción que, de acuerdo a Tuñón, debe perseguir la literatura se vincula de modo directo con la posibilidad de lograr efectos concretos en la lucha revolucionaria, de actuar para transformar la realidad: en otras palabras, de ensayar modos de cumplir con el imperativo de «servir a la revolución». A partir de la recuperación de las innovaciones técnicas y de las búsquedas artístico-políticas de la vanguardia, en su literatura de estos años comienza a gestarse esa poética de la convocatoria cuya finalidad será intervenir ante los acontecimientos sociales, políticos, económicos y culturales que sacuden al mundo. En este primer momento, la convocatoria se ejerce entonces, desde el «credo» de la vanguardia histórica según el cual, como señala Huyssen, «el arte puede ser un instrumento crucial para la transformación social» (25). En esta dirección, su literatura será «útil» en la medida en que pretende «ganar para la revolución el poder destructor del arte vanguardista» (33).

Ahora bien, ya desde inicios de la década anterior, la Unión Soviética era el escenario de intensos y conflictivos debates entre la dirigencia comunista y las agrupaciones de la vanguardia, entre ellas, el Proletkult, cuyos principales dirigentes y teóricos fueron Aleksandr Bogdanov y Anatoli Lunacharski. Los miembros de esta institución, surgida al calor de la Revolución de 1917, abogaban por la autonomía del organismo y promovían la creación de una «cultura proletaria» que debía romper radicalmente cualquier lazo con la cultura burguesa para contribuir, así, a la creación del «hombre nuevo» y, con él, de una sociedad nueva (Lucena). Contra estas ideas, Lenin insistía en la necesidad de subordinar las diferentes ramas de la cultura al partido, pero, además, sostenía que, lejos de rechazar el legado cultural burgués, la cultura proletaria debía asimilar su herencia.¹¹ A contramano de la vanguardia, entonces, Lenin postulaba la necesidad de incorporar al proyecto de edificación del comunismo todos los logros de la cultura burguesa. Ya con Stalin en el poder, estas tensiones entre la vanguardia y el partido culminarán con la definitiva disolución de todos los movimientos e instituciones de la vanguardia rusa. Como señala Boris Groys, la actividad política independiente

de las agrupaciones de la vanguardia se hizo imposible ya en 1932, cuando, con el objetivo de terminar con la lucha de facciones, el Comité Central del Partido Soviético resuelve la disolución de todas las asociaciones artísticas independientes y establece la reunión de todos los artistas en sindicatos únicos de acuerdo a cada especialidad artística (79). Si esta resolución somete, como dice Groys, «toda la práctica cultural soviética a la dirección del partido» (79), dos años más tarde, la imposición del realismo socialista como único camino posible del arte al servicio de la revolución consolida ese control estatal sobre la cultura y el arte y dictamina la conexión de la nueva estética con la herencia cultural burguesa, dando inicio a un largo ciclo de ataque directo al «formalismo artístico», calificativo con que el partido designó a las prácticas afines a la vanguardia.

En los debates y las polémicas entre los intelectuales y la dirigencia del PC en la Argentina de la primera mitad de los años treinta pueden rastrearse los primeros ecos de estas discusiones soviéticas,¹² pero lo cierto es que el principal eje de conflicto giró en torno al lugar que, en el marco de la estrategia de «clase contra clase» y su marcado antiintelectualismo, debían cumplir los intelectuales, bajo la dirección de la clase obrera y su vanguardia esclarecida. En este sentido, más allá de las tensiones con la dirigencia por sus puntos de vista acerca del rol de los intelectuales, Tuñón pudo, en esa primera mitad de la década, sostener ese proyecto vanguardista sin entrar en conflicto con la dirigencia partidaria.

No obstante, en la segunda mitad de la década, la literatura del autor se irá alejando progresivamente de las exploraciones vanguardistas en pos de encontrar «ese ritmo de marcha, de himno —para cantar— que debe tener casi siempre el poema revolucionario» (1936:13). Aunque, como sostiene Petra, hasta la imposición de la doctrina codificada por Andréi Zhdanov, en la segunda posguerra, las políticas frentistas del PC no involucraron la exigencia, por fuera de la Unión Soviética, de escribir según los parámetros fijados por el realismo socialista, a partir de la segunda mitad de la década, la literatura de Tuñón expandirá sus alcances y sus potencialidades para cumplir con un «modelo de eficacia» (Rancière) acorde a las consignas del partido y a sus normativas estéticas y políticas. Estos virajes que efectuará su literatura serán acompañados por la definición de un programa artístico que plantea un vínculo muy estrecho con los programas culturales elaborados por el partido. De hecho, desde comienzos de la década del cuarenta, y por lo menos hasta finales de los cincuenta, el autor se convertirá en promotor de un programa que propone «adaptar» el realismo socialista a las sociedades sometidas a la injusticia del sistema capitalista.

Notas

¹ Ese viaje a Europa, en compañía de Sixto Pondal Ríos, es posible gracias al Premio Municipal de Poesía que recibe por su libro *Miércoles de ceniza*. Durante ese viaje, que tiene como destino final la meca del arte, la cultura y la vida bohemia, París, Tuñón recorre también algunos puertos españoles y el sur de Francia.

² En la carta citada, Tuñón hace referencia a la exhibición, a la que asistió, de *El perro andaluz*, en el Estudio 28, y al «asalto» al cabaret Lautréamont, del que, según afirma, participaron Aragon y Eluard.

³ «Si dependiera únicamente de nosotros —con eso quiero decir si el comunismo no nos tratara tan sólo como bichos raros destinados a cumplir en sus filas la función de badulaques y provocadores—», dice el autor, «nos mostraríamos plenamente capaces de cumplir, desde el punto de vista revolucionario, con nuestro deber» (1930:184). Y más adelante, comentando las dificultades que tuvo que sortear en las entrevistas con la dirigencia del PCF para «defender al surrealismo de la pueril acusación de ser esencialmente un movimiento político de orientación claramente anticomunista y contrarrevolucionaria», señala: «¿cómo no inquietarse ante el nivel ideológico de un partido que había nacido, tan bien armado, de dos de las más sólidas mentes del siglo XIX?» (1930:185). Como muestran estas citas, la posición sostenida por Breton es fuertemente polémica respecto al lugar que los intelectuales están llamados a ocupar en la estructura partidaria.

⁴ Como le escribe a su hermano en la carta ya citada: «En cuanto a los surrealistas, de quienes se dirá con el tiempo —aunque no hayan realizado una gran obra—, “¡qué bien han hecho!”, continúan dando batalla contra lo congelado y retrógrado» (175).

⁵ En ese ensayo, Benjamin desarrolla la idea de la imposibilidad de la experiencia, comunicable a través de las generaciones sucesivas para aportar consejos o reglas de vida, en el mundo que abre la Primera Guerra Mundial. «Las gentes volvían mudas del campo de batalla», porque, según Benjamin «jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre» (1). Ese cambio fue generador de una pobreza de experiencias inédita hasta entonces que puso al hombre ante un concepto positivo de la «barbarie»; positivo precisamente porque lleva al hombre «a comenzar desde el principio, a empezar de nuevo, a pasárselas con poco, a construir desde poquísimo» (2).

⁶ En su primer «Manifiesto del Surrealismo», Breton señala que el hombre adulto se ve cercenado, por las «leyes de la utilidad», la lógica y la prohibición moral,

de esa imaginación ilimitada que caracterizaba a la infancia. Y hace un llamado a la reconquista de los derechos de la imaginación puesto que «las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas» (1924:26). Así, las «alucinaciones», las «ilusiones», la «locura», el «sueño» constituyen «fuentes de goce» que requieren ser recuperadas para lograr la conquista de esa realidad absoluta, «la surrealidad» (30).

⁷ Esta estrategia se correspondía, siguiendo a Camarero, con un diagnóstico de la situación internacional atravesado por una «visión catastrofista» según la cual el fin del capitalismo era inminente. «Desde este diagnóstico», afirma el autor, «se argumentaba que los sectores medios jugarían un papel reaccionario» y «sólo se reconocía la existencia de dos campos políticos excluyentes: fascismo versus comunismo» (xxxvi).

⁸ El 18 de abril de 1932, Arlt publica el *Bandera Roja* «El bacilo de Carlos Marx», donde señala que el «único deber» de todo intelectual simpatizante del comunismo es dedicarse a «estudiar de continuo» puesto que «un propagandista preparado es un arma de combate terrible» (1932a:2). Este planteo no se ajusta al lugar, subordinado a la dirección obrera, que el partido reservaba a los intelectuales, lo que rápidamente enciende la polémica. El 24 y 25 de ese mes, Ghioldi se encarga de responderle a Arlt, acusando su posición de pequeñoburguesa e individualista puesto que todo intelectual que pretenda servir a la revolución debe trabajar bajo la dirección del proletariado. Por su parte, lejos de aceptar las explicaciones de Ghioldi, Arlt desvía la discusión afirmando que si bien es cierto que el proletariado debe dirigir la revolución, esa condición es sólo factible en aquellos casos en los que el proletariado sea efectivamente marxista, lo que no sucede en Argentina donde, según Arlt, «de cien proletarios (...) noventa ignoran quien es Carlos Marx» (1932b:2). A propósito de la respuesta de Arlt, Saítta señala que el autor se niega a aceptar esa correspondencia «fácil» entre proletariado y comunismo tal como la formula el partido y, en este sentido, insiste en sostener la pregunta acerca del rol del intelectual «en un país donde el proletariado y la gran masa rural se mantenían aleja-

dos e impermeables a la influencia del marxismo y del movimiento comunista» (2000:168).

⁹ Digo que se trata de una respuesta anticipada puesto que, de hecho, la primera publicación del poema, en la revista *Contra*, es anterior a la crítica de Moog, que se publica en el número siguiente de la revista.

¹⁰ Este procedimiento de construcción del poema a partir de versos que se estructuran como titulares de noticias encuentra un antecedente en el poema «Agencia» de Rubén Darío, incluido en *El Canto errante*, de 1907. De modo similar a los poemas de *Todos bailan*, aunque en versos medidos y rimados, «Agencia» procesa la precipitación de las noticias en ese comienzo de siglo. En un tono por momentos irónico, el sujeto poético que se construye en el poema parece arrasado por esa serie ininterrumpida de informaciones y, en ese sentido, no puede más que constatar un puro suceder caótico de acontecimientos que se acumulan verso tras verso pero al que es imposible encontrar un sentido: «¿Hay algo más, Dios mío?» es la pregunta con la que Darío finaliza su poema. Entre el poema de Darío y los de Tuñón media no sólo la Primera Guerra Mundial sino también la Revolución Rusa. Así, si Darío sólo puede percibir un caos acumulativo que deja intuir la inminencia de la guerra («en la Haya incubaba la guerra», dice el poema), Tuñón, por su parte, ha recibido el impacto de la guerra pero tiene en vistas también la

épica del Octubre Rojo, de manera que la historia que reconstruye en sus poemas encuentra en la revolución un eje articulador para pensar el futuro del mundo.

¹¹ En un Informe del Consejo de Comisarios del Pueblo, de 1919, Lenin señalaba que el «edificio» del socialismo debía construirse con «los materiales que nos ha dejado el mundo burgués»: «nosotros utilizamos el material que no ha dejado el mundo capitalista. Situamos a los hombres del pasado en nuevas condiciones, les imponemos un control adecuado, los sometemos a la vigilancia del proletariado y los obligamos a realizar el trabajo que nos es necesario» (1919:115). En este sentido, en el marco del Primer Congreso del Proletkult, en octubre de 1920, Lenin redacta un «Proyecto de resolución», en el que establecía que la institución, lejos de plantearse como una entidad autónoma, debía someter sus decisiones al Comisariado de Instrucción Pública y, además, afirmaba la falsedad de cualquier programa que buscara «inventar una cultura» (1920:128).

¹² En efecto, como señalan Julieta Núñez y Diego Poggiese, en la polémica que mantiene con Ghioldi en el marco de la revista *Bandera Roja*, Arlt «plantea la necesidad de defender los principios revolucionarios del comunismo a partir de una mirada que favorezca la continuidad entre la herencia cultural burguesa y el proletariado que está emergiendo como consecuencia de la lucha de clases» (160).

Bibliografía

- ARLT, ROBERTO (1931). *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2005.
- (1932a, 18 de abril). «El bacilo de Carlos Marx». *Bandera roja*, 2.
- (1932b, 4 de mayo). «Ghioldi y el bacilo de Marx». *Bandera roja*, 2.
- BARTHES, ROLAND (1953). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973. Traducción de Nicolás Rosa.
- BENJAMIN, WALTER (1933). «Experiencia y pobreza» [en línea]. Chile: CEME web productions, 2003–2008. Consultado el 19 de julio de 2015 en <https://semioticaenlamla.files.wordpress.com/2011/09/experienciabenj.pdf>
- (1934). «El autor como productor» [en línea]. Chile: CEME web productions, 2011. Consultado el 19 de julio de 2015 en <https://semioticaenlamla.files.wordpress.com/2011/09/el-autor-como-productor.pdf>
- (1936). «La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica». *Ensayos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982, 17–56. Traducción de Jesús Aguirre.

- BOURDIEU, PIERRE (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995. Traducción de Thomas Kauf.
- BRETON, ANDRÉ (1924). «Primer Manifiesto del Surrealismo». *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1974. Traducción de Andrés Bosch.
- (1930). «Segundo Manifiesto del Surrealismo». *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1974. Traducción de Andrés Bosch.
- CAMARERO, HERNÁN (2007). *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina, 1920–1935*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GIORDANO, ALBERTO (2005). *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, RAÚL (1926). *El violín del diablo*. Buenos Aires: Gleizer.
- (1928). *Miércoles de ceniza*. Buenos Aires: Gleizer.
- (1930). *La calle del agujero en la media*. Buenos Aires: Gleizer.
- (1933a). «Algunas opiniones que explican algunas actitudes», en Sylvia Sáitta, presentación. *Contra. La revista de los francotiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2005, 65–67.
- (1933b). «Los sucesos, los hombres». *Contra 2*, en Sylvia Sáitta, presentación. *Contra. La revista de los francotiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2005, 135–140.
- (1933c). «El poema internacional», en Sylvia Sáitta, presentación. *Contra. La revista de los francotiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2005, 203–204.
- (1933d). «Las brigadas de choque», en Sylvia Sáitta, presentación. *Contra. La revista de los francotiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2005, 366–375.
- (1933e). «Los sucesos, los hombres». *Contra 5*, en Sylvia Sáitta, presentación. *Contra. La revista de los francotiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2005, 413–416.
- (1933f). «La ofensiva contra “Contra”», en Sylvia Sáitta, presentación. *Contra. La revista de los francotiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2005, 420–421.
- (1934). *El otro lado de la estrella*. Montevideo: Sociedad Amigos del Libro Rioplatense.
- (1935). *Todos bailan. Los poemas de Juancito Caminador*. Azul: Don Quijote.
- (1936). *La rosa blindada*. Buenos Aires: Federación Gráfica Bonaerense.
- (1957). *A la sombra de los barrios amados*. Buenos Aires: Lautaro.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA (1992). «La construcción de la imagen», en Héctor Tizón y otros. *La escritura argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 37–64.
- GROYS, BORIS (1993). *La obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-Textos, 2008. Traducción de Desiderio Navarro.
- HUYSEN, ANDREAS (1986). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Traducción de Pablo Gianera.
- LENIN, VLADIMIR (1919). «Informe sobre la política exterior e interior del Consejo de comisarios del pueblo al Soviet de Petrogrado», en Vladimir Lenin y Josef Stalin. *Sobre la literatura y el arte*. Buenos Aires: Problemas, 1942, 115. Traducción de Alicia Ortiz.
- (1920). «Proyecto de resolución para el congreso del Proletkult», en Vladimir Lenin y Josef Stalin. *Sobre la literatura y el arte*. Buenos Aires: Problemas, 1942, 127–128. Traducción de Alicia Ortiz.

- LOTTMAN, HERBERT (1982). *La rive gauche. La elite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*. Barcelona: Tusquets, 2006. Traducción de José Martínez Guerricabeitia.
- LUCENA, DANIELA (2006). «Cultura proletaria y vanguardia rusa. Discusiones en torno a la construcción de un nuevo mundo». *Questión* 12(1), s/p. Consultado el 20 de enero de 2017 en <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/271>
- MOOG, CARLOS (1933a). «Contra *Contra*». Primera Parte, en Sylvia Saítta, presentación. *Contra. La revista de los francotiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2005, 298–304.
- (1933b). «Contra *Contra*». Segunda Parte, en Sylvia Saítta, presentación. *Contra. La revista de los francotiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2005, 477–486.
- NÚÑEZ, JULIETA Y DIEGO POGGIESE (2011). «Discusiones sobre el realismo literario en *Cuadernos de Cultura*», en María Celia Vázquez, coordinadora. *Intervenciones intelectuales en el contexto del peronismo clásico*. Bahía Blanca: Edius, 139–202.
- PETRA, ADRIANA (2013). «Intelectuales comunistas en la Argentina (1945–1963)». Tesis de Doctorado. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Consultado el 16 de junio de 2016 en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.896/te.896.pdf>
- PRIETO, ADOLFO (1986). «Prólogo», en Roberto Arlt. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Buenos Aires: Ayacucho, Hyspamérica, IX–XXXIII.
- RANCIÈRE, JACQUES (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Traducción de Ariel Dillon.
- SAÍTTA, SYLVIA (2000). *El escritor en el bosque de ladrillos*. Buenos Aires: DeBolsillo, 2008.
- (2001). «Entre la cultura y la política», en Alejandro Cattaruzza, director. *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930–1943)*. *Nueva Historia Argentina*. Tomo VII. Buenos Aires: Sudamericana, 384–428.
- (2005) «Polémicas ideológicas, debates literarios en *CONTRA. La revista de los franco-tiradores*», en Sylvia Saítta, presentación. *Contra. La revista de los francotiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 13–33.
- SALAS, HORACIO (1975). *Conversaciones con Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: La Bastilla.
- SARLO, BEATRIZ (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SIMMEL, GEORG (1988). *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península, 2002. Traducción de Gustau Muñoz y Salvador Mas.
- WILLIAMS, RAYMOND (1989). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial, 2002. Traducción de Horacio Pons.