



Ante el dilema de la eficacia política: Raúl González Tuñón, Jorge Amado y el “realismo romántico” en el comunismo sudamericano (1933-1947)

Laura Prado Acosta¹

Universidad Nacional de Quilmes

Centro de Historia Intelectual

Universidad Nacional Arturo Jauretche

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

lauriprado@hotmail.com

Resumen: Ante “la tormenta del mundo” ligada al afianzamiento de los regímenes nazi-fascistas en la década de 1930, numerosos artistas e intelectuales se vieron interpelados por la política y canalizaron esa inquietud afiliándose a los partidos comunistas. Se conformó así un entramado cultural transnacional, sudamericano, en torno al comunismo, en el que los escritores Raúl González Tuñón, de Argentina, y Jorge Amado, de Brasil, fueron figuras destacadas. Ambos formularon una propuesta estético-política a la que denominaron “realismo romántico”, con la que buscaron otorgar eficacia política a sus obras. A diferencia de las interpretaciones historiográficas que asumen una unificada adopción del “realismo socialista”, el artículo argumenta que la propuesta de Tuñón, en poesía, y de Amado, en torno a la novela, se inscribió en un terreno que funcionó con tensiones y rivalidades políticas, estéticas y personales.

Palabras claves: Partido Comunista – Realismo Romántico – Realismo Socialista – Escritores

Abstract: Facing the “world storm” that came with the consolidation of nazi-fascist regimes in the 1930’s, intellectuals and artists were interpellated by political affairs, following that concern some of them enrol in communist parties. A transnational cultural-weave emerged in South America in connection with communism, where writers like Raúl González Tuñón, from Argentine, and Jorge Amado, from Brazil, were important figures. They both formulated an aesthetical-political proposal named “romantic realism”, that intended to improve political effectiveness of the works of art. Unlike interpretations that assume soviet “socialist realism” was the only expressive option for communists, the article argues that this proposals were part of a cultural field, in wich tension and rivalry were usual, related to polictis, aesthetic and personal matters.

Keywords: Communist Party – Socialist Realism – Romantic Realism – Writers

¹ **Laura Prado Acosta** es doctora en Ciencias Sociales por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es becaria posdoctoral en CONICET y miembro del Centro de Historia Intelectual de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Es profesora adjunta regular en la Universidad Nacional Arturo Jauretche. En 2015 publicó su libro: *Los intelectuales del Partido Comunista. Itinerario de Héctor Agosti (1930-1963)*, (Raleigh: A contracorriente) y se encuentra en prensa: *Obreros de la cultura. Intelectuales, artistas y partidos comunistas en el Cono Sur, décadas de 1930 y 1940* (Bernal: editorial de la UNQ).

En medio de lo que Bertolt Brecht denominó “tiempos tenebrosos” —en referencia a los años del ascenso del nazi-fascismo— muchos artistas consideraron la necesidad de que sus obras se transformaran en vehículos de una lucha político-cultural. En Sudamérica, los efectos de la crisis económica de 1930, los golpes de estado, el avance de fuerzas locales afines al fascismo y el temor ante guerras como la del Chaco (1932-1935) propiciaron que un grupo de intelectuales y artistas se identificaran con las consignas antifascistas y antiguerreras que formularon los partidos comunistas. Las explicaciones teóricas del comunismo y sus propuestas ligadas a la acción, resultaron atractivas tanto en el mundo obrero sindical como en el ámbito artístico e intelectual. Así se conformó un espacio cultural comunista, en el que se asentó la idea de que la gravedad de la hora indicaba que debían superarse las búsquedas estéticas de las vanguardias para anclarse en expresiones realistas que fueran políticamente eficaces. Ya no se trataba de ligar “el arte y la vida” sólo con el objetivo de la revolución si no que había una lucha aún más urgente: la de preservar los pilares culturales del mundo occidental atacados por la “bestia parda”.

En 1933 se incorporaron al comunismo dos figuras importantes para la literatura sudamericana: el poeta argentino Raúl González Tuñón (1905-1974) y el novelista brasileño Jorge Amado (1912-2001). Sus recorridos coinciden en la búsqueda por poner las obras, sus nombres y el reconocimiento que habían adquirido como escritores en el campo literario, al servicio de causas partidarias. Por un lado, experimentaron con sus obras, buscando generar un arte proletario, revolucionario, realista y movilizador. Por otro, los dos escritores fueron candidatos en las listas del Partido Comunista de Brasil (PCB) y de Argentina (PCA). Ambos consideraron que sus obras se inscribían en una corriente a la que denominaron “realismo romántico”, a través de la cual buscaban llegar a “las masas”. El poeta y el novelista buscaron producir una obra revolucionaria y proletaria, y se interrogaron sobre el modo en que esta podía lograr un eficaz sentido político. Sendos recorridos, signados por viajes y exilios, se enfrentaron a tensiones al posicionarse dentro del espacio comunista de cada uno de los países de la región.

En tal sentido, a lo largo del artículo se indagan sus diferentes formas de ubicarse en la órbita cultural comunista, con el fin de analizar los debates en torno al problema de la eficacia política de las obras, su vínculo con la tradición realista y las disputas sobre cómo concebir la tarea militante-cultural comunista en una región no socialista.

Raúl González Tuñón y la poética revolucionaria: “El poeta se dirige a la masa”

Durante los años veinte, Raúl González Tuñón se había convertido en un escritor reconocido por sus pares y por la escena literaria de Buenos Aires: era un “poeta ineludible” (*Alle Una poética*). Desde sus diecisiete años participó en la revista *Caras y Caretas*, luego en el diario *Crítica*, en la revista *Inicial*, fue redactor en *Proa* e integró el grupo *Martín Fierro*. Sus primeros libros: *El violín del diablo*, *Miércoles de cenizas* y *La calle del agujero en la media* obtuvieron premios y elogios de la crítica. En 1928 recibió el Premio Municipal de Poesía y viajó a Europa. Desde entonces, los viajes formaron parte de su vida, en especial, cuando comenzó a realizar crónicas periodísticas, por ejemplo, sobre la Guerra del Chaco –entre Bolivia y Paraguay– para el diario *Crítica*. Proveniente de una familia de inmigrantes, de padres y abuelos españoles que se instalaron en el barrio porteño de Once, desde muy joven Tuñón formó parte de las vanguardias literarias y del grupo conocido como “Florida”. En los años treinta, se embarcó en la experiencia de dirigir la revista *Contra* (1933) desde donde se pronunció en favor de la URSS, reivindicó a los obreros como sujetos revolucionarios y alentó a los escritores a organizarse gremialmente como ellos. Al año siguiente se afilió al PC argentino.

En Argentina, Tuñón era reconocido y publicado por editoriales no comunistas, como Gleizer y Tor, y, a la vez, formaba parte del grupo de escritores antifascistas-comunistas que se estaba formando a nivel internacional. Sus dos viajes a España (en 1935 y 1937) fueron seguidos por la publicación de *La rosa blindada* (1936) y *Ocho documentos de hoy* (1936); y en París participó del II Congreso de escritores antifascistas de 1937, en compañía de escritores consagrados, como André Malraux, Nicolás Guillén, Illya Ehrenburg, Langston Hughes, Louis Aragon, Bertolt Brecht y Pablo Neruda (Aznar Soler). Estas

coordinadas establecieron su posición en el espacio cultural comunista. Ubicación en la que también influyó su vínculo de amistad con dirigentes partidarios, el cumplimiento de tareas de *agit-prop*, su postulación como candidato en las listas partidarias y la circulación de sus poemas y artículos en los periódicos orgánicos comunistas, como *Justicia* de Uruguay y *El Siglo* de Chile.²

Sin embargo, el prestigio de Tuñón no evitó que debiera enfrentar tensiones dentro del ámbito comunista argentino. En particular, este artículo analiza aquellas que mantuvo con Héctor Agosti, quien, hacia mediados de los años cuarenta, se consolidó como el principal referente del PC argentino sobre temas culturales, fue crítico literario, organizador de los espacios culturales politizados y, en 1947, ocupó el cargo de Secretario de Cultura del PCA (Prado Acosta). Para comprender este punto de llegada y la preeminencia de Agosti en el espacio cultural comunista argentino resulta importante partir de su intervención pública desde la prisión de Devoto en la que estuvo entre 1933 y 1938. Fue allí donde Agosti produjo su primer libro, *El hombre prisionero* (1938), en el que, entre otras reflexiones sobre la cultura y el cautiverio, dedicó un apartado a la obra de Raúl González Tuñón. Agosti afirmó que el poemario *La rosa blindada* (1936) tenía un potencial movilizador que llevaría a las masas hacia el amor a la revolución, pero objetó que la obra de Tuñón tuviera elementos vinculados a su pasado en el grupo Florida, ligado a la revista *Martín Fierro* y a exploraciones vanguardistas y surrealistas.

Agosti caracterizó al grupo Florida como expresivo de una modalidad artística apolítica, “conformado por estetas puros”, “aburguesados y corrompidos”, que no comprendían la realidad obrera y la necesidad de crear un arte “de masas”. De acuerdo con su análisis, “Raúl González Tuñón –todavía no evadido definitivamente de un pasado que culminó en *La calle del agujero en la media*– enseña idéntico retorno a los romances iniciales de *La rosa blindada*” (*El hombre* 61). Agosti también criticó a Tuñón por “cuestiones de estilo”:

² En el periódico *Justicia*, de Uruguay, Tuñón publicó “Himno del Ejército Rojo Chino”, “Canto a la URSS”, “Canto al Partido Comunista de Chile” (1941), en *El siglo*, de Chile, participó como columnista semanal entre 1940 y 1942.

Lamento que González Tuñón se haya dejado llevar en ocasiones por el deseo de introducir elementos extraños –corchetes de tesis– en sus versos. Los poemas así incididos desentonan en el bello libro que nos ha dado el autor de *El violín del diablo*. Carecen de verdadera y auténtica vibración de poesía, están reñidos “con ese ritmo de marcha, de himno –para cantar– que debe tener casi siempre el poema revolucionario”, según apunta muy sagazmente el propio Tuñón (Agosti *El hombre* 62).

La preocupación de Agosti ante la inclusión de “elementos extraños” en lo que debería ser un “verdadero poema revolucionario” no era presentada como una censura partidaria, sino que utilizaba las palabras del “propio Tuñón” para criticar lo que él entendía como una contradicción. Estos comentarios se inscriben en un estilo de la cultura de izquierda, al que Beatriz Sarlo denominó la lógica de la confrontación o “la obligación de polemizar” (144), que no se restringía a los “enemigos”, sino que incluía a quienes compartían el mismo ámbito político y cultural. En este caso, se considera que Tuñón y Agosti fueron parte activa de lo que puede definirse como una “zona” cultural comunista, es decir, un espacio en el que funcionaron editoriales, publicaciones periódicas (diarios y revistas, orgánicas y filopartidarias), que contó con referentes intelectuales y artísticos, instancias de consagración, premios y castigos, vinculados a un sistema de críticos o “selectores” que basaban sus decisiones editoriales en criterios ideológico-políticos pero que también se encontraban afectados por rivalidades y afinidades personales. Esa zona a la vez interactuó con el resto del campo cultural, del cual formó parte, y con los espacios específicamente partidarios. Así, los reconocimientos profesionales obtenidos fuera de la zona comunista funcionaron como parte del capital simbólico que se articulaba con las acciones y reconocimientos propios de tal espacio.

Tuñón y Agosti tuvieron diferentes roles en esa zona cultural comunista: el primero era un artista, poeta, proveniente de la bohemia literaria y un cronista periodístico viajero que conservaba sus vínculos de amistad con figuras externas al círculo partidario; el segundo se posicionó como crítico literario y organizador de espacios de militancia cultural como la Agrupación de Intelectuales Artistas Periodistas y Escritores (AIAPE), fue director de publicaciones orgánicas al PCA y también participó como redactor en publicaciones y espacios culturales no

comunistas, como *Crítica* y años más tarde, el diario *Clarín*. En lo que respecta a la estrategia gremial vinculada al desarrollo profesional de los escritores, ambos tuvieron posturas diferentes. Desde principios de los años treinta, Tuñón había propuesto un tipo de organización de los escritores “a la manera de los sindicatos obreros” (“Los sucesos, los hombres”) asociada a la idea del escritor periodista e insistió en la necesidad de crear un espacio gremial propio. Tuñón se opuso abiertamente a las acciones de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), en especial debido a sus propuestas referidas a la Ley de propiedad literaria, a la que consideró una forma de fomento del individualismo desideologizado. Por contraste, Héctor Agosti inició, años después, un entendimiento con la SADE y fue un miembro activo de ella.

Ambos escritores argentinos fueron claves a la hora de establecer vínculos entre la zona comunista y el resto del campo cultural no-comunista, pero entablaron sus vínculos con colegas de maneras diversas. Tuñón convocó, por ejemplo, a una encuesta para la revista *Contra* a partir de la consigna: ¿El arte debe estar al servicio del problema social?, en la que participaron Jorge Luis Borges, Luis Waismann y a activistas partidarios como Nydia Lamarque y Cayetano Córdova Iturburu. Borges recurrió entonces a un ácido sentido del humor: “Es una insípida y notoria verdad que el arte no debe estar al servicio de la política. Hablar de arte social es como hablar de geometría vegetariana o de artillería liberal o de repostería endecasílabo” (“Arte, arte puro, arte propaganda” 13). Las respuestas de quienes, como Córdova Iturburu, rechazaron la ironía de Borges han sido analizadas por Sylvia Saítta como una expresión de los límites de los participantes para adherir al estilo provocador del martinfierrismo (30-31), espíritu vanguardista del que Raúl González Tuñón sí se proclamaba continuador. Acerca de esa encuesta, pero cuatro años después, Agosti afirmó con seriedad:

La literatura sirve a la propaganda en el sentido elevado en que mueve a las masas al amor de la revolución. Y que confiere de esta manera, al adjetivo servil, un contenido dignificante: servilismo a favor de la humanidad y del arte, nunca en desmedro de la una ni del otro (59).

Participaba así, sin haber sido invitado, en la resonante encuesta de la revista *Contra*. La cárcel como lugar de enunciación le confería a Agosti la seguridad no

sólo para intervenir en esa querrela, sino también para presentarse como una voz autorizada para definir qué artista era verdaderamente revolucionario. Mientras Agosti tomaba como carta de presentación su figura de prisionero, sacrificado por la causa partidaria, Tuñón lo hacía desde su refugio: la poesía y el humor, y se presentaba como un “francotirador” de la literatura, que expresaba una idea de unión entre la bohemia, las vanguardias y la revolución.

En su poética, Tuñón buscaba movilizar al lector, interpellarlo. Su obra se destacó por generar reacciones, como el procesamiento por “incitación a la rebelión”, por su poema “Brigadas de choque”, publicado en la revista *Contra*, que le valió un aprisionamiento durante cinco días. Años después (1965) el poeta recordó:

Raro privilegio: ¡en gran parte [“Brigadas de choque”] fue leído en la Cámara de Diputados por el conservador Videla Dorna! En 1935, estando yo en España, supe que me habían condenado a dos años de prisión. Por esos días el diputado Luis Ramiconi interpelló al ministro Melo, creador de la Sección Especial, quien tuvo que aguantar la insólita lectura. Ramiconi y Julio Noble rebatieron a mi atacante, quien trataba de justificar la condena. Al fin la sentencia fue revocada pero el poema no pudo integrar mi libro *Todos bailan* (Tuñón “Las brigadas de choque”).

A la vez que comenzó su militancia partidaria, entre 1934 y 1935 Tuñón inició la saga de Juancito Caminador. El poemario *Todos Bailan* (*poemas de juancito caminador*) es considerado por María Fernanda Alle como una obra que mantuvo las improntas temáticas y formales forjadas en los vanguardistas de los años veinte, combinadas con el objetivo de generar una intervención política. Asimismo la autora señala la importancia de las figuras de los abuelos del poeta, uno de ellos obrero y el otro “borracho e imaginero”, que encarnan en cierto sentido las diferentes facetas de su obra (Alle “Me fui”). En algunos de sus versos, los ladrones y prostitutas se mezclan y aúnan con los obreros y poetas: “todos teníamos los tobillos heridos. Y en todos nosotros despertaba el poeta, el hortera, el obrero, el leader y el bandido” (Tuñón “Blues” 67-68).

Tal como lo apunta Alle, desde entonces, para Tuñón, la escritura fue un arma de combate, un instrumento revolucionario. Ese arma adquirió “un aire nuevo” luego de su experiencia en la Guerra Civil española. El cambio se expresó

en los tópicos de sus poemas, en los espacios de sociabilidad en los que participó, y también en la definición de un interlocutor asentado en la idea de una “masa”, compuesta ahora, más específicamente, por obreros con “cultura, sensibilidad e instinto poéticos” y también por intelectuales, artistas y estudiantes. Tuñón definió a la masa en el prólogo a la obra que marcó esa época, *La rosa blindada*:

El poeta se dirige a la masa. Si la masa no entiende totalmente es porque, desde luego, debe ser elevada al poeta. No se trata de nivelar a todos, por la revolución, en el hambre y la incultura sino en la comodidad y la cultura. Ahora bien, existe una masa a la que el poeta puede dirigirse y cumplir su misión principal. Está compuesta por obreros que han podido alcanzar ciertos elementos de cultura; por obreros en quienes la sensibilidad, el instinto poético suple la falta de esos elementos; por intelectuales, artistas, periodistas, pintores, maestros, estudiantes que desean la transformación de la sociedad, que abundan y que son también masa (Tuñón “A nosotros la poesía” 11).

En su primer viaje a España, Tuñón entabló una relación de amistad con el grupo de poetas republicanos y con el chileno Pablo Neruda, por entonces cónsul en Madrid, con quien colaboró en la revista *Caballo Verde*. Más tarde, cuando Neruda comenzó a ser “compañero de ruta” del comunismo en su retorno a Chile, ambos participaron en el periódico *El Siglo*.

Luego de su estancia en España, Tuñón decidió residir en Santiago de Chile, en tiempos de concreción del Frente Popular (1938-1941). Se instaló allí desde febrero de 1937, junto a su mujer Amparo Mom y a la pareja de Pablo Neruda y Delia del Carril, y se incorporó en actividades de divulgación cultural conjuntas entre la Alianza de los Intelectuales Chilenos (AICH) y el gobierno del Frente Popular chileno, presidido por Pedro Aguirre Cerda. Tuñón vivió con entusiasmo los inicios del Frente Popular y fomentó las acciones destinadas a dar asilo a republicanos españoles en Chile. No obstante, su ánimo decayó fuertemente luego del fallecimiento de su mujer, Amparo Mom, y de su hermano, Enrique, a lo que se sumó el hecho de haber sido acusado de malversación de fondos destinados a los refugiados españolas.

Si bien el escritor comunista chileno Gerardo Seguel se ocupó de desagaviar públicamente a Tuñón en *El Siglo* a través de una carta abierta, en la que le agradecía por haber puesto su prestigio al servicio de esa causa y de la

cultura chilena, y en la que rindió cuentas de los gastos efectuados, desde entonces Tuñón buscó regresar a la Argentina. Más aun, a partir de la disolución de la alianza frentista que contenía a los comunistas y con la muerte del presidente chileno Aguirre Cerda. Sin embargo, de acuerdo con su relato, las persecuciones anticomunistas en la Argentina del gobierno de facto de Edelmiro Farrell lo obligaron a permanecer exiliado en Chile.

Finalmente, Tuñón regresó a la Argentina en 1945, en pleno clima de fin de guerra y de una apertura política que incluyó la legalización del PC. En ese entonces también volvieron otros exiliados comunistas, como Rodolfo Ghioldi y Héctor Agosti que habían estado en Uruguay. Desde fines de 1945 el comunismo argentino formó parte de la alianza electoral frentista llamado Unión Democrática, que enfrentó y fue derrotada por Juan Domingo Perón en las elecciones de febrero de 1946. En el poemario *Primer canto argentino*, publicado en noviembre de 1945, Tuñón dedicó estrofas a los dirigentes partidarios comunistas Rodolfo Ghioldi, Paulino González Alberdi, Victorio Codovilla, Rodolfo Puiggrós y recibió una felicitación especial por cable enviada desde Moscú al diario *El Siglo*, firmada por los soviéticos Apletin, Suchkov y Kelin, saludando a los “poemas de guerra dedicados a nuestro país. [Con el deseo de] que sus nuevos versos sirvan también a la causa de la victoria definitiva sobre la tiranía hitleriana” (enero de 1944) (Tuñón *Primer canto* 9).

Tuñón volvió a Buenos Aires, como lo ha señalado Alle, “para meterse” en el clima político (Alle “Primer canto” 8). Buscó insertarse en el espacio partidario local, para lo cual integró (si bien en el último puesto) la lista 22, encabezada por Ghioldi, e integrada también por Agosti. El espíritu “francotirador” de Tuñón se mostró públicamente cercano a las dirigencias partidarias tanto en sus presentaciones públicas como en su obra. En 1941, en *Canciones del tercer frente* Tuñón había escrito sobre Ghioldi: “Nunca vi a compañero más magnífico que éste, más puro y más plantado en la tierra en que vive; y él tiene, sin embargo, como tienen los niños, una atmosfera azul, casi aérea, de nube” (“Salutación a Rodolfo...” 32). Resulta llamativo, sin embargo, que, a diferencia de sus poemas de 1941 publicados por *Problemas* –editorial vinculada al PCA de Carlos Dujovne–, en este contexto de fin de guerra, en el que el comunismo transitaba un momento de

legalidad y popularidad, la obra de Tuñón no se incorporó en los catálogos de las editoriales de la zona comunista local. En cambio, esos poemas fueron publicados por una “edición del autor”.

Por contraste, ese mismo año Agosti publicó en Montevideo *Defensa del realismo* por la editorial Pueblos Unidos, cercana al PC del Uruguay, y en Buenos Aires, *Ingenieros, ciudadano de la juventud*, por la editorial Futuro, ligada al PCA. Como lo ha estudiado Adriana Petra, la editorial Futuro fue creada y dirigida por Raúl Larra en 1942, el mismo año en que Sara Jorge creó el sello Lautaro. Y durante 1945 funcionaron además los sellos editoriales Anteo, Quetzal, Procyón y Problemas (Petra “Editores”), lo que muestra un crecimiento y fortalecimiento de las editoriales de la zona cultural comunista argentina.

La presentación del poemario *Primer canto argentino* de Tuñón se había realizado en Montevideo, en 1943, cuando aún estaba inédita y Agosti fue el principal orador. En su presentación, Agosti identificó la poesía “proscripta” de Tuñón con la de otros “patriotas del siglo XIX” como Juan María Gutiérrez y José Mármol que habían tenido que huir de la “tiranía” de Rosas, estableciendo un paralelismo muy usual en la época, que unía la “tiranía” del siglo XIX con la del siglo XX que, para los antifascistas argentinos, estaba representada en su contemporaneidad por el candidato Juan Perón. Agosti resaltó que los poemas de Tuñón denunciaban el fascismo local, y orientó su alocución al objetivo de fomentar la unión del antifascismo regional. A la vez, retomando cierto tono de reproche, Agosti no dejó de señalar algunas particularidades de lo que llamó el “caso Tuñón”: como su “rebeldía” y su “espíritu travieso”, y recordó nuevamente a la audiencia que “en la pugna de ‘Boedo’ contra ‘Florida’ él [Tuñón] está decididamente, polémicamente, del lado de Florida” (*Defensa del realismo* 132). Agosti señaló, también, que la propuesta estética de Tuñón, definida como “realista romántica”, no siempre se cumplía en la propia obra del poeta (136).

En sus comentarios, Agosti recuperó indirectamente algunos postulados de Aníbal Ponce. En especial, una crítica que Ponce realizó al uso de “la palabra romanticismo”, debido a que esta “lleva adherida de tal modo a su estructura la idea de exaltación sin medida y el arrebató patético (...) la imagen del escritor

grandilocuente y del artista infatuado”, que consideraba “poco feliz incorporarla al lenguaje de la revolución”, en particular, porque podía llevar a un “defecto grave”, que dio en llamar “la jactancia comunista” (538). En el último libro de Ponce, escrito en México y publicado en Buenos Aires en 1939 luego de su fallecimiento, se dedicó un apartado al análisis de la literatura en la URSS titulado “Realismo socialista”, en cuya última sección, Ponce señaló que era conveniente evitar las declamaciones políticas en las obras de arte: “cuanto menos se exhiban las opiniones políticas del autor, tanto mejor para la obra de arte”. El autor argentino recordó que Engels condenaba a “esas pretendidas obras ‘proletarias’ en las cuales el autor se imagina, sin esfuerzo, que sus opiniones revolucionarias ruidosamente expuestas lo eximen de toda labor artística precisa” (540). Si bien, por un lado, Ponce no explicitó hacia quiénes estaban dirigidas las críticas, y, por otro, Agosti consideró que estas apreciaciones de Ponce eran “rotundas”, a la vez, Agosti compartió la distancia respecto de la cualidad romántica del realismo. En cambio, se propuso definir un “nuevo realismo”, que incorporaría las tradiciones del naturalismo, las obras del realismo tradicional y también las experiencias ligadas al surrealismo, para superarlas en sentido “dinámico”.

Estas diferentes concepciones sobre el realismo tuvieron su correlato en valoraciones, también distintas, acerca de los modos de producir arte, y en particular, literatura comunista. En este sentido, quizá pueda comprenderse mejor que, al contrario de lo que podría esperarse, las sonadas expresiones de Tuñón favorables a la dirigencia partidaria argentina y a la URSS de *Primer canto argentino* no condujeran a que las editoriales de la zona cultural comunista publicaran tal obra. Los libros de Agosti –quien se consideró el principal discípulo de Ponce–, en cambio, se caracterizaron por evitar expresiones abiertamente partidarias. Ese rasgo de su escritura fue una impronta del conjunto de su obra y en particular de su libro sobre José Ingenieros de 1945, en el que se propuso una genealogía del pensamiento de Ingenieros –en paralelo al de las ideas argentinas– vinculada a las influencias liberales, el positivismo científicista y al socialismo. Esta obra recibió una amplia acogida tanto por parte de la zona editorial comunista como por el ámbito literario nacional y regional que se expresó, por ejemplo, en

la obtención del premio “Faja de honor” de la SADE,³ demostración también del momento de mayor afinidad entre el comunismo y el campo literario de Argentina.

El diferente destino de los textos de Agosti y Tuñón, en un contexto tan particular como el de fines de 1945, indica que en los países no socialistas la trama de interacciones entre críticos, editores y autores comunistas ejerció un rol selector de obras, basado tanto en motivos ideológico-políticos como en aspectos personales y literarios, cuya dinámica no fue evidente o lineal. Indica también que dentro de una zona de coincidencias, relativas a las ideas y a la adhesión al partido, no hubo un consenso cerrado en torno a las estrategias, los estilos y las formas de producir arte comunista. En ese contexto, Agosti destacó como contrapunto de la obra de Tuñón a la poética del entrerriano Juan L. Ortiz, a quien elogió en su “auténtico temperamento de poeta (...) en su soledad de Gualaguay, aislado de los elogios fáciles y de los espejismos de las tertulias literarias” (*Defensa* 122-123). Así, el “lirismo reflexivo” de Juan L. Ortiz y el “realismo romántico” de Tuñón, entre muchos otros casos, fueron distintas variantes de una búsqueda que no fue saciada por la “importación” del “realismo socialista soviético” (Popa).

“¿Será una novela proletaria?” dilemas de Jorge Amado y el realismo romántico

Te voy a hablar de Rodolfo Ghioldi, amiga. ¿Quién no lo conoce, quién no escuchó su nombre pronunciado con alegría en las fábricas y en los campos de América? (...) Un poeta, amiga, habló de su “atmósfera azul, de nube”, a pesar de que nadie está “más plantado en la tierra en que vive”. Los poetas siempre tienen razón, amiga, y el que escribió esas palabras es un gran poeta, voz del pueblo argentino (Amado *El caballero de la esperanza* 186).

En la novela *Vida de Luís Carlos Prestes. El caballero de la esperanza*, Jorge Amado se refirió al poema de Raúl González Tuñón sobre el dirigente comunista Ghioldi, y señaló su admiración por ambos. La novela de Amado sobre Prestes y su recorrido político en Brasil, publicada en Buenos Aires en 1942, fue un punto de llegada a sus búsquedas por lograr una novela política, afín a las necesidades

³ Desde 1942, Agosti formó parte de la lista de candidatos para las elecciones de autoridades en SADE.

partidarias. Quizás por eso, en ese texto se expresaron las dificultades de incluir temas, categorías y argumentos ligados a los cambiantes fines del comunismo partidario.

Autores como Jeannine Verdès-Leroux y Toby Clarck han asociado el objetivo de los artistas comunistas por lograr una eficacia política con una práctica artística descrita de manera general como “realismo socialista” y, a la vez, como propaganda.⁴ Aquí resulta necesario marcar la divergencia entre las historias de los comunismos en el gobierno y las historias de los comunismos perseguidos por los gobiernos, con el fin de diferenciar problemáticas, sin perder de vista las conexiones existentes entre ellas. Esta distinción sirve, en este caso, para advertir sobre un uso ahistórico de la noción de realismo socialista. Como lo señaló María Teresa Gramuglio, la cuestión del realismo es el hilo rojo que atravesó la reflexión teórica de la crítica literaria marxista; la autora ha señalado que algunos artistas y críticos comunistas en Sudamérica eludieron el uso del sintagma “realismo socialista” y optaron por proponer otras denominaciones menos connotadas por la trayectoria soviética. Así lo hicieron Jorge Amado y Raúl González Tuñón que usaron la noción de “realismo romántico” para describir su obra. Otros comunistas como Héctor Agosti formularon el sintagma “nuevo realismo”, y también se usaron “realismo popular” y “realismo concreto”, entre otras denominaciones, que buscaron dialogar con la tradición realista socialista soviética a la vez que posicionarse en un proceso de transformación estética y política en el contexto prerrevolucionario en el que se hallaban.

La noción de realismo socialista no resulta transparente al usarse para describir las posiciones estéticas de los comunistas en Sudamérica, porque proveniente de las producciones artísticas soviéticas, se refiere, por un lado, a un estilo expresivo en el que se fomentó la construcción de una épica, con héroes y heroínas proletarios, y por otro lado, a la forma prescriptiva con la que el arte y los artistas se relacionaron con los estado-partidos de la órbita soviética. En este sentido, la problemática del realismo socialista se encuentra atada a la historia del arte y los artistas en el régimen soviético: un campo de estudios específico y

⁴ Clark define a la propaganda como un modo de emitir un mensaje, artístico en este caso, que revela “certezas sin sinceridad” (156).

complejo al que autores como Boris Groys han devuelto historicidad. Groys, en *Obra de arte total*, ha estudiado el paso del predominio de la vanguardia constructivista, con su proyecto artístico-político, a la instauración del realismo socialista como consigna estaliniana. En esta perspectiva, tal categoría estética refiere a una modalidad de la cultura estaliniana, con una función mimética que se inscribió en un contexto en el que se concebía “una cultura después del fin de la historia, para la cual el ‘entorno capitalista’ era sólo una formación externa, ya muerta por dentro junto con toda la ‘historia de la lucha de clases’” (93). Como ha señalado Regine Robin, el realismo socialista se basó en un sistema de control con incidencias directas e indirectas en la producción cultural, en el que funcionaron tanto la censura y el control ideológico como las gratificaciones, ambas sostenidas por la estructura estatal.

Otra era la situación en los países en los que la revolución no había llegado, donde los artistas discutieron temas, estrategias y recursos con los que posicionarse frente al “arte burgués” y al llamado “arte por el arte”. Algunos de los principales artistas comunistas en Sudamérica no adoptaron el sintagma “realismo socialista”, aun cuando el Primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934 lo hubiera impuesto como estética de la revolución. Esto pudo haberse debido a que en los países no gobernados por el comunismo tales expresiones podían ser reprimidas por las fuerzas policiales pero, de cualquier modo, la referencia a un sintagma diferente permitió establecer un terreno de discusión al interior de la zona cultural comunista. En particular, sobre las características del “héroe” y de la “épica”, retomando discusiones centrales en el mundo artístico comunista a nivel internacional como fue el debate entre Bertolt Brecht y György Lukács en torno al realismo (Eagleton 144-149).

Desde sus primeras novelas (*La tierra del carnaval*, *Cacao*, *Sudor*, *Jubiabá*, *Mar muerto* y *Capitanes de la arena*), Amado concibió sus obras literarias como instrumentos activadores del espíritu revolucionario. Así se expresó en el epígrafe de su libro *Cacao*: “Traté de contar en este libro, con un mínimo de literatura y un máximo de honestidad, la vida de los trabajadores de las plantaciones de cacao del sur de Bahía. ¿Será una novela proletaria?, Río, 1933” (3). Los signos de interrogación señalan las inseguridades del entonces joven autor brasileño para

dar con una forma artística políticamente eficaz. Su reflexión acerca de la tarea política del escritor no se restringió a una trama pedagógica que transmitiera historias movilizadoras, sino que incluyó consideraciones sobre las características de la propia escritura, sobre los límites y posibilidades de innovar en el formato novela. Por ejemplo, en *Cacao* se narran diferentes aspectos de la vida en las plantaciones del sur de Bahía junto a una historia de amor finalmente frustrada por la opción del protagonista por la lucha política; y, a la vez, el narrador irrumpe, casi como el “poner al descubierto el dispositivo” del formalismo ruso, para tensionar los límites de su escritura:

Tengo que volver atrás para decirles que cuando la familia del coronel se marchó a Ilhéus, yo y María éramos buenos amigos. Este libro no tiene continuidad. Y es porque no tiene trama y esas evocaciones sobre la vida de los campos las voy escribiendo a medida que me vienen a la memoria. Antes de empezar *Cacao* leí algunas novelas y me doy cuenta de que ésta no se les parece. Así es. Sólo quise contar la vida en el campo. A veces tuve ganas de hacer un panfleto o un poema. A lo mejor ni siquiera salió una novela. Como iba diciendo, María dejó de humillarme y se puso a hablarme... (109).

En su obra, Amado expuso sus mecanismos de escritura, sus objetivos políticos y las dudas acerca de las formas de alcanzarlos. Esas dudas contrastan con la seguridad del relato cuando demuestra conocer las experiencias de explotación de los pobres, sus códigos, sentimientos y creencias. Al igual que en las poesías de Tuñón, el narrador de Amado es un testigo, un cronista de experiencias y personajes, en general pertenecientes a un sector “lumpen-proletario” del “pueblo”, valorados positivamente y considerados en su potencialidad revolucionaria. Amado conocía las plantaciones de cacao porque su padre había sido propietario y luego comerciante en una de ellas en el norte de Brasil. Después de estudiar en un colegio de jesuitas comenzó muy joven su carrera literaria y trabajó como periodista. En 1930 Amado se mudó a Río de Janeiro y comenzó a estudiar abogacía. Allí, a través de su amistad con la escritora Rachel de Queiroz, consolidó su vínculo con el comunismo partidario. Podría considerarse que desde su obra participó de manera indirecta en la discusión ideológico-partidaria acerca de las características del sujeto revolucionario sudamericano “semi-feudal”, que se definió como obrero-campesino en el VIII

Congreso del PCA de 1928; a su modo, Amado buscó ponderar en ella a los desclasados, al situar como “héroes” a figuras del lumpen-proletariado.

Los ladrones, prostitutas y vagos, protagonistas de las historias de Amado, en algunos casos encontraban redención en los procesos de lucha y revolución. En la novela *Capitanes de la arena* (1937) un grupo de jóvenes delincuentes y su jefe Pedro Bala se convierten en una “brigada de choque”, aun cuando, antes de hacerlo, cometen asesinatos, violaciones y robos, acciones que se mezclan con la descripción de la vida cotidiana del pueblo, de las condiciones laborales y de los espacios de ocio. El personaje de “el estudiante” logra convencer al pandillero Pedro Bala, primero, de participar en una redada contra un grupo de rompehuelgas, y luego, de las bondades de la lucha revolucionaria (316).

En el relato de Amado, la revolución convoca a Pedro como “una voz que lo alegra, que hace latir su corazón”. Luego de largas conversaciones con “el estudiante”, el grupo de los capitanes de la arena “se transforma” en una brigada que aportaría su ayuda para “cambiar el destino de todos los pobres”. Así, la revolución, que “es una patria y una familia” (235), salvaría a estos descarriados y violentos jóvenes. En la novela, la lucha política tiene un componente moral, y ofrece un destino enaltecido. Amado difundía así, mediante un romanticismo político, tópicos partidarios a la vez que mostraba aspectos más dramáticos de la lucha revolucionaria como las muertes durante una huelga.

Desde *El país del carnaval*, publicada por la Librería Schmidt, hasta sus novelas *Cacao*, *Sudor*, *Mar muerto*, *Jubiabá* y *Capitanes de la arena* –estas dos últimas publicadas por José Olympio– la relación de Amado con el circuito de escritores, editores y otros miembros de la escena cultural fue amplia y acompañó su politización. Su itinerario y el de otros autores comunistas estuvo en constante interacción con otras zonas del campo cultural brasileño. Como lo ha analizado Gustavo Sorá, en sellos editoriales comerciales e incluso en los catálogos de Schmidt (luego llamada Livraria Católica) convivieron figuras como las de Amado, Queiroz y Do Rego con las de Plinio Salgado y Gustavo Barroso, del llamado “pensamiento autoritario” (Sorá). Del mismo modo, puede señalarse que la editorial Livraria José Olympio publicó a los autores comunistas mencionados,

enfrentados con Vargas, y también los escritos del entonces presidente de Brasil (Vargas).

La convivencia en el mundo editorial no implicó la ausencia de conflictos abiertos en torno a eventos políticos: 1935 fue un año bisagra para el comunismo brasileño, en marzo se formó la Alianza Nacional Libertadora (frentista), y en noviembre se produjo el levantamiento armado contra Vargas, liderado por Prestes y acompañado por Ghioldi. Luego del fracaso de este *putsch* se inició una fuerte represión contra comunistas y sospechados de serlo que se prolongó hasta 1945 (Dalmás). Durante los tiempos de proscripción del comunismo brasileño, la primera edición de *Capitanes de la arena* de Jorge Amado fue secuestrada y los ejemplares quemados en la plaza pública, tal como consta en la contratapa del libro. En ese contexto, el escritor decidió dejar Brasil; viajó primero a México y luego, entre 1941 y 1942, a Montevideo y Buenos Aires. En Montevideo se puso en contacto con el escritor Serafín García, quien, al relatar aquella visita, describió un “círculo de relaciones” en el cual, por ejemplo, Amado le proporcionó las direcciones y números de teléfono de varios escritores brasileños, como Queiroz, Jorge de Lima, Graciliano Ramos y José Lins do Rego. Amado formaba parte activa de un entramado de relaciones regionales entre literarias y políticas, en las cuales en ocasiones el vínculo se debía a la coincidencia partidaria y, en otras, los contactos se asentaban en afinidades literarias. Este es el caso de Serafín García, quien afirmó en sus memorias que no fue nunca comunista. En su estadía en Buenos Aires, Amado fue recibido y saludado por el grupo comunista y trabajó junto a Héctor Agosti.

En 1942, como se ha mencionado, la editorial Claridad del socialista Antonio Zamora publicó en Buenos Aires *Vida de Luis Carlos Prestes, el caballero de la esperanza*. Desde Chile, Tuñón saludó a Amado y lo llamó “el primer realista romántico de nuestra zona americana” (“El héroe y el poeta”). En ese libro, Amado narró la vida de Prestes, como un canto al “héroe” que representaba al “pueblo encarcelado” (11). Relató los inicios del dirigente comunista brasileño como soldado, y luego en su puesto en el batallón ferroviario, desde donde generó “la columna Prestes” a la que Amado llamó “hazaña militar de un pueblo”, y que consistió en una marcha de veintiséis mil kilómetros, recorridos entre 1924 y 1927,

a lo largo de territorios brasileños, paraguayos y bolivianos. En esta biografía, Amado describió la relación de amistad de Prestes con los dirigentes comunistas Ghioldi, de Argentina, y Oscar Creydt, de Paraguay. De acuerdo con el autor, estas dos figuras presintieron y fomentaron en Prestes su condición de líder revolucionario americano. Prestes era, así, el “jefe natural” de una revolución en América (186).

Para Amado, tanto Prestes como Ghioldi eran los depositarios de las esperanzas revolucionarias en la región (aun cuando hubieran fracasado en el *putsch* de 1935). Amado entendía que los viajes de ambos a la URSS habían completado sus formaciones. En una nota final, aclaró las razones por las que escribió esta biografía: su admiración, entusiasmo y fe eran los factores centrales –afirmó– “no hablaría de él [Prestes] si no lo amase, si no confiase en él. Hablo de él como un escritor del pueblo sobre un conductor del pueblo. Con libertad y con amor” (302). De acuerdo con Amado, esta era una obra útil que, para él, representó el “pago de una deuda”. Aclaró que era una deuda de la moderna literatura brasileña, de las grandes novelas sociales y de los estudios de sociología e historia, para con el ciclo de revoluciones iniciado en 1922 por Prestes. Y agregó: “hace rato que, asqueado, me alejé de esos escritores [brasileños, que realizaban apologías de] regímenes cuyos procesos de descomposición, de disgregación desmoralizan al Brasil” (302). Esta nota final –firmada: Buenos Aires, 1942– se refería al *Estado Novo* de Getúlio Vargas y a las búsquedas del varguismo, a través del Ministro Gustavo Capanema, de vincularse con sectores de la cultura, entre ellos, artistas e intelectuales cercanos al comunismo. Entre 1934 y 1945 Capanema ocupó el Ministerio de Educación y Salud; desde allí se rodeó de figuras de la cultura y formó la denominada “constelación Capanema”, que incluyó a quienes luego serían afiliados al PCB como Vinícius de Moraes, Cândido Portinari y Oscar Niemeyer. Este vínculo puso en tensión a muchos de los miembros del comunismo que no acordaban con tal acercamiento.

Pueden identificarse, así, dos tópicos con los que Amado se posicionó en la zona cultural comunista sudamericana: el primero, ya mencionado, fue su manera de retratar y valorar al lumpen-proletariado y su constante uso de la categoría “pueblo” por sobre la de “proletariado”, “campesinado” o “clase”. El segundo, se

vinculó a la difícil postura del comunismo brasileño en torno al varguismo. Como se señaló, luego del intento de levantamiento armado de 1935, el PCB inició un período de ilegalidad que dificultó (aunque no impidió) el funcionamiento partidario, las publicaciones y actividades de sus miembros. De acuerdo con el estudio de Anita Prestes, luego de la derrota el partido comunista brasileño quedó acéfalo debido a la represión y a las divisiones internas. Entonces surgieron dos grandes corrientes internas que lucharon por la hegemonía: un grupo paulista, liderado por Herminio Sacchetta, y otro, ligado al secretariado nacional, cuyo jefe era Lauro Reginaldo da Rocha (o Bangu), que editaba el periódico más importante del comunismo brasileño, *A Classe Operária*.

En principio ambos grupos coincidían en la consigna “derrubada de Getúlio”; sin embargo, Bangu fue dejando progresivamente el radicalismo de la consigna y, a mediados de 1937, aún con el inicio del *Estado Novo*, fomentó el “apoyo a Vargas” con vistas a obtener la legalización del partido para las elecciones de 1938. Así se buscó separar el combate contra integralistas, fascistas e imperialistas (que continuaba), de las consignas contra el gobierno de Vargas. Comenzó entonces a gestarse la política de *União Nacional* (1938-1945). Esta decisión, así como la definición de cuál de los dos grupos ocuparía los puestos directivos del PCB, fueron consultadas con los líderes del Secretariado Sudamericano de la Internacional Comunista, liderado por Rodolfo Ghioldi y Victorio Codovilla (*Prestes Da insurreição armada*). Para muchos militantes, estas definiciones resultaron desconcertantes, sobre todo porque los aprisionamientos de comunistas continuaban: entre ellos los de Prestes y Ghioldi.

El libro de Amado sobre Prestes se mezcló en esa marea de cambios políticos, pero tomó una postura distinta al mencionado acercamiento al varguismo. Amado dedicó una buena parte de esta biografía a explicar los complejos antecedentes del vínculo entre Prestes y el presidente Vargas, ambos militares de carrera. Entre ellos, las acusaciones cruzadas en reclamo por sumas de dinero que Vargas le habría dado a Prestes para obtener su apoyo y que Prestes había depositado en un banco argentino, y dejado intacto hasta 1935 cuando iba a “ser utilizado en provecho de la Alianza Nacional Libertadora, es decir: [afirmaba Amado] cuando va a ser útil al pueblo brasileño a quien pertenecía” (192).

Finalmente, en la biografía quedó fijada una posición contraria a Vargas y a sus aprisionamientos, que se replicó también en otros escritores brasileños exiliados como Pedro Motta Lima, quien escribió en *Nueva Gaceta. Periódico de la AIAPE* en la Argentina el artículo “Cardos y pedriscos en la cultura brasileña”. Allí se refirió a las adversidades que debió enfrentar durante las “tinieblas” del *Estado Novo*.

De acuerdo con Motta Lima, cada vez más las amenazas y la corrupción llevaban a los artistas a aceptar cargos estatales: “¿Todo se corrompe? ¿No hay excepciones?” (4). En su análisis solo el escritor Graciliano Ramos era una excepción, y su novela *Vidas secas* reflejaba el estado del movimiento cultural brasileño: “miseria, pobreza de espíritu, infamia, opresión”. Por eso hacía un llamado desde esa revista de Buenos Aires: “urge que los intelectuales de América ayuden a salvar a la cultura brasileña” (7). Mientras se encontraba en la Argentina, en 1941, también Jorge Amado describió con preocupación el acercamiento de sectores del mundo literario al gobierno de Getúlio Vargas. El panorama cultural brasileño se hallaba, de acuerdo con el análisis de Amado, dividido: por un lado, se encontraba “el arte por el arte” del movimiento modernista, y por otro, el arte “al servicio del pueblo” denominado por Amado como realista romántico (“La literatura en el Brasil” 4). El jefe del primer grupo –siempre según Amado– había sido Plinio Salgado (luego fundador del *Integralismo brasileiro*, que recreó aspectos del fascismo como el grupo paramilitar de “camisas verdes”) y en ese entonces, a principios de los años cuarenta, era liderado por el poeta Manuel Bandeira y por Mario de Andrade. Las posiciones políticas de este grupo tenían, para Amado, una resonancia en sus estilos de escritura, ellos pregonaban en literatura “el regreso a una máxima preocupación por la forma, asegurando que el contenido no tiene la menor importancia en una obra de arte” (s/p).

Por otra parte, se encontraba el grupo caracterizado por concebir el arte como un servicio al pueblo, descrito por Amado como un sector que “sufría pero resistía”, en gran medida porque contaba con apoyo fuera del Brasil. Para Amado ese grupo, al que pertenecía, se definía por su “realismo romántico” a la vez que por encontrarse sin empleos, sin prensa, sin editores, con el único derecho de conocer y estudiar las prisiones. El grupo era: “Realista cuando traspone una realidad al plano de la creación artística; romántico porque no sólo muestra el

dramático panorama del Brasil: es igualmente optimista y confiado, sus caminos son el camino de la revolución” (s/p).

Este conjunto de realistas románticos no se definía, de acuerdo con Amado, por una adscripción partidaria formal sino por un estilo estético y por una coincidencia en las preocupaciones y temáticas sociales y políticas, así como por su combate al varguismo del *Estado Novo*. La designación de grupo formulada por Amado alcanzaba a Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Dionello Machado, Erico Verissimo, Jorge de Lima, Rachel de Queiroz, Cordeiro de Andrade, y también al “gran sociólogo” Gilberto Freyre, puesto que con sus ensayos históricos y sociológicos sobre el problema del negro, el campesinado y los obreros, fomentaba –según Amado– esa misma búsqueda y sensibilidad.

La llegada de Amado a Buenos Aires en 1941 fue saludada por Héctor Agosti en *Nueva Gaceta*, la revista de AIAPE. Agosti insistía en valorar al artista que vibra con las angustias de su época, esa cualidad podía fácilmente imponerse frente a desacuerdos en torno a los estilos, y también ante diferencias estrictamente políticas. Ni Amado ni el grupo de exiliados brasileños en Buenos Aires, que estuvieron en el entorno de Agosti, adhirieron al viraje en apoyo a Vargas de 1938 que, como se señaló, se tomó luego de una consulta con el Secretariado Suramericano. Esta discrepancia no condicionó, sin embargo, la participación de Amado en los emprendimientos culturales de los PPCC, como por ejemplo en la revista *Expresión*, dirigida por Agosti, donde colaboró con cuentos como “El beato Esteban”, sobre la religión popular brasileña.

Amado regresó a Brasil en 1942, luego de que, al igual que la URSS y Estados Unidos, ese país se incorporara a la Segunda Guerra Mundial. Este cambio profundo llevó a Amado a ofrecerse como voluntario para las Fuerzas Expedicionarias Brasileñas. Ese mismo año finalizó en Montevideo su novela *Tierras del sinfín*, en la que realizó un balance de su carrera literaria y política que mostraba una gran seguridad a la hora del regreso a su patria:

Diez años atrás escribí una novela, pequeña, violenta, sobre este tema del cacao, al que vuelvo hoy [...] en esos diez años luché diariamente, viajé, pronuncié discursos, viví la vida de mi pueblo. Compruebo con inmensa alegría que una línea jamás quebrada liga, no sólo a toda mi

obra realizada en ese decenio, sino también a la vida que durante ellos cumplí (8).

A pesar de las coincidencias de los escritores comunistas con el gobierno de Vargas en torno a la Guerra, al llegar a Brasil todos ellos fueron apresados. Amado fue detenido en Río de Janeiro por tres meses y luego, por decisión policial, fue trasladado a Salvador. También Prestes continuaba prisionero, pero desde la cárcel declaró al periódico montevideano *La Razón*:

El pueblo brasileño demostró más de una vez su odio al fascismo y se vuelve hacia el señor Getúlio Vargas con la esperanza de que el antiguo jefe del movimiento popular de 1930 quiera guiarlos sin vacilaciones en la lucha a muerte contra la barbarie fascista (...) Es necesario abrir las prisiones donde se encuentran los más consecuentes luchadores antifascistas porque sólo así, consolidada la unión nacional, será posible aplastar la quinta-columna y desenmascarar a los agentes del enemigo que se esconden en posiciones elevadas del aparato estatal (Prestes 73).

El cambio producido en 1942 se percibió también en la revista cultural comunista más importante del período: *Seiva*. En esta revista de Salvador de Bahía participaron Jorge Amado, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer, Cândido Portinari, Waldo Frank, Pablo Neruda, entre otros. Allí los tópicos políticos y culturales se entremezclaron, se sostuvieron consignas antifascistas, democráticas y se coincidió en que la literatura era un instrumento de combate. La revista tuvo números en los que explicitó su adhesión al varguismo en tiempos de guerra: “todo nos une, nada nos separa” fue la leyenda que acompañó a una fotografía de Vargas (Prestes 75). No obstante, la revista fue clausurada en 1943 por el Departamento de Imprensa y Propaganda (DIP) del gobierno varguista.

Entre 1943 y 1945 el PC brasileño vivió una fase de reorganización, hasta que volvió a la legalidad entre 1945 y 1947. En 1945 se desarrolló en San Pablo el Primer Congreso de la Unión Brasileña de Escritores (ABDE) del que participaron, entre otros, figuras cercanas al comunismo como Astrogildo Pereira, Jorge Amado, Pedro Motta Lima y Caio Prado Junior. En el Congreso se evidenció la trama que unía temas profesionales de los escritores y sus preocupaciones políticas. Asimismo, quedaba demostrado el creciente reconocimiento que habían adquirido los escritores y artistas en la estructura partidaria comunista. Estos

expresaron a la vez su interés por integrarse de lleno a la actividad política partidaria: tanto Amado como Pereira, Prado y Ramos se ofrecieron como candidatos a cargos políticos en las elecciones en nombre del PCB.

La opción de los escritores a candidatearse en 1945 se replicó en Argentina, Brasil y Chile. Amado fue electo como el diputado federal más popular de San Pablo. Desde el regreso de Amado a Brasil, la editorial Livraria Martins comenzó a reeditar su obra juvenil y, en 1945, publicó por primera vez en ese país *El caballero de la esperanza*. En la nota final a esa biografía, Amado se había definido como un “soldado” de la Alianza Libertadora. Así, en 1945 pasó a la esfera político-parlamentaria, y desde su banca impulsó una ley sobre la libertad de cultos que contemplaba el respeto por la religiosidad popular, cuestión que había sido un tópico central también en su obra literaria.

En octubre de 1945 Getúlio Vargas debió renunciar a la presidencia en medio de presiones del ejército. Fue sucedido por José Linhares, presidente del Supremo Tribunal de Justicia; luego, por medio de elecciones, se impuso el militar Eurico Dutra, quien inició una reforma constitucional que afectó al *Estado Novo*. Con la nueva legalidad, muchos comunistas formalizaron su afiliación: lo hicieron Amado, Portinari, Niemeyer y Moraes, entre otros. El PC brasileño adoptó una estrategia frentista apoyando a la candidatura de Iedo Fiúza, con lo que obtuvo un diez por ciento de los votos en el país (Devoto y Fausto 266). En el breve e intenso período que duró la legalidad (1945-1947), el comunismo brasileño llegó a coordinar ocho periódicos diarios, una agencia de noticias, tipografías, librerías y editoriales (Roxo y Mouráo). Como se ha señalado, Amado no necesitó del aparato editorial partidario para publicar su obra literaria. Si bien participó en las publicaciones periódicas comunistas, sus novelas fueron publicadas de manera continua por más de treinta años por una de las más grandes editoriales de San Pablo, propiedad de Jose de Barros Martins (quien continuó publicándolo a pesar de la censura, al menos hasta 1972).

En 1947, en medio de un avance represivo contra los comunistas brasileños, y del creciente clima de Guerra Fría, Amado volvió a exiliarse, primero en París y luego en Checoslovaquia. Narró su experiencia en las “democracias populares” en los periódicos partidarios, y también en su libro *O mundo da paz* (1951). En sus

crónicas, Amado resaltó su libertad como “escritor curioso”, y rechazó la “campana de infamias y calumnias [que] llena los diarios a sueldo de los yanquis” (“Un brasileño viaja...” s/p). Los escritos de Amado sobre la experiencia en el socialismo real defendieron la tradición democrática de las nuevas repúblicas y fijaron una adhesión pública a la consigna de la paz. Amado y Pablo Neruda concurren al Congreso de Intelectuales por la Paz en Wroclaw (Amorim 50). Si Neruda, en 1949, después de su viaje a URSS, pronunció un discurso en adhesión al “realismo socialista” (Dalmás 193), Amado, por su parte, luego de su encuentro con la realidad socialista, al mismo tiempo que escribió sus notas más elogiosas sobre el “socialismo real” comenzó un proceso de alejamiento respecto de la militancia comunista.

Consideraciones finales

En los años cuarenta Jorge Amado definió su obra como parte de un realismo romántico, sintagma con el que configuró una zona de coincidencias ligada a tópicos sociales, con un sentido estético y un horizonte de llegada a las masas, que fue saludada y compartida, entre otros, por Raúl González Tuñón, quien también definió de esa manera a su obra poética. Los elementos en común que daban sentido a un grupo realista romántico, fueron, para Amado, el tratamiento de los problemas de la tierra, del hombre, el dolor y la alegría, la desgracia y la esperanza, la indagación en torno al negro, el obrero y el campesino (*Homens e coisas*). Como programa literario se propuso explorar los contenidos y las formas que lograrían la mentada movilización de las masas. En relación con la interpelación a las masas, Amado sostuvo que era preciso “colocar o conteúdo numa forma simples e pura, mais próxima e acessível à grande massa, ávida de cultura” (*O Partido Comunista* 28). Al igual que Tuñón, Amado propuso una reflexión acerca del modo con el que acercarse a la masa y sobre las características del realismo romántico en América.

En la zona cultural comunista de Sudamérica convivieron “guardianes del orden”, organizadores culturales, como Agosti, con artistas “exploradores” como Amado y Tuñón. Todos eran afiliados y ocuparon una posición en ese espacio

cultural pero, a diferencia de lo que podía suceder en URSS, un crítico como Agosti, si bien contaba con herramientas e influencia en las decisiones editoriales de las publicaciones internas a la zona comunista, no podía obligar a quienes como Amado o Tuñón no dependían de éstas para dar a conocer su obra. Necesariamente debían darse discusiones que referían a los términos que los propios artistas “rebeldes” habían establecido.

Bibliografía

Agosti, Héctor. *El hombre prisionero*. Buenos Aires: Claridad, 1938.

---. “Saludo a Jorge Amado”. *Nueva Gaceta, revista de la agrupación de intelectuales, artistas, periodistas y escritores (AIAPE)*. 5 (1941): 4. Medio impreso.

---. “La poesía de Raúl González Tuñón. Conferencia pronunciada en el Ateneo de Montevideo precediendo la lectura de *Primer canto argentino*”. *Defensa del realismo*. Buenos Aires: Lautaro, 1963. 128-138.

Alle, María Fernanda. “Me fui detrás de los obreros cantando’: poesía, historia y revolución en *Todos bailan* de Raúl González Tuñón”. *Anclajes*. 15. 2 (2011): 1-27. En línea.

---. “*Primer canto argentino* de Raúl González Tuñón: volver a la Patria para ‘meterse’”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 48 (2011): 1-29. En línea.

---. *Una poética de la convocatoria. La literatura comunista de Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2019.

Amado, Jorge. *Prestes, el caballero de la esperanza*. Buenos Aires: Futuro, 1958 [1942].

---. *Cacao*. Buenos Aires: Losada, 1973 [1933].

---. *Capitanes de la arena*. Buenos Aires: Planeta, 2008 [1937].

---. “La literatura en el Brasil”. *Nueva Gaceta, revista de la agrupación de intelectuales, artistas, periodistas y escritores (AIAPE)*. 5 (1941): 4. Medio impreso.

---. *Homens e coisas do Partido Comunista*. Río de Janeiro: Horizonte, 1946.

---, et. al. *O Partido Comunista e a liberdade de criação*. Río de Janeiro: Horizonte, 1946.

---. “Un brasileño viaja por las democracias populares”. *Orientación*, 10 de marzo de 1949. s/p. Medio impreso.

---. *Tierras del sinfín*. Buenos Aires: Caralt, 1980.

Amorim, Enrique. "Carta desde París a Héctor Agosti, 8 de octubre de 1948". *Los infortunios de la realidad (en torno a la correspondencia con Enrique Amorim)*. Héctor Agosti, s/datos.

Aznar Soler, Manuel. *II Congreso internacional de escritores antifascistas*. Barcelona: LAIA, 1978.

Borges, Jorge Luis. "Arte, arte puro, arte propaganda. Contestación a la encuesta de CONTRA: ¿El arte debe estar al servicio del problema social?". *Contra*. 3 (1933): 13. Medio impreso.

Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal, 2000.

Dalmás, Carine. "Frentismo cultural em prosa e verso: comparações, conexões e circulação de ideias entre comunistas brasileiros e chilenos (1935-1948)". Tesis de doctorado. Universidad de São Paulo, 2012. Medio Impreso.

Devoto, Fernando y Boris Fausto. *Argentina Brasil 1850-2000, un ensayo de historia comparada*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.

Eagleton, Terry. *Marxismo y crítica literaria*. Buenos Aires: Paidós, 2013.

García, Serafín. *Primeros encuentros*. Montevideo: Arca, 1983.

González Tuñón, Raúl. "Los sucesos, los hombres". *Contra* 2 (1933): 2. Medio impreso.

---. *Todos bailan (poemas de juancito caminador)*. Azul: Don Quijote, 1935.

---. "A nosotros la poesía". Prólogo a la primera edición de *La rosa blindada, Homenaje a la insurrección de Asturias y otros poemas revolucionarios*. Buenos Aires: Federación Gráfica Bonaerense, 1936.

---. "Actividad intelectual. Actos de la Alianza de intelectuales de Chile". *El Siglo*, 21 de agosto de 1940. s/p. Medio impreso.

---. "Romeo y Aparicio". *El Siglo*, del 25 de septiembre de 1940. s/p. Medio impreso.

---. *Canciones del tercer frente*. Buenos Aires: Problemas, 1941.

---. "El héroe y el poeta". *El siglo*, 9 de septiembre de 1942. s/p. Medio impreso.

---. *Primer canto argentino*. Buenos Aires: Edición del autor, 1945.

---. "Las brigadas de choque". *La rosa blindada*.4 (1965): 9. Medio impreso.

Gramuglio, María Teresa. "Prólogo a Juan Carlos Portantiero". *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 2011. 11-29.

Groys, Boris. *Obra de arte total Stalin*. Madrid: Pre-textos, 2008.

Juárez, Laura. "Raúl González Tuñón en las 'alas de Crítica'. Crímenes y aventuras heroicas en la Guerra del Chaco". *Aletria, revista de estudios de literatura*, 23 (2013). 97-110. En línea.

Motta Lima, Pedro. "Pedruscos y cardos en la cultura brasileña". *Nueva Gaceta, revista de la agrupación de intelectuales, artistas, periodistas y escritores (AIAPE)* 1 (1941): 4-7. Medio impreso.

Petra, Adriana. "Editores y editoriales comunistas. El caso de Problemas de Carlos Dujovne". *Primer coloquio argentino de estudios sobre el libro y la edición* (2012): 330-340. En línea.

---. *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Buenos Aires: FCE, 2017.

Prado Acosta, Laura, *Los intelectuales del Partido Comunista: itinerario de Héctor Agosti (1930-1963)*. Raleigh: A Contracorriente, 2014.

Ponce, Aníbal. "Humanismo burgués y humanismo proletario". *Obras completas*, tomo IV. Buenos Aires: Cártago, 1974.

Popa, Ioana. "Le réalisme socialiste, un produit de l'exportation politico-littéraire". *Sociétés & representations*. 15 (2003): 261-292. En línea.

Prestes, Anita. *Da insurreição armada (1935) à União Nacional (1938-1945), A virada tática na política do PCB*. Río de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

Robin, Regine. *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*. París: Patoy, 1986.

Roxo, Marco y Mônica Mourão. "Jornalismo, memória e clientelismo. O pacto entre comunistas e imprensa conservadora no Brasil". *Comunistas Brasileiros, cultura política e produção cultural*. Orgs. Marcos Napolitano et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 213-219.

Saítta, Sylvia. "Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los franco-tiradores*". Estudio preliminar a edición facsímil de *Contra. La revista de los franco-tiradores*, Bernal, UNQ editora, 2005. 13-33.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

Seguel, Gerardo. "Carta a Raúl González Tuñón. El trotskismo y la ayuda chilena a la República española". *El siglo*, del 8 de septiembre de 1940. s/p. Medio impreso

Sorá, Gustavo. "Literatura y política. La Librería Schmidt y la génesis de una oposición elemental en la cultura brasileña (1930-1935)". *Prismas*. 6 (2002): 45-64. Medio impreso.

Vargas, Getúlio. *As diretrizes da nova política do Brasil*. Río de Janeiro: José Olympio, 1942

Verdès-Leroux, Jeannine. *Au service du Parti, le parti communiste, les intellectuels et la cultura (1944-1956)*. París: Fayard, 1983.

Yanover, Héctor. *Antología poética de Raúl González Tuñón*. Madrid: Visor, 1989.