

**La ciudad fuera de las
máquinas de ranura.
Imágenes de Buenos Aires
en la poesía de
Raúl González Tuñón:
entre la ruptura estética
y el testimonio social**

Cecilia Nuria Gil Mariño
Universidad de Buenos Aires
cecigilmarino@yahoo.com.ar ◆

La figura de Raúl González Tuñón como poeta, periodista, viajero y aventurero en la Buenos Aires de 1920 es el producto de una década de ebullición cultural y política. Esta concepción holística de su *métier* enriqueció y complejizó sus representaciones sobre la ciudad como espacio material y simbólico donde se tejían las relaciones sociales, económicas y culturales de su tiempo. Este trabajo transita por las figuras que su persona construyó y encarnó con el fin de observar la representación

de Buenos Aires como forma de denuncia social. El espíritu curioso y trashumante de nuestro poeta contribuye a develar la porosidad del campo artístico-intelectual de la época no como una excepción, sino más bien como la lógica de su funcionamiento. Como pocas décadas en la historia político-social y cultural argentina, el periodo aquí estudiado propuso programas de renovación que buscaron entender la realidad en toda su complejidad.

Palabras clave: vanguardias artísticas, prensa, Buenos Aires, intelectuales y poesía.

Palabras iniciales

Las certidumbres de antaño en la Buenos Aires de la década de 1920 habían desaparecido para dar paso a la búsqueda de nuevos principios de legitimidad. La primera guerra mundial, la revolución rusa, las nuevas experiencias políticas de izquierda y autoritarias y la crisis del modelo cultural europeo en general marcaron fuertes transformaciones en los espacios intelectuales latinoamericanos. Por otro lado, en el plano nacional, la apertura política de 1916 había configurado un nuevo escenario para el debate público y la consolidación y el auge de las vanguardias en América Latina toda. En el contexto de un clima de ideas marcado por la crisis de posguerra y de creciente politización de los ambientes intelectuales,

manifiestos, revistas y otras intervenciones se hicieron un espacio en los ámbitos culturales. Las ideas de “lo nuevo” y “lo moderno” articulaban las intervenciones de los programas de las vanguardias, cuyo objetivo era irrumpir polémicamente en un medio cultural que comenzaba a percibirse como estancado y poco rico. En este clima de ideas se da la obra de Raúl González Tuñón.¹ Al abordar la politización de los ámbitos culturales de la época, su figura presenta un carácter singular. Existe cierto consenso por parte de la historiografía de la literatura en dividir la trayectoria del poeta en varios períodos.²

Este trabajo se propone analizar la primera parte del camino intelectual de Raúl González Tuñón, entre 1924 y 1930, cuando se desempeñó como periodista y poeta en los círculos de la bohemia intelectual donde aparece su primera obra. La poesía de nuestro autor se nos presenta como un mosaico de elementos de diversas vertientes estéticas e ideológicas que configuran una síntesis original. Lo grotesco, lo deforme, la denuncia, lo coloquial y la jerga de la calle en el género poético de Tuñón representan la caricatura del fracaso del ideario liberal de los hombres de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Las promesas de una metrópoli moderna que nunca se cumplieron encontraron en Tuñón una voz. El poeta toma la vida misma como material para la poesía; un mundo que se presentaba nuevo y moderno demandaba nuevas palabras para decir y requería la articulación entre el arte y la revolución. La poesía de Tuñón traza fragmentos de la realidad en la que ella misma nace. La ciudad

¹ Raúl González Tuñón nace en 1905 en el barrio de Once de la ciudad de Buenos Aires, hijo de una familia de inmigrantes españoles. Durante la década de 1920 participa activamente en las más importantes publicaciones de la vanguardia estética, tales como *Proa*, *Inicial* y *Martín Fierro*. En 1925 ingresa al diario *Crítica*, dirigido por Natalio Botana. Al año siguiente obtiene el Premio Gleizer por su primer libro. En 1929 viaja a Europa, donde toma contacto con las discusiones políticas y artísticas de la época. Se vincula con los círculos surrealistas y comunistas. En 1933 funda la revista *Contra*, pero tras cinco números es censurada y su fundador puesto en prisión. Al año siguiente ingresa en el Partido Comunista Argentino. Su participación en la vida literaria de los círculos antifascistas en España en 1935 lo lleva a afianzar su poesía política con la publicación de *La rosa blindada* en 1936. A lo largo de su vida continuará su labor de periodista y poeta y realizará numerosos viajes cuyas impresiones son plasmadas en distintos libros. Hacia los años sesenta se erige como un referente para las jóvenes generaciones de la poesía argentina. Muere en la misma ciudad en la que nació en 1974.

² David Viñas divide la obra de Tuñón hasta en cinco periodos; el primero se abre con *El violín del diablo* en 1926 y se cierra con *La calle del agujero en la media*, en 1930. Ver Viñas, “Cinco entredichos”, pp. 27-28.

como icono de la modernidad tiene un lugar privilegiado como objeto de reflexión de las vanguardias de la época en todo el mundo. Raymond Williams sostiene que ésa era la verdadera base de las vanguardias, que se constituían en el lugar donde comenzaban a formarse nuevas relaciones sociales, culturales y económicas.³ Así, nuestro poeta va delineando imágenes de la ciudad que recorre, las cuales llegan a su verso para fundirse la una con la otra. La importancia creciente de la cultura visual, la configuración de un mercado de consumo interno con nuevos actores, tales como los sectores medios y populares, y nuevos productos de entretenimiento y culturales van transformando la ciudad y los modos de percibirla de sus coetáneos. Esta generación de artistas e intelectuales sin herencia redefinirá la genealogía y la representación de Buenos Aires a través de distintos procedimientos que van desde la mitificación a la valoración presente ligada a preocupaciones sociales, como Jorge Luis Borges en el primer caso y en el segundo la obra de Roberto Arlt y la de Raúl González Tuñón, tan sólo por mencionar a algunos de ellos.

El impacto de la producción poética de Tuñón de la década del treinta al *blindar la rosa* y configurar una operación político-estética sin precedente⁴ en la poesía en lengua castellana, así como el propio recorrido biográfico del autor, han llevado a entender sus primeros años como un periodo formativo personal y profesional donde su verso es una prefiguración de los años que vendrán. No es nuestra intención considerar estos comienzos como los primeros pasos de la poesía militante y su afiliación al Partido Comunista, sino rescatar sus acercamientos político-intelectuales en un marco de ebullición político-ideológica y social en los ámbitos local e internacional y su obra como signo de una época multisignificante. Por esta razón nuestro análisis se enfoca a las representaciones del periodo entre 1924 y 1930, ya que de ahí en más las condiciones cambian y comienza a prefigurarse el golpe de Estado de 1930 y la imposición de un nuevo modelo de país en el marco de la crisis internacional.

A partir del análisis de sus primeros poemas, reunidos en *El violín del diablo*, y sus publicaciones en las revistas culturales de los años veinte, nos proponemos observar sus relaciones en las redes intelectua-

³ Ver Williams, *La política del modernismo*.

⁴ “*La rosa blindada* marcó un hito extraordinario en la poesía de lengua castellana de este siglo: abrió sus puertas a la esperanza y al sufrimiento obreros y a la revolución iniciando un camino que grandes poetas latinoamericanos y españoles –Vallejo, Hernández, Neruda, Alberti– recorrerían después [...] Raúl González Tuñón amalgama aquí su decir porteño con el aire de España y produce un fruto raro, excepcional en el árbol de la poesía y de la lengua”. Gelman, *La rosa blindada*, p. 7.

les locales e internacionales de la época –entendiéndolas como espacios de intercambio y de fronteras móviles– donde su figura resulta una suerte de síntesis entre la vanguardia estética y la política, para poder dar cuenta de las distintas aristas de su representación de la ciudad y la modernidad. El viaje de Tuñón a Europa en 1929 abrirá el espacio material y simbólico con el descubrimiento del surrealismo, pero también con las primeras manifestaciones de su creciente interés por la revolución rusa y el comunismo. Recorrer sus obras, las revistas a las que perteneció y donde colaboró en esa época, así como su labor como periodista en el diario *Crítica*, dirigido por Natalio Botana, nos permite observar su concepción de la poesía y del oficio del periodista, donde confluyen su poética de crónica, de aventura, de testimonio de la sociedad en la que vivió y su pasión romántica por el periodismo, por crear un periodismo vivo, “pasado primero por la calle... en el periodo de la libertad de prensa más extraordinaria, absoluta, que conoció el país, desde 1916 hasta septiembre del [19]30”.⁵ Estas consideraciones en la obra de Tuñón permiten comprender la riqueza y la pluralidad de elementos a considerar en las representaciones de la Buenos Aires de aquellos años: ciudad de la margen y del centro, de la fantasía y de los conflictos sociales, cosmopolita y local, entre otras. Estas imágenes contribuyen a pensar el lugar de la ciudad como polo de lo nuevo y lo moderno en el campo cultural e intelectual de la década de 1920.

La figura del poeta-periodista que él y su época configuran sintetiza la vanguardia estética y política y el ideal de la intervención del arte en la vida cotidiana de los hombres y en la política. La síntesis entre sus dos profesiones nos permite hablar de una poesía testigo, que si bien no tienen el tinte de denuncia de la poesía militante de la década posterior, registra y hace públicas las desdichas de otros. La marginalidad se vuelve cronicable. En este sentido, observaremos en primer lugar la relación entre la literatura y la prensa de la época tomando el caso del diario *Crítica* y la relación de nuestro poeta con el “martinfierrismo”. Por último, analizaremos en la obra de Tuñón la presencia del *flâneur* que recorre el bajo mundo y la proliferación de imágenes audiovisuales formalmente rupturistas en pos de reforzar su contenido social. Asimismo, el uso de la primera persona se corresponde también con la figura del reportero y los ritmos casi publicitarios –que delatan el pesar con ironía y hasta humor– ponen de relieve la nueva relación entre el escritor de prensa y de poesía con sus interlocutores en el contexto de una cultura de masas. Es un poeta viajero y testigo que da una dimensión social a su obra. En pa-

⁵ | González Tuñón, “Crítica y los años veinte”, p. 58.

labras de Beatriz Sarlo, Tuñón altera las formas del viaje literario, rearma el *carnet de voyage*⁶ y se convierte en uno de los símbolos de una década de efervescencia política-intelectual.

Escenografía sociocultural de los años veinte

La Unión Cívica Radical se encontraba en el poder para este entonces. Lejos de constituirse en un ideal de armonía –recuérdense los conflictos sociales como las represiones de la Semana Trágica y de la Patagonia, las tensiones en el seno del partido entre personalistas y antipersonalistas⁷ y la avanzada de una derecha nacionalista que se organizaba política y culturalmente–, el gobierno, sin embargo, ofrecía cierto marco de estabilidad y libertad para el desarrollo de la vida cultural que sería determinante para el nuevo papel social que asumiría la prensa.

El proceso de modernización espectacular que atravesaba el país en todos aspectos había ampliado el público alfabetizado cuantitativa y cualitativamente, así como también proporcionó las bases para la profesionalización de la literatura y el arte. Esto iba estrechamente ligado al proceso de movilidad social, en el que los hijos de los inmigrantes, en su mayoría de la clase media baja, accedieron a una educación que los llevó por el camino de las letras, pero que debieron hallar en el periodismo su fuente de ingresos para vivir.⁸ Este nuevo origen social de los escritores y la profesionalización de la actividad tuvieron como consecuencia el alejamiento de éstos de la participación política directa, pero en compensación pasaron a ejercer el puesto de ideólogos, lo que influyó destacadamente sobre la opinión pública, tal como señala Ángel Rama.

Se desarrolla así, al lado de la prensa culta, una prensa popular que incorporó textos breves e imágenes que facilitaban la velocidad en la lectura propia de los nuevos hábitos de este público. Ésta también permitió la entrada del habla urbana en la literatura en general. Rama subraya que el público de los periódicos posibilitó “la transmutación de la lengua literaria respondiendo al habla urbana que favoreció la mutua permeabilidad

⁶ Sarlo, *Una modernidad periférica*, p. 155.

⁷ Las elecciones de 1922 en que fue elegido Alvear ponen de manifiesto las tensiones internas, pero la escisión del partido sólo se consumaría en 1924. La oposición a Yrigoyen recupera la carta orgánica de 1892 y el propósito de Alem de organizar una asociación impersonal. Ver Persello, *Historia del radicalismo*.

⁸ Los escritores, “aunque procedían de variados orígenes sociales [...], la mayoría procedió de la clase media baja, que en las nuevas circunstancias del continente pudo expandirse”. Rama, “La modernización literaria”, p. 5.

de los géneros literarios cuyas rígidas fronteras se desvanecieron, todas fueron metamorfosis guiadas por el periodismo”.⁹ El escritor de esos años tiene relación directa con los medios de comunicación y su público.

Nos detendremos brevemente en el caso del diario *Crítica*, uno de los ejemplos paradigmáticos de la nueva relación prensa-política y prensa-sociedad. Tuñón llega a él gracias a su hermano Enrique, que da a su director un poema en homenaje al dibujante Diógenes Taborda; al director le encanta y decide contratarlo en junio de 1926. El diario de Botana es el símbolo del nuevo periodismo por la libertad de acción dada a sus redactores sin una línea unívoca, por la incorporación de nuevos formatos, nuevas secciones y el lenguaje coloquial que impactó de gran manera al público popular, así como por el lugar dado a figuras intelectuales de renombre del “martinferrismo” en su redacción. La época favorece la profesionalización del periodismo y la autonomización de este campo con respecto de la política. Por otra parte, los adelantos tecnológicos permiten la impresión y circulación masiva de la prensa, lo que erige al periodista como portavoz de la opinión pública. La redacción de *Crítica* era el espacio de la modernidad por excelencia entre los cables internacionales, la velocidad, la tecnología, etc. Reunió en sus filas al más variado público y fue un pequeño laboratorio de lo que Beatriz Sarlo ha dado en llamar “cultura de mezcla”.¹⁰

Esta modernización tiene como correlato el ingreso de la prensa a una lógica mercantil. Así, surge la necesidad de nuevas formas de financiamiento por medio de patrocinios y avisos comerciales. La publicidad irrumpe como una de las preocupaciones fundamentales de los diarios y el lector comienza a familiarizarse con este lenguaje. *Crítica* se construye a sí mismo como representante de la voz del pueblo a través del lenguaje cotidiano –el lunfardo– y la importancia dada al alto impacto visual; se adapta a un nuevo tipo de interlocutor, a la vez que contribuye a configurarlo. En esa década comienza a constituirse un mercado de consumo y de entretenimiento orientado hacia los sectores medios y populares cuya representatividad aumentaba, al mismo tiempo que colaboraba a la consolidación de la imagen del ascenso social y el bienestar, pero que también, tal como señala nuestro poeta, comenzaba a ser la máscara de un carnaval que no duraría para siempre.

Otro de los elementos a considerar en el análisis de la relación entre la literatura y la prensa es la subversión de las reglas de la objetividad periodística parodiando a los diarios tradicionales que adopta *Crítica*. Cues-

⁹ Rama, “La modernización literaria”, pp. 6-7.

¹⁰ Ver Sarlo, *Una modernidad periférica*, p. 15.

tiona el concepto de objetividad resaltando las notas en primera persona y la ficcionalización de las noticias. Las dos esferas se entremezclan. En el caso de Tuñón, una y otra se retroalimentan porque la materia de su poesía es la vida misma.

La *liaison* entre el periodismo y la literatura no sólo favoreció a la lengua coloquial porteña, sino también a la preferencia por los temas urbanos. El diario dirigido por Botana tenía una función pedagógica en la formación de sus lectores. Exponía y explicaba las novedades de la ciudad moderna y daba forma a los nuevos paradigmas de consumo de la cultura popular de una sociedad en transformación. Surgen secciones de entretenimiento, anuncios de servicios y compras propios de la nueva sociedad de consumo en un periodo de relativa estabilidad económica.

Pero además, el periodista es el que deambula y revela los peligros de esa ciudad que se transforma y necesita ser decodificada y explicada. Las noticias policiales tienen un lugar muy importante; el periodista es un *flâneur* pedagogo que echa luz sobre la ciudad no visible, los espacios marginales y el submundo. Tuñón encarna esta figura en sus dos oficios, porque en definitiva son dos caras de la misma moneda. Germán Ferrari, en su estudio sobre la faceta más periodística de Tuñón, afirma también que “es imposible separar al González Tuñón periodista del González Tuñón poeta. Todo el tiempo se cruzan, se saludan, se abrazan”.¹¹ El periodismo dio, así, las lecciones para el surgimiento de una literatura nacional de ruptura con los cánones tradicionales en estos años, como analizaremos más adelante al detenernos sobre los elementos que componen las imágenes urbanas en la poesía de Tuñón.

El otro espacio de sociabilidad intelectual fundamental de nuestro autor está dado por las relaciones del “martinfierismo” y la vida de la bohemia porteña en general. El “martinfierismo” ha sido uno de los objetos de estudios predilectos de la historiografía de la literatura y aún hoy posee un carácter de excepcionalidad muy particular. El debate en cuanto a la definición de su esencia es vasto. Eduardo González Lanuza plantea que los cuatro años de la publicación (*Martín Fierro*, 1924-1927) no fue un lapso ni demasiado breve ni demasiado largo como para configurar un movimiento y que su dinamismo se debió a “ese equilibrio inestable, en perpetua problematicidad”.¹² Y no podemos negar que, más allá de los colores personales de cada escritor, existía una imagen colectiva y la idea de una red intelectual, donde había ciertas normas

¹¹ | Ferrari, Raúl *González Tuñón periodista*, p. 9.

¹² | González Lanuza, *Los martinfieristas*, pp. 28-29.

que le dieron coherencia, como el papel de la metáfora –tomado del ultraísmo– donde la poesía debía darse a través de la magia de la metáfora sin un desarrollo argumental y un lenguaje conceptual al estilo clásico. Asimismo, el verso libre se coronaba como el disparador para priorizar la subjetividad del poeta.

En primer lugar, es menester resaltar la consideración que hace Nelson Osorio en torno a la especificidad latinoamericana del vanguardismo literario de la década de 1920: hay que comprender la vanguardia no como un epifenómeno europeo, sino como un reajuste ideológico-cultural por las nuevas condiciones históricas de América Latina. Osorio señala que “esta nueva actitud poética comienza a perfilarse como un proceso generalizado de las nuevas promociones de escritores, quienes entran en conflicto polémico con los epígonos del Modernismo literario e impulsan una renovación y búsqueda de nuevos rumbos”.¹³ La actividad literaria de la vanguardia se desarrolla en un espacio en transformación. La primera posguerra en el ámbito internacional impone la necesidad de renovación y abre un panorama de esperanza y movilidad. En el plano nacional, en la Argentina el ingreso de la clase media y trabajadora en la vida política y la decadencia de los valores oligárquicos ha sido el escenario para la emergencia de esta nueva sensibilidad que *Martín Fierro* levantó como su bandera. Buenos Aires es el escenario de cambios rápidos y violentos; nuevos actores, nuevas estéticas y nuevas formas de intercambio cultural responden a esto. La búsqueda de renovación se corresponde con el deseo de transformación social.

De esa manera emerge la figura del escritor de vanguardia como líder cultural y sin herencia, irreverente y combativo, el *enfant terrible*, la *bohemia*. En 1921, Borges traerá de España el ultraísmo e inaugurará los primeros gestos de esta nueva sensibilidad literaria con la revista *Prisma*, un año después *Proa* y en 1924 aparecerá *Martín Fierro* para pensar la realidad y la lengua de la literatura nacional. Alrededor de esta publicación se agrupó una amplia gama de jóvenes artistas y escritores que concibieron su actividad de manera muy diferente y que se vieron influidos por distintas vertientes artísticas, lo que dio como resultado un mosaico original.¹⁴ No es posible definir una unidad estética e ideológica, pero todos compartieron la búsqueda de una nueva actitud artística, el gesto provocador contra los valores tradicionales y la elite, el desborde vital y

¹³ Osorio, “Para una caracterización histórica”, p. 233.

¹⁴ Ángel Rama plantea que la situación de transición de la comunidad receptora de las tendencias culturales facilita la afinidad con movimientos recusatorios de la modernidad. Ver Rama, “La modernización literaria”.

un sentido del humor que los caracterizó.¹⁵ Adolfo Prieto señala que esta diversidad dio plasticidad a la revista y cierta familiaridad a los supuestos antagonismos donde la convención era la risa. Plantea que “si se ataca a las figuras consagradas del arte y la literatura, se empleará el adjetivo o la imagen que provoquen la risa. Lo mismo si se redacta un manifiesto: la agresividad de los términos no busca la polémica con un propósito de construcción; antes bien, persigue el gesto del aludido”.¹⁶ A esto se debe también que en el Manifiesto escrito por Gironde sea mucho más relevante su tono que su contenido; el aglutinante es por la negativa.

Uno de los más famosos capítulos de la historia nació alrededor del supuesto antagonismo entre el grupo de Florida y el de Boedo, con las revistas *Martín Fierro* y *Claridad*, donde Raúl González Tuñón ocupaba un lugar problemático y de excepción a la regla. Si bien una se presentaba como arte purista y la otra entendía al arte como un medio para la transformación social, se ha demostrado que los escritores participaban de los mismos ámbitos de sociabilidad intelectual, que provenían del mismo origen social –la clase media, salvo raras excepciones– y que más allá de la intencionalidad de apoliticismo y de arte puro de *Martín Fierro* esto no siempre resultaba de ese modo. La polémica se mantiene en el plano de la ironía y el chiste más que en una confrontación real de ideas. El mismo Tuñón hacia el año 1925 tiene casi listos dos libros que ejemplifican la movilidad de las fronteras entre un grupo y otro. *El violín del diablo* (finalmente, gracias a su hermano Enrique que ve la convocatoria del concurso de la casa Gleizer en junio de 1925, envía el manuscrito, gana el premio y se publica por la misma editorial al año siguiente) en un principio estaba pensado para publicarse en la editorial Claridad. Este anuncio aparece en *Martín Fierro* en octubre de 1924 junto a otro que corresponde a un libro que nunca llegó a publicarse, *Vidrios de colores*, que estaba pensado para editarse a través de *Proa*.¹⁷ Además, el cierre de la revista debido a la creación del Comité Yrigoyenista de Intelectuales Jóvenes en 1927 –convocado por Borges y al cual adhiere la gran mayoría de los martinfierristas– ha contribuido a agrandar el mito del apoliticismo. Asimismo, el haber dado visibilidad y repercusión pública al debate del arte y la literatura es un hecho de

¹⁵ En este periodo se consagra el tango y surge la figura del letrista de tango reacio a ser visto como poeta culto. Aunque Tuñón insistirá en la categoría del poeta culto popular. Ver González Tuñón, “Crítica y los años veinte”.

¹⁶ Prieto, “El martinfierrismo”, p. 18.

¹⁷ Salas, “Estudio preliminar”, p. 101. Setaro cita en la bibliografía de *La vida privada de un periodista* como fuente este libro que no llegó nunca a publicarse.

intervención intelectual considerable, así como también consideramos que el *au-dessus de la mêlée* es una postura política.¹⁸

Con el propósito de comprender este escenario con sus intersticios y como un espacio móvil, es interesante recuperar la idea de Beatriz Sarlo de mirar al periodo en clave de sus experiencias. Se configura un mosaico de experiencias contradictorias frente a una Buenos Aires en transformación que llevaron a sus protagonistas a entender de manera holística su actividad, tal como Tuñón lo practicaba. Por otro lado, la idea de experiencia nos remite a la de vivencia y a la de testimonio en un tiempo presente. Existe una vasta bibliografía respecto de la figura del testimonio vinculada al campo de la literatura y de las narrativas del yo. Considerando la estrecha relación entre la imagen textual y la imagen social del poeta en términos de Walter Mignolo,¹⁹ podemos decir que la construcción de una figura de poeta cuya palabra remite a una palabra autoral de periodista resignifica y da fuerza a la idea de la poesía como testimonio. Además, como veremos más adelante, el testimonio está vinculado con el armado de imágenes audiovisuales; en una sociedad donde la cultura visual tenía cada vez mayor importancia, ésta confería valor de verdad y, por ende, de denuncia. En este sentido, la idea de giro subjetivo de Sarlo –como subjetivización individual de una experiencia colectiva– y el cambio de consideración epistemológica del registro de la vivencia individual como elemento de legitimación²⁰ aportan interesantes consideraciones teóricas para el análisis de “lo testimonial” en la obra de Tuñón y la relevancia de las imágenes que construye de la ciudad y su medio social.

Por ello, ahora nos concentraremos en su discurso con el fin de reflexionar sobre la riqueza de la mixtura estético-ideológica en una década en la que arte y política caminaban de la mano.

La ciudad a través del prisma poético de Tuñón. Imágenes urbanas entre los años 1924 y 1930

En octubre de 1923 aparece el primer número de *Inicial* “la revista de la nueva generación”.²¹ Tuñón, con tan sólo 18 años, participará en el cuarto número, en enero de 1924, con la publicación de los poemas “El violín del diablo” y en abril de ese mismo año en el quinto número con “Señor

¹⁸ Ver Rolland, *El espíritu libre*.

¹⁹ Mignolo, “La figura del poeta”.

²⁰ Catelli, *En la era de la intimidad*, p. 12.

²¹ Dirigida por Roberto A. Ortelli, Alfredo Brandán Caraffa, Roberto Smith y Homero Guglielmini, se presenta como un espacio para los jóvenes escritores.

Jesucristo”; 1924 será un año de gran agitación artística-intelectual para Tuñón. Pasará a participar de la mano de Brandán Caraffa en *Proa* y, decíamos, también hace su aparición en la revista *Martín Fierro*.

Por un lado, señalamos antes que el periodismo incorpora en la literatura diferentes elementos que llevan a una preferencia por los temas urbanos que tendrán como correlato el surgimiento del delineamiento de imágenes urbanas por parte de varios de los referentes culturales de la época. Por el otro, como mencionamos, la pregunta sobre la modernidad latinoamericana y las identidades culturales de las jóvenes naciones de las vanguardias artísticas vuelven sobre la ciudad como objeto de reflexión desde distintas perspectivas y figuras.

Con respecto a la figura del *flâneur*, Sarlo plantea que el crecimiento de la ciudad la hace literariamente verosímil y culturalmente aceptable. La figura de la mirada anónima se transforma en la gran ciudad en “más que un concepto demográfico o urbanístico, [en] una categoría ideológica y un mundo de valores”.²²

La velocidad y la luz hacen surgir nuevas imágenes para la literatura. Zulema Mirkin añadirá que en estos primeros años confluyen distintas figuras de poeta, todas entrelazadas entre sí: la del cronista que presenta al mundo, la del caminante que recorre, contempla y cuestiona, y la del cantor que se fascina con la realidad.²³ Esta pluralidad la encontramos también en la producción de *alias* de nuestro poeta. El primero será François Villon, un poco después aparece el inmortal Juancito Caminador en *Miércoles de ceniza*. François Villon es el poeta de los ladrones. Exalta a bandidos y prostitutas, a todos aquellos individuos de esa sociedad en transformación acelerada que luchan por no ser fagocitados por el sistema. Tuñón construye esta figura con su vida misma cuando en *Martín Fierro* declara: “Nací en Buenos Aires el 29 de marzo de 1905. Casi niño, anduve por ahí aprendiendo a querer mi ciudad y salí a otros caminos [...] Tuve algo que ver siempre con acreedores y malandrines...”²⁴

En “La barca que perdí”, publicado en *Martín Fierro* en agosto de 1924, la figura del *flâneur* aparece en todo su esplendor; el caminante, el que recorre la ciudad, su espacio poético de representación por excelencia:

Mientras ustedes duermen, yo andaré por el puerto.
Todo ser al dormir, está muerto, está muerto...

²² Sarlo, *Una modernidad periférica*, p. 16.

²³ Mirkin, *Raúl González Tuñón*, p. 33.

²⁴ En Salas, “Estudio preliminar”, p. 320.

La noche será larga y yo quiero estar vivo
Para ambular, soñando por esas callejuelas,
Con muy negros piratas, con muy blancas abuelas...²⁵

Aparece la idea de que la verdadera vida está en los bajos fondos, los personajes misteriosos, la aventura; hay que ir a descubrir esa realidad que es la verdadera, llena de fantasía. Buenos Aires como ciudad subterránea, misteriosa y fantástica, como una ciudad que debe descubrirse, que sus habitantes no conocen, como un espacio extraño y extranjero. Al mismo tiempo la ciudad se transformaba velozmente y el puerto seguía siendo la ventana abierta al mundo, tanto de personas como de corrientes artísticas y de pensamiento. Es importante destacar que la modernidad de Tuñón no se presenta en términos de exaltación positiva propiamente dicha. Más bien es percibida como la constante transformación, como la incorporación de elementos extraños que provocan fascinación pero que, al mismo tiempo, están vinculados con la marginalidad y la precariedad económica. Se refuerza sobre el final del poema:

Escuchadme: mi pobre corazón sensitivo
Ha visto en el misterio legendario del mar
Una mano que hacía señas y me llamaba...
–Yo he perdido una barca que quisiera encontrar–
–Hace poco en las aguas del mar Negro flotaba–
Me dijeron los gnomos de las olas del mar.²⁶

El imperativo “escuchadme” es el juego con sus interlocutores, da autoridad a la voz del poeta; “creedme”, porque lo “he visto”. El poeta recorre, contempla, registra, y eso lo inviste de autoridad, en paralelismo con el poeta reportero. Retomando los planteamientos de Mignolo sobre la figura del poeta, éste postula que la lírica guarda una estrecha relación entre la imagen textual y la imagen social del poeta, entre la imagen semántica y la imagen pragmática. Sin embargo, el autor señala que en el análisis de la lírica de vanguardia esta imagen se evapora para dejar en su lugar la presencia de una voz.²⁷ En este sentido, la figura tuñoniana del poeta propone una mixtura interesante de elementos. Mientras los juegos de voces de su poesía –que veremos más adelante en “El violín del diablo”– le quitan correferencialidad con el poeta-autor real, la presencia de

²⁵ | *Martín Fierro, Revista 1924-1927*, p. 58.

²⁶ | *Martín Fierro, Revista 1924-1927*, p. 58.

²⁷ | Mignolo, “La figura del poeta”.

la figura del reportero en el texto y en el metatexto nos permite restituirla con un tinte testimonial. La figura del reportero se ve más claramente en “El caballo muerto”, en su primera obra. La sintaxis corta y fragmentada potencia las imágenes, las vuelve más nítidas y se vincula con el lenguaje de la crónica periodística, como el periodista que va a cubrir una nota, en este caso una muerte, detallando tiempo y espacio del hecho:

Media noche. Sobre las piedras,
en la calzada, hay un caballo muerto.
Aún faltan ocho horas
para que venga el carro de “La Única”
y se lo lleve. Ese caballo viejo
hedoroso de sangre coagulada,
ese pobre vencido, fue un obrero....²⁸

El poeta periodista nos informa sobre la realidad. Por un lado, relata el hecho con oraciones cortas de reporte con cierta asepsia hasta el verso quinto. A partir del sexto verso, ingresan la subjetividad de la voz del poeta y la analogía social del motivo del caballo. El caballo como animal de fuerza se corresponde con un sistema que deshumaniza al obrero al reducirlo a fuerza de trabajo. La pérdida de humanidad es total hacia el final, ya que ni la muerte los dirime: “Fue el hermano caballo. Ninguno irá a su entierro”.²⁹ La ciudad del arrabal, el malestar, lo deforme y lo grotesco se hace cronicable. La década de 1920, si bien plantea una relativa estabilidad, deja ver el fracaso de la propuesta liberal de orden y progreso finisecular.

Ya hemos hecho mención a la importancia del lenguaje coloquial y del lunfardo en la representación de la ciudad. Sarabia remarca que “la animación de la ciudad inanimada sin la deshumanización de lo humano [...] [se realiza] desde un lenguaje humanizado y cotidiano”.³⁰ Markus Klaus Schöffauer acuña el neologismo de “*scriptOralität*”, por el que “lo que se llama *oralidad* en la literatura (argentina) siempre se presenta como *otro tipo de escritura*”.³¹ La oralidad, el uso del lunfardo y el lenguaje coloquial

²⁸ González Tuñón, *El violín del diablo*, p. 49.

²⁹ Rosa Sarabia señala que Tuñón pertenece al grupo de poetas que *bajaron del Olimpo*; “tanto el aspecto de preocupación social como el de innovación formal convivían en el marco vanguardista sin excluirse y se interrelacionaban, en algunos casos, sin el predominio de uno sobre otro”. Ver Sarabia, *Poetas*, p. 17.

³⁰ Sarabia, “Raúl González Tuñón”, p. 78.

³¹ Berg, *Oralidad y argentinidad*, p. 13.

conlleven operaciones político-estéticas muy diversas.³² En este sentido, podemos señalar que el uso de la oralidad por medio del lenguaje coloquial, en Tuñón, buscaba dar lugar a “los olvidados” y a “los marginados”. Asimismo, Walter Bruno Berg, en la misma línea, plantea que los diferentes registros de oralidad se corresponden también con diferentes modelos de identidad. Mientras la oralidad de las “malas palabras” de Mariani es un indicio de protesta, la conversacionalidad de Borges es una forma de acriollar temas universales y de universalizar temas criollos.³³ Lo coloquial tiene como resultado un tono antisolemne e informal que desacraliza la poesía; la acerca a la cotidianeidad y a la vida de los hombres.

La oralidad de la escritura de Tuñón permite, además, el ingreso de distintas voces que complejizan el entramado poético. Mas la presencia de la voz no desfigura al hombre, sino que lo desdobra en sus diferentes figuras, jugando con la idea de periodista-poeta-portavoz. Así, por ejemplo “El violín del diablo”, publicado por primera vez en *Inicial*, en enero de 1924, presenta en primer lugar la voz del violín, una segunda parte donde tenemos una voz poética que nos habla de Werner Land, y finalmente vuelve la voz de las cuerdas pero albergando a todos los oprimidos y al poeta que deviene su portavoz. Así, la suma de las voces es prueba fiel de veracidad, sobre todo tratándose de los oprimidos:

Y yo, el violín del Diablo, bajo la mano trémula
De Werner Land, el hombre que vino de Alemania,
Sueno para los tristes y para los vencidos.
...¡Y así, mi alma es sencilla y es buena!...
Pero es trágica y grotesca y fatal...
¡Mi alma es como el alma de los hombres errantes
Y sufrientes que pasan, que vienen y que van!³⁴

Con respecto a la lectura político ideológica de Tuñón en “El violín del diablo”, es interesante destacar la reflexión de Paul Cahill, que plantea

³² Bruno Berg señala que uno de los motivos del interés por la oralidad en la literatura se debe a la concepción romántica de la emanación del “espíritu del pueblo”. Plantea que la oralidad literaria “lejos de reflejar sólo y exclusivamente una realidad lingüística ya existente es, a veces, “fingida” hasta el extremo de crear una realidad lingüística propia y autónoma que a su vez influye no sólo en la conciencia lingüística de la comunidad, sino aun en esa conciencia profunda –a veces, difusa y artificial– que se suele llamar *identidad nacional*”. Berg, *Oralidad y argentinidad*, p. 23.

³³ Berg, *Oralidad y argentinidad*, p. 13.

³⁴ González Tuñón, *El violín del diablo*, pp. 15-17.

que el violín representa la situación de revolución y desorden del mundo de entreguerras. Señala que Werner Land, que dejó atrás la monarquía y fue soldado de la República, finalmente quedó entre dos sistemas, en un abismo. Este muchacho alemán sería el profeta de esa nueva realidad.³⁵ De este modo, Tuñón da cuenta de la incertidumbre del clima de entreguerras de los años veinte. El ascenso del nazismo, la guerra civil de España y finalmente el estallido de la segunda guerra mundial en el plano internacional, así como el golpe militar del año 1930 en la Argentina, llevarán a nuestro poeta a la toma de partido por la revolución.

David Viñas plantea que la lengua de la poesía de Tuñón, con su mezcla de códigos, tiene como consecuencia una “estética de lo fragmentario”. El contenido social de la obra del poeta puede surgir a partir del lenguaje coloquial, o bien respetando los principios de la vanguardia y el valor supremo de la metáfora. Así, en “La barca costera”, la metonimia de la barca representa el trabajo duro de los hombres del puerto:

Ved la barca costera junto a la escalerilla
Después de un día intenso de pesada labor.
Al verla, dan deseos de acercarse a la orilla
Y limpiarle el sudor!
[...] Y exhausta, fatigada por el ir y venir
Descansa el traqueteo de aquel día inclemente [...]
¡Si parece una hembra que acaba de parir!³⁶

La metáfora es pura y funcional, como reclamaba el martinfierrismo; funcional a la crítica social. No encontramos un espíritu de acción más que la palabra, es el reportero que devela la vida de los explotados, pero no hallamos a un militante en este periodo. Aún el radicalismo gobierna y las aguas luego de las represiones de los años 1919 y 1921 se han aquietado un poco. Lo mismo sucede con “Descarga de carbón”, en *El violín del diablo*:

[...] Trabajadores negros, y fuertes y ceñudos
que componéis el noble poema del sudor
[...] Ah, si todos tuvieran un hogar. Si la sopa
dijera para todos su sentida canción....³⁷

³⁵ Cahill, “Sinfonía de trincheras y ramerías”, pp. 271-279.

³⁶ Salas, “Estudio preliminar”, p. 58.

³⁷ González Tuñón, *El violín del diablo*, p. 50.

Entonces aparece el motivo del trabajo agotador del puerto en forma de lamento, “ah, si”... el lugar de la denuncia es verbal, es el llamamiento a un deseo, es invocar la esperanza.

Es preciso hacer mención del tema de la temporalidad y lo nuevo en la poesía de Tuñón en cuanto a su contenido social. Si para la izquierda lo nuevo se proyecta al futuro, la transformación social; para la vanguardia lo nuevo está en el presente, “se considera portadora de una novedad que ella misma define y realiza”.³⁸ En este periodo la ciudad de Tuñón, espacio de sus primeros versos, es en presente; la proyección al futuro aparece más adelante.³⁹ Esto se corresponde también con su origen social: hijo de inmigrantes, pertenece a lo que podría considerarse la clase media baja porteña, nacido en el barrio de Once hacia 1905. Su ciudad es la de los cambios y no tiene un pasado que reivindicar. El tópico de la ciudad moderna como polo de modernización, pero al mismo tiempo como espacio de alteraciones sociales, no es una novedad de la vanguardia, sino anterior. Pero en los versos de Tuñón de alguna manera desaparece la antinomia con respecto a la tradición, a los viejos valores perdidos. En este sentido no podemos dejar de señalar el agudo análisis de Adrián Gorelik sobre las imágenes espaciales en la literatura y el tango en este periodo. Gorelik señala que para los años veinte, a partir de la discusión ideológica sobre el suburbio, el barrio pasa al centro de la escena tanto para la prensa y la intelectualidad como para la literatura y el tango que lo convierten en un tópico cultural.⁴⁰ Así, hallamos diferentes tipos de representaciones espacio-culturales ligadas a distintos proyectos político-sociales: el barrio progresista reformista, la Buenos Aires “blanca” de la vanguardia clasicista que encuentra la síntesis entre la modernidad y la tradición, al referirse a la obra de Borges, la Buenos Aires “negra”, de la bohemia marginal y la Buenos Aires “roja” de la izquierda de los veinte.

La figura de Tuñón en este análisis plantea un interrogante interesante, donde se construye una imagen de Buenos Aires desde la izquierda pero también desde la bohemia martinfierrista para esta década —en el decenio posterior, con la entrada al Partido Comunista y la organización de la revista *Contra*, su posicionamiento se radicalizará y será claramente de impugnación. Por esta razón para esta época también se lamenta y satiriza la cano-

³⁸ Sarlo, *Una modernidad periférica*, p. 100.

³⁹ Posteriormente se abrirá al resto del país y hacia 1930, con su viaje a Europa y su tercer libro se amplían por un lado el horizonte geográfico, y por otro lado los límites sociales con la politización de su poesía que lleva su obra al internacionalismo. Hay aquí un viaje biográfico y poético.

⁴⁰ Gorelik, *La grilla y el parque*.

nización del tango que pertenecía exclusivamente a los bares y prostíbulos. En *Proa* en octubre de 1924 aparece publicado “Maipú Pigalle”:

¡Pero el tango es falso y cobarde!
lo han arrancado del fogón
–herida roja de la noche
como el crepúsculo en la tarde–
que reúne bajo la parra
al calor de la comunión
hembras y hombres; en el derroche
de espíritu de la guitarra
que le han quitado
–tal la melena al león–
y como al campo, lo han vestido
con alambrado...⁴¹

Horacio Salas resalta otro elemento interesante. El presente y el suburbio de la ciudad es la única vivencia compartida de sus habitantes,⁴² podemos decir que no existe una historia común más que el presente. Tuñón “muy lejos estaba de los escritores adinerados o *esnobs* que escribían sobre las desgracias de los pobres desde la poltrona de su departamento decorado con excentricidades”.⁴³ Escribía a partir de lo sencillo y lo popular. Existe una gran diferencia en el tratamiento de la historia con respecto a la reinención mitológica borgeana y el costumbrismo. No hay nostalgia ni melancolía; más bien ironía. Es la ciudad del que recorre, el margen es colocado en el centro. Los bares, el puerto, las prostitutas, los *piringundines* y los personajes del bajo fondo son el foco de la poesía; se exacerbaban la diferencia y el cosmopolitismo. El puerto es la puerta a la heterogeneidad. De esta manera, podríamos decir que si en la obra de Borges el suburbio permite la síntesis entre la tradición y la modernidad, entre lo local y lo extranjero, en los versos de Tuñón la ciudad se dibuja en cada paso que da el reportero, no hay historia que rescatar porque ésta no ha sido una historia común; ha sido la historia que dejó afuera a muchos. Tal vez este punto de partida sea el que nos haga percibir a nuestro poeta como eternamente joven. Sólo hay una ciudad que se transforma, donde hasta las palabras nacen para nombrarla, ya sea desde el lunfardo o con la incorporación de nuevas palabras extranjeras.

⁴¹ | González Tuñón, *El violín del diablo*, pp. 73-75. La cita es de la página 74.

⁴² | Salas, “Prólogo”, p. 10.

⁴³ | Ferrari, *Raúl González Tuñón, periodista*, p. 7.

La experiencia de la ciudad moderna es retratada por González Tuñón a partir del dinamismo de lo urbano. En “Canto a Filadelfia”, publicado en conjunto con Nicolás Olivari en *Martín Fierro*, se detiene en los elementos de la tecnología y en los adelantos en los medios de comunicación y transporte de un modo que resuena al futurismo italiano pero con signo inverso:

Ciudad que apuntala el cielo con sus edificios largos
como el tiempo.
Ciudad recién nacida y ya centenaria,
todos los horizontes se han dado cita en tus esquinas
donde el tráfico ejecuta la partitura: Cosmópolis!
y el Sol marcha a 200 kilómetros por hora
para que las compañías eléctricas incendien la noche
con tus letreros luminosos, luminosos y políglotas
[...] Filadelfia, eres un inmenso hangar,
una inmensa estación de ferrocarriles
cuyos brazos de hierro fueron templados en el infierno
por unos hombres de peluca empolvada y ojos azules
empeñados en la guerra de secesión...⁴⁴

Es Filadelfia pero es todas las ciudades; es la ciudad como icono de la modernidad. Buenos Aires es Filadelfia también. La ciudad es cosmopolita porque por momentos es una categoría más que una realidad histórico-social. Es interesante cómo en la obra de estos años existe un juego entre el testimonio en su sentido más concreto como el *flâneur* que deambula y la ciudad como categoría analítica. La sintaxis se vuelve mecánicamente entrecortada para enfatizar la falta de comunicación de la urbanidad y su automatización, así como la presencia de medios de comunicación como el telégrafo, por ello el uso de la palabra *stop* en inglés para subrayar la convención internacional. Asimismo, hace hincapié en el anonimato de los individuos y lo efímero de la conversación. Recurre a la prosa para ahondar en este efecto rítmicamente y en el diseño visual que produce la palabra *stop* para cortar las frases, como si destejiese el texto:

Hijos del mundo, vengan a la ciudad de los ojos azules. Stop. Donde el Sol no termina de escalar los rascacielos. Stop. A la ciudad que inventó la fiesta visual de sus vidrieras. Stop. A la ciudad ciudadana del mundo. Stop. La de alma barnizada, inventora del *confort*, del *chewing*

⁴⁴ | *Martín Fierro*, Revista 1924-1927, p. 342.

gum, del contrabando del alcohol, y que posee entre sus preclaros hijos al auténtico “campeón de imitación del gruñido del chanco”. Stop. La ciudad que exhibe en sus restaurantes el optimismo pueril de los lechoncitos con una escarola en el trasero. Stop...⁴⁵

En cuanto al léxico, introduce neologismos para designar a los objetos de consumo. Lo nuevo aparece de manera apabullante, el exceso, las oraciones cortas y la enumeración nos abruman, como nos abruma la sociedad de consumo. Se exagera el sobreestímulo urbano.

En relación con la ciudad cosmopolita, el puerto también es el escenario de la inmigración y de la Babel por antonomasia. “Poema del conventillo”, de su primer libro, retrata las condiciones de vida de los inmigrantes en los conventillos como una Babel infernal e impugna las construcciones de la Buenos Aires oligárquica:

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...⁴⁶

En “A las tres bolas (compra y venta)”⁴⁷ también observamos la necesidad de los inmigrantes de acomodarse a la situación económico-social de la ciudad: “Cosas, cosas y cosas y un polvo hostil y frío; / olor a entierro pobre; catacumba al nivel / de las casas, complejo tenducho del judío”.⁴⁸

Lo cosmopolita y lo local son elementos constitutivos de la vanguardia martinfierrista para la época. En este punto, es importante que señalemos la apertura que se produce en la obra de nuestro poeta a partir del viaje a Europa en 1929. *La calle del agujero en la media*, escrito en París, pondrá de manifiesto los pasajes entre una ciudad y la otra, con la misma síntesis entre la vanguardia estética y la política, tras sus contactos en los círculos surrealistas franceses y el despertar del interés por la revolución rusa y el comunismo. Susana Cella remarca la intersección de imágenes en “Riachuelo de la Villette” donde sólo al final lo nombrará *Bassin de la*

⁴⁵ | *Martín Fierro, Revista 1924-1927*, p. 342.

⁴⁶ | González Tuñón, *El violín del diablo*, pp. 81-84. La cita es de la página 82.

⁴⁷ | Salas, “Estudio preliminar”.

⁴⁸ | *Martín Fierro, Revista 1924-1927*, p. 79.

Villette.⁴⁹ Esto se observa en esta referencia al riachuelo porteño y con la introducción del matadero y el arrabal. Pero esta intersección no sólo pone en relación una ciudad con la otra, sino una lucha y la otra. Su poesía no es militante aún, no hay un futuro y un nosotros, sino un yo de denuncia, pero que se abre y se amplía. La denuncia aquí, la denuncia allá:

Hablo del riachuelo proletario, abandonado,
a los pies de París,
arrastrándose [...]
Calles que vienen de los mataderos
y traen todo el rumor y todo el polvo de ese arrabal
de las insurrecciones, de las resignaciones, de los
asesinatos
de los entierros pobres,
de las ferias trashumantes y los circos sin nombre...⁵⁰

Son las condiciones de vida de los desdichados de las grandes ciudades. Es interesante observar el lugar de la palabra “asesinatos” en el centro del poema. Las demás palabras que llevan esa misma ubicación espacial son “sin calzones”, “siempre” y “de las escuelas”. La mención del universo infantil de la pobreza podría pensarse como un espejo deformado del ideal del ascenso social, representado de alguna manera por el grupo de intelectuales de clase media al que pertenece. Son los hijos de los inmigrantes que no saldrán ni del riachuelo ni del suburbio, que padecen un modelo social y político que se presenta cada vez más como caduco. El golpe militar de 1930 no está muy lejos. En “La calle del agujero en la media”, Tuñón nos dice:

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,
solo con el recuerdo de una mujer querida.
Está en un puerto. ¿Un puerto? Yo he conocido un puerto.
Decir: Yo he conocido, es decir: algo ha muerto.⁵¹

Al respecto Cella subraya la idea de conocimiento a través de la experiencia, de la vivencia, del que recorre. “El conocer deviene de lo que se

⁴⁹ Cella, “Sobre una montaña de ceniza”, p. 130.

⁵⁰ González Tuñón, *La calle del agujero en la media*, pp. 21-22.

⁵¹ González Tuñón, *La calle del agujero*, pp. 33-34. La cita está en la página 34.

ha recorrido y vivido y que puede formularse en ‘una calle’ como espacio que se reitera en cada ciudad, realista y superrealista, en el sentido de que es capaz de contener aquello que se busca como meta: ‘toda la realidad’”.⁵² La calle como metonimia de la ciudad, pero el puerto como metonimia de Buenos Aires. Hay una Buenos Aires que ha muerto para el poeta, la Buenos Aires del puerto, la Buenos Aires a la que llegaban los inmigrantes con sueños de prosperidad.

Con respecto a la sintaxis fragmentada de la obra de Tuñón es importante que resaltemos otro elemento de la modernidad con el que se relaciona. Es el cine. Éste irrumpe para modificar los hábitos culturales de la sociedad. Este modo sintáctico nos permite observar en una suerte de fotogramas sus imágenes de manera nítida y cruda también. El aspecto formal refuerza el contenido social de la realidad que el poeta enfoca. Las construcciones sintácticas con sus cortes y yuxtaposiciones nos recuerdan al lenguaje del montaje cinematográfico dando una imagen dinámica de lo urbano. Esta incorporación del cine en la poesía de Tuñón no es sólo formal. Las referencias al cine son muchas y contribuyen a la imagen de ciudad moderna. El mundo de los bandidos, el mundo fantasioso, el circo, los seres extraños se nutren de dos vertientes, la prensa y el cine. En “El monito del servio” hallamos una gran cantidad de imágenes audiovisuales que se relacionan con un tipo de lector que ya está acostumbrado a la diversidad de estímulos con rapidez, ya sea desde el cine, la radio o bien la presencia de la publicidad gráfica y los textos cortos que señalábamos en la primera parte del trabajo:

Se llenó de monedas la pandereta.
Enarbolando un grito gutural
se fue el monito por la calle quieta
que da al río manso del arrabal.
Chilló la carreta
de gitanos
jóvenes y ancianos
que adivinan la suerte
y se paran sobre las manos.
Caravana burla-la-muerte...
Yo sentí que eran mis hermanos [...] ⁵³

Sonido y movimiento. Las oraciones entrecortadas enfatizan la potencia de lo visual y realzan la fascinación por esos mundos. Daniel Freidemberg

⁵² Cella, “Sobre una montaña de ceniza”, p. 131.

⁵³ Salas, “Estudio preliminar”, p. 181.

resalta la importancia de las imágenes del poeta y caracteriza su escritura como “receptora de impulsos imprevistos”.⁵⁴ En este poema podemos percibir esa sensación hasta de pasividad del poeta, que recibe los estímulos del mundo del circo y los gitanos, envuelto casi narcóticamente en él.

El universo del entretenimiento también se ve reflejado en “Eche veinte centavos en la ranura”, de su primer libro. El subtítulo mismo es “Imágenes del viejo Paseo de Julio”. En cuanto al contenido del poema, se contrapone el mundo de fantasía con la realidad difícil y dura. Pero ésta no es una fantasía inocente, sino un mundo fantástico, narcótico y algo perverso que dibuja una ciudad llena de placebos. Aparece el entretenimiento como escape de la alienación de los trabajadores, el consumo de masas cubrirá los huecos de bienestar que cava la era de la explotación.

La cultura popular se vuelca a este consumo masivo que se hace cada vez más popular en la Buenos Aires de la década de los veinte: “El dolor mata, amigo, la vida es dura, / y ya que usted no tiene ni hogar ni esposa, / si quiere ver la vida color de rosa / eche veinte centavos en la ranura”.⁵⁵ Asimismo, las connotaciones sexuales de este verso traen el tema de la prostitución y la degradación moral de la mujer, que está puesta al mismo nivel que una máquina de ilusión de un parque de atracciones, tal como señala el estudio de Schäffauer.⁵⁶ Esta imagen de la mujer de la mala vida se reproduce en diversos productos culturales de la década y estará vigente hacia la década siguiente con el surgimiento de la cinematografía nacional con el auge del sonoro.

A su vez, este consumo se vincula con el mundo de la publicidad. La venta de objetos y remedios mágicos que darán solución a los pesares de la vida; con veinte centavos la vida es color de rosa. El lenguaje es el de los *slogans* publicitarios y esto se refuerza aún más con la repetición rítmica que nos lleva a pensar en un *jingle* de publicidad. La rima potencia la ironía y se mofa de la artificialidad de la sociedad de consumo. La repetición obsesiva del *slogan* crea un ritmo ágil propio de los ambientes de entretenimiento, pero los demás versos dejan aflorar la sordidez del espacio:

Teatrillos de utilería.
Detrás de esos turbios cristales
hay una sala sombría:
paraísos artificiales [...]
Pero sobre todo mujeres

⁵⁴ Freidemberg, “El corazón alborotado del mundo”, p. 49.

⁵⁵ González Tuñón, *El violín del diablo*, pp. 65-67. La cita es de la página 65.

⁵⁶ Schäffauer, *ScriptOralitât*.

para los hombres de los puertos
que prenden como alfileres
sus ojos en los ojos muertos....⁵⁷

El ritmo ágil, las luces de la artificialidad alucinan a la vez que dejan en soledad. La presencia de la publicidad también podemos vincularla con la labor del poeta en la prensa. Habíamos señalado la importancia que comenzaba a tener la presencia de patrocinadores y de publicidad en los diarios como *Crítica*. Tuñón conoce del tema y de la relación entre el público y la publicidad. Ésta, podríamos decir, encubre la relación entre la sociedad y las promesas de felicidad no cumplidas por el sistema que se abre a partir de 1916.

Además, esta introducción del imaginario de la publicidad, de la fantasía efímera y económica, se hace a partir de un lenguaje coloquial, que busca la proximidad de la venta con el interlocutor, y que se manifiesta directamente con el vocativo “amigo”. El poeta se halla irónicamente cerca del lector para mostrarle la cruel realidad, la que no es color de rosa, aquella ciudad fuera de la máquina de ranura.

Consideraciones finales

Los primeros pasos de la obra de Raúl González Tuñón recrean con originalidad la riqueza del mosaico cultural y artístico que tenía lugar en la década de 1920 en Buenos Aires. Las redes de sociabilidad intelectual eran dinámicas y activas, y reflejaban la ebullición político-cultural nacional, así como su relación con los movimientos de vanguardia internacionales.

La figura de Tuñón poeta, periodista, viajero, aventurero, entre otras, es el producto de una década que se percibía como un escenario experimental y de búsqueda, y que fue construyendo un espacio babélico en todas sus aristas. Estas figuras fueron enriqueciendo sus representaciones sobre la ciudad como espacio material y simbólico donde se tejían las relaciones sociales, económicas y culturales de la década del veinte. Tradicionalmente, el tratamiento de la obra de nuestro poeta en estos años ha reflejado molestia y hasta se han oído lamentos por el lugar de incalificación o de excepción a la regla que postularon las divisiones dicotómicas canonizadas posteriormente para la comprensión del ámbito cultural. Los debates sobre las definiciones de los grupos no tardaron en llegar y eclipsaron en algunos aspectos la relación de los intelectuales y la política de aquellos años.

⁵⁷ | González Tuñón, *El violín del diablo*, pp. 65-67. La cita es de la página 66.

Este trabajo buscó transitar por las figuras que su persona construyó y encarnó, así como también por la pluralidad de fuentes de su propia poesía en forma y contenido, con el fin de observar la representación de Buenos Aires como forma de denuncia social. La ciudad como espacio sobre el que se construye y como espacio constructor de las relaciones sociales de la época. Este espíritu curioso y trashumante contribuye a develar la porosidad del campo artístico-intelectual y volver a pensar las imágenes de la ciudad como medios de expresión de esas relaciones. En este sentido, nos hemos detenido sobre los elementos a partir de los cuales Tuñón fue delineando la Buenos Aires de los años veinte, con sus imágenes, su lenguaje, personajes, lugares, noticias, miserias, así como también la forma en que fue configurando su medio y modo de intervención en la política. La poesía de Tuñón resalta el valor del testimonio como expresión de una experiencia colectiva. La inseparabilidad de los distintos planos de la actividad de Tuñón refleja una sociedad donde arte y política caminaban de la mano. El poeta y el periodista se abrazan, hemos dicho. Los intelectuales que pensaron la realidad nacional a principios de siglo concibieron su *métier* de manera holística y cada intervención era parte de una construcción intelectual en transformación y en diálogo con su sociedad y su tiempo, más allá de las declaraciones que sus propios protagonistas realizaban.

Celebramos la dificultad taxonómica de la figura de Tuñón, aquí y allá, con “unos” y con “otros”, su lugar de intersección y movilidad permanente, ya que echa luz no a las excepciones del campo, sino más bien a la lógica de su funcionamiento. Los años veinte, como pocas décadas en la historia político-social y cultural de nuestro país, propusieron programas de renovación que buscaron entender la realidad en toda su complejidad.

Bibliografía

Berg, Walter Bruno

Oralidad y argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina, edición de Walter Bruno Berg y Markus Klaus Schäffauer, Tübinga, Gunter Narr Verlag, 1997.

Cahill, Paul

“Sinfonía de trincheras y rameras: “El violín del diablo” de Raúl González Tuñón”, en *Romance Notes*, vol. 47, núm. 3, (2007), pp. 271-279.

Catelli, Nora

En la era de la intimidad, seguido de El espacio autobiográfico, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Cella, Susana

“Sobre una montaña de ceniza lejana y popular. Raúl González Tuñón”, en Susana Cella (comp.), *Por Tuñón*, Buenos Aires, Ediciones

- del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2005, pp. 125-143.
- (comp.) *Por Tuñón*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2005.
- Ferrari, Germán
Raúl González Tuñón periodista, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2006.
- Freidemberg, Daniel
“El corazón alborotado del mundo”, en Susana Cella (comp.), *Por Tuñón*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2005, pp. 41-55.
- Gelman, Juan
“La Rosa blindada”, en Susana Cella (comp.), *Por Tuñón*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2005, pp. 7-8.
- González Lanuza, Eduardo
Los martinfierristas, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas—Ministerio de Educación y Justicia, 1961.
- González Tuñón, Raúl
El violín del diablo / Miércoles de ceniza, Buenos Aires, Editorial La Rosa Blindada, 1973.
- “Crítica y los años veinte”, en *Todo es Historia*, núm. 32, (diciembre 1969).
- *La calle del agujero en la media/Todos bailan*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005.
- Gorelik, Adrián
La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- Martín Fierro, Revista 1924-1927*
Edición facsimilar, estudio preliminar de Horacio Salas, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- Mignolo, Walter
“La figura del poeta en la lírica de vanguardia”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XLVIII, núm. 118-119, (enero-junio de 1982), pp. 131-148.
- Mirkin, Zulema
Raúl González Tuñón. Cronista, rebelde y mago, Buenos Aires, Talleres Gráficos de Staub, 1991.
- Osorio, Nelson
“Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 47, núm. 114-115, (enero-junio de 1981), pp. 227-254.

- Persello, Ana Virginia
Historia del radicalismo, Buenos Aires, Edhasa, 2007.
- Prieto, Adolfo
 “El martinfierrismo”, en *Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana*, núm. 1, (1959), pp. 9-31.
- Rama, Ángel
 “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”, en *Hispanérica. Revista de literatura*, núm. 36, (1983), pp. 3-19.
- Rolland, Romain
El espíritu libre, Buenos Aires, Hachette, 1956.
- Salas, Horacio
 “Estudio preliminar”, en *Martín Fierro, Revista 1924-1927*, Edición Facsimilar, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.
 — “Prólogo”, en Zulema Mirkin, *Raúl González Tuñón. Cronista, rebelde y mago*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de Staub, 1991.
- Sarabia, Rosa
Poetas de la palabra hablada, Londres, Támesis, 1997.
 — “Raúl González Tuñón o el ‘decir’ de la poesía urbana”, en Susana Cella (comp.), *Por Tuñón*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2005, pp. 73-88.
- Sarlo, Beatriz
Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988.
- Schäffauer, Markus Klaus
ScriptOralität in der argentinischen Literatur. Funktionswandel literarischer Mündlichkeit in Realismus, Avantgarde und Post-Avantgarde (1890-1960), Friburgo, FreiDok, 2000, consultado en <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/118/pdf/scriptOralitaet.pdf>.
- Setaro, Ricardo
La vida privada del periodismo, Buenos Aires, FEGRABO, 1936.
- Viñas, David
 “Cinco entredichos con Raúl González Tuñón”, en Susana Cella (comp.), *Por Tuñón*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2005.
- Williams, Raymond
La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas, Buenos Aires, Edición Manantial, 1997.