

Entre la contemplación del mundo y François Villon: elecciones y continuidades en la imagen de escritor de Raúl González Tuñón desde *El violín del diablo*

María Fernanda Alle

Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, CONICET

Resumen

Este trabajo se propone indagar algunos aspectos de la imagen de escritor que Raúl González Tuñón construye en su primer libro de poemas, *El violín del diablo* (1926) y que, asumiendo diversas modalidades, tiene continuidad a lo largo de toda su producción. Nos centraremos en dos aspectos medulares: por un lado, la “carencia de vínculos prestigiosos” que lleva a una concepción del conocimiento alejada de los saberes librescos; y, por otro, la elección de la figura de François Villon como máscara del yo poético, en un claro gesto de construcción de un linaje que es, al mismo tiempo, una declaración poética y política. Estos aspectos ponen al descubierto muchas de las características que pueden ser atribuidas a la imagen de escritor que González Tuñón construye: el poeta de los bajos fondos porteños de la década del 20 que registra en su poesía a personajes signados por la carencia; una figura de poeta que comulga con los personajes de esos espacios marginales, que no mira de afuera sino que comparte con ellos sus experiencias. En este sentido, la construcción de esta imagen de escritor significa el inicio de un programa poético-político que, en su derrotero, acabará de definirse en la década del 30 y tendrá continuidad en toda su obra posterior.

Introducción

El primer libro de Raúl González Tuñón, *El violín del diablo* (1926), recoge una serie de poemas en sintonía con muchos de los postulados de la vanguardia martinfierrista. Sin embargo, exhibe características propias y singulares que lo tornan difícil de catalogar puesto que, al mismo tiempo, muchos aspectos temáticos lo acercan a la literatura social del grupo de Boedo. No obstante, también se distancia de este grupo en tanto que en *El violín...* la crítica social toma caminos diferentes, no está ligada aún al propósito de “despertar conciencias”¹ y, además, se conjugaba con innovaciones formales y metáforas más al uso de la vanguardia de Florida. De acuerdo con esta idea, si bien hoy en día existe un consenso por parte de la crítica en cuanto a la pertenencia de González Tuñón al grupo nucleado en torno a la revista *Martín Fierro*, su producción poética de los años 20 “logra contener”, como afirman Leonardo Candiano y Lucas Peralta, “los dos polos [el de la innovación formal y el del contenido social] en una misma estética” (2007: 258). Sumado a esto, en estos poemas iniciales del autor se fusionan, tal como señala Isabel Stratta, “dos orientaciones, una romántica y bohemia –de raíces baudelairianas y modernistas– y otra vanguardista” (2006: 155), que permiten pensar en una poética singular que une diversas tradiciones y criterios estéticos.

1 Leonardo Candiano y Lucas Peralta, en su estudio dedicado al Grupo de Boedo (2007), señalan: “La función primordial del escritor en el marco establecido sería para el grupo de Boedo mostrar al oprimido las causas por las que se encuentra en esa situación” (16). Y, más adelante: “La búsqueda será, entonces, la de la construcción de una práctica ideológica que aúne a los trabajadores y los identifique como clase social dominada y en conflicto con su clase antagonica” (17). La escritura poética de González Tuñón de los años 20 difiere de la propuesta boedista en tanto aquí, si bien hay crítica social –como veremos más adelante en este trabajo–, no se presenta aún en términos programáticos, es decir, con el propósito de denuncia y de construcción de una “cultura proletaria”. Esta primera poesía de Tuñón no reconoce una funcionalidad de la práctica ligada a una ideología como sí lo hará la que escribe a partir de los años 30.

Es en los cruces y tensiones entre la vanguardia estética, la bohemia (Bourdieu, 1995) y la crítica social, entre las elecciones poéticas e ideológicas, donde nos situamos para leer este poemario a partir de ciertos rasgos de la “imagen de escritor” (Gramuglio, 1992) que González Tuñón construye y que hace posible tender una red de continuidades respecto de su poesía posterior.

En este sentido, a lo largo del presente trabajo, destacamos algunas operaciones que, iniciadas en este momento, recorren, con matices diferentes, toda su producción. Para esto, nos centraremos en dos aspectos medulares a partir de los cuales se pueden revisar estas continuidades: por un lado, la “carencia de vínculos prestigiosos” (Sarlo, 1988) que conduce a una concepción del conocimiento alejada de los saberes librescos; y, por otro, la elección de la figura de François Villon como máscara del yo poético, en un claro gesto de construcción de un linaje que es, al mismo tiempo, una declaración poética y política.

Entre la carencia de prestigio y la contemplación del mundo: la construcción de una poética

Para comenzar, partimos de las observaciones de Beatriz Sarlo acerca de los vínculos y los materiales con los que opera el poeta desde este primer poemario y que se asocian a la “carencia de tradiciones mayores” en su biografía y, por ende, en sus elecciones poéticas. La autora señala:

Los nexos que elabora desde la adolescencia remiten a relaciones adquiridas que carecen de un pasado prestigioso común: nada que reivindicar sino las posibilidades de futuro. Mezcladas con estas, los residuos presentes en los márgenes, un mundo folletinesco y baudelairiano de conspiradores, traficantes de drogas, prostitutas judías y morfinómanas turcas, delatores y buscavidas. (1988: 159)

Todo en la biografía y en la poética de este hijo de obreros inmigrantes carece de “un pasado prestigioso común”; este es, precisamente, uno de los núcleos a partir del cual pueden leerse las autofiguraciones construidas en este primer poemario. Tal carencia de vínculos prestigiosos tiene su correlato en las elecciones poéticas. Los personajes que González Tuñón registra son seres marginales, ladrones, prostitutas y marineros, cuyas vidas están signadas por las frustraciones, los sueños incumplidos, la miseria y la extranjería; el arte es arte popular, música de feria construida por la mezcla, como la “Sinfonía en rojo y negro”; o ruinas y desechos, como el violín del diablo creado por Werner Land; o está relegado a los recovecos más oscuros de las compraventas, donde los objetos de arte y los libros se venden sin tener en cuenta su valor simbólico y cultural. Y, en cuanto a las autofiguraciones, al poeta de la “torre de marfil”, al poeta de la tradición envuelto en un halo de prestigio y distinción, se lo reemplaza por la figura del poeta de la calle, no el que pasea sino el que participa, que no juzga, que puede enamorarse de las prostitutas y que “echa veinte centavos en la ranura”: una figura de poeta que, a causa de estas elecciones, escoge la máscara de François Villon para nombrarse a sí mismo y, en ese acto, define una poética y una dirección ideológica para su poesía.

Esta carencia de la que habla Beatriz Sarlo se vuelve palpable en la ausencia de saberes y de tradiciones prestigiosas vinculados a la escritura de González Tuñón. Sin embargo, este vacío es estratégicamente desestimado por el autor: a partir de un modo diferente de pensar el conocimiento, privilegia el aprendizaje cotidiano de la experiencia y la curiosidad ante la realidad en detrimento de los saberes librescos. Para el poeta los saberes teóricos no permiten comprender el mundo o dar cuenta de una realidad saturada de historias y personajes que las teorías no logran interpretar. Así, por ejemplo, en el poema “Humo”, el poeta expresa, con una fuerte ironía, la imposibilidad de conocer el mundo con los presupuestos de saberes que no logran captarlo ni entenderlo:

Tu violín está enfermo de parálisis;
se ahorcaron los sonidos.
No resiste el análisis de algunos entendidos
que hacen muecas de duda.
("Humo", 1926: 16)

El poema donde mejor se expresa esta forma de concebir el conocimiento alejada de los saberes libresco es, sin duda, "Eche veinte centavos en la ranura": allí, el poeta afirma que la filosofía no sirve para vivir, que la experiencia cotidiana es la fuente de un conocimiento más vital y útil. El azar de echar monedas en la ranura de esas máquinas modernas para que se muestre un mundo fantástico, mágico y siempre nuevo, es el modo de entender el conocimiento y de pensar la propia práctica de escritura: una escritura que surge de la percepción de las singularidades, de la atención a las pequeñas cosas extraordinarias que la cotidianeidad deja entrever.

-Y no se inmute amigo, la vida es dura,
con la filosofía poco se goza:
¡Si quiere ver la vida color de rosa
eche veinte centavos en la ranura!...
("Eche veinte centavos en la ranura", 1926: 100)

En este sentido, los maestros y las fuentes de conocimiento dejan de ser los libros, los filósofos, los que se arrogan un saber aprendido por medio de la escritura. El gran maestro de este poeta será, en cambio, el payaso, representante de un mundo infantil y popular, de las pequeñas distracciones de los niños pobres:

Rey de las cabriolas fantásticas,
yo te diré que has sido mi Padre-nuestro,
mi mejor libro y mejor maestro
y clown
de mis primeras emociones plásticas.
Frank Brown, mi querido gnomo Frank Brown.
("A los veteranos del circo", 1926: 92)

Del mismo modo, en la dedicatoria a "Vareleta" de su segundo libro, *Miércoles de ceniza* (1928), González Tuñón, agrega esta idea: "Como tú ya hice carpa aparte, y a la compañía de los literatos, prefiero la de los payasos" (1928: 8), señalando una preferencia en la que se juega una concepción de la literatura que se expresará de modo más preciso en su producción de la década siguiente.

Este tópico de la carencia ligado a la imagen de escritor, que aparece ya desde sus primeros libros de poemas, continúa a lo largo de toda su trayectoria poética e intelectual adoptando otras modalidades y rasgos. Así, en 1934, cuando su posición política esté abiertamente ligada al comunismo, en el texto que abre el libro *El otro lado de la estrella*, titulado "Los escritores y la realidad", González Tuñón se hace cargo de esta "carencia de pasado prestigioso", evocada por él como la "cultura del pobre", para legitimar una práctica poética asociada a los fines revolucionarios, separándose de otros escritores "neutrales", ligados a la burguesía, que acumulan saberes prestigiosos pero que no pueden encontrar su originalidad condenándose a repetir modelos. En este sentido, una línea argumental va hilvanando esa "cultura del pobre" a la práctica de "un arte al servicio de la sociedad" y a la posibilidad de hallar un tono propio y original para la escritura. En el mismo movimiento, González Tuñón homologa la posesión de una cultura alta y prestigiosa a la neutralidad política, la repetición y la falta de originalidad:

Nuestra cultura de muchachos pobres, hecha de prepotencia casi, a manotazos, cruzada de viajes, de pasiones y de aventuras, defendida por una sensibilidad que nadie puede negar (...) es más viva, más humana, más útil, más de hoy (...) que la de esos pillastres de la literatura que viven al asalto a las enciclopedias, a los libros olvidados, a las historias y las sugerencias de los otros. (...) Es que creemos que ella [la cultura] debe ser mucho más fuerte, más actual, más noble, que la estrecha, snob y podrida cultura burguesa. (1934: 21)

Casi cuarenta años después de estas declaraciones, dejando de lado el tono polémico y combativo de los años 30, González Tuñón recuerda, en la entrevista con Horacio Salas, las circunstancias de escritura del poema “Eche veinte centavos en la ranura” y, en un intento por sistematizar una poética, vuelve nuevamente sobre la importancia de los saberes basados en la experiencia:

Pero mi forma de ver la vida tiene algo que ver con una frase de sir Roger Bacon que encontré en una revista cuando estaba en el Colegio Nacional. La frase decía “Contempla el mundo” y eso es lo que he venido haciendo desde entonces, contemplar el mundo y contarlo, a mi manera, con mi asombro, con mis ojos. Contemplando el mundo, querido Horacio, uno puede aprender a luchar contra todo lo que lo afea y puede también hacer lo posible por embellecerlo. (Salas, 1975: 34)

El oxímoron de encontrar en el Colegio Nacional esta frase que jerarquiza el saber de la experiencia por sobre los libros y la sistematización de los conocimientos es una operación central en la construcción de la imagen de escritor: frente a la “carencia de pasado prestigioso”, González Tuñón construye su saber, su conocimiento, a partir de la contemplación del mundo. El apelativo baconiano tiene, entonces, consecuencias tanto en la construcción de la imagen de escritor como en la formulación de una poética. Al mismo tiempo, esta frase no solo le sirve para pensar sus poemas iniciales –que define como “repentistas”– sino que, tal como él mismo señala, permite el tránsito que lo condujo, en la década del 30, a “luchar” contra todo aquello que afea el mundo, a asumir una posición política que se expresa, fundamentalmente, en una concepción de la función de la escritura poética como portadora de un mensaje de propaganda revolucionaria.

Así, si en los años 20 esta “carencia de vínculos prestigiosos” le sirve al autor para construir su propia imagen a partir de una concepción del conocimiento que privilegia la experiencia por sobre los libros y configurar un universo poético a partir de espacios y personajes también signados por la carencia, en los años 30, con la necesidad de definir un lugar de enunciación ligado a su posición política, esta “carencia” es utilizada, por un lado, para legitimar su escritura y, por otro, para separarse y polemizar con otros escritores del campo intelectual que remiten fundamentalmente, aunque no son nombrados, al grupo nucleado en torno a la revista *Sur*. En los años 70, en cambio, con un tono más conciliador, se trata de buscar un hilo conductor a la práctica ejercida y sistematizar retrospectivamente una poética que enlaza una estética “repentista” a un fin revolucionario.

De François Villon a la Revolución: elecciones poéticas y políticas

En tensión con este modo de comprender el conocimiento, González Tuñón emprende, en *El violín*, la construcción de un linaje, de una tradición en la cual afinar su propia producción poética. En un arco que abarca desde los simbolistas y los realistas rusos a François Villon y Baudelaire, las preferencias poéticas de las que deja constancia en sus poemas trazan una tradición para su poesía y, por lo tanto, son una suerte de filtro a partir del cual la realidad se vuelve escribible.

Sin embargo, en esta gama de autores citados es preciso destacar la figura de François Villon, puesto que si los otros nombres aparecen para destacar rasgos de personajes o anécdotas que se convierten en la excusa del poema, Villon es el nombre que se atribuye el “yo” del poema “Bajo Fondo” y que se asocia a la configuración poética de un margen geográfico y social. Esta operación a partir de la cual el poeta construye su máscara asumiendo un nombre propio reconocido en la literatura, tiene derivados tanto ideológicos como estéticos. Como figura que condensa diversos aspectos de la imagen de escritor y que permite leer también una concepción sobre la escritura y el poeta, François Villon será el personaje que González Tuñón elige para nombrarse a sí mismo:

Esta noche estaré con vosotros, hermanos.
Con vosotros beber quiero esta noche. Iré
no como los psicólogos o los raros: las manos
en el pecho, que no, les juraré.
Iré como un amigo nada más compañeros.
Abrid vuestra guarida y vuestro corazón.
A la luz amarilla de los viejos mecheros
estrechadme las manos. Yo soy François Villon.
 (“Bajo fondo”, 1926: 120)

La figura de François Villon –el poeta medieval cuya imagen fue rescatada por el Romanticismo, tiñéndola de sesgos novelescos–, se asocia, de acuerdo con el imaginario romántico del que Tuñón la toma, a la marginalidad. Es el poeta borracho y ladrón que transita por las esferas más bajas de la sociedad de su tiempo y escribe, usando un lenguaje coloquial y popular, sobre los ladrones, los condenados, las prostitutas y otros seres marginales. Precisamente, muchas de estas características pueden ser atribuidas a la imagen que González Tuñón construye de sí mismo: el poeta de los bajos fondos porteños, que registra en su poesía a prostitutas, marineros, mendigos y otros personajes de esa Buenos Aires cosmopolita y marginal, que sueña con ser un pirata o un marinero y que comulga con los personajes de esos espacios en una suerte de experiencia compartida. González Tuñón, que carece de todo vínculo con cualquier “pasado prestigioso”, elige contar la vida de seres carentes y pobres, pero saturados de singularidades y de historias. La construcción de esta máscara, que al tiempo que encubre identifica al poeta, es un claro gesto a partir del cual González Tuñón pone al desnudo sus elecciones y, en este sentido, implica una torsión a ese imaginario romántico, puesto que aquí la figura de François Villon irá asociada no solo a la autfiguración del poeta bohemio, sino también a una decisión ideológica:

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.
 (“Bajo fondo”, 1926: 117)

En este sentido, la elección del espacio, de los personajes y, por ende, de la máscara, no es solo una construcción poética, también entraña decisiones políticas que marcarán toda su poesía. Si bien en los poemarios posteriores González Tuñón dejará de llamarse François Villon y elegirá para sí mismo el vernáculo nombre de “Juancito Caminador”, estas elecciones, que señalan múltiples valores asociados a la práctica poética, significan el inicio de un programa poético-político que, en su derrotero, acabará de definirse a mediados de la década del 30, con la afiliación de González Tuñón al Partido Comunista y la correlativa puesta en práctica de una moral de

la escritura que fijará un valor para la poesía asociada a los imperativos revolucionarios. De este modo, la preferencia por “la verdad de abajo” se irá ensamblando con una posición política: “los de abajo” serán los obreros a los que el poeta se unirá en su lucha por la revolución que, iniciada en Rusia, se expandirá por el resto del mundo:

Madre, me fui detrás de los obreros cantando.
Vamos a dar la vuelta al mundo cantando
(...)
Y solo un hombre claro y científico que respira
–oh, que respira todavía en la Plaza Roja–
nos ha de guiar...
 (“El poema internacional”, 2005: 100)

Si bien en *El violín*, la palabra revolución no aparece aún, puede leerse en los poemas tanto una crítica al sistema político y económico como el anuncio de futuras rebeliones que darán por tierra con las injusticias. Así, desde el lamento por la pobreza y la carencia de alimento de los trabajadores –“¡As, si todos tuvieran un hogar! Si la sopa,/ dijera para todos su sentida canción! (“Descarga de carbón”, 1926: 73)– a la comprensión del sistema de abusos necesario para hacer mover la rueda del trabajo, como en el poema “El cochero”, González Tuñón va configurando una poética donde confluyen elecciones que recorrerán toda su obra. Simultáneamente, en *El violín* no solo hay una crítica social fuerte sino el anuncio del final del ciclo histórico en el cual los obreros deben trabajar a destajo para que la sopa diga “su sentida canción” en la mesa familiar: “¡Trabajadores negros, y fuertes y ceñudos/ que componéis el noble poema del sudor!/ Un día no lejano ha de ser vuestro el mundo...” (“Descarga de carbón”, 1926: 73). El poeta augura el derrumbe de este orden injusto, metonimizado en un espacio que condensa la marginalidad y la carencia, el conventillo, que estallará sobre la ciudad elegante y dejará al descubierto la pobreza de estos inmigrantes que soñaban una vida mejor:

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.
 (“Poemas del conventillo”, 1926: 124)

El deseo de justicia por “los arrojados del mundo” que se expresa en la producción poética del autor en los años 20 se radicalizará posteriormente en relación con la postura política que asume a partir de los años 30, cuando la figura del poeta bohemio se transforma en la del intelectual comunista cuyo compromiso con el partido se expresa desde su propia escritura poética. De este deseo de justicia y el anuncio de rebeliones a la confianza en la revolución que podemos leer en sus poemarios de la década del 30 y del 40 hay un hilo de continuidades que hace de la poesía de González Tuñón un camino de profundizaciones ideológicas y estéticas ligadas a este comienzo vanguardista de los años 20. En el libro *Demanda contra el olvido* (1963), un poemario de madurez que vuelve sobre el pasado para fundar una memoria artística y política, hay un breve poema cuyo título es precisamente “François Villon”.

En él, González Tuñón construye la imagen del poeta medieval como la del iniciador de una tradición poética que mantiene un diálogo con su tiempo y que logra desmontar todas las jerarquías falsas animándose incluso a “tutear a Dios”. Villon será el creador de una nueva estética, un nuevo modo de escritura que implica un corrimiento respecto de aquello que puede

ser considerado poético, una transgresión de todos los cánones. Villon encarna, para González Tuñón, la figura del primer “poeta-hombre”, una figura desacralizada del poeta como fundador de una poesía que ancla sus raíces en la realidad cotidiana y marginal que lo rodea:

“Un nuevo acento, una manera, un modo de tutear a Dios
y el primer contacto que tuvo la poesía con el hombre
(...)
Cuando murió las catedrales y las tabernas le lloraron
y un trabuco, una rosa y una estrella, bajo su blusa se encontró.
(2006: 34)

Pero, al mismo tiempo, la serie de objetos encontrados bajo la blusa de Villon tras su muerte –la rosa, la estrella y el trabuco, símbolos que en la poética de Tuñón representan a la poesía–, no solo remiten a una nueva poética de los bajos fondos sino también a la concepción de la poesía como lucha. Si la rosa y la estrella son símbolos de la creación poética en su vertiente más íntima y personal, el trabuco, entre ellas, remite a la idea de la poesía revolucionaria, al servicio de la lucha de los pueblos (en esta dirección, *La rosa blindada* o *La luna con gatillo*, títulos de libros de González Tuñón, pueden pensarse en este cruce entre poesía y finalidad revolucionaria).

Así, mientras en los años 20 González Tuñón usaba el nombre de Villon para nombrarse a sí mismo y marcar, en ese acto, una serie de elecciones tanto poéticas como políticas, en los 60, vuelve sobre esta figura para señalarlo como el iniciador de una modalidad poética, de un linaje de poetas que conjugan lo poético con lo político, en el que el mismo González Tuñón se incluirá. En este sentido, en la “Crónica del arenque ahumado” del libro publicado póstumamente, *La literatura resplandeciente*, retoma la figura de François Villon para ubicarlo como el iniciador, en la poesía francesa, de lo que él llama “la línea de rebelión de la poesía”:

Grandes son, claro está, en la línea de rebelión de la poesía francesa, ya exaltada por nosotros –considerándola como la más rica del mundo, quizás– la cual se inicia con Villon, sigue manifestándose con matices distintos a través de Hugo, de Baudelaire y Rimbaud (González Tuñón, 1976: 107).

Esta línea de “rebelión de la poesía” se caracteriza, en primer lugar, de acuerdo con González Tuñón, por el reflejo en la poesía de la época, por el contacto que mantiene la escritura con su tiempo y por “aportar nuevos ángulos de visión, en la instrumentación lírica y por la temática.” (1976: 108). Este linaje, fundado por Villon y que se extiende a lo largo de la historia de la literatura como una de sus vertientes –la más “auténtica”, dirá González Tuñón– implica una concepción realista de la poesía como reflejo que supone una cercanía con la actualidad de su escritura. De modo retrospectivo entonces, González Tuñón reconstruye, en esta crónica, un linaje de poetas de la “rebelión” que echa luz sobre su propia escritura y sus elecciones poéticas y, también, permite leer una concepción de la poesía como *testimonio* cuyo valor, cuya *autenticidad*, radica principalmente en el reflejo de su tiempo: un reflejo que, tal como el autor lo piensa, no consiste en la mera copia sino en un modo particular de diálogo del poeta con la realidad.

En los inicios literarios de González Tuñón en la década del 20 la utilización de la figura de François Villon como máscara del yo poético conlleva diferentes elecciones que, a lo largo del tiempo, se irán tematizando de modos diversos. Así, de la elección de un margen social como espacio poético y la crítica ante las situaciones injustas a las que se ven sometidos “los arrojados del mundo” presentes en *El violín del diablo*; a la confianza en las posibilidades de la revolución

comunista; y, posteriormente, a la sistematización de su propia poética como eslabón dentro de la vertiente de la poesía como “rebelión” es posible trazar en su poesía una línea de continuidad. A través de la figura de François Villon, González Tuñón va marcando una serie de elecciones poéticas e ideológicas que responden al modo de concebir la función y el valor de la poesía presente en las diversas etapas de su escritura.

A modo de conclusión

En este trabajo hemos rastreado, a partir de dos aspectos que caracterizan la imagen de escritor que González Tuñón construye en su primer libro *El violín del diablo*, una serie de continuidades a lo largo de toda su trayectoria poética. Así, la “carencia de prestigio” como marca de esta imagen y la elección de la figura de François Villon como máscara del yo poético, son dos constantes que, asumiendo diversas modalidades y singularizándose de modo diferente en cada contexto de escritura, están presentes en toda su obra y permiten leer una concepción de la poesía y de la función del poeta asociada al contacto con su época. En este sentido, la imagen de escritor que González Tuñón construye en su primer poemario significa el inicio de un programa poético-político que irá definiéndose y precisándose a lo largo de su obra.

En la “Crónica de Florida y Boedo”, también recopilada en *La literatura resplandeciente*, González Tuñón piensa en los cambios que marcan, con la politización del poema, el pasaje de la vanguardia martinfierrista a la década del 30 y recuerda que “finalizada la aventura [se refiere a la que animó al martinfierrismo], unos tomaron por el ramal izquierdo definitivamente, otros por el ramal derecho, y alguno permaneció neutral.” (1976: 21). Está claro que el poeta sigue el “ramal izquierdo”, pero este camino no significa, de acuerdo con el análisis realizado, un cambio de rumbo sino una profundización de aspectos que ya se anuncian en su poesía de juventud y que tendrán continuidad, con diversos matices, a lo largo de toda su obra.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- Candiano, Leonardo y Peralta, Lucas. 2007. *Boedo: orígenes de una literatura militante. Historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*. Buenos Aires, CCC.
- González Tuñón, Raúl. 1926. *El violín del diablo*. Buenos Aires, Gleizer.
- , 1928. *Miércoles de ceniza*. Buenos Aires, Gleizer.
- , 1934. *El otro lado de la estrella*. Buenos Aires-Montevideo, Sociedad Amigos del Libro Rioplatense.
- , 1976. *La literatura resplandeciente*. Buenos Aires, Boedo-Silbalba.
- , 2005. *La calle del agujero en la media. Todos bailan*. Buenos Aires, Seix Barral.
- , 2006. *Demanda contra el olvido*. Buenos Aires, La rosa blindada.
- Gramuglio, María Teresa. 1992. “La construcción de la imagen”, en Tizón, Héctor; Rabanal, Rodolfo y Gramuglio, María Teresa. *La escritura argentina*. Santa Fe, UNL.
- Prieto, Martín. 2002. “Realismo, verismo, sinceridad. Los poetas”, en Gramuglio, María Teresa (dir.). *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, vol. IV. Buenos Aires, EMECE.
- Reches, Rubén A. (trad., estudio prel. y notas) 1984. “Estudio preliminar”, en Villon, François. *Testamentos*. Buenos Aires, CEAL.
- Salas, Horacio. 1975. *Conversaciones con Raúl González Tuñón*. Buenos Aires, La Bastilla.
- Sarlo, Beatriz. 1988. “Raúl González Tuñón: el margen y la política”, en *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Stratta, Isabel. 2006. "González Tuñón: del violín del diablo al tercer frente" en Viñas, David. (dir.). *Historia social de la literatura argentina*. Tomo VII, Montaldo, Graciela. (comp.) *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires, Paradiso.

Viñas, David. 1996. "Cinco entredichos con Raúl González Tuñón", en *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires, Sudamericana.



CV

MARÍA FERNANDA ALLE ES PROFESORA EN LETRAS, EGRESADA DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO. ACTUALMENTE SE DESEMPEÑA COMO DOCENTE DE LA CÁTEDRA ANÁLISIS Y CRÍTICA I DE LA CARRERA DE LETRAS DE ESA MISMA CASA DE ESTUDIOS, CON EL CARGO DE AYUDANTE DE I RA., Y ES MIEMBRO BECARIO DEL CONICET DESDE EL AÑO 2010.

