

I Jornadas Internacionales de Investigación y Debate Político

(VII Jornadas de Investigación Histórico Social)

“Proletarios del mundo, uníos”

Buenos Aires, del 30/10 al 1/11 de 2008

Raúl González Tuñón: un poeta revolucionario

(Una biografía :ética y escritura)

Mónica Bueno

Universidad Nacional de Mar del Plata

ARGENTINA

La vanguardia en la Argentina se funda en presupuestos de oposición que atienden esencialmente a dos modos de abordar lo nuevo: Florida y Boedo. Si Florida trabaja, con matices, la ideología estética de la novedad (novedad que se traduce en metáforas ultraístas, en nostalgias borgeanas o en miradas futuristas que espejean lo real como fotografías girondinas), Boedo apuesta al arte al servicio del proletariado, es decir, Boedo cree en la posibilidad de un arte que inscribe su lugar en la sociedad y acepta las reglas de juego de la división de clases pero elige los materiales de su producción en función de la tematización de la clase obrera y de la inmigración. Tanto uno como otro establecen el sentido de transgresión en relación con las normas estéticas-Florida- o con las normas sociales- Boedo.¹ Su lugar es un vórtice de cambio que pone como eje ideológico la novedad. La polémica entre los dos grupos apunta, sobre todo, al punto de inflexión que su producción tiene en el campo intelectual. Ambos intentan legitimar su sistema de inscripciones frente a la hegemonía de los “padres” que desde el modelo canónico regulan el panteón familiar de nuestra literatura:

¹ En este sentido, creemos que establecen su relación con la tradición que regula a partir de sus elementos hegemónicos las formas estéticas y sociales. Florida ataca los modelos modernista y realista y se burla de los residuos románticos que ambas estéticas tienen. Boedo, por su parte, intenta ampliar la noción de público literario. Las ediciones baratas de autores europeos y de algunos clásicos determinan una política de mercado que ajusta ese objetivo. Al decir “normas sociales” buscamos describir la relación entre la producción literaria y la recepción de las clases sociales. De esta manera, la “norma” definía un público literario formado fundamentalmente por la clase alta y por-gracias a las campañas de alfabetización del fines de siglo pasado- cierto sector de la clase media que se definía como “auténticamente argentina” frente a las oleadas inmigratorias. El público lector de principios de siglo define y perfila la emergencia del discurso criollista que atraviesa los sectores sociales. Cfr. Adolfo Prieto *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (1988) Bs.As.: De. Sudamericana

Lugones, el poeta nacional, Rojas, su *Eurindia* y su cátedra de Literatura Argentina y Gálvez y el modelo realista que observa y garantiza lo que analiza. La resistencia se establece, como señala Beatriz Sarlo, en la construcción de un nuevo lector. Esto se traduce, en el caso de Florida, a nuevas formas de escritura, que obviamente implican nuevas formas de lectura, y en el caso de Boedo, a incorporar un grupo social como público de la literatura: el proletariado inmigrante. De esta manera, lo nuevo se tensiona en la posibilidad utópica de un lector futuro y la probabilidad también utópica de un público que desarma no sólo las fronteras de la institución literaria y su lugar social sino que cuestiona todo el discurso de la cultura que se define como “el idioma de los argentinos”.²

Raúl Gonzalez Tuñón, de quien este año se celebra el centenario del nacimiento, aparece en la escena literaria fuertemente unido al grupo Florida aunque su preocupación primera no es el pasado ni la nostalgia de algún arrabal literario, ni tampoco el acierto de la metáfora y la puesta en escritura de una mirada que se moderniza y moderniza a la ciudad con un lente que mira más el futuro que el presente³. *El violín del diablo* (1926) le da un lugar en el grupo, lugar que se configura en la diferencia. El sistema referencial de su escritura se conforma explícitamente de la entrada de voces marginales que ceden al sujeto poético sus discursos. Desde el título, préstamo que la oralidad le hace a la escritura literaria,⁴ el libro apunta a marcar un espacio urbano recortado en las zonas periféricas y en los personajes que las habitan. Como Gironde, Tuñón se instala en el ojo que mira, pero recorta otros paisajes, se entretiene en otros personajes. Si la mirada es el mecanismo que pone en juego los procedimientos textuales, es justamente, en esa relación donde se establecen las diferencias entre las dos poéticas. Gironde apuesta más a la mirada que a lo que mira. La mirada es un eje de poder que fragmenta, distorsiona, altera la realidad. La mirada de Tuñón se deja llevar por ciertos lugares de los márgenes de la ciudad que

² Beatriz Sarlo lee la categoría de lo nuevo -que según Adorno define el arte moderno y por lo tanto el arte de vanguardia- a la luz de los presupuestos de ambos grupos. Dice a propósito de este tema: “En rigor, la vanguardia divide el campo intelectual y produce un público, articulándolo alrededor de la consigna de lo nuevo”. Creemos que la idea de revolución se va entrelazando con lo nuevo, a partir de la línea de fuerza que establece el modelo de la Revolución rusa. Se trata de un nivel de excedencia que sobrepasa los primeros planteos de discusión entre los martinfierristas y los boedistas. Repensar la literatura y su función social, será en la década del 30, uno de los temas que insertará en la discusión la posibilidad de un arte revolucionario. Cfr. Beatriz Sarlo *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (1988) Bs.As.:Ed. Nueva Visión

³ Intentamos-desde ya, de manera reductiva -marcar algunas de las operatorias que traban la relación entre lo nuevo y la tradición en la escritura poética de los martinfierristas.

⁴ El mismo Tuñón cuenta que el título es la respuesta de un pescador extranjero medio loco que toca un instrumento parecido a un violín. Este personaje aparece en uno de los poemas del libro.

dejan ver la particular alianza entre lo público y lo privado que los códigos de esos lugares reglamentan. Es un ojo detectivesco que busca los indicios de un mundo que intenta desocultar develando los códigos, reconociendo los registros.

Como decíamos, el punto de partida de este periodista poeta es el grupo Florida. “El otro poeta de los suburbios“ lo llama Borges cuando le dedica *Luna de enfrente*. Es cierto, *El violín del diablo* y *Miércoles de ceniza*, sus dos primeros libros, muestran imágenes de los márgenes de una ciudad modernizada pero no son ni geográfica ni ideológicamente los mismos márgenes que los que diseña Borges. “A la luz de tu farol cansado/, conventillo, yo también quiero cantar”, “Viene del bar cercano unas canciones rotas” “Un puerto y otro puerto y otro, tal vez mañana/ veré otros más, lejanos, muy lejanos” son claros ejemplos de algunos de los lugares que Tuñón elige. Cantar el cosmopolitismo, ése parece ser el axioma de estos dos primeros libros. Elige los márgenes de esa “nueva geografía urbana” porque en ellos está la marca lingüística y social de la diferencia. Como señala Sarlo, “A las tres bolas” tematiza la mezcla que encuentra en esos lugares nuevos. La compraventa le sirve como imagen precisa para dar cuenta de esa hibridación que registra.

Si los materiales con los que trabaja son los de un borde urbano nuevo, las formas poéticas que utiliza son las tradicionales: el verso medido (corto o largo, según los casos), la estrofa, la rima (en muchos casos consonante) . Las “nuevas formas” de las que hablaban sus compañeros de grupo no aparecerán hasta su libro siguiente.

En estos textos de Tuñón, la mirada del yo, configurado en poeta flaneur, organiza el espacio del poema. Un caminante voyeurista, un bohemio, que escruta los márgenes, que observa las formas de esos límites y que traduce esas formas sin voz a la poesía. Pero, además, desdobra esta figura de poeta y como un ventriloquo construye su personaje especular: Juancito Caminador que, desde el nombre, enmarca, como diría Baudelaire, en la imagen del poeta salido a la calle.

Así, se instala al lector en una escritura que mira a través de un ojo inquisidor, y que transita espacios periféricos habitados por hombres peculiares que enseñan sus lenguajes particulares. Reiteramos: una mirada detectivesca, un flaneur que pone en el centro de su escritura el desecho, el borde, la ausencia.⁵ Es su primer

⁵ No podemos dejar de relacionar esta actitud poética de Tuñón con la figura del flaneur que Benjamin describiera a partir de esa figura del escritor, tematizada en Baudelaire, que vagabundea por la ciudad. “El bulevar es la vivienda del “flaneur” que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués entre sus cuatro paredes”. Cfr. “El ‘flaneur’” en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*.(1990). Madrid:Taurus.

movimiento ideológico que se opone claramente a las centralidades hegemónicas. Y en el borde hay otro lenguaje o, mejor dicho, hay un collage de lenguas, una Babel espontánea. “El hijo de inmigrantes” que es aceptado por “los argentinos sin esfuerzo” (así era como se definían recíprocamente Florida y Boedo) pone en la poesía, el cruce de lenguas que queda fuera de la ley, la incorrección. En medio del debate acerca del idioma de los argentinos, como lo demuestran textualmente Arlt y Borges, Raúl González Tuñón sacude el lugar de la poesía y establece con la tradición un diálogo particular.

Todos los poemas que Tuñón publica en la década del veinte tienen la misma sintaxis del sujeto que mira y que obliga al lector a mirar, a desatender los centros para caminar los márgenes.

Raúl, al igual que Enrique, su hermano, es periodista, un periodismo que ejerce combativa e híbridamente (es corresponsal de guerra, comentarista deportivo, analista político) y que lo lleva, a geografías distantes, a conflictos bélicos. La separación del oficio de poeta del de periodista se adelgaza hasta tal punto, a medida que pasa el tiempo, que la crónica y el registro perceptual se contaminan de la mirada poética de un sujeto que se detiene en los recovecos de la vida y viceversa.

La calle del agujero en la media (1930) muestra el giro doble de su poesía: el surrealismo y la revolución formarán una curiosa ecuación que, en una tensión productiva, no abandonará hasta el final su escritura. “Raúl fue el primero de nosotros que blindó la rosa” dirá Pablo Neruda. Esta decisión de Tuñón se hace escritura poética en este libro. Si como dice Daniel Freidemberg, “su poesía puede verse como una especie de ficción autobiográfica” en este libro está la clave de su decisión de convertirse en un poeta revolucionario⁶.

El cruce de caminos y la determinación de avanzar son los indicios del enigma poético. Desde el epígrafe se pone en evidencia su trama. La estrategia básica es la misma de sus libros anteriores, sin embargo, opera de otra manera.

El motivo del viaje, recurrente en nuestra literatura, oficia como estrategia discursiva en *La calle del agujero en la media*. El libro es escrito luego de un viaje que Tuñón hiciera a Europa y obviamente ése es el referente que trabaja. Mencionábamos más arriba la relación frecuente entre el viaje y la literatura -relación que excede fronteras sociohistóricas-. El punto de inflexión no está en la obvia vinculación que marca la constante, sino en las diferencias que muestran el soporte ideológico. Es decir,

el tema del viaje en la literatura se expresa mediante un yo escribe lo que ha visto en sus viajes. Ese doble juego del yo: el yo que escribe al yo que viaja determina también modos genéricos que van desde el diario de viajes, inscripto en un pacto similar al de la autobiografía, la narración que ejecuta el mundo de ficción en la travesía del personaje, a la poesía como un grado de sublimación de ese yo viajero y su posibilidad de captación, de traducción de imágenes de territorios diferentes en su distancia y exotismo.

El viaje se describe desde el registro de un sujeto social, de la experiencia personal que se traduce al texto. Por lo tanto, emerge con fuerza la marca del yo que autoriza o desautoriza los espacios transitados. Desde el turismo paródico de Gironde a la mirada viajera de Tuñón se construyen mundos diferentes de un mismo lugar. Si Gironde juega con las inscripciones de otras tradiciones (pensemos en “Semana Santa” de *Calcomanías*), Tuñón postula su juego especular de las orillas del espacio conocido -Buenos Aires- a los límites de los paisajes extranjeros. La estrategia es la acumulación pues los espacios periféricos se repiten en una suerte de continuidad que el bohemio transita: los muelles, las calles, los bares de París tienen la marca común de las descripciones porteñas de sus libros anteriores.. De esa forma, permite al lector, en la identificación, el reconocimiento de las zonas marginales de la gran urbe que instala códigos sociales diferentes a los regulados por las marcas del centro de la ciudad. El viaje le posibilita la constatación del esquema de la gran urbe, por lo tanto, no hay sobrevaloración en la mirada del viajero, sí vitalismo desaforado. Los espejos encontrados del aquí y el allá, instalan al yo en su encrucijada ideológica.

La carga valorativa, el juicio de aprobación o desaprobación se transformarán en dispositivos que guían la lectura. El viaje tiene en la literatura el peso recurrente de la descripción que va desde el afán didáctico a la simple captación perceptual. Los grados son múltiples pero todos se afinan en la regulación ideológica del yo que mira y muestra. Los ropajes de ese yo que se construyen en relación a la geografía del viaje también son variados. Desde el turismo paródico de Gironde a la mirada viajera de Tuñón se construyen mundos diferentes de un mismo lugar.

El sujeto textual que se construye en estos dos libros no sólo organiza el espacio del poema sino que homologa su figura a la del poeta. Raúl González Tuñón es el poeta en el poema. No sólo el nombre propio sino ciertas referencias biográficas aparecen reiteradamente. Nos parece un gesto ex profeso que nos permite sostener la hipótesis

⁶ Cfr. Daniel Freidemberg, Introducción a *La calle del agujero en la media*. Todos bailan op. Cit.

apuntada más arriba. El giro ideológico debe ser sustentado poéticamente. Su oficio de poeta encuentra su función política. Por eso casi exagera la presencia de ese yo que mira y sabe, que tiene nombre y deambula, piensa y añora las revoluciones pasadas. Esta omnipresencia buscada le valida su oficio y le justifica el cambio. Su objetivo es preciso: dejar de ser el bohemio para ser el revolucionario, buscar en la poesía las formas anticipatorias de la revolución.

El poeta en el poema

¿Cómo construye ese yo textual que legitima ese giro? El punto es necesario como condición: ya que empieza a jugar el concepto de revolución. en los términos de tensión de su escritura. Su poesía intenta construir un espacio que adelante un futuro social posrevolucionario y apuesta a la posibilidad de reconducir al arte a una nueva praxis social. Es, en este caso, cuando, en una vuelta casi forzada a la identificación tradicional entre el yo social y el yo textual del poeta, que la vanguardia pone en crisis, emerge un sujeto poético que reconoce su lugar en el pasado y justifica el cambio. Tuñón muestra entonces otro viaje: el de un sujeto que transforma su rol de caminante y bohemio en revolucionario, por eso, la necesaria definición puesta en boca de los otros: “Yo, de quien dirán: Otro poeta ya olvidado/ y que en él me interné alucinado/volviendo de los muelles con cuatro libros raros / y una espesa borrachera” p 59/60.

Ya Juancito el Caminador, en sus libros anteriores, se configura como su alter ego en esa suerte de ventriloquia literaria. Pero ahora el juego con las figuras del yo se torna más complejo pues se trata del sujeto que define la coherencia interna en el espacio de su producción que le permite abandonar la marca martinfierrista acerca de la concepción del arte. Más aún, leído en los términos programáticos de Florida, el paso adelante es ubicar la discusión más allá de los modos de leer la tradición o de transgredir los modelos hegemónicos de la cultura. Se trata de debatir la función del arte en la revolución.

Consciente de esta doble relación entre arte y sociedad, Tuñón afianza los procedimientos en pos de ese objetivo y transforma el poema en una zona de cruce de voces sociales que imbrican la descripción del presente con el artificio de lo posible, con la ficción del futuro.

Hay un operativo ideológico que regula la plasmación del yo en ese espacio de cruces. Ya mencionamos la homología de las ciudades a través de sus espacios periféricos: Buenos Aires o París, los borrachos que duermen en las plazas, los pescadores que sueñan en los muelles, las prostitutas que ríen en los bares eliminan los límites y abren las coincidencias. El sujeto textual se ubica en la conjunción de esos espacios y se torna orfebre de la analogía. Establece entonces sus gustos y sus elecciones. Este sujeto se dibuja en una presencia constante que lo describe en las predicaciones que Tuñón le adjudica: el que mira, el que reconoce, el que sabe. Dice Ernst Bloch:

No hay realismo que merezca tal nombre si prescinde de éste, el más intenso elemento de la realidad en tanto que inacabada. Sólo la utopía socialmente lograda puede dar precisión a aquella pre-apariencia en el arte.⁷

Esta pre-apariencia en el arte es la que convoca el poeta que mira y sabe y que puede llevarnos a una calle que sólo él conoce. El segundo manifiesto de Breton está presente. Por eso la revolución tiene un doble movimiento: una revolución en las imágenes que desde el título marcan la filiación y la referencia progresivamente más explícita a una revolución social. Fiel a los comienzos, *La calle ...* recorre los mismos lugares excluidos de la gran ciudad. Los mismos lugares en todas las ciudades, los mismos espacios en las ciudades europeas. El motivo del viaje, recurrente en nuestra literatura, oficia como estrategia discursiva en *La calle del agujero en la media* (1930). El libro es escrito luego de un viaje que Tuñón hiciera a Europa y obviamente ése es el referente que trabaja. Mencionábamos más arriba la relación frecuente entre el viaje y la literatura -relación que excede fronteras sociohistóricas-. El punto de inflexión no está en la obvia vinculación que marca la constante, sino en las diferencias que muestran el soporte ideológico. Es decir, el tema del viaje en la literatura se expresa mediante un yo escribe lo que ha visto en sus viajes. Ese doble juego del yo: el yo que escribe al yo que viaja determina también modos genéricos que van desde el diario de viajes, inscripto en un pacto similar al de la autobiografía, la narración que ejecuta el mundo de ficción en la travesía del personaje, a la poesía

⁷ Ernst Bloch Op. Cit. 122

como un grado de sublimación de ese yo viajero y su posibilidad de captación, de traducción de imágenes de territorios diferentes en su distancia y exotismo.

El viaje se describe desde el registro de un yo social, de la experiencia personal e intransferible que paradójicamente se quiere traducir. Por lo tanto, emerge con fuerza la marca del sujeto que autoriza o desautoriza los espacios transitados. La carga valorativa, el juicio de aprobación o desaprobación se transformarán en dispositivos que guían la lectura. El viaje tiene en la literatura el peso recurrente de la descripción que va desde el afán didáctico a la simple captación perceptual. Los grados son múltiples pero todos se afinan en la regulación ideológica del yo que mira y muestra. Los ropajes de ese yo que se construye en relación a la geografía del viaje también son variados.

El viaje: la metáfora del cambio

Si bien Tuñón tematiza su viaje a Europa en una sintaxis textual que se torna semióticamente productiva ya que funciona como paradigma especular del espacio conocido, esta tematización resulta un procedimiento que le permite la entrada como metáfora de una transición fundamental en su compromiso intelectual, en su definición del arte de vanguardia. El viajero recorta en Europa las formas reconocidas de la periferia y decide que allí está en germen la revolución futura.

En los célebres catálogos para los anaqueles de la biblioteca, Tuñón fue rotulado como poeta social. Una etiqueta que limita porque corre el riesgo de evaporar procedimientos y estrategias que muestran otra forma de la vanguardia argentina y también porque arma las series incorrectamente sin ver la productividad de los cruces y las discontinuidades.

Tuñón hace entrar tempranamente el surrealismo a la poesía argentina. Hace entrar ese surrealismo del Segundo manifiesto, el de la ruptura, el de los cuestionamientos. Allí se instala en esa brecha difícil que intentará sostener hasta el final.

En 1933, Bernardo Graiver, presidente del Partido Comunista, funda la revista **Contra** que dirigirá hasta su clausura, Raúl González Tuñón. Para el poeta ese será un espacio válido de discusión acerca de la relación entre arte y sociedad, poesía y vida. Por eso invitará a sus antiguos compañeros martinfierristas, que ahora reposan de los

combates del veinte en las páginas de **Sur**. Evidentemente los resultados no son los esperados por el poeta: Borges ironiza, Girondo cambia el registro del debate.

La escritura vanguardista de Tuñón

Decíamos antes que Tuñón tiene con la tradición una relación peculiar, diferente del resto de sus compañeros de grupo. Apunta hacia muy atrás. Más allá de las deudas con Baudelaire, con Rimbaud, con Whitman, que se reconocen en sus textos, otras presencias hibridan el espacio poético: Francois Villon el vagabundo medieval y sus baladas, las canciones populares y sus estribillos, la publicidad y el cine, la mafia norteamericana, el jazz, el blue, otros modos: la parodia, la crónica, el humor y la canción popular. Materiales impertinentes, formas olvidadas de la poesía. Tuñón recupera un sentido perdido de la experiencia poética. Giorgio Agamben nos recuerda que “los poetas del siglo XIII llamaban ‘estancia’, es decir, ‘morada capaz y receptáculo’ al núcleo de su poesía. El vanguardista encuentra en el poema ese lugar originario del arte y la filosofía, ese regazo del conocimiento anterior a la modernidad.”⁸

Instaurado el sujeto como organizador textual, permite entonces la entrada al espacio poético de discursos ajenos. Estos discursos que van del slogan publicitario a la cita literaria o la frase política, anulan todo trascendentalismo e insertan la subjetividad en una actitud dialógica con el mundo. Al construir un referente hibridado por determinados discursos sociales, trata de redefinir la escritura poética como un lugar que transgrede la ubicación tradicional que la institución literaria le otorga. La categoría de lo nuevo se marca en ese trabajo de hibridación de los otros textos de la cultura que le permite en el poema, la modelización de una mirada de lo real. Ese sujeto otrora constituido sólo por el discurso de la literatura determina su “mea culpa”, quiebra el cerco y sale a buscar la vida. (“A los veinte años sólo creíamos en el Arte,

⁸ ¿“Para qué gozo dispone la poesía su –estancia- como –regazo- de todo el arte?” se pregunta Agamben. Su respuesta nos resultó clave para entender esa relación que Tuñón intenta establecer con la poesía: este sentido es previo a la escisión de la modernidad entre la palabra poética y la palabra pensante. “De lo que da testimonio la escisión entre poesía y filosofía es de la imposibilidad de la cultura occidental de poseer plenamente el objeto del conocimiento (puesto que el problema del conocimiento es un problema de posesión y un problema de goce, es decir de lenguaje)” concluye el filósofo italiano. Cfr. Giorgio Agamben, *Estancias La palabra y el fantasma en la cultura occidente*, Valencia: Pre-Texto, 1995, 11-12.

sin la Vida sin la Revolución”TBp.140). Su poética se articula en la pretensión referencial, esa ilusión lo autoriza a imaginar el futuro, a reconocer una calle que sólo él conoce y a mostrar al lector su arsenal para el combate: la palabra.(“Yo conozco un callejón verdaderamente único en su género. Quisiera llevaros de la mano a través de su apresurado elogio con riesgo de tropezar en alguna de sus metáforas”LCAMp.112) La mirada, como operatoria discursiva de sus primeros libros, se continúa ahora en una lectura atenta del mundo que concluye en las formas del saber. El yo que mira es también el yo que sabe.

Cuando el yo dice que sabe

El primer poema de *La calle del agujero en la media* tiene carácter programático ya que instala al yo frente al nosotros, en el viaje que se resignifica como la metáfora del saber al que aludíamos antes. La carga semántica se ejecuta en los verbos de movimiento que evidencian un correlato significacional con los versos del epígrafe. El yo viajero sabe de ese lugar otro que no existe y debe encontrarse. El programa estético se identifica con el social. El poema se construye como una larga fórmula que encierra en su primera parte el objetivo. “Para que a cada paso un paisaje o una emoción o una contrariedad nos reconcilien con la vida pequeña y su muerte pequeña”. Esta sentencia se expande explicativamente: la estrategia de la acumulación revela el concepto de esa vida pequeña en los diferentes lugares del mundo -los puertos de países remotos, las verduleras de París o la cerveza del pescador Schilgtheim-. El yo se pluraliza y determina su nueva función: “para que un día nos queden unos cuantos recuerdos: decir/ estuve, / estuve en tal pasión, en tal recodo”. Esta petición de principio se conjuga en la certeza de un presente histórico que se define por su trascendencia: “Estamos en una encrucijada de caminos que parten y caminos que vuelven”, por lo tanto, “es necesario no asustarse”. La conciencia histórica se ve entonces reestablecida en la función del poeta ya que no sólo mira, como en los primeros libros, el mundo marginal de las grandes ciudades sino que entiende la posibilidad de transformarse en la voz de esos seres de “vida pequeña”. La encrucijada de caminos es otra metáfora que describe el

sentido de obligatoriedad que el momento presente implica: un camino debe abandonarse: aquél que recorría con sus compañeros de Florida, el otro camino desconocido y enigmático, es, sin embargo, el único posible para el poeta y lo traza en su poema para convencernos. La encrucijada es entonces la del arte y su relación con la sociedad, la de la poesía en relación con la vida, encrucijada del poeta, del artista. Tuñón construye un sujeto textual que sabe el camino y, de esta manera, corrige su rol social. Del espacio poético al espacio social, trabaja la fusión de ambos polos invirtiendo el circuito de la tradición que reconocía en el sujeto del poema, la biografía del autor. Tuñón define en la voz del poema el giro de su biografía y legitima su cambio ideológico en su programa estético.

Si los textos de la vanguardia configuran una “conciencia preceptora” que surge de ese “pastiche de las formas” como señala Masiello y tiene su fundamento en la imagen como forma productora del placer del sujeto, Tuñón adscribe su producción a la segunda expresión de ese programa literario. Esto es: el ordenamiento de los materiales del texto en función de un sujeto organizador que constituye una totalidad y asume “la responsabilidad de todos los lugares de significación en el espacio del discurso”⁹. Esta idea de totalidad del sujeto, Tuñón la hace funcionar en estos libros en pos de la futura revolución. El sujeto textual que lee y ordena los materiales de su poesía tendrá su correlato biográfico. Una fuerte militancia política se enlaza a partir de estos años con su actividad periodística y su escritura literaria. La dirección de la revista *Contra*, fundada en 1933 le permite instalar el debate con una encuesta sobre la relación arte /sociedad

Si el ideograma de la revolución atraviesa los poemas de *La calle del agujero en la media* y *Todos bailan*, entonces, el pasado se lee a luz de ese futuro posible. Así los textos operan genealógicamente ya que su lectura intersticial del pasado apunta a la discontinuidad y, por ella, a exasperar la historia. Se busca el pasado a contrapelo del discurso hegemónico. “Amo las viejas catedrales./ En las cuchilladas de sus troneras/ adivino a la Edad Media fusilando al mundo”(p.49). De este modo, su lectura se arma en las huellas que la historia no lee, en las inscripciones que muestran lo no dicho: el lenguaje de la revolución. Asimismo, determina uno de los procedimientos de

⁹ Masiello lee-como decíamos- dos expresiones opuestas del programa literario de la vanguardia en relación con la configuración del sujeto textual, Transcribo la cita correspondiente: “ Dos expresiones opuestas quedan determinadas por ese programa literario. En la primera, se describe un sujeto fragmentado frente a un ámbito de objetos azarosamente dispuestos, en la segunda, el sujeto, en la medida

la vanguardia; en ese salto del tiempo que anula continuidades se establece la ruptura de la tradición. Para ser más precisos, -precisión que nos permite Raymond Williams- los textos de Tuñón como muchos otros de la vanguardia intentan, a partir del fundamento de lo nuevo, incorporar elementos residuales de la cultura. Estos elementos residuales - como señala Williams -pueden presentar “una relación alternativa e incluso de oposición con respecto a la cultura dominante”¹⁰. De esta manera, el operativo de lo nuevo se pone en marcha en función de una “tradición selectiva” que -en el caso de Tuñón - opera como un juego dinámico entre los elementos residuales y los emergentes que se hibridan textualmente a partir de un sentido de fuerte oposición a la cultura dominante. Dice el poema:

Las inscripciones de sus tumbas hicieron la poesía.
 Los colores de su vitraux hicieron la música.
 Las historias de sus santos prepararon las revoluciones
 y sus intrigas.(p50)

Revolución y arte se encuentran unidos en un lugar del pasado; de este modo, marca procedencias que transgreden las inscripciones dominantes de la cultura. Esta forma de leer la historia lo muestra como un conocedor de los sistemas de saberes legitimados y un transgresor, de esos mismos sistemas. La revolución empieza en la lectura de la historia de los lugares que el archivo reconoce como formas de la cultura. La idea de tradición es leída desde la perspectiva selectiva de un visión de cambio. En “Historia de veinte años” en *Todos bailan* llevará esta postura a un punto extremo que le obligará a desandar el pasado reciente a mostrar en el cúmulo de elementos de ese pasado, su necesaria selección. “Fijate como se amontona la historia”. La idea de desecho que la frase conlleva le permite transformar el poema en crónica desvenida e irónica “Todavía hay gente que escribe veros de amor./ Todavía hay artepuristas en el

en que comienza a ordenar las ideas en el texto, se va convirtiendo en una totalidad .” Cfr. *Lenguaje e ideología . Las escuelas argentinas de vanguardia* . Bs.As.Hachette. 1986 p.91

¹⁰ Tanto el concepto de “tradición selectiva” cuanto el análisis de la relación dinámica entre elementos residuales, emergentes y hegemónicos de la cultura que Raymond Williams desarrolla resultan sumamente productivos para entender la relación entre vanguardia y tradición. Veamos una cita: “Es en los puntos vitales de conexión en que se utiliza una versión del pasado con el objeto de ratificar el

mundo, todavía hay maestros y teósofos, todavía hay sacerdotes y militares”(p.131). Ese “todavía” encierra la demora del tiempo de la revolución, aunque la opción es clara: “Oh no me olvido de Rusia, ahí está la libertad en preparación,/ ahí está la dignidad del hombre”(p.133).

El poeta es entonces un genealogista que -como señala Foucault- “tiene necesidad de la historia para conjurar la quimera del origen” por eso se detiene en los intersticios y determina procedencias que agita la pétrea inmovilidad de lo instituido.¹¹

Los procedimientos de metaforización y metonimia de elementos de la arquitectura urbana funcionan para establecer las diferencias sociales que complementan esa lectura genealógica de la cultura y de sus modos de inscripción. Así Lavadero encierra en el procedimiento metonímico (“muros que tienen alma, voces, tesoros, dentro. /Ah, cómo ellos vieron pasar la vida,/ cómo se sintieron desplazados por otros muros altos, flamantes, blancos”(p.53)) la crítica a la modernización y el progreso de la burguesía y también la posibilidad de cambio en los lugares del proletariado (“Otros -esos si han reverdecido de nuevo-/ hablo de los muros humildes, chatos, casi celestes/ de los lavaderos” p.54)

De esta manera, los espacios de la ciudad no sólo son recorridos por la mirada atenta del poeta sino que resultan disparadores para el registro crítico de la sociedad y el operativo ideológico que, también involucra el rol del poeta y la constitución de un nuevo lugar para la poesía, para el arte. Los procedimientos formales para la constitución de esa operatoria ideológica transgreden las formas canonizadas poéticas y apuntan a conjugar la parodia, la canción, el relato, la crónica o el slogan en el espacio del poema.

Los modos de hacer poesía

Como ya señalamos, ese sujeto itinerante entre la bohemia y la revolución, lleva al espacio poético formas discursivas que pertenecen a otro ámbitos. La

presente y de indicar las direcciones del futuro , donde una tradición selectiva es a la vez poderosa y vulnerable”. Cfr. *Marxismo y literatura* . Barcelona: Ed. Península 1980. p. 139.

¹¹ Esta figura del genealogista definida por Foucault en relación con su análisis del pensamiento nietzscheano sobre la historia nos permitió reconocer uno de los roles de ese sujeto textual que Tuñón construye. El rechazo a la búsqueda del origen permite al genealogista abandonar los principios de identificación y repetición y trabajar en “los azares de los comienzos”. La idea de procedencia le permite -cito textualmente- “reconocer bajo el aspecto único de un carácter, o de un concepto, la proliferación de los acontecimientos a través de los cuales (gracias a los cuales, contra los cuales) se han formado”. Cfr. Michel Foucault: *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia:Pretextos. 1992. (p25-27)

inserción de esos discursos quiebra la idea de lenguaje poético tradicional. La entrada de slogans publicitarios o consignas políticas así como cierto tono conversacional donde las voces de la calle se traducen al poema, instalan un movimiento que traslada al discurso poético a quebrar límites e hibridarse con los otros discursos sociales y , al mismo tiempo, redefinir su lugar o recuperar -como procedencias múltiples- formas del pasado. El poema es entonces un lugar de encuentro, de cruce de discursos que conforman una polifonía. La voz del poeta se multiplica.

Tuñón forma los materiales de su escritura, por ejemplo, con otros géneros discursivos como la crónica o la canción que travestizan el espacio poético. Así, en varios poemas como el que citamos anteriormente “Historia de veinte años” de *Todos bailan* o “Marionettes” de *La calle ...* , la crónica se tensiona entre el registro histórico y la lectura periodística de ese registro. El sujeto se transforma en ese cronista que particulariza ciertos momentos y con un guiño ironiza otros. Si aceptamos que las crónicas no tienen “inauguraciones” -como señala Hayden White¹²- sino que “simplemente empiezan cuando los cronistas empiezan a registrar los hechos”, se entiende perfectamente este modo discursivo en los poemas de Tuñón ya que ese registro le permite su lectura particular de la historia, le posibilita la mirada genealógica. La crónica se distorsiona como discurso en los textos de Tuñón mediante la parodia. De esta manera, el procedimiento paródico corroe el modo discursivo de la crónica y provoca la risa. La incorporación de la burla y la risa en la escritura poética es otro de los intentos de activar mecanismos propios de la cultura popular que Bajtin analiza como ideologema medieval. La risa actúa en esa época como forma de superación del miedo al poder político y religioso y posibilita superar la censura interior del individuo. “Permitió la visión de lo nuevo y lo futuro” aclara Bajtin,¹³ ya que contribuye a la expresión y formulación de la concepción popular antifeudal. En Tuñón, las estrategias paródicas e irónicas intentan la risa con el mismo presupuesto ideológico: corroer el temor al poder, desarmar sus máscaras, caricaturizar sus emblemas. “Surprise-party en Doorn” de *Todos bailan* es un buen ejemplo de esta operatoria ideológica que gradualmente trabaja con la risa hasta incorporar en el poema la destrucción del poder monárquico: “Después entró el príncipe de Gales

¹² Cfr. Hayden White *Metahistoria*. México: F. C. E. 1992. P.15-16.

¹³ A través de la risa, el hombre medieval percibía la victoria sobre el miedo ya que “al vencer este temor, la risa aclaraba la conciencia del hombre y le revelaba un nuevo mundo”. La risa en Tuñón tiene el mismo efecto o, creemos, lo intenta. Cfr. Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barral De. 1974. p.86-89

vestido de mujer./ Al rato apareció el rey Fernando de Bulgaria, con una nariz de cartón y un tratado de ornitología”p14. En “Marionettes” de *La calle...* se retoma la tradición del mundo como gran teatro y la traduce a formas populares de carnavalización. La imagen de las marionetas ajusta la significación a su presupuesto ideológico de la dominación de clases.

Dice White que toda crónica encierra un relato, si es así, en estos textos se formula en la alternancia de lo personal y lo social, lo privado y lo público. El relato se hace biografía en la intimidad amorosa del sujeto textual que, al mismo tiempo, opera como un historiador, como un periodista en los relatos del mundo. “Cosas que ocurrieron el 17 de octubre” de *Todos bailan* exagera el tono periodístico de la crónica diaria donde la sucesión de acontecimientos se quiebra con la confesión personal que recuerda con arrepentimiento, a ese joven poeta de Florida preocupado únicamente por las cuestiones estéticas.

La entrada del relato y la crónica en el texto poético desandan también las formas identificatorias del género. El verso libre y largo se reemplaza, en muchas oportunidades, por la prosa. Algunos textos de estos libros ensayan un fuerte prosaísmo que se arma no sólo con el abandono del verso sino con la incorporación del lenguaje cotidiano, del tono conversacional hibridado con el modo paródico a las marcas reconocibles de la estética romántica: “Bah, pero si todo acaba en ti, si el mundo se deshace en tu humo aromado de especies, oh, Sopa del Cuarto de Hora, grasosa, caliente” (106)

Hablábamos antes de ese cruce de tensiones y lenguajes que la poesía de Tuñón establece. La intención de correr las fronteras del poema, lo lleva también a incorporar los procedimientos de la canción popular y traducir a la escritura estos procedimientos que garantizan la conservación de formas orales mediante la memoria y la repetición. En estos casos, el verso se hace medido y corto (octasílabo en la mayoría de los casos) y aparece la rima. También utiliza el estribillo y exagera la repetición de frases o palabras que permiten la huella en la memoria. y otorga un ritmo fuerte, rápido y marcado que imprime musicalidad. (“Las marionettes dan, dan/ tres vueltas y después se van” p.92).

La música y la canción populares forman parte de los materiales con los que Tuñón trabaja ya que, como vimos, prestan sus estrategias y fórmulas para la organización del poema y también funcionan como cita que refiere el mundo de los márgenes urbanos: el jazz, los romances populares, las canciones nativas de los

extranjeros en los puertos de los distintos países, los estribillos de los juegos infantiles son textos que se inscriben en la escritura poética y transforman, trasvetizan esa escritura. “Tres poemas de algún país” resulta un buen ejemplo:

La cena

Vino el enano con el gorro rojo
 y sobre el lomo de la vaca pinta
 vino el faisán, y la paloma blanca
 con el alcalde y la primer corista.
 Me preguntó dónde viví a el viento
 me preguntó qué luna era la luna
 me preguntó lo que tenía adentro. (p 82)

Como vemos, la multiplicidad de registros que conforman la escritura de estos dos libros de Tuñón son la evidencia clara de su intento de borrar las fronteras del discurso poético o, mejor dicho, de redefinir el lugar de la poesía y los materiales que la identifican. Estos textos, que se ubican como bisagra en su producción ya que marcan la clausura de su etapa martinfierrista y muestran su claro compromiso con la idea de la Revolución marxista, trabajan fundamentalmente la idea de la construcción de ese sujeto poético, de ese yo atravesado por la voces de los márgenes de la ciudad, fascinado por la bohemia de París o conmovido por las muertes de los obreros. Como decíamos antes, Tuñón apela a la vieja estrategia que fusiona el yo textual del poeta con su rol social, esta estrategia le sirve para justificar su cambio, reconocer sus equivocaciones de juventud y comprometerse con su nuevo programa estético. De esta manera su escritura se torna productiva en la ilusión de traducir ciertas zonas de la realidad, ciertos espacios, ciertos discursos y parodiar otros. El espacio poético es un lugar cuyo dispositivo semiótico se traba en la estética de un realismo que exaspera la referencia histórica y periodística en pos de esa pretensión de mostrar. Pero la mirada de este sujeto se deja llevar por un lugar posible que se marca ideológicamente como probable sólo luego del salto revolucionario. Sin embargo, la función de esa presencia fuerte del yo poético en estos dos libros queda justificada por su rol de vate, (en este caso Tuñón retoma una marca social del poeta que lo define como profeta, anticipador del futuro) que le permite conocer y anticipar esa utopía, y dar coherencia a ese sujeto

que muestra su proceso de cambio que va de la fascinación por la bohemia al ejercicio de su responsabilidad social. Las metáforas de la revolución y la utopía las fragua en el registro coherente de su semántica textual ya que no abandona las imágenes del espacio urbano. La ventana y la calle serán líneas de fuerza que se reiterarán en medio del fárrago referencial al que antes aludíamos y marcarán la diferencia con sus libros anteriores: ya no es sólo la mirada aguda del bohemio periodista que se detiene en las periferias de la ciudad sino que es el poeta que cree en la Revolución y trabaja la posibilidad anticipadora del arte. Así “Imágenes en las ventanas” selecciona, entre todas las ventanas, una “la ventana de Francia, la ventana que yo canto y quiero, es algo así como un 14 de julio, a plazos, alegre, amiga dicharachera. Y cuando se fatiga se pone a meditar, como un soldadito sobre su tambor.”(p.71)

La metáfora de la calle le permite volver una y otra vez sobre las huellas biográficas de ese yo fictivo que refiere al real. El poema que da título al primero de los libros que nos ocupan “La calle el agujero en la media” explicita esa particular relación del poeta con ese espacio que se torna posible en la escritura poética: “Yo conozco una calle que hay en cualquier ciudad,/ una calle que nadie conoce ni transita. Sólo yo voy por ella con mi dolor desnudo”(70). Esa calle utópica, posible que el poeta ya conoce se repetirá como imagen en varios poemas pero con variantes: a medida que la escritura avanza se afianzará la idea de participación a los otros de ese saber individual, y se reconocerá la función social de su rol de escritor en la construcción de ese sujeto que tiene “el corazón cuadrado”. El Prólogo a la primera edición de *La rosa blindada* (1936) funciona paratextualmente no sólo del propio libro sino también de estos anteriores, ya que legitima desde otro lugar de enunciación el yo armado en la escritura poética. La pretensión de ser un poeta revolucionario ya la ha justificado en los dos libros anteriores, es más, ha construido textualmente esa figura. En este libro, no debe forzar tanto la presencia del sujeto poético, es más, ahora “blinda la rosa” y canta a España, a los mineros de Asturias, a la Revolución.

Años más tarde comprobará que su acto era profético. En un teatro de Madrid, al cierre del acto de homenaje a los delegados al Segundo Congreso Internacional de Escritores, un coro cantará “La Libertaria” el poema que Tuñón escribiera a Aída Lafuente. No se mencionará el autor de la letra. “Es de todos” responderá alguien ante la pregunta del poeta. “Y eso me pareció entonces algo así como la consagración del anonimato” dirá Tuñón en el Prólogo a la Segunda Edición del libro en 1962 en el que

reiterará su apuesta a la revolución y su fe en la utopía¹⁴. Sólo una estrofa de “La Libertaria” :

Estaba toda manchada de sangre
estaba toda matando a los guardias,
estaba toda manchada de barro,
estaba toda manchada de cielo,
estaba toda manchada de España.

El poeta puede ahora retirarse del espacio poético a vivir su intento revolucionario en la sociedad. En el Prólogo a la primera edición de *La rosa blindada*, Raúl González Tuñón declara: “Si una pretensión tengo es la de ser un poeta revolucionario”¹⁵. En realidad, ya lo es. Ha construido esa figura textual en sus dos libros anteriores.

¹⁴ En el primer Prólogo, Tuñón decía: “Creo que la poesía revolucionaria es auténtica, cuando poesía y revolución se confunden”. Luego lo comprueba. En el Prólogo del 62, luego de narrar el episodio al que nos referíamos agrega: “Sí, a veces la poesía se convierte en un arma y aun sin que el poeta se lo proponga”. Op. Cit. 10

¹⁵ Completamos la cita: “...la de haber abandonado esa especie de virtuosismo burgués decadente, no para caer en la vulgar crónica chabacana que pretende ser clara y directa y resulta ñoña, sino para vincular mi sensibilidad y mi conocimiento de la técnica del oficio a los hechos sociales que sacuden al mundo. Sin que lo político menoscabe a lo artístico o viceversa, confundiendo, más bien, ambas realidades en una.” Cfr. Raúl González Tuñón “A nosotros la poesía” (Prólogo a la Primera Edición de *La rosa blindada*) transcrito en la Edición de Tierra Firme, Buenos Aires 1993. 6