

...Contar, contar cosas.
Dan ganas de gritar a los artepuristas a ultranza: ¡Tierra!
Y dan ganas de gritar a los poetas “terre a terre”,
demasiados pegados a la superficie: ¡Nube!
Del enlace de la tierra y la nube surge la poesía más auténtica.
La sangre permanente. La nube fugitiva.

Raúl González Tuñón

RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN: OTRAS IMÁGENES DEL VERSO. REFLEJO E INVENCIÓN

Leonardo Candiano-Lucas Peralta

En el presente ensayo intentaremos problematizar la relación de Raúl González Tuñón con los movimientos de Boedo y Florida, los cuales, durante la década del '20, fueron el epicentro de uno de los más importantes debates culturales de la historia de nuestro país. A su vez, pretendemos aportar nuevas herramientas que sirvan al análisis de sus primeros libros de poesías, *El violín del diablo* y *Miércoles de ceniza*, compuestos en el momento en que se desarrollaba la polémica mencionada.

Un recorrido sobre lo escrito por la crítica al respecto, revela que abordar dicha relación resultó harto problemático y generó un mar de confusiones sobre el cual los famosos *barquitos* de Tuñón, en más de una ocasión, han naufragado entre las frías olas del dogma y la ágil marea de la simplificación. Esperamos con este trabajo, en el centenario de su nacimiento, llegar *al puerto de cualquier ciudad del mundo, donde Tuñón nos esté observando desde la ventanita del primer burdel.*

Creemos que para abordar eficientemente esta cuestión, es menester realizar con anterioridad un sintético repaso sobre las características más salientes de ambos grupos que nos permita luego considerar la obra del autor en relación con los mismos.

Los dos movimientos nacieron como reacción a la cultura dominante, la cual privilegiaba el sainete y la novela semanal -como exponentes de un creciente arte de

masas de tinte populista- y asimismo fomentaba un conservadurismo académico ligado tanto al tradicionalismo temático y formal como a la repetición, veinte años después, de las innovaciones modernistas de principios de siglo.

Boedo y Florida comparten un ferviente anti academicismo y el desprecio total por la literatura oficial porteña, pero lo hacen representando dos propuestas estéticas y políticas opuestas que fueron -y en algunos casos siguen siendo- un verdadero parteaguas a la hora de abordar un hecho artístico; una -la del grupo boedista- mediante lo que se consideró *arte social*, revolucionario políticamente, apegado en lo poético a las formas tradicionales y opuesto radicalmente al esteticismo; la otra -la de Florida- a través de una búsqueda de innovaciones formales que modernizaran a la literatura nacional y establecieran la independencia del hecho artístico respecto de lo social, oponiéndose plenamente a la politización de la literatura. Unos acusaban a los otros de *propagandistas*, los otros les respondían con el epíteto de *artepuristas*.

Boedo surgió como la organización de un grupo de intelectuales, en su mayoría provenientes de la clase obrera, alrededor de una concepción utilitaria del arte, priorizando no tanto una renovación estética, sino la realidad material de los desposeídos, y renegando de la metáfora y de las imágenes artificiosas, a las cuales consideraban dos formas de “evasión” propias de una “visión burguesa” de la literatura que pretendía convertir al arte en un mero entretenimiento y no en una herramienta transformadora. A la par de esta visión del arte, Boedo sumó al mismo la imagen de otro mundo, el mundo del trabajo contado por los propios trabajadores. Nació a mediados del año 1924 en torno de la revista *Dinamo*, y a lo largo de su existencia contó además con *Extrema Izquierda*, *Los Pensadores* y *Claridad* como órganos de difusión. Lo importante para este grupo no era cambiar la literatura sino la sociedad de la cual el arte era sólo una faceta.

Se apoyó en dos tradiciones que, aunque interrelacionadas, tuvieron desarrollos y particularidades propias, una de ellas social y la otra literaria. La tradición social se manifiesta por la influencia de las luchas obreras bajo dirección anarquista y socialista desarrolladas en el país desde comienzos del siglo XX y por el crecimiento urbano de Buenos Aires (y relacionado con esto, la proletarización de sectores de masas). En

cuanto a la tradición literaria, debemos destacar la literatura ligada a los conflictos y cambios sociales mencionados –Ghiraldo, Barret, Payró- y la lectura, principalmente, de los realistas rusos –Gorki-Andreiev- y los naturalistas franceses -Zola.

Resultado de todo ello fue la constitución del primer movimiento literario organizado bajo una visión social del arte en la Argentina, desde el cual el escritor participó en el seno de la lucha de clases a través de su especificidad artística.

Florida nació unos meses antes que el grupo de Boedo y giró en torno de las revistas *Proa* y *Martín Fierro*. Fue el fruto de una creciente sensibilidad vanguardista que tenía foco en Europa y comenzaba a extenderse por América. Se caracterizaba por marcar una necesaria renovación estética basada en nuevos estilos y formas expresivas a partir de distintas ideas vanguardistas representadas en el país, principalmente, el ultraísmo español.

El grupo surge como un intento de *puesta al día* de la literatura nacional respecto de lo que acontecía en los más prestigiosos núcleos culturales del mundo. Esta nueva actitud estética puede verse reflejada en el subtítulo de la primera época de *Proa*, donde se llama a ésta, *Revista de renovación literaria*, y se propone a sus integrantes como cultores en la Argentina de este anhelo de transformación propio de la primera posguerra, y que se conoció bajo el rótulo, un tanto amplio y por ello impreciso, de *vanguardias estéticas*.

No podemos dejar de mencionar, para evitar generalizaciones, que ambos grupos se caracterizaron por su heterogeneidad, y que muchos de sus miembros no adscribían totalmente a las características más salientes de los movimientos, las cuales pueden establecerse mediante una lectura minuciosa de sus respectivas publicaciones y por los comentarios de sus directores y redactores.

La obra poética de Raúl González Tuñón se inició cuando ambos grupos estaban en plena lucha, fue actor y testigo de la misma, la cual influyó en el desarrollo de su poética, porque, como señala el autor: “los movimientos y las escuelas pasan, lo importante son las enseñanzas que dejan”¹.

¹ González Tuñón, Raúl, “Crónica de Florida y Boedo” en *La literatura resplandeciente*, Boedo-Silbalba, Buenos Aires, 1976. p. 21

Consideramos que un análisis sobre la relación de Tuñón con ambos movimientos no puede desatender el hecho, por demás destacable, de que en el momento de iniciado el debate el autor tenía tan sólo veinte años y aún no contaba con “una madurez estética ni política”. Como él mismo lo manifestó en más de una ocasión, en el momento de la disputa su ambigüedad en lo político era “notoria” y su estilo literario recién comenzaba a forjarse, sólo lo caracterizaba una búsqueda de nuevas formas de expresión y algunos indicios de preocupaciones sociales. Lo primero fue lo que lo acercó al movimiento martinfierrista.

Al respecto, Raúl González Tuñón indica:

Pretendíamos hacer caer ciertos mitos criollos, la hojarasca de literaturas manoseadas y símbolos caducos. Puede afirmarse que el movimiento [Martín Fierro] llamó en alguna medida la atención de un ambiente que languidecía...²

Una lectura de sus primeras obras permite establecer que la poesía de Tuñón presenta, ya desde sus comienzos, innovaciones técnicas y contenido social, motivo que ha llevado a un vasto sector de la crítica a errores de envergadura. Igualmente, entendemos que parte del debate sobre la posición de Tuñón en la polémica Boedo/Florida ha sido superado, y que pocos investigadores y críticos literarios se atreven a asegurar hoy en día, como aseguró antaño parte de la crítica, que Raúl González Tuñón perteneció alguna vez al Grupo de Boedo.³

Tuñón perteneció al grupo de Florida, él mismo nos lo aclara en su versión sobre los acontecimientos que dan motivo a estas páginas, donde establece que no existió relación de pertenencia entre su obra y el Grupo de Boedo, salvo lazos de amistad con algunos de sus miembros. Según su posición en el texto, ni estuvo en Boedo ni *en medio* de ambos grupos, fue partícipe de la experiencia martinfierrista:

² Ibid. p. 17.

³ Al respecto podemos destacar el fascículo de Capítulo sobre Martín Fierro, donde Carlos Mastronardi señala: “...Nicolás Olivari, César Tiempo y los hermanos González Tuñón, todos ellos salidos de Boedo, y dispuestos a sostener sus convicciones, frecuentan la redacción del periódico [Martín Fierro] y mantienen íntimo trato con sus colaboradores.” “El Movimiento de Martín Fierro” en *Historia de la literatura argentina, proyectos de vanguardia*, CEAL, Buenos Aires, 1986. p. 17

No estuvimos en Florida porque sí, por espíritu deportivo, y cuando se habla de lo meramente anecdótico se ignora la profundidad de nuestra actitud. Estábamos empeñados en la búsqueda de otros caminos, mas sin pretensiones ni pedantería.⁴

Esta cuestión puede probarse, conjuntamente con sus dichos, mediante la lectura de las revistas del grupo de Florida:

Luis Emilio Soto, Salguero de la Hanty, Roberto Cugini y Raúl González Tuñón: “Consecuentes con el fin que nos propusimos al fundar Proa, los escritores y artistas que encabezan la presente nota se han refundido con nuestra revista, pasando a formar parte de la redacción de la misma.”⁵

Tan explícito como esta posición es su interés por atenuar la polémica entre los dos bandos al plantear: “Boedo, la otra trinchera, no tan alejada como se ha creído...”⁶

Si bien el autor acepta que eran comunes los ataques verbales de un movimiento hacia el otro y que existían marcadas diferencias entre ambos, señala también que fue la crítica quien más ha polarizado las posiciones de los grupos hasta llevarlas a un antagonismo que en nada se asemeja a la relación real entre Boedo y Florida en su momento. Es desde esta perspectiva que Tuñón relata el comentario del crítico Arturo Cencela, quien propuso la denominación *Floredo* como la más apropiada para abordar las actividades artísticas de sendos movimientos, en lugar de la dicotomía Florida/Boedo.

Tuñón marca con ejemplos ilustrativos las relaciones existentes entre los integrantes de Boedo y Florida, indica que a ambos grupos los unía la búsqueda de un cambio radical en la cultura porteña, subraya que muchos autores pasaron por los dos grupos sin contradicción alguna y que en las revistas martinferistas en varias ocasiones se hicieron críticas elogiosas sobre autores boedistas, principalmente relativas a textos de Elías Castelnuovo y de Álvaro Yunque.

⁴ González Tuñón, Raúl, “Crónica de Florida y Boedo” en Op. Cit. pp. 24-25.

⁵ *Proa*, Año I, N° 1, Agosto 1924, Buenos Aires, Argentina. Mención de los fundadores de Proa sobre la incorporación de miembros de la revista Inicial (1923)

⁶ González Tuñón, Raúl, “Crónica de Florida y Boedo” en Op. Cit. p. 27

A su vez, discute con la crítica que señala que Boedo iba en desmedro de la estética y Florida, de la política y de lo social, para él ambas consideraciones son igualmente erradas, ni Boedo dejaba de lado lo propiamente artístico ni Florida lo político, y ejemplificaba lo segundo con la adhesión de autores del grupo martinfierrista a la candidatura presidencial de Yrigoyen en el año 1927.

Pero gran parte de estas posiciones pueden ser fácilmente rebatidas con una lectura de las revistas literarias que fueron el campo de batalla donde se dirimieron los combates entre ambos grupos. En principio, es cuestionable la atenuación de la disputa que propone el autor. La revisión del material bibliográfico de la época, léase desde donde se lo lea, brinda otra perspectiva del enfrentamiento:

...la lucha está entablada sin conciliaciones posibles. Allá el Capital, aquí el trabajo. ¿Cómo conciliarlos? Allá el arte por el arte, haciendo cabriolas a lo Ramón. Aquí el arte ideológico. Amasando vida como un panadero sin nombre. ¿Pueden conciliárselos?. Ni es posible ni es deseable tal conciliación. Para los unos, aquellos son unos niños de guante blanco que ven la vida a través de sus libros franceses, para los otros; éstos son unos hijos de gallego, de tano, de ruso, que escriben mal, "sin estilo", porque escriben como oyen hablar en las calles.⁷

Si bien el quincenario del cual fue extraída la cita *–La campana de palo–* no perteneció formalmente al grupo de Boedo, sino que más bien fue una escisión del mismo, suele ser considerado como parte de la literatura boedista por el hecho de levantar las mismas banderas estético-políticas. El párrafo citado establece el carácter excluyente del debate y la imposibilidad de congeniar ambas posiciones, la del vanguardismo estético y la del vanguardismo político.

Más contundente aún es la mención de la antinomia que por esos años se refleja desde las páginas de *Los Pensadores*:

Lamentamos que a la polémica de Boedo y Florida algunos o casi todos le hayan dado un carácter personal. Nosotros no queremos ni quisimos discutir a nadie. Se trataba, y se trata más bien, de discutir un punto de vista. Nosotros nos volvimos contra los otros, no porque ellos estuviesen en Florida y nosotros en Boedo, sino porque nosotros sentimos y pensamos distintamente que ellos. No es una cuestión de barrios como pretenden algunos, sino una cuestión de sensibilidad y pensamiento

⁷ *La Campana de Palo*, Año I, N° 4, 2 de Agosto de 1925. pp 3 y 4.

(...) La designación de Boedo y Florida era una broma familiar que ahora se nos está haciendo antipática. El día que borremos los nombres de las calles que aparentemente nos dividen, quedaremos lo mismo frente a frente, ellos y nosotros. Ellos serán otros, a lo mejor, y nosotros también, pero el conflicto quedará pendiente. Ellos van por la derecha y nosotros por la izquierda. Ellos están con Mussolini y nosotros con Lenin (...) La polémica no es una polémica de barrio sino de principios; nosotros no defendemos a personas, sino a una manera de pensar y de sentir, y no vamos contra la cursilería de una publicación o de una escuela literaria, sino contra todas.⁸

Similar posición encontramos en las palabras de un aguerrido militante boedista, Álvaro Yunque, quien en su texto “Boedo y Florida”, escrito quince años después de la contienda, establece una profunda dicotomía entre ambos grupos, ilustrada en la frase: “Boedo era la calle, Florida la torre de marfil,”⁹ que indica en forma precisa la visión del autor sobre los debates culturales y sociales de la década del '20.

Yunque señala que el Grupo de Boedo no tenía orientación estética ni política homogénea sino que englobaba a anarquistas, socialistas, comunistas y “liberales sonrosados”¹⁰, motivo por el cual no debe llamar la atención la posterior aparición de algunos de sus miembros en el bando opuesto, es decir, el traspaso no estaría dado por la inexistencia de un antagonismo entre ambos sectores sino por la heterogeneidad reinante en los mismos.

Pero no sólo desde la trinchera boedista se subrayaba la dicotomía, desde la redacción del grupo de Florida se responde a un ataque de Roberto Mariani en estos términos:

El señor Mariani acierta en un solo punto y nos complacemos en confesarlo. Y es cuando dice que *Martín Fierro* no tiene nada que ver con el grupo de su predilección... hay, en efecto, diferencias insalvables. (...) Todos respetamos nuestro arte y no consentiríamos nunca en hacer de él un instrumento de propaganda.¹¹

La contraposición es clara, ni desde Boedo ni desde Florida se pensaba siquiera en un posible acercamiento entre sus planteos. Su posición de que ambos grupos no

⁸ “Dos palabras más” en *Los Pensadores*, Año IV, N° 114, Septiembre de 1925, Buenos Aires, Argentina p. 1.

⁹ Yunque, Álvaro, “Boedo y Florida” en *La literatura social en la Argentina*, Buenos Aires, Claridad, 1941. p. 326

¹⁰ Ver *Ibíd.*

¹¹ “La polémica Boedo-Florida” en *Boedo y Florida, Antología*, CEAL, Buenos Aires, 1980. p. 167

estaban tan alejados parte de una postura personal de nunca observar a los dos vanguardismos como incompatibles. Es decir, no responde a la situación concreta de ese entonces entre ambos movimientos, contemplada en los textos citados, sino a la propia respecto a ellos.

También es discutible su enfoque respecto de la relación de *Martín Fierro* con la política. Aunque es real que diversos sectores de vanguardia en el mundo no eran ajenos a lo político y social, no podemos decir lo mismo en el caso concreto del movimiento martinfierrista. Como lo demuestran el agasajo brindado al fascista-futurista Marinetti y los asiduos comentarios referidos a Lugones que se publicaron en *Martín Fierro*, las posturas del grupo de Florida negaban relación alguna entre la esfera artística y la política que no provocase la vulgarización y contaminación de la primera, proponiendo de hecho la inmanencia absoluta de la literatura.

Es decir, la pública adscripción de ambos intelectuales al ideario fascista en ese entonces no era causa de críticas o alabanzas hacia ellos por parte de esta revista, ya que desde sus páginas sólo se los juzgaba de acuerdo al valor estético de sus obras, separando así el hecho artístico del conjunto de la sociedad:

“...Lugones político no nos interesa, como tampoco nos interesan sus demás actividades ajenas a la literatura”.¹²

A su vez, es debatible asimismo el planteo de Tuñón sobre la politización del periódico en torno al apoyo a Hipólito Yrigoyen, ya que esta posición no resiste el menor tipo de análisis ante una atenta lectura de *Martín Fierro*. Es su director, Evar Méndez, quien bajo el título de “Aclaración” señala la postura del grupo respecto a la posición política de parte de sus integrantes, negando de hecho los comentarios posteriores de Tuñón sobre la politización del grupo en cuanto tal.

A pesar de la extensión de la siguiente cita, consideramos conveniente la transcripción de gran parte del artículo mencionado debido a su carácter esclarecedor sobre el tema:

¹² *Martín Fierro* en *Ibíd.* p. 165.

Martín Fierro declara una vez más su carácter absolutamente no-político y mucho menos político-electoral o de comité: politiquero. Nada tiene que ver este periódico ni quiere interesarse por ningún partido político de los que actúan en el país: está por encima de ellos, porque, por sí mismo, constituye un partido superior, enteramente desinteresado de cuestiones materiales y propulsor íntegro de la cultura pública. Sus redactores militarán donde se les cuadre, practicarán las ideas políticas, sociales, económicas, filosóficas que quieran, serán yrigoyenistas, alvearistas, melo-gallistas, comunistas y hasta neo-católicos, pero no sólo no difundirán sus ideas en sus columnas, sino que de ninguna forma permitirá *Martín Fierro* que lo comprometan, o giren, o embarquen, en su credo, contradiciendo su línea de conducta y su programa. (...) El programa de *Martín Fierro* le exige permanecer desvinculado de todo interés y asunto de índole político y consagrarse por entero, únicamente, a los problemas literarios y artísticos. (...) esto sea en defensa del prestigio del periódico para cuantos, dentro y fuera de él, no politiquen o creen aún indigna de intelectuales la política (...) y para destruir las versiones que dan a *Martín Fierro* como fundador de un comité electoral. Es absolutamente falso. Han formado ese “comité de jóvenes intelectuales” algunos de sus colaboradores y amigos, ellos no cuentan, ni pretenderán contar nunca, suponemos, con la sanción o el auspicio de *Martín Fierro*.¹³

La participación de algunos autores martinfierristas en un Comité de Jóvenes pro candidatura de Hipólito Yrigoyen no debe entonces ser leído en forma mecánica como la politización del grupo. Es poco verosímil que se trate de un olvido involuntario de Raúl González Tuñón sobre esta polémica en el interior del periódico, consideramos más probable que sea una decisión consciente del autor que intenta justificar una postura que, al momento de la enunciación de la “Crónica...”, es opuesta a la suya y que lo llevaría a replantearse su pasado dentro del grupo.

La politización de miembros de *Martín Fierro* se realizó en forma independiente al movimiento, e incluso llevó a su disolución, ya que, como expresa Nora Domínguez, éste fue precisamente uno de los motivos que llevó a la ruptura total del periódico:

En 1927, ante la inminencia del segundo gobierno de Yrigoyen, un sector de los martinfierristas, entre los que estaba Raúl González Tuñón, pretendió que el periódico lo apoyara. La propuesta no tuvo acogida y el director Evar Méndez, dispuso el cierre para ser coherente con el apoliticismo del periódico.¹⁴

Palabras que, matizadas, coinciden con las del propio Tuñón:

¹³ *Martín Fierro*, N° 44-45, 15 de Noviembre de 1927. p. 6.

¹⁴ Domínguez, Nora, “Raúl González Tuñón” en *Los proyectos de la vanguardia, historia de la literatura argentina*. CEAL, Buenos Aires, 1986, p.127

La mayoría de los jóvenes colaboradores se pronunciaron políticamente apoyando la candidatura de Yrigoyen considerada progresista (...) La desaparición del periódico se atribuye precisamente a la definición de izquierda de sus colaboradores más jóvenes, verdad sólo en parte, pues intervino además la ausencia de animadores como Gironde y Güiraldes, el cansancio del querido y bondadoso Evar Méndez.¹⁵

Es claro que si bien el autor incluye otros motivos, no deja de aceptar la incidencia de este hecho en la disolución definitiva del movimiento.

Sin embargo, el situar a Tuñón en Florida y remarcar sus posteriores contradicciones puede resultar meramente anecdótico si no se toma esta inclusión en toda su complejidad. Como el propio Tuñón señala:

Cada cual cantaba con la voz que tenía, acusando contactos con otros o entre sí. No hubo un estilo en común, y mucho menos una escuela. Coincidíamos en lo fundamental, no escribíamos de la misma manera...¹⁶

Por lo que para evitar generalizaciones que impidan un avance en el conocimiento sobre el tema, debemos tomar su relación con este grupo en forma particular, estableciendo acuerdos y discrepancias respecto del mismo, y luego realizar un trabajo similar referido a su relación con el grupo opuesto.

Lo unía a Florida la búsqueda de innovaciones formales, el uso del verso libre y la consiguiente destrucción de la rima, la utilización de la poesía en prosa, y la intención de resaltar el valor poético y funcional de la imagen y la metáfora. Poco más. Estos procedimientos estéticos son, justamente, los que lo alejan de Boedo, trinchera desde la que se proponía la superioridad de la idea por sobre la metáfora y de lo declarativo por sobre la imagen en tanto construcción ilusoria, y desde donde se ejercitaban las formas poéticas tradicionales en detrimento de las innovaciones técnicas.

Estos datos reafirman las palabras de Tuñón sobre el lugar que ocupó en el debate. Pero esta es sólo una parte de la historia, la otra, la más rica quizás, nos permite superar la dicotomía y llegar al centro de la poética del autor.

¹⁵ González Tuñón, Raúl, "Crónica de Florida y Boedo" en Op. Cit. pp 21 y 34.

¹⁶ *Ibid.* p. 27.

La relación entre Tuñón y Boedo no sólo existió, sino que tuvo puntos de confluencia. Lo acercaba a él un origen y una inquietud social común. De familia proletaria, su relación con la ciudad y sus habitantes más castigados difirió de la que tenían los miembros de Florida. Jorge Boccanera da cuenta de esto al explicar que:

Ya desde su primer libro [*El Violín del Diablo*; 1926], Tuñón expresa el malestar del arrabal, el desacomodo del inmigrante, la denuncia de un sistema que excluye y sanciona.¹⁷

Como mencionamos anteriormente, su obra, incluso en sus inicios, posee una preocupación social que lo acerca, desde el contenido, al grupo de Boedo, razón que llevó –y lleva– a gran parte de la crítica a situarlo confusamente *entre* ambos movimientos, ya que a las innovaciones técnicas y formales propias de los martinfierristas, Tuñón les agregó, como diría Vallejo, “un latido vital y humano”.

Por otra parte, el contacto entre Raúl González Tuñón y diversos miembros de Boedo es fácilmente rastreable en testimonios de distintos intelectuales que participaron de la contienda,¹⁸ pero si bien la totalidad de la crítica coincide sobre su comienzo literario en las páginas de *Caras y Caretas* y su posterior paso por *Inicial*, *Proa* y *Martín Fierro*, llama la atención el silenciamiento absoluto sobre su participación en diversas publicaciones boedistas y en órganos de difusión de tendencias libertarias. No resulta menor subrayar el dato de que el autor fue uno de los pocos escritores que, contemporáneamente a adscribir al martinfierrismo, publicó dos poemas—“Constitución” y “Puente Alsina”— en la revista *Los Pensadores*, otro —“Enano de Bazar” — en *La Campana de Palo* y también —“Señor Jesucristo”— en el Suplemento del diario anarquista *La Protesta*.¹⁹

Asimismo, es particularmente relevante que Álvaro Yunque felicite de manera efusiva al autor de *El Violín del diablo* por dicha publicación desde las páginas de

¹⁷ Boccanera, Jorge, “El viaje de González Tuñón” a *Juancito Caminador, Antología poética*, Ameghino, Rosario, 1998. p. 10. Incluido en este volumen.

¹⁸ Ver Tiempo, César, “Raúl González Tuñón” en *Capturas Recomendadas*, Librería del jurista, Buenos Aires, 1978. Olivari, Nicolás, “Prólogo” a *La musa de la mala pata...*, González Tuñón, Raúl, “Crónica de Boedo y Florida”, Op. Cit.

¹⁹ Ver *Los Pensadores* N°115, Noviembre de 1925. p. 12 y Suplemento *La Protesta* N° 127, 23 de Junio de 1925. p.

Claridad, otro órgano de difusión boedista, y lo señale como un fiel representante de la poesía social de la época, hasta a ubicarlo en el mismo nivel de Gustavo Riccio, uno de los más representativos poetas de Boedo:

La generación poética de hoy está produciendo libros densos de poesía actual. Son libros desgarrados y amargos, turbios de rencor y de protesta, como más fecundos, cargados de humo. Así son los más recientemente aparecidos *El violín del diablo* de Raúl González Tuñón, *La Musa de la mala pata* de Olivari y *Un Poeta en la Ciudad* de Gustavo Riccio. Aún no son versos libres de los masturbadores del “arte por el arte”, los que con el pretexto de rimar su jardín interior o encerrarse en su castillo interior, pasan sordos y ciegos por la vida, ciegos y sordos al dolor y a la injusticia de esta vida de ciudad tan detonante y áspera (...) No han descubierto todavía la poesía del harapo. Estos artistas puros no cantaron como lo hace González Tuñón al “enano del bazar” pobre ser ridículo que un mercachifle canalla exhibe sin misericordia, para explotar su deformidad, ante la indiferencia de los filies engominados de Florida.²⁰

Todo esto sirvió de base para que, más allá de su manifiesta pertenencia al grupo de Florida, se lo sitúe, como dice Guillermo Ara en relación a Nicolás Olivari:

...entre el extremo paradójal y metafórico del polo martinfierrista y la poesía con mensaje, de intención polémica y social, del polo Boedo.²¹

Posición que podemos encontrar también en *Los escritores de Boedo*²², donde el crítico Carlos Giordano, retomando una propuesta de Adolfo Prieto, ubica los poemas de Raúl González Tuñón en el apartado “Entre Boedo y Florida”.

Pero Tuñón, como Olivari, como Arlt, escapan a la etiquetación simplista, y obligan a un análisis más exhaustivo de sus textos. No creemos que situarlo *entre* ambos vanguardismos sea lo más preciso. *Entre* constituye un lugar intermedio, no se está ni en un lado ni en el otro, se está a mitad de camino, no se es vanguardista estético ni político. A nuestro entender, Raúl González Tuñón no se sitúa *en medio* de ambas posiciones, sino que, en una especie de síntesis, las *contiene* a las dos. Ya en *El violín del diablo*, si bien aún no podemos considerarlo un exponente de la literatura militante,

²⁰ Yunque Álvaro, *Claridad*, Año I, N°1, Julio 1926.

²¹ Ver Ara, Guillermo, *Suma de poesía argentina (1538-1968)*, Guadalupe, 1970.

²² Giordano, Carlos, *Los Escritores de Boedo, Selección*. CEAL, Buenos Aires, 1968.

sí encontramos indicios respecto de lo que logrará en la década del '30 con sus libros referidos a la guerra civil española²³, y que podemos denominar, hablando en términos dialécticos, *una síntesis superadora de las contradicciones de su tiempo* entre vanguardismo estético y vanguardismo político. No es otra sino ésta la lectura que el mismo Tuñón realiza de sus primeros poemas publicados:

...los poemas de *El violín del diablo* significaron una inquietud en su hora, por lo menos, el deseo de intentar otro enfoque de la temática urbanista indicada por Carriego. Y podría decirse que ya asoman algunos elementos de las dos ondas de mi poesía posterior hasta hoy, lo lírico y lo social, lo real y lo imaginado, Juancito Caminador y el poeta comprometido.²⁴

Desde esta posición es que preferimos abarcar su obra temprana, ya que ubicarlo en el medio de los dos vanguardismos es repetir la postura de los movimientos de antaño, que manifestaban la incompatibilidad entre los mismos. Por el contrario, la poesía de Tuñón nos ha mostrado que entre la innovación formal y el contenido social no existe exclusión real sino arbitraria.

Tuñón enfatiza siempre la necesidad de abarcar –no excluir– polos opuestos en busca de una poesía universal, la tierra y la nube, la imaginación y la copia fotográfica de la realidad, la calle y el escritorio, la abstracción y lo concreto, el método y la libertad, lo descriptivo y lo lírico, la acción y el sueño. Critica tanto el artepurismo como el “puro afiche zurdo”:

...no al afiche, no a la copla vulgar y zurda. Tampoco el canto sin sangre y sin destino. Los pequeños burgueses temen a la “política” y los zurdos huyen de la adorable fantasía.²⁵

Su literatura puede verse como un recorrido desde un comienzo que él señala como ambiguo, dubitativo, incipiente, inexperto, hasta llegar a esa literatura militante que caracterizó a sus poemas posteriores. Desde esta perspectiva es que

²³ Ver *La rosa blindada*, *Las puertas del fuego* y *La muerte en Madrid*. Ediciones varias.

²⁴ González Tuñón, Raúl, “Prólogo” a *El Violín del Diablo/Miércoles de Ceniza*, *La rosa blindada*, Buenos Aires, 1973. p. 9

²⁵ González Tuñón, Raúl, *La Literatura resplandeciente*, Op. Cit.. p. 142

consideramos pertinente la lectura de David Viñas sobre la obra del autor, al catalogar a la totalidad de la misma como una *novela de aprendizaje*²⁶ que se inicia con *El violín del diablo* en 1926 y culmina con el póstumo *El banco en la plaza* en 1977.

Los poemas de *El violín del diablo* y de *Miércoles de Ceniza* se inscriben dentro de este recorrido y, claramente, *contienen*, aún sin la evidencia que lograrán posteriormente, tanto características boedistas como martinfierristas. A su vez, dan cuenta del no consolidado pensamiento político y estético del autor, que recién comienza a definirse. A continuación, analizaremos poemas pertenecientes a ambos textos, tomando aquellos que juzgamos más ilustrativos respecto del problema establecido.

En el primero de los libros nombrados puede ser considerado más cercano a Boedo que a Florida. Prevalece la rima y constantes métricas por sobre el versolibrismo, un ecléctico uso de la metáfora y un constante trabajo con la imagen. Los poemas de tinte social representan, numéricamente, una extensa porción de la obra, cuestión que puede llamar la atención a los lectores de antologías, ya que estos poemas curiosamente suelen no integrarlas. Poesías como “Descarga de carbón”, “El cochero”, “Poemas del conventillo”, “El enano del bazar”, “El violín del diablo”, “Humo”, “Bar de camareras” y “Gitanos ambulantes” proponen un sendero, estrecho aún, que comenzará a ensancharse con *Todos bailan* (1935) hasta llegar a los poemas y crónicas referidos a la guerra civil española.

El primero de los poemas citados, tanto por la temática como por el tono, la estructura y la rima, es uno de los más explícitos acercamientos de Tuñón al grupo de Boedo:

Pasan los hombres negros descargando carbón,
Y se incendia la tarde en los rayos crueles,
En los rayos desnudos de un magnífico sol.
¡Trabajadores negros, y fuertes, y ceñudos,
que componéis el noble poema del sudor!

²⁶ Ver Viñas, David, “Prólogo” a *González Tuñón, Raúl Antología*, Colección desde la gente, IMFC, 1992, Buenos Aires, Argentina. p. 7.

un día no lejano ha de ser vuestro el mundo
porque estáis bautizados en el beso del sol
que curte vuestros rostros y temple vuestras almas
y hace de cada uno de vosotros un dios.
Un dios de la fatiga, un dios de las descargas.
Capaz de alimentar la caldera del sol
Sobre la tierra ardiente del puerto, indiferentes,
Pasan los hombres negros descargando carbón.
¡Ah, si todos tuvieran un hogar! ¡Si la sopa
dijera para todos su sentida canción!
La tarde que revienta, está pariendo sol.²⁷

El trabajo agobiante de los obreros del puerto es aquí el tema central del poema. Un día de *magnífico sol*, un hermoso día, se convierte, por la laboriosa tarea, en un sacrificio humano, el sol, castiga con sus *rayos crueles* a los sufridos cuerpos de los trabajadores. El sol, ese que curte sus rostros y temple sus almas, no asoma para su disfrute sino para su pesadumbre, que sirve de escenario para componer *el noble poema del sudor*, por lo menos, hasta ese día -no lejano según el autor- donde sea de ellos el mundo, es decir, donde el proletariado conquiste el poder político. Por otro lado, el embrutecimiento del trabajo en el capitalismo lleva a la automatización total de los obreros ante la rutina del sufrimiento; la alienación es tan extrema que impide una acción para transformar esa cruda realidad laboral, *indiferentes, pasan los hombres negros descargando carbón* a pesar de que el hogar y la comida –sólo sopa- están ausentes. El trabajo según esta visión no llega a satisfacer las necesidades básicas de los trabajadores, que sin embargo deben continuar trabajando; una denuncia muy presente en la poesía boedista y que tiene a Álvaro Yunque como a su máximo exponente:

(...)
Comprender, ya vencidos, que la vida monótona
De ganarse el salario devoró pensamientos:
He aquí la tragedia del rebelde hecho máquina
¡la terrible tragedia del que tuvo talento!²⁸

²⁷ González Tuñón, Raúl, “Descarga de carbón” en *El violín del diablo-Miércoles de ceniza*, Op. Cit. p. 50

²⁸ Yunque, Álvaro, “Tragedia” en *Boedo y Florida Antología*, CEAL, Buenos Aires, 1980. p. 115

La alienación y la rutina laboral en ambos poemas provoca un embrutecimiento intelectual que causa a nivel político un quietismo beneficioso para la clase dominante. La dignidad del trabajo se traduce en total desamparo, pero en el poema de Tuñón es también esperanza por un cambio futuro, pues *la tarde que revienta, está pariendo sol*.

Otro ejemplo de estos rasgos estético-sociales en común lo podemos encontrar en el poema “El cochero”, donde describe la vida y el trabajo agobiante de quienes realizan este oficio, marcando también la característica social de este poema en los detalles de la vestimenta de su protagonista:

Con la galera rota, descolorida
Por las huellas que en ella dejó el abuso,
Pasa el pobre cochero por esta vida,
Como un viejo juguete caído en desuso.
El abusa del pobre jamelgo, abusa
De la ropa grasienta que ha tiempo usa.
Aún durante el día vive de noche...
Y de él abusan todas aquellas gentes,
Horteras, ebrios, locos, indiferentes,
Que van en coche.
Hay un humor amargo que desespera
En la filosofía de la galera²⁹

Como diferencia respecto de la literatura boedista, además del uso lúdico de imágenes y metáforas, podemos señalar la diferenciación entre el *yo* poético y el *ellos* protagónico. No es un obrero contando las penurias de su clase sino alguien externo que las observa, no hay un sentido de pertenencia por parte del poeta sino una indignación, con cierto tinte de afectividad, ante el abuso patronal.

Pero esta visión, a su vez, no es la única presente en la obra, como señala Zulema Mirkin en su análisis del libro:

El hablante en proceso formativo, se encuentra diversificado, inquieto y con ansias de conocimiento. A veces es un cronista que se detiene y narra lo que ve. Otras un caminante que recorre el mundo, lo contempla y se cuestiona. Hay también un cantor que experimenta la fascinación de la ciudad.³⁰

²⁹ González Tuñón, Raúl, “El cochero” en *El violín del diablo-Miércoles de ceniza*, Op. Cit. p. 59.

³⁰ Mirkin, Zulema, *Raúl González Tuñón, cronista, rebelde y mago*, Instituto literario y cultural hispánico, Buenos Aires, 1991, p. 33.

Pertinentes son también las palabras del propio autor sobre su poesía primigenia, cuando declara que los poemas de este libro fueron escritos durante su adolescencia, “en una etapa inicial, ligeramente irresponsable, de la bohemia literaria”³¹, cuestión que se refleja en su poema “Impresiones de madrugada”, donde unos obreros que se dirigen al trabajo chocan con el *sonambulismo bohemio* del narrador durante su recorrido nocturno por Buenos Aires. Este poema es un ejemplo preciso de su todavía ambigua posición, entre la bohemia y la revolución. Si lo clasista aparece en “Descarga de carbón” ante la brutalidad capitalista y en “El violín del diablo” con la mención de Rosa Luxemburgo, desaparece en este poema y en otros como por ejemplo “Muelle de pescadores” y “New Gross Boston Bar.” En estos textos el autor no pondera elementos, no selecciona, acumula imágenes y personajes como en un montaje, sin desarrollarlas, en el intento abarcar una totalidad inabarcable estéticamente, yuxtapone en un mismo nivel lo permanente y lo transitorio. A un mismo nivel, se entremezclan los obreros, los jóvenes trasnochados y aburridos, *la soledad con luna de la Plaza Colón*, el canillita, *el Café Central*, *el Avón Bar del Paseo*, las viejas que van a misa, los sombreros floreados, un marinero bretón, una lechería abriendo sus puertas, el whisky matador de nostalgias y la noche como territorio de la bohemia y de la poesía, contraponiéndose al sol de las jornadas laborales de la que son víctimas los obreros negros de la zona portuaria.

Así como el autor presenta una visión del puerto ligada al trabajo en el poema analizado anteriormente, en el ya nombrado “Muelle de pescadores” se refiere al mismo espacio desde otra perspectiva:

También pone sus redes el sol. También la tarde
Como nosotros hincha su pecho. Pero ahora
Vosotros descansáis. A lo largo del muelle
Hay un brillar de escamas. El cansancio se estira
y humedece sus ojos de nostalgia nordeña
o se apaga en los cantos o se enciende en las pipas
también sale a pescar mi indolencia porteña.
Un perro me acompaña. Mi tabaco. Mi tedio.

³¹ González Tuñón, Raúl, “Prólogo” en *El violín del diablo-Miércoles de ceniza*, Op. Cit. p. 7

Mi alma que prepara su caña de recuerdos
por la noche sin duda va a pescar una estrella.
Muelle de pescadores. Frente a la gran urbe.
Allí transpira la ciudad reseca.³²

El sol le cede su lugar a la noche, el trabajo a la contemplación nostálgica y soñadora, la actividad del obrero a la pasividad del observador. Es la hora del descanso y la recreación, del canto y del tabaco. Los obreros desaparecen, el sudor también; surgen los bohemios. Es un muelle de pescadores, pero quien pesca no es un pescador sino *el alma* de un divagador lleno de tedio que con su *caña de recuerdos* no saca alimento ni mercancía, sino *una estrella*, quienes tiran sus redes no son los pescadores, sino *el sol*. El uso de la metáfora y la temática martinfierrista en este poema es por demás evidente, a pesar de la elección de un espacio suburbano como es el muelle, aparece en éste un habitante de la noche por sobre los obreros.

A su vez, este poema nos permite observar cómo, a pesar de estar inmerso en un libro donde se mantiene aún cierto tradicionalismo poético, el autor comienza a gestar su característico desligamiento de las formulas canónicas, reaccionando frente a la chatura del medio intelectual de su época. En “Muelle de pescadores” se ejercita el verso libre, técnica muy fomentada desde el martinfierrismo que provoca una dislocación del verso tradicional, y ciertos vestigios darianos. Encontramos así, dentro de un mismo libro, contenidas las dos vanguardias de la época, aunque todavía con cierta tensión entre ellas y sin lograr una síntesis de la dicotomía estética/revolución. Son los primeros intentos de Tuñón por abarcar dos polos que en muchos casos se presentaban en forma excluyente.

También la ciudad aparece como un territorio y motivo poético donde el autor se desliza entre ambos extremos. Si por un lado este espacio en gran parte de sus poemas se representa a través de tabernas (¡Ah, las tabernas/de las callejuelas turbias/como vidrios ahumados!³³), bares como Café central, el Avón³⁴ o el café de la marina³⁵ (Marinos/de todos los caminos:/el cafetín es un altar./quemad incienso de

³² González Tuñón, Raúl, “Muelle de pescadores” en *El violín del diablo-Miércoles de ceniza*. Op. Cit. p. 48.

³³ Ver González Tuñón, Raúl, “Colilla de cigarro” en *El violín del diablo-Miércoles de ceniza*. Op. Cit. p. 72

³⁴ Ver “Impresiones de madrugada” en *Ibid.* p. 77

³⁵ Ver “Café de la Marina” en *Ibid.* p. 35

añoranzas,/incubad esperanzas/ en el rincón del bar³⁶), circos (tres poemas con el idéntico título “Circo” y otro “A los veteranos del circo” más continuas reminiscencias a clowns, domadoras, etc.) y prostíbulos (“Maipu Pigall”³⁷), en otros se muestra mediante el suburbio en su cruda realidad, deja éste de ser una mera escenografía pintoresca para convertirse en símbolo social de un país en ruinas:

I

A la luz de tu farol cansado
Conventillo.
Yo también quiero cantar
Tu cosmopolitismo abigarrado.
El turbio biombo amarillo
De tu fachada. Tu babélico altar
Y tu vestido gris y verde y rosa.
Tus cocinas, sucios juguetes,
Al lado del realismo de tus retretes
Confidentes de pasiones brutales.
La dolorosa
Muchacha obrera, anémica y sencilla.
Tus noches buenas y tus Carnavales.
Tu paredón como un traje raído
Que ya jamás cepilla
La avaricia del dueño.
La heroica “Singer” que hace ruido.
El bandoneón. Serpentina de ensueño.
El borracho gigante
Y el compadrito que usa daga
Y alguna que otra vieja Zulona
Y la novia del estudiante.

II

*Conventillo: Eres dolor crudo,
Llaga viva. Y un día estallarás.*
Con tu pus –blasfemia del hombre rudo
Y mujeres que se reprimen-
Y mancharás la ciudad perfecta y pedantesca.³⁸

El conventillo es el sector degradado de la ciudad, el autor penetra en él para mostrarnos la miseria que comparten los sufridos habitantes de los inquilinatos populares, con su *cosmopolitismo abigarrado* como motivo y caracterización de

³⁶ Ver “Humo” en Ibid. p 19

³⁷ Ver “Maipú Pigall”. En Ibid. p. 73

³⁸ “Poema del Conventillo” en Ibid. pp. 81-82. Las cursivas son nuestras

ambientes, sus *turbias* fachadas dejadas de lado por los dueños avaros y los *raídos* paredones, con sus obreras heroicas y anémicas, resultado de la fatídica unión del trabajo mal pago y la enfermedad, su inmigración babélica, y con sus borrachos y compadritos deambulando en los pasillos al compás de un viejo bandoneón, perdiéndose en sus *serpentinadas de sueños*.

Esta situación penosa y miserable de los habitantes del suburbio traerá como consecuencia su levantamiento. Como señala Mirkin:

El hablante que frecuentemente se ubica en los espacios de los desafortunados para señalar lo que duele, en este caso no se limita a identificarse impregnado de pena conmisericordiosa, sino que además adquiere un cierto tono profético. Insinúa que tal estado de cosas terminará con el espíritu de resignación para inundar con su ira los contornos de la ciudad.³⁹

En este poema vemos nuevamente el acercamiento del autor en cuanto temática, motivos y estructura a la perspectiva boedista, que podemos ejemplificar a través del poema de Álvaro Yunque del mismo título:

Costra en los muros y opacos los vidrios:
Faz de leprosos es su fachada.
Tuberculosos, deformes y anémicos
Su puerta, boca inmundada, traga.

Oh, lo que hacer no pudiera un milagro
Lo hizo la avaricia humana:
¡Ya consiguió que no fuesen de todos
ni el aire ni la luz ni el agua!⁴⁰

Tuñón nos entrega en su poema una síntesis de la sociedad que sufre, distanciándose de la óptica martinfierrista que, en el mismo año de la publicación de *El Violín del diablo*, proponía:

*Desde el tercer piso de una casa que abre sus ventanas a la calle Florida, nos
asomaremos a la arteria más vital de la ciudad, para tomarle el pulso y percibir las
más leves alteraciones de su ritmo.*

³⁹ Mirkin, Zulema, Op. Cit., p. 49.

⁴⁰ Yunque, Álvaro, *Los escritores de Boedo*, Op. Cit. p. 87.

Estamos donde debiéramos estar: en pleno centro, donde la ciudad es más actual y más venidera. *El suburbio abusa de nuestra ternura; nos ablanda con demasiada frecuencia; debemos desconfiar un poco de abandonarnos excesivamente a su carácter fácil, demarcado, que nos impone su limitación. (...) Está bueno, de tarde en tarde, tomar el tranvía suburbano o emprender una excursión por los arrabales, olfatear el olor acre del cafetín de la Boca o los viejos lanchones del puerto, escuchar la molienda de música barata de los organitos, el son de siringa de los afiladores de Palermo, visitar ciertas calles aún alumbradas a gas o kerosene o los barrios donde las muchachas husmean el problemático marido en los balcones – pero, nuestro paisaje habitual ha de ser menos restringido, más heterogéneo, y aquel donde se cumple el milagro de la cohesión armónica de tantos elementos dispares y contradictorios. Aquí, en Calle Florida, en donde la ciudad es como una síntesis de sí misma y del país, muy cerquita del puerto, para tener bien presente que por allí en inmensa parte ha venido de afuera nuestro espíritu y nuestra sangre, y adonde fatalmente iremos para ser juzgados por aspiración o por gravitación.*

**La
Redacción⁴¹**

La distancia entre estas palabras y la poesía de Tuñón es enorme, si Tuñón observa el arrabal, el margen suburbano y sus personajes, Florida propone lo opuesto, la síntesis del país para los martinfierristas es la céntrica calle del Jockey Club, o como diría Tuñón, la *ciudad perfecta y pedantesca* que un día el pueblo, cansado de su explotación, manchará de *pus*. El puerto es el lugar adonde llega el espíritu europeo, no donde sufre el cuerpo dolorido de los *obreros negros que descargan carbón*. La síntesis del país para los destacados y cosmopolitas intelectuales martinfierristas es la vereda de enfrente de la ventana por la cual se asoman, no el conventillo lúgubre donde la sangre llegada del sur pobre de Europa pierde día a día sus sueños de hacer la América, no la inmigración que cambió para siempre la fisonomía de la ciudad, no las prostitutas de vientres cansados, ojos inyectados y caras de tiza con manchas azules en sus brazos a causa de la morfina como escape al dolor. Todo esto no es para los miembros del grupo de Florida otra cosa que el uso de ciertos *trucos emocionales*, tal como lo marca el artículo donde analizan *El violín del diablo*, reseña en la cual le auguran un gran futuro al autor por el uso de imágenes y metáforas y le recomiendan alejarse de los márgenes de la ciudad:

⁴¹ Ver J. L. Borges, R. González Tuñón y otros. Boedo y Florida. CEAL, Buenos Aires, 1980, p. 15. Las cursivas son nuestras.

Tristeza suburbana, tragedia argumentativa, confesión de dolores noveleros, y un poco de abuso de situaciones literarias, es decir: conventillo, pesadumbre, y paisaje de sitios fácilmente nostálgicos, trucos emocionales de que abusaron románticos y decadentes, son la incomodidad y los tropiezos de este libro notablemente intencionado de modernidad, donde abundan imágenes poéticas y expresivos aciertos metafóricos que constituyen la belleza real y la emoción sin trampas.⁴²

Tuñón nos otorga una síntesis grotesca de Buenos Aires y sus habitantes, los bares deteriorados y su imagen cansina provocadora de hastío, los hombres borrachos, las drogas y la deformación del cuerpo, situaciones recurrentes que nos ofrece su poesía en este su primer libro. Sus personajes serán mujeres tísicas, enanos y jorobados, a los que se le suman ladrones prostitutas, lúmpenes, que mezclados con los trabajadores, hacen de este libro una contradictoria radiografía porteña, siempre dando cuenta de los desplazados, no como una exótica excursión turística de jóvenes *bien*, como recomienda hacer de tanto en tanto *Martín Fierro*, sino como la verdad de los de abajo, de ese ejército de seres sin sombra, de esas montañas de huesos cansados de llevarse puestos, por eso la droga y el alcohol.

I
Bajo fondo porteño. Cloaca del arrabal.
Monjes de la ganzúa. La hembra. El tajo.
Unión de los que van a la deriva.
A la mentira de arriba
Prefiero la cruel verdad de abajo.

(...)

III
- No vayáis a la casa de los pobres,
en los barrios humildes y sombríos.
Ellos son los trabajadores.
Id, pues, a las mansiones de los ricos.
Un farol de arrabal quiere decir
Que es poca luz, la luz de la miseria.⁴³

Tuñón invierte en esta última estrofa el desplazamiento que propone *Martín Fierro*, en lugar de ser los ricos quienes invaden el espacio de los pobres para conocer sus

⁴² *Martín Fierro*, Año II, N° 30-31, Buenos Aires, Julio 1926.

⁴³ González Tuñón, Raúl, "Bajo Fondo" en *El violín del diablo-Miércoles de ceniza*. Op. Cit. pp. 78-79

olores y observar externamente una pobreza que no los toca, el autor de *El violín del diablo* propone la intromisión de los *monjes de la ganzúa* en el espacio de los ricos, en las mansiones, quizás, como un pequeño resarcimiento ante el robo por medio del salario. *A la mentira de arriba, prefiere la crueldad de los de abajo*. Así como comprende y aconseja al ladrón, exalta a la prostituta:

Un puerto y otro puerto y otro. Tal vez mañana
veré otros mas, lejanos, muy lejanos.
Sirve café. Sirve café, Susana:
Yo adoro la blancura de tus manos.
La calle es una exclamación inquieta
Y madama está echando los cerrojos.
Déjame ver tu cara, tu careta:
Yo quiero la dulzura de tus ojos.
La flauta del grumete se ha callado,
Pero el silencio ha sido agujereado
Por el filoso alerta de la ronda.
Un parroquiano... Dile que no entre...
Me ahoga el humo de una pena onda:
Y yo alabo el cansancio de tu vientre.⁴⁴

La mujer ya no será ni princesa, ni pálida, ni triste, sino que estará inmiscuida en el mundo del trabajo, tendrá diferentes oficios. Costurera, violinista, obrera, bailarina, domadora o prostituta, una visión de lo femenino similar a la que contemporáneamente ofrecía Nicolás Olivari⁴⁵, sin olvidar, por supuesto, los versos apócrifos de una prostituta conocida por esos años con el nombre de Clara Beter⁴⁶.

Miércoles de ceniza por su parte, marca un avance en la ruptura de las formas tradicionales, la adopción de la poesía en prosa, el juego con el espacio textual y la acumulación de metáforas e imágenes, más prolíficas que en el libro anterior, señalan una profundización de su tendencia martinfierrista hacia la libertad de las formas, lo que es acompañado en esta obra por una notoria disminución de los poemas de tinte social, tan característicos del primer libro.

⁴⁴ “Versos a Susana” en *El violín del diablo-Miércoles de ceniza*. Op. Cit. Ibid. p. 53

⁴⁵ Ver *La musa de la mala pata* y *El gato escaldado*. Ediciones varias.

⁴⁶ Ver, Beter, Clara (Tiempo, César), *Versos de una...*, Ameghino, Rosario, 1998.

Los poemas “El barquito dentro de la botella” y “Poema para la virgencita del teatro Cervantes” son los primeros donde el autor juega, como lo hace Oliverio Girondo en *20 poemas para ser leídos en un tranvía*, con la dislocación espacial del texto:

Un mascarón sombrío
Y una vela
Muy blanca.

Blanca como el silencio
Que reposa en el río
Como el agua del trino
Y el corazón del viento

Cuélgalo
En el escaparate de tus ojos⁴⁷

Así como este poema posee una forma en bloque que se sale de la espacialidad tradicional del verso, en el segundo profundiza esta ruptura:

Cuando el del Baber Shop junto con el sol
Cuelga su distintivo de latón
Todavía
Tu luz
Brilla
En mí
Corazón.⁴⁸

“Bar”, “La calle con un fusil al hombro” “El ciego al pie de la carreta” “Sobre el delantal de la perfecta ignorante” y, obviamente, “Las cosas que le ocurrieron a Juancito Caminador”, innovan mediante el uso de la prosa poética, metodología desechada totalmente por el Grupo de Boedo y realizada por el de Florida.

En estos poemas, además, podemos observar una justificación del avance en la ruptura vanguardista que propone Tuñón. En “Bar” leemos una elíptica referencia a los poemas de *El Violín del diablo*:

⁴⁷ González Tuñón, Raúl, “El barquito dentro de la botella”. *El violín del diablo-Miércoles de ceniza*. Op. Cit. p. 105

⁴⁸ “Poema para la virgencita del teatro Cervantes” en *Ibid.* p. 117

De pronto la florista manca y desteñida, que tanto se parecía a un arrepentimiento, con la mano que le faltaba desanudó mi corbata de clown. Yo tenía diez y seis años, salpicados de pecas y viajaba de polizón en los barcos. (Ahora prefiero las buenas comidas, los ómnibus ñatos, las casas en construcción y las ágiles ecuyéres, a pasarme la vida jugando a los naipes con una filipina en las rodillas).⁴⁹

Es mediante la prosa poética que hace su aparición el personaje que acompañará la poesía de Tuñón a lo largo de toda su obra, su alter ego, Juancito Caminador, quien se presenta como un prestidigitador, oficio:

...que triunfa en el arte y en la vida. Síntesis, sorpresa, fantasía. Somos la imaginación, somos la mentira, somos la velocidad. Hemos vuelto el mundo al revés y hemos creado la nueva niñez del mundo.⁵⁰

“Escrito sobre una trastienda”, “Poema de la cenicienta ciudadana” y “La vieja ciudad de Chilecito” son tres de los poemas sin rima que el autor incluye en esta obra. El primero de éstos, a su vez, retoma el mundo del puerto desde el mismo lugar que “Muelle de pescadores”, en forma opuesta a “Descarga de carbón”, sin enfatizar la decadencia ni el dolor que provoca el trabajo, de manera que se destaca el pintoresquismo del paisaje portuario:

En todos los puertos del mundo
Descansa la noche
Sobre los navíos oscuros
Y reza su rosario de lunas
El viejo lobo curtido y silencioso.
Palomas de las músicas vagabundas
Picotean los fanales encendidos.
Tu recuerdo ha hecho hueco en mi mano sin luz.
Ah, llegar a tu cabellera rubia como a un puerto final.⁵¹

Como otra marca de continuidad respecto a su primer libro podemos tomar la característica grotesca de ciertos personajes, como la violinista tuberculosa, la florista manca, y los locos, rengos, ciegos y jorobados que pueblan este texto.

⁴⁹ “Bar” en Ibid. p. 154

⁵⁰ “Las cosas que le ocurrieron a Juancito Caminador” en Ibid. p. 146

⁵¹ “Escrito sobre una trastienda” en Ibid. p. 101

A nuestro entender, primero como explorador crítico, dando cuenta de la marginalidad pero aún sin una adscripción política definida, luego como un ferviente revolucionario empleando su pluma en el campo de batalla de la guerra civil española, Tuñón nunca tuvo la postura dogmática de negar que la política y el arte están relacionados ni de tirar por la borda cualquier giro de expresión novedoso por el sólo hecho de nunca haber sido utilizado.

Nuestra intención no fue realizar un análisis exhaustivo de ambos textos, simplemente, nos ocupamos de *El violín del diablo* y *Miércoles de Ceniza* indicando la correspondencia que establecen con el problema tratado.

Estimamos que mediante el abordaje crítico elaborado no hemos caído en el lugar común de adscribir a esa especie de teoría de los dos demonios de la literatura argentina de la década del '20, tan repetida en nuestro ámbito, escribir sobre páginas en blanco, ¡otra vez!, la idea de que unos eran los revolucionarios de la literatura y los conservadores políticos, y los otros los revolucionarios sociales y los conservadores del arte, caracterizaciones poco rigurosas que no aportan demasiado por si mismas respecto a los integrantes de los movimientos debido a la heterogeneidad que caracterizaba a los mismos.

Sí queremos remarcar que opinamos que el llamado apoliticismo martinfierrista en busca de la pureza literaria no representa otra cosa que una visión política del arte y de la sociedad, la cual responde a intereses propios de la clase dominante. Estamos convencidos de que proponer la *independencia* artística respecto de lo social -y no la *autonomía* literaria ni la *especificidad* estética- es un utopismo sólo argumentable desde una concepción burguesa de las distintas esferas de la vida cotidiana, en la que se establece el todo social a través de la mera sumatoria de partes aisladas con desarrollos independientes unos de los otros.

Por su parte, los miembros de Boedo pensaban que la literatura era parte de una unidad mayor: la sociedad, de la cual no podía desligársela, y que ella misma -la literatura- era un hecho social con especificidades muy delimitadas y no una isla con conexiones ocasionales con la vida diaria. Señalaban la necesidad de revolucionar el

arte, pero unido a lo social, y si bien mantuvieron formas tradicionales, principalmente en la poesía, y cayeron en más de una ocasión en vulgares reproducciones mecánicas de la realidad, introdujeron en el arte un mundo nuevo, el del trabajo contado por los propios obreros, y le aportaron a la literatura nacional un fuerte y nuevo impulso a través de una temática que comenzaba a explorarse.

Desde este lugar es que nos parece más apropiada la concepción estético-social del Grupo de Boedo al sostener que es importante remarcar la vinculación entre lo social y lo artístico, y más relevante cambiar el mundo que solamente la literatura. Como indica Tuñón en *La literatura resplandeciente*:

Es evidente la vinculación del hecho artístico con el hecho humano, social, político. Se ha escrito mucho sobre el tema y esa evidencia parece tener la fuerza de un axioma, desde Marx y Engels, que descubrieron el método preciso de interpretación de la historia, en todos los órdenes de la vida hasta nuestros días. (...) Es raro que haya que insistir sobre premisas primarias y exista gente capaz, incapaz de comprender que el arte, en general, está relacionado con la realidad esencial de la época en que se produce, sin que esto suponga servidumbre alguna. Gente que confunde, por falta de conocimiento o por intención precisamente política, pero reaccionaria, la política considerada como *ciencia del vivir común*, con la politiquería.⁵²

Pero por otra parte, consideramos que Boedo, al imponer la rima y la métrica por sobre el verso libre, hacía, paradójicamente, prevalecer la forma por sobre el contenido en lugar de buscar una armonía entre ambos, como marcaba Tuñón, “buscar la mejor forma para el mejor contenido”; elegían una palabra por su sonoridad fonética y no por ser la más justa, una frase por su metro y no por su claridad. Los apóstoles de la libertad, mantenían aprisionadas a sus obras poéticas entre los rígidos barrotes tradicionales. El arte no debía ser libre. He aquí la contradicción insalvable de los poetas boedistas, quienes trataban de alejarse lo más posible, por lo menos mientras duró el combate con Florida, del verso libre y del poema en prosa.

En el caso concreto de Raúl González Tuñón, sus poemas presentan aportes en cuanto a lo formal sin dejar de lado la trascendencia social del arte, lo cual fue una

⁵² González Tuñón, Raúl, *La literatura resplandeciente*, Op. Cit. p. 9.

doble innovación, tanto en el sentido social como en el estético, ya que a las *novedades* formales les dio una *nueva* orientación. Por ello hemos querido destacar este aspecto, al que consideramos una de las más valiosas contribuciones de su obra poética.

BIBLIOGRAFÍA:

- Ara, Guillermo** *Suma de poesía argentina (1538-1968)*, Guadalupe, 1970.
- AA. VV** *Boedo y Florida Antología*, CEAL, Buenos Aires, 1980.
- J. L. Borges, R. González Tuñón y otros. Boedo y Florida*. CEAL, Buenos Aires, 1980.
- Barletta, Leónidas** *Boedo y Florida, una versión distinta*, Metrópolis, Buenos Aires, 1967.
- Brecht, Bertolt** *Sobre el compromiso en arte y literatura*, Península, Barcelona, 1973.
- Beter, Clara** *Versos de una...*, Ameghino, Rosario, 1998.
- Boccanera, Jorge** *Juancito Caminador, Antología poética*, Ameghino, Rosario, 1998.
- Castelnuovo, Elías** “Escribiendo y peleando” en *Crisis* N°12, Abril 1974, Buenos Aires, Argentina.
Memorias, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1974.
- Cella, Susana** “Sobre una montaña de ceniza lejana y popular: Raúl González Tuñón” en *Inti, revista de literatura hispánica* N° 52-53, Otoño 2000-Primavera 2001.

- Claridad** Año I, N°1, Julio 1926, Buenos Aires, Argentina.
- Domínguez, Nora** “Raúl González Tuñón” en *Los proyectos de la vanguardia, historia de la literatura argentina*. CEAL, Buenos Aires, 1986
- Freidemberg, Daniel** “Introducción” en *La calle del agujero en la media*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1993.
- Giordano, Carlos** Boedo y el tema social en *Los proyectos de la vanguardia, historia de la literatura argentina*. CEAL, Buenos Aires, 1986
Los Escritores de Boedo, Selección. CEAL, Buenos Aires, 1968.
- González Tuñón, Raúl** *Antología poética*, Losada, Buenos Aires, 1980.
Antología Raúl González Tuñón, IMFC, Buenos Aires, 1992.
La literatura resplandeciente, Boedo-Silbalba, Buenos Aires, 1976
El Violín del Diablo/Miércoles de Ceniza, La rosa blindada, Buenos Aires, 1973
Todos Bailan, Libros de tierra firme, Buenos Aires, 1987.
La calle del agujero en la media, CEAL, Buenos Aires, 1981.
Todos los hombres del mundo son hermanos, Poemas, Buenos Aires, 1954
La rosa blindada, Ediciones Varias.

	<i>Las puertas del fuego</i> , Ediciones Varias <i>La muerte en Madrid</i> . Ediciones varias.
<i>La Campana de Palo</i>	Año I, números 1-6, Julio-Diciembre 1925, Buenos Aires, Argentina.
<i>Los Pensadores</i>	Año IV, Números 114-115-122, 1925-1926, Buenos Aires, Argentina
<i>Suplemento La Protesta</i>	Años III-IV, números 114-205 127, Buenos Aires, Argentina.
<i>Martín Fierro</i>	Años I a IV, Números 1 a 45, 1924-1927, Buenos Aires, Argentina.
Marx, Karl	<i>Manuscritos económico-filosóficos</i> , Colihue, Buenos Aires, 2004.
Marx-Engels	<i>Escritos sobre literatura</i> , Colihue, Buenos Aires, 2004.
Mastronardi, Carlos	El movimiento Martín Fierro en <i>Los proyectos de la vanguardia, historia de la literatura argentina</i> . CEAL, Buenos Aires, 1986
Mirkin, Zulema	<i>Raúl González Tuñón, cronista, rebelde y mago</i> , Instituto literario y cultural hispánico, Buenos Aires, 1991
Olivari, Nicolás	<i>La musa de la mala pata-El gato escaldado</i> , CEAL, Buenos Aires, 1982.

- Posada, Francisco** *Lukács-Brecht y la situación actual del realismo socialista*, Galerna, Buenos Aires, 1969.
- Proa** Año I, N° 1, Agosto 1924, Buenos Aires, Argentina.
- Salas, Horacio** *Conversaciones con Raúl González Tuñón*, La Bastilla, Buenos Aires, 1975.
- Tiempo, César** “Raúl González Tuñón” en *Capturas Recomendadas*, Librería del jurista, Buenos Aires, 1978.
- Yanover, Héctor** “Semblanza” en *Raúl González Tuñón, Antología*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1962.
- Yunque, Álvaro** *La literatura social en la Argentina*, Buenos Aires, Claridad, 1941.