



Acta poética

ISSN: 0185-3082

ISSN: 2448-735X

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de  
Investigaciones Filológicas

Alle, María Fernanda

Antifascismo y canto. Una lectura de *La rosa blindada* de Raúl González Tuñón

Acta poética, vol. 40, núm. 1, 2019, Enero-Junio, pp. 117-139

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas

DOI: 10.19130/iifl.ap.2019.1.848

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358060044006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

MARÍA FERNANDA ALLE

Universidad Nacional de Rosario

Centro de Investigaciones Teórico-Literarias, Universidad Nacional del Litoral

Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas

mariafernandaalle@gmail.com

ANTIFASCISMO Y CANTO.

UNA LECTURA DE LA ROSA BLINDADA DE RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN

ANTI-FASCISM AND SONG.

A READING OF RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN'S LA ROSA BLINDADA

PALABRAS CLAVE:

Raúl González Tuñón,  
*La rosa blindada*,  
antifascismo,  
insurrección asturiana,  
tradiciones poéticas  
españolas.

En este artículo se lleva a cabo una lectura de *La rosa blindada* (1936), del poeta argentino Raúl González Tuñón, a la luz del contexto de la lucha antifascista. Se sostiene que dicho poemario inaugura una nueva etapa de la poética del autor que tendrá sus puntos culminantes en los libros que escribe en el contexto de la Guerra Civil española. Se focaliza la atención, principalmente, en el horizonte de público que González Tuñón imagina como destinatario y en las consecuentes búsquedas artísticas que la delimitación de dicho público pone en juego. Esas búsquedas, que van alejando la poesía del autor de la experimentación vanguardista, se sustentan fundamentalmente en la recuperación de las tradiciones poéticas españolas.

KEYWORDS: Raúl González Tuñón;  
*La rosa blindada*;  
Anti-fascism; Asturian insurrection; Poetics spanish traditions.

This article proposes a reading of *La rosa blindada* (1936), by the Argentinian poet Raúl González Tuñón, in light of the antifascist struggle. I argue that this poems' collection opens a new stage of the author's poetics that will have its high point in the books he writes in the context of the Spanish Civil War. It focuses the attention, mainly, on the public's forecast that González Tuñón imagines as an addressee and on the consequent artistic searches that the delimitation of said public brings into play. These searches, that distance the author's poetry from avant-garde experimentation, are based fundamentally on the recovery of the Spanish poetic traditions.

Si la primera mitad de la década del treinta fue el escenario de múltiples pugnas y confrontaciones entre las diversas fracciones de la izquierda del campo intelectual, en la segunda mitad, en cambio, la bandera del antifascismo se convertirá, tal como sostiene Sylvia Saíta, en el “aglutinante que contribuyó a dirimir las polémicas internas y que dio coherencia al compromiso de intelectuales que provenían de sectores que, muy poco antes, habían estado enfrentados” (421). En efecto, como fuerza convergente de los diversos grupos y sectores del campo intelectual y también político —no sólo de la izquierda sino de todo el arco de los partidos democráticos—, el antifascismo operó, desde 1935, “una nueva configuración de significados y temas ideológicos” (Pasolini: 77) cuya base programática podría sintetizarse en la consigna de la “defensa de la cultura” ante la “barbarie fascista”. En este sentido, podría decirse que la causa antifascista simplificó las polaridades políticas en torno a dos espacios irreconciliables y mutuamente excluyentes: el fascismo, por un lado, y el antifascismo, por otro.

Como señala Andrés Bisso, el “hecho fundacional que dotó al antifascismo de una fecha simbólica de cristalización” fue el informe presentado por Georgi Dimitrov —quien en ese momento se desempeñaba como secretario del Comintern— al VII Congreso de la Internacional Comunista, llevado a cabo en Moscú en agosto de 1935, en el cual promovió el cambio de la estrategia de “clase contra clase” sostenida por el Partido Comunista en el período anterior por la de los “frentes populares”. Esta nueva estrategia suponía la búsqueda de alianzas con los partidos democráticos que hasta ese momento habían sido considerados por el comunismo como enemigos políticos. Ese cambio de línea estratégica significó el “viraje desde la línea de acusación a los sectores denominados social-fascistas hacia un entendimiento mayor con las grandes democracias con vistas a frenar el avance fascista” (67; cursivas en el original). Pero, además, la apelación frentista se mostró ciertamente “dúctil”, de acuerdo a Bisso, en la medida en que tuvo la capacidad de plantearse como

“una unidad de varios grupos que no dejaban de conservar su singularidad” (69).

Eric Hobsbawm sostiene que fueron los intelectuales y artistas “los que se dejaron ganar más fácilmente por los sentimientos antifascistas [...] porque la hostilidad arrogante y agresiva del nacionalsocialismo hacia los valores de la civilización [...] se hizo inmediatamente patente en los ámbitos que les concernían” (155). En este contexto, se comprende que “la defensa de la cultura” haya sido la consigna sostenida por todas las agrupaciones de intelectuales surgidas al calor de la lucha antifascista y, asimismo, de dos congresos internacionales que nuclearon a escritores y artistas de todo el mundo: el primero, en 1935 en París; y el segundo en 1937, que comenzó en España, para finalizar en París, a causa de la guerra. Para decirlo en términos de Julia Miranda, en tanto “la asociación entre fascismo y barbarie derivó en la idea de ‘ataque a la cultura’”, su “contrapartida” tuvo que concentrarse en “la convicción de su defensa” (2011: 13). En ese marco, continúa Hobsbawm, la Guerra Civil española (1936-1939) fue “la expresión suprema” del “enfrentamiento global” entre el fascismo y el antifascismo que pareció concentrar todas las posibilidades de combatir a ese enemigo mundial de la civilización y la cultura (161).

Y, en efecto, España se va a convertir, en los libros de Raúl González Tuñón de la segunda mitad de la década de 1930, en el espacio donde se cifra la posibilidad de vencer, de una vez y para siempre, a la barbarie fascista que amenaza a la civilización humana. La guerra en España será, entonces, un acontecimiento central que activa de una manera inédita hasta entonces la consigna de la defensa de la cultura. En términos generales, podría decirse que los libros de González Tuñón de la segunda mitad de la década concentran la apelación antifascista en torno al conflicto español.

Los libros de González Tuñón ligados al drama español son cuatro: el poemario *La rosa blindada*, publicado en Buenos Aires en 1936 por la Federación Gráfica Bonaerense; *8 documentos de hoy*, una compilación de textos de índole político-intelectual, que data de ese mismo año y a cargo del mismo sello editorial; *Las puertas del fuego*, un libro de crónicas publicado por Ercilla en Santiago de Chile el año

1938; y, por último, el poemario *La muerte en Madrid*, difundido primeramente en forma de folleto por la editorial argentina Ediciones Feria en 1938 y un año después, ampliado, por la misma editorial. Ahora bien, si los últimos tres libros fueron escritos al calor de la guerra civil, el primero de ellos, en cambio, tiene como núcleo de exploración poética la insurrección de los mineros asturianos de 1934. La distancia que media entre ellos la enuncia el mismo González Tuñón en el discurso leído en la Sesión de clausura del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas y que luego incluirá en *Las puertas del fuego*: “Hace dos años era Asturias apenas una consigna: hoy es España entera la preocupación del mundo, la gran consigna de la hora” (1938a: 162).

Para Beatriz Sarlo es la guerra civil la que “imprime un cambio decisivo, tanto formal como ideológico” (132) a la poesía de González Tuñón. El impacto que produce la guerra impondrá a sus textos rasgos y tonos diferentes a aquellos que marcaron el optimismo revolucionario de *La rosa blindada*. La guerra, en efecto, va a proyectar la definición de una poética que se tensiona entre la denuncia y la exaltación, la confianza y el temor, la alegría y el dolor, la vida y la muerte. Tal como sostiene Julia Miranda, las “*escrituras de guerra*” propiciaron cruces significativos “entre la crónica periodística, la crónica literaria y la poesía” en los que se tensionaron las diversas “formas discursivas del lamento, la arenga, la consigna y la tesis” (2016: 21).

No obstante, lo cierto es que los cuatro libros se anclan en el clima de lucha antifascista que imprime su rasgo distintivo a la segunda mitad de la década del treinta y, en este sentido, *La rosa* inicia una búsqueda estética, ligada a las tradiciones de la poesía popular española, que se amplía, se reformula y se resignifica en los libros posteriores. Al igual que en los libros de la guerra, la mayoría de los poemas de *La rosa* tienen a España como referente inmediato: si en la literatura del autor de la primera mitad de la década la Rusia revolucionaria era el espacio que condensaba la posibilidad de un “nuevo mundo”, desde *La rosa* —y hasta *La muerte en Madrid*— si bien Rusia sigue siendo el horizonte que dirige el impulso de los cambios sociales y políticos, la mirada se traslada a España pues es allí donde,

según se lee en sus textos, se dirime el destino de la humanidad.<sup>1</sup> Si la insurrección de octubre de 1934 anuncia, en *La rosa*, la inminencia de la revolución y el combate contra el fascismo, en los libros posteriores, la guerra civil termina por sintetizar la posibilidad misma de derrotar finalmente al enemigo fascista y de iniciar, por ende, un nuevo ordenamiento mundial. Tanto *La rosa* como los libros de la guerra sitúan a España en el centro de sus reflexiones y, a partir de ese referente geográfico, renuevan discusiones respecto al rol del intelectual comprometido y a la función que le corresponde al arte y a la literatura ante los acontecimientos contemporáneos que, desde la apelación frentista, van a poner en tensión las posiciones sostenidas por el autor en la primera mitad de la década.

En el marco de lo expuesto, en las próximas páginas centraré la atención en *La rosa blindada*, bajo la hipótesis de que ese poemario, cuyo núcleo lo constituye la insurrección asturiana, inaugura una nueva etapa de la poética del autor que tendrá sus puntos culminantes en los libros que escribe en el contexto de la Guerra Civil española. Me interesa focalizar la atención, principalmente, en el horizonte de público que González Tuñón imagina como destinatario ya desde el prólogo-manifiesto que da inicio al poemario y en las consecuentes búsquedas artísticas que la delimitación de dicho público pone en juego.

### *“A nosotros la poesía”. La delimitación del público y las búsquedas poéticas*

Como recién señalé, los poemas de *La rosa* encuentran en la insurrección minera de Asturias su principal fuente imaginativa y constructiva, el “hecho favorable” que será “el puente de sangre hacia la revolución definitiva”, tal como anuncia “El tren blindado de Mieres” (1936a: 53). Y, en este sentido, si bien el poemario está

<sup>1</sup> Para una lectura crítica de la literatura de González Tuñón en la primera mitad de la década del treinta recomiendo la lectura de Saíta (2001) y Sarlo (1988), entre otros.

ya enmarcado en ese clima de lucha antifascista que impera a nivel internacional, lo cierto es que González Tuñón no deja de anunciar la revolución como destino final de la humanidad, aun cuando la estrategia de los “frentes populares” suponía un principio democrático de unión a otras fuerzas políticas que alejaba al PC —partido al que González Tuñón se había afiliado en 1934— del extremismo revolucionario del período anterior. Y, de hecho, podría decirse que la tensión entre la convocatoria a la unión frentista y el anuncio de la revolución recorre todo el poemario y se extiende incluso hasta aquellos que escribirá durante la guerra española. En los versos finales de “Cementerio proletario (Jean Allemane, 2)”, para citar un ejemplo de los más evidentes, puede leerse esta conjunción, conflictiva en términos de estrategias partidarias, entre “frente popular” y “revolución”: “Viva el cinturón rojo, el Frente Único / y la revolución, oh amanecida” (132), dice el poema. Sin embargo, no puede dejar de soslayarse el hecho de que el cambio de la línea partidaria provoca, como señala Saíta respecto de las notas periodísticas de González Tuñón de esta misma etapa, una transformación de “la radicalidad revolucionaria” de su literatura de la primera mitad de la década en un “tono conciliatorio” que pretende “limar las diferencias internas entre socialistas, comunistas y trotskistas” (423-424).<sup>2</sup>

El contacto directo de González Tuñón con los acontecimientos de octubre de 1934, que culminaron con la violenta represión de los mineros asturianos, se produce un año después, cuando viaja a España en compañía de su reciente esposa, Amparo Mom, en una suerte de viaje de bodas que terminará operando como sustrato de un cambio fundamental en su literatura. Durante ese viaje, de hecho, se vincula además con un gran número de escritores y artistas —Pablo Neruda, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Miguel Hernández, Miguel Prieto, Arturo Serrano Plaja, Alberto Sánchez— y participa, en junio de ese mismo año en París, del Primer Congreso Internacional para la Defensa de la Cultura

<sup>2</sup> La autora hace esta afirmación en relación a los artículos publicados por González Tuñón en la revista *Unidad* en 1936 y, aunque ese tono conciliatorio que se basa en la necesidad de unión ante la amenaza del fascismo es visible sobre todo a partir de 8 documentos, podemos extender su alcance hasta *La rosa blindada*.

(cfr. Salas; Orgambide), que, como señala Herbert Lottman, fue el acontecimiento de “mayor importancia simbólica para los escritores comprometidos de los años treinta” (131).

Este viaje, sin dudas, será crucial para el devenir posterior de la producción literaria de González Tuñón. En efecto, el contacto con el clima revolucionario que se vive en España por esos días se convierte para el autor en una experiencia capaz de suscitar nuevos interrogantes acerca del rol de la literatura y de los escritores en relación a los procesos sociales y políticos. Si ya desde *Contra*, la revista que González Tuñón dirige en 1933, había definido una posición acerca de la imposibilidad del arte de ser neutral a los acontecimientos (cfr. Saíta 2005; Sarlo 1988), ahora esas ideas se profundizan y se resignifican en torno a un problema que, en líneas generales, apenas se advertía anteriormente: la delimitación y caracterización del público al que debe estar dirigida toda literatura que se asuma como “revolucionaria”. Y, al mismo tiempo, la reflexión acerca del público redundará en una redefinición de las búsquedas estéticas que, progresivamente, lo irá alejando de las experimentaciones vanguardistas de su producción de la primera mitad de la década.

González Tuñón delimita explícitamente el círculo de interlocutores al que estaría dirigida su escritura al inicio de “A nosotros la poesía”, el prólogo-manifiesto que da inicio a *La rosa blindada*, donde define, de manera acorde con el título, un “nosotros” que circunscribe de manera eficaz los bandos antagónicos, excluyendo desde la misma enunciación a los fascistas. Dice el autor:

El poeta se dirige a la masa. Si la masa no lo 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 la cultura; por obreros en quienes la sensibilidad, el instinto poético, suple la falta de esos elementos; por intelectuales, artistas, periodistas, pintores, maes-

tros, estudiantes, que desean la transformación de la sociedad, que abundan y que son también la masa (1936a: 11).

La poesía asume un rol al “servicio de los otros”, según declara González Tuñón en ese prólogo y, por lo tanto, se legitima a partir de canales de circulación que, como señala Julia Miranda para su literatura de la guerra civil, incluyen a actores sociales “distantes de la academia” (2011: 15). La autora afirma que, dado el enorme índice de analfabetismo, “el gobierno republicano llevó la enseñanza y la cultura del libro junto con el adoctrinamiento político a las trincheras” y, en este sentido, ese público cuyo horizonte diseña González Tuñón no sería otro que el de esos “recientes lectores” (15-16). No obstante, como se lee en el fragmento recién citado, esta poesía está pensada también para un círculo de escuchas y lectores que pertenece al campo intelectual: “intelectuales, artistas, periodistas, pintores, maestros, estudiantes, que desean la transformación de la sociedad”. No se trataría sólo de ese nuevo lector obrero “con instinto poético” que comienza a gestarse en las trincheras, sino también de un público en contacto asiduo con el mundo cultural, que “desea la transformación de la sociedad”. En definitiva, podría inferirse que los límites de este público son precisamente los del “nosotros” que se inscribe desde el título del prólogo y que instaura en la escritura la lógica del antagonismo: el público queda circunscrito entonces en el espacio antifascista.

Aunque se encuentre bajo condiciones sociales, económicas y culturales diferentes a las de la Unión Soviética, donde reciben a los escritores en “las fábricas y los koljoses” (1936a: 14), el poeta debe dirigirse, asegura González Tuñón, a la “masa” en su totalidad, apelando, así, a un futuro en el que aquella parte de la masa que todavía no ha alcanzado “ciertos elementos de la cultura” sea “elevada” a la altura del poeta. La delimitación de público, en este sentido, va definiendo los principios poéticos sobre los que se sustentan las búsquedas literarias, de manera que no se trataría de “bajar” la calidad para que la masa “entienda” sino, por el contrario, de “elevar” a la masa. En “El Congreso de los Pen Clubs y la función social del escritor”, incluido en *8 documentos de hoy*, González Tuñón retoma la

reflexión acerca del público. Allí señala que el escritor no se dirige a una “élite” sino al “pueblo”:

el escritor no escribió nunca ni escribe para una élite determinada sino para el pueblo, entendiendo por pueblo la parte vital de la masa que es capaz de recoger la herencia cultural y defenderla, y también para la otra parte de la masa que si no comprende ahora a los artistas será elevada a ellos por la revolución que le imponga otros sistemas de vida, más a tono con la condición humana (1936b: 29).

Si leemos a contrapelo esta cita veremos que, en un movimiento interno, la idea de pueblo que se pone en juego en ella es homologable a la del proletariado como clase social destinada a llevar adelante la revolución comunista. Para ahondar en esta concepción del pueblo asociada a la del “proletariado”, habría que detenerse también en la crónica “Regreso a América”, de *Las puertas del fuego*. Allí, González Tuñón vuelve a delimitar al pueblo que “ama” el poeta a partir de una serie de términos que remiten a la definición marxista-leninista del proletariado:

El pueblo que él ama no es la masa tornadiza y brutal, creada por la burguesía, que adora a los ases de la radio y el deporte, la radio vendida y corrompida y el deporte también corrompido como la prensa en general que lo comenta.

El pueblo que él ama es la parte vital y creadora del pueblo, con o sin cultura pero siempre intuitivo, cierto, de instinto seguro; la clase consciente, avanzada, ubicada históricamente allí donde se encuentra la línea de dos mundos, de dos sistemas (188).

Ese pueblo que configura el horizonte de lectores al que el poeta debe dirigirse se construye, en resumidas cuentas, a partir del concepto comunista del “proletariado” como clase esclarecida que ha podido despojarse de la alienación burguesa y que lucha por dar origen a “un nuevo mundo”; una clase que ha hecho consciente su lugar de “vanguardia” de la revolución. O, todavía más, podría decir-

se que el pueblo, tal como lo define González Tuñón, se acerca a la concepción del partido como “vanguardia” del proletariado, que ya Marx y Engels en el *Manifiesto del Partido Comunista* caracterizaban como “el sector más resuelto de los partidos obreros”, aquel que “teóricamente, tiene sobre el resto del proletariado la ventaja de su clara visión de las condiciones, de la marcha y de los resultados generales del movimiento proletario” (73-74) y que Lenin retomará y precisará como “la vanguardia consciente de toda la clase obrera” (Lenin y Stalin: 87).

Tanto para los soldados republicanos como para los intelectuales antifascistas, tanto para las masas esclarecidas como para aquel sector de las masas que sólo la revolución “elevará” a la cultura, lo cierto es que la literatura del autor comienza a imaginar un horizonte de público lector, o de “escuchas”, que sobrepasa al de las “élites” intelectuales y cuyo límite es ese “nosotros” que delimita en el prólogo-manifiesto de *La rosa*: el campo del antifascismo. Como afirma Sarlo, la literatura de González Tuñón en este período comienza a asumir una “función pública” y, por ende, los procedimientos que pone en juego en su búsqueda poética, entre los que destaca “la forma larga, la sintaxis y el ritmo de recitativo, la repetición y el tono oratorio” (175), intentan adecuarse a esta nueva función: “Se quiere construir un lugar nuevo para estos nuevos textos. Su interlocutor futuro son las masas; pero sus lectores o escuchas presentes ya desbordan las zonas del campo intelectual a las que se habían limitado los movimientos anteriores de renovación estética” (175).<sup>3</sup> En *La*

<sup>3</sup> Según Sarlo, esta nueva función y los nuevos procedimientos a ella asociados son ya característicos de *Todos bailan*. Los poemas de Juancito Caminador, poema publicado por el autor en 1935, y se “acentúan espectacularmente” en la poesía española del autor. Sin embargo, la cuestión del público no era una preocupación preponderante en la literatura del autor de la primera mitad de la década, y, si bien es cierto que la poesía de *Todos bailan* tiende a la forma larga, el ritmo recitativo y el tono oratorio no son sus rasgos más sobresalientes, si bien puede encontrarse en algún momento en concreto. Aunque la anáfora y la repetición, sobre todo en el primer poema, “Historia de veinte años”, contribuyen a generar un efecto recitativo, en líneas generales, el uso del verso libre o del poema en prosa y la fragmentación aleatoria de los versos que se disponen en la página de modos no convencionales son en muchos casos refractarias a la recitación y la

rosa blindada, en efecto, la preocupación por el público comienza a suscitar una búsqueda poética que sea capaz de captar a ese amplio campo de lectores que excede los límites del círculo de pares.

Esta ampliación del público está ligada a la posibilidad de llevar a cabo esa meta de la vanguardia según la cual el arte debía alcanzar, como señalaba Huyssen, “la sutura del abismo que separa al arte de la realidad” (26), es decir, reinsertar el arte en la vida. “Durante la guerra civil”, afirma Sarlo, “la literatura cree realizar las utopías de la vanguardia: comienza a ser parte de la vida. Los escritores que apoyan a la república ven, quizás por primera vez, a su discurso circulando en medio de una sociedad que lo juzga audible y necesario” (136). En la misma dirección, Miranda sostiene que la guerra en España fue la “ocasión para que una serie de escritores consagrados reelaboraran el imaginario de la vanguardia de los años 20 en términos poético-políticos” (2016: 25). No obstante, si la utopía de la vanguardia continúa siendo el horizonte de expectativas que alienta la búsqueda poética de González Tuñón, la amplitud y la singularidad de ese público lector al que se quiere alcanzar va a orientar su escritura hacia la exploración de procedimientos y técnicas que progresivamente se van alejando de aquellos que distingúan a la vanguardia. Ciertamente, no se trata de un abandono completo y abrupto de sus técnicas y recursos<sup>4</sup> sino más bien de un viraje paulatino hacia nuevos ritmos, imágenes poéticas, elecciones sintácticas y léxicas, diferentes a las que signaron las búsquedas vanguardistas y que están relacionados, íntimamente, con ese nuevo horizonte de público lector. Pero, además, estas nuevas búsquedas son correlativas a la definición de un programa artístico que se declara “superador” de las vanguardias. De hecho, en “A nosotros la poesía”, González

---

oratoria, en otras palabras, “al ritmo de marcha, de himno” que debe poseer el “poema revolucionario”, según declara González Tuñón en “A nosotros la poesía”, el prólogo-manifiesto que da inicio a *La rosa*.

<sup>4</sup> Por el contrario, son varios los poemas de *La rosa* que continúan las búsquedas vanguardistas de la literatura anterior del autor. Incluso la condensación entre lo bélico y lo poético que crea la imagen del título *La rosa blindada* puede ser pensada como una imagen vanguardista basada en el singular contacto de dos campos extraños y potencialmente ajenos.

Tuñón sostiene que la “poesía revolucionaria” es aquella en la que “el contenido social” se corresponde con la “nueva técnica”, la cual consistiría en “el conocimiento y la superación de todas las técnicas” (1936a: 13). Esta idea de la “superación” queda revalidada con lo que declara, inmediatamente después, acerca de su participación en los movimientos de la vanguardia artística:

Participé en los movimientos de vanguardia y, sobre todo, el surrealismo contó con mi entusiasmo firme. Fue una manera de evadirse y volver a la multitud, de ganar la calle, de ejercitar valentía, de confesarse, de equivocarse, de reivindicar valores olvidados por la burguesía, de volver a imponer el gesto poético sobre lo prohibido, de ejercitar valentía, repito, para entrar luego de lleno —los que supimos hacerlo— en el drama del hombre y su esperanza, en los anhelos del hombre, en su destino “sobre la tierra” (14).

Según González Tuñón, las vanguardias fueron necesarias en tanto significaron una apertura liberadora contra la opresión del mundo burgués y, en este sentido, actuaron como una instancia previa que impulsó a los escritores, una vez terminado su apogeo y frente a circunstancias sociales y políticas que exigían su compromiso, hacia un arte que atendiera a los “dramas del hombre”. Se trata, en definitiva, de la dialéctica del proceso histórico que lograría en la “poesía revolucionaria” una suerte de síntesis entre forma y contenido. En esta dirección, González Tuñón señala que si aquellos ensayos técnicos de la vanguardia, como “ocultismo poético, travesuras gramaticales, etc., o poemas sin ritmo”, fueron una “actitud poética” de “reacción saludable contra el academicismo”, los mismos estarían reñidos “con ese ritmo de marcha, de himno —para cantar— que debe tener casi siempre el poema revolucionario” (13). Se especifica así un imperativo: la poesía revolucionaria, tal como el autor la define en los años de la lucha antifascista, debe convertirse en “canto”, de modo que se vuelve necesario escrutar formas artísticas que aseguren su circulación oral, puesto que, en última instancia, está concebida para acompañar e incentivar al pueblo en la lucha.

La misma idea acerca de las vanguardias se repite, aunque ahora en verso, en “Visita al Escorial”, también de *La rosa*. En ese poema, que es una suerte de semblanza del artista plástico español Alberto Sánchez, González Tuñón expresa que “ha dejado atrás el deslumbramiento cubista y la explosión surrealista, todo eso que ha sido absorbido por una sociedad envilecida, y ha inventado la forma y ha superado la técnica y ahora da contenido a la forma inventada y a la técnica madura” (69). Esa necesidad de superación de las técnicas vanguardistas encuentra aquí una nueva explicación en el hecho de que éstas habrían sido capturadas por la “envilecida” sociedad burguesa y, por ende, resultarían inservibles en la actualidad para los fines de la revolución.<sup>5</sup>

Si, en última instancia, no se renuncia al proyecto vanguardista que se proponía “cambiar la vida”, éste se realiza mediante una serie de procedimientos que ya no son los que la misma vanguardia proponía. Trasladando la hipótesis central que Boris Groys elabora en *La obra de arte total Stalin*, según la cual el realismo socialista sería la efectiva realización y radicalización del proyecto que la vanguardia había formulado, aunque a partir de “formas artísticas” diferentes, podría afirmarse que la literatura de González Tuñón desde el período antifascista —y, por lo menos, hasta comienzos de los años sesenta— continuará sosteniendo el sueño vanguardista pero explorará nuevos caminos artísticos para llevarlo a cabo. Ahora, será la idea de recuperar la “herencia cultural” —una bandera declarada como reivindicación tanto por los programas culturales del partido como por el conjunto más amplio del antifascismo a nivel mundial— la que oriente las nuevas búsquedas artísticas.

En efecto, a partir de *La rosa blindada* González Tuñón encuentra en las tradiciones populares españolas una fuente para esa literatura, en consonancia con el público antifascista al que busca con-

<sup>5</sup> Es necesario aclarar, sin embargo, que estas reflexiones conviven, en el período de la lucha antifascista, con otras que continúan reivindicando a las vanguardias. Así, por ejemplo, en “Defensa de la cultura”, de *8 documentos de hoy*, González Tuñón afirma que todo intelectual que se ha “adherido” a la lucha de la clase obrera sabe “que la revolución en la vida supone la revolución en el arte” (1936b: 52).

vocar. Así, inscribiéndose en esa tradición, da inicio a *La rosa* con un epígrafe de Ramón Menéndez Pidal que ofrece una definición del romance: “... una vieja poesía heroica que cantaba hazañas históricas o legendarias para informar de ellas al pueblo”. Ese epígrafe no sólo sitúa al poemario como eslabón de una tradición sino que, al mismo tiempo, adelanta las búsquedas que se ponen en juego en los poemas. El recurso a las formas populares de la lírica española propicia la apertura hacia una poesía que, precisamente, se orienta a partir de dos rasgos del romance, tal como los define Menéndez Pidal: por un lado, registrar los acontecimientos heroicos de su tiempo para dar testimonio de ellos ante el pueblo, y, por otro, encontrar un cauce de circulación desde la oralidad, es decir, ser “canto”; dos búsquedas que se ligan a un fin más vasto: el de “cambiar la vida”, contribuir desde el ejercicio de la literatura a la transformación del mundo.

### *La poesía como registro de los acontecimientos*

Comencemos por indagar la primera de esas búsquedas. Dice Menéndez Pidal en el “Proemio” a su *Flor nueva de romances viejos* que la índole épica-heroica del romancero español se deriva no sólo de su capacidad para absorber los temas y motivos de las gestas heroicas medievales, sino también de su apropiación de “asuntos nacionales” que “hallan su inspiración en la vida actual”, y a partir de los cuales se busca “informar al pueblo de los sucesos que ocurrían y preocupaban a la nación” (15). En estrecha línea de continuidad con estas fuentes temáticas del romancero, en el poema “El tren blindado de Mieres”, se explicita una concepción de la poesía cuya función sería “fijar los grandes hechos favorables”, es decir, inscribir los acontecimientos épicos de la actualidad para comunicárselos al público:

Hablemos de un hecho favorable en el proceso de la perfección. /  
La poesía, ese equilibrio entre el recuerdo y la predicación, / entre  
la realidad y la fábula, / debe fijar los grandes hechos favorables. /

Hablemos de un hecho histórico favorable, feliz, a pesar del fracaso y de la muerte (1936a: 53).

Si el adjetivo “favorable” remite, tal como se lee en el poema y a lo largo de todo el poemario, a los acontecimientos asturianos —más adelante, con la guerra civil, será la “gesta heroica” de los soldados republicanos—, podría decirse entonces que circunscribe los límites de los “asuntos” que debe “fijar” la poesía. Se trata, en definitiva, de construir un espacio de resguardo de la épica del pueblo en armas, donde pueda reconocerse esa “masa” que lucha por la revolución, ese “nosotros” al que está destinada la poesía. Sin embargo, subsiste aquí una inquietud: ¿por qué esos sucesos son “favorables y felices” si implican “fracaso y muerte”? La respuesta la provee más adelante el mismo poema:

No fue el asalto a las panaderías, no fue el hambre precisamente,  
/ fue la conciencia de clase, el deber de tomar el poder, / la necesidad de expropiar a los expropiadores, / el dínamo que empujó la furiosa máquina. / Es por eso que el hecho histórico favorable de Asturias / —un Octubre florecido antes de tiempo, quizá, pero memorable— / será el puente de sangre hacia la revolución definitiva / de obreros, soldados, campesinos y marineros. / Y hacia la capital de la revuelta va, / en la expresión suprema del hecho favorable desemboca / en entusiasmo y la esperanza del mundo (53).

Sería, entonces, el optimismo cifrado en el movimiento dialéctico de la historia, que se orienta hacia la revolución y, con ella, hacia la sociedad sin clases, lo que determinaría la índole “favorable” de los acontecimientos. El octubre español de 1934, cuyo fundamento fue, según señala González Tuñón, la “conciencia de clase” y no el “hambre”, viene a anunciar el pronto derrumbe del sistema de explotación capitalista y, por ende, a pesar de su fracaso, se constituye como el “puente de sangre hacia la revolución definitiva”. En palabras de Sarlo, en la poesía de González Tuñón a partir de *La rosa* “la muerte no suscita el lamento sino la exaltación como destino heroico” (176). La derrota de los mineros asturianos, afirma Sarlo,

lejos de desmentir ese optimismo en la victoria final que signó las producciones de los escritores de izquierdas en los años treinta, fue interpretada bajo “la idea del *ensayo general* que coloca a cualquier episodio, independientemente de su desenlace, en la perspectiva del triunfo. [...] Se trata del oxímoron construido sobre la derrota victoriosa” (132; cursiva en el original). La inevitabilidad del desarrollo de las fuerzas históricas hace entonces de la fallida revolución de 1934 un eslabón necesario hacia la revolución definitiva: “6 de Octubre sigue diciendo la revuelta latente, perdurable, inevitable. / 6 de Octubre quiere decir la dignidad humana. / 6 de Octubre quiere decir montañas de ceniza. / 6 de Octubre quiere decir miles de muertos. / 6 de Octubre quiere decir hasta mañana” (1936a: 54). El octubre español se construye, de este modo, como fecha de celebración de la muerte heroica que funda un nuevo eslabón en la historia de la lucha de los pueblos por su liberación: “En octubre no hay verbenas, / que no son de la estación. / Octubre quiere decir / ¡viva la revolución!” (60).

Esas imágenes de la muerte, la destrucción y la ruina como anuncio del futuro revolucionario, que logran centralidad en la literatura española del autor, pueden ser leídas como imágenes que articulan un lazo entre el fracaso ocasional y victoria final: un hilo invisible conecta muerte y resurrección, sangre derramada y vida, ceniza, tierra y nacimiento. Sin embargo, ese carácter vital de la sangre también está atravesado por el antagonismo y, en este sentido, no admite homologación con la sangre derramada por el otro bando: “su sangre no es abono”, según expresa el poema “Algunos secretos del levantamiento de octubre” (21). El nuevo mundo se erige sobre las ruinas de la destrucción presente y la muerte, entonces, trama una posible conjunción, en términos de Alain Badiou (2009: 51), entre la destrucción y el comienzo. En el poema “La muerte acompañada”, que narra, en clave heroica, la acción llevada adelante por los revolucionarios, la destrucción provocada por la explosión de un puente opera como fuerza que “trae la aurora”. Asimismo, resignificando los versos del romance de Tristán e Iseo que coloca como epígrafe —“Allí donde los entierran / nace una azucena blanca”— el entierro de los trabajadores muertos en la lucha aparece metaforizado como

el abono de una azucena que ahora ya no es blanca sino roja: “la muerte trajo la aurora, / color de muerte y de sangre / tiene la bandera roja. / [...] / Allí donde los entierran / nace una azucena roja” (1936a: 49). O, por citar otro ejemplo, en “La muerte del Roxu” la sangre de los mineros caídos fecunda la tierra y provoca el nacimiento de “puños cerrados” y de “corazones abiertos”: “La sangre cayó a la tierra, / de la cuenca de su pecho. / La tierra se fecundó / con la sangre del minero. // Como era tierra de Asturias / entre sus granos nacieron / miles de puños cerrados / y corazones abiertos” (30). Las imágenes elaboradas en la conjunción entre la sangre, la tierra, las flores y los puños cerrados, que remiten casi siempre a la iconografía revolucionaria del Partido Comunista, no hacen sino reproducir, con insistencia, la confianza en la victoria, más allá de las derrotas puntuales. Por otra parte, estas imágenes van a decantar, en *Las puertas del fuego*, en la explicitación de una idea de la muerte heroica de los soldados republicanos como “muerte útil” o, en términos de Miranda, una “muerte productiva” (2011: 18), al servicio de la causa republicana:

Jóvenes, cayeron en la cintura de esta ciudad de naturales delirios, sonriendo. La ceniza estaba en ellos ya, presente y delicada. No eran vanidosos. No era el riesgo por el riesgo, la aventura por la aventura. Era, simplemente, la guerra. La guerra y todos sus desastres, y toda su fealdad. Ellos caían y otros se incorporaban. Y su mismo polvo se incorporará algún día.

Me refiero a la muerte útil, no distraída, no derrochada. A la muerte de los soldados que defienden las posiciones de la República (1938a: 49).

Al igual que los romances españoles, entonces, la literatura de González Tuñón a partir de *La rosa blindada* será una poesía épica, cuyo fin es divulgar a su público las acciones heroicas de esos hombres con “conciencia de clase” que llevan adelante la lucha contra la explotación. En consonancia con el personaje positivo de la literatura soviética, en “Otros secretos de la revolución de octubre”, González Tuñón representa a los héroes asturianos como “hombres

nuevos”: “Van adelante por encima de la tumba. / Son hombres nuevos, recién nacidos” (1936a: 63). La construcción de esos héroes funciona como productora de un espacio de reconocimiento y celebración de esa fraternidad constituida por el nosotros antifascista. Para la edificación de ese espacio de reconocimiento, González Tuñón no sólo recurre a la exaltación de las tareas revolucionarias que lleva adelante el sujeto colectivo heroico sino también a la conmemoración de los muertos que conforman el panteón fraternal (como Jean Allemane, Henri Barbusse o Aída Lafuente, en el caso puntual de *La rosa*) o al relato histórico de revueltas y batallas del pasado que son reclamadas como legado de las luchas del presente (entre ellas, las sublevaciones al mando de Juan Bravo en el siglo XIII o la batalla de Trafalgar, más cercana en el tiempo). Podría decirse, entonces, que tanto la divulgación de los hechos del presente como la recuperación de las gestas del pasado operan en la poesía de González Tuñón como medio de propaganda, denuncia y, en última instancia, de convocatoria. Se trata, de este modo, de explorar estrategias de apelación a la unión contra el enemigo o de arengar a la continuación de la lucha. En esta dirección, por ejemplo, en el poema “La historia viva bajo el acueducto inmortal”, la herencia de las revueltas del pasado, junto con todas las obras de la cultura y el arte, funciona como mecanismo de identificación y reconocimiento colectivo que va trazando una línea de continuidad a lo largo de la historia de la humanidad y, en tanto tal, incentiva la permanencia de la lucha:

Todo el pasado es nuestro, todo lo permanente favorable; esclavos, siervos, obreros han construido el mundo. / Somos los dueños de la vida, vamos a tomar la vida, / somos los dueños del mundo, vamos a tomar el / mundo. / [...] / Todo, desde la piedra pulida que revela un hecho de la actividad humana, hasta la obra consumada [...] son herencia nuestra, huella de sudor y de sangre. / Vamos a mirarlo, a conservarlo, a gozarlo, porque es nuestro, vamos a mirar la casa de Juan Bravo, el Comunero, / porque es nuestro, porque es un hecho favorable, porque es un hecho permanente / en su valor

de rebelión y que viva, que viva, que viva / Juan Bravo sobre las torres y bajo los arcos (89).

### *La poesía y el canto*

En función de ese horizonte de público, en *La rosa* comienza a vislumbrarse una segunda búsqueda, también asociada a la recuperación de la tradición poética popular española: la búsqueda de cauces de circulación oral, de ese “ritmo de marcha, de himno —para cantar—” (15) que, según asegura González Tuñón en “A nosotros la poesía”, debe tener “casi siempre” el poema revolucionario. Esa búsqueda se sustanciará en el uso de las formas de la copla, como forma popular apropiada para la arenga (Miranda 2016: 171) o del romance, al que Menéndez Pidal define como “poemas épico-líricos breves que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común” (9).

Y, ciertamente, en su mayoría, los poemas del libro recurren a técnicas y procedimientos de composición, casi ausentes en su literatura anterior, que exploran las posibilidades de trascender al libro y la escritura y convertirse en “canto”. Si la búsqueda que orienta *La rosa* es precisamente la de ampliar los círculos de difusión y transformarse en parte de la vida de los hombres en su lucha, lejos de una lectura silenciosa y reservada a la intimidad del lector, ahora los poemas se proponen como cantos para acompañar la marcha de los soldados, las celebraciones de los mitines y las protestas de las manifestaciones, es decir, para ser entonados por la colectividad del “nosotros”.<sup>6</sup>

Para lograr este cometido, González Tuñón sondea, según ya señalé, nuevos procedimientos que, como los recursos mnemotéc-

<sup>6</sup> En su reciente libro *Frenética armonía. Vanguardias poéticas latinoamericanas en la Guerra Civil Española* (2016), Julia Miranda indaga las diversas modalidades que asumió el imaginario del canto en la poesía latinoamericana asociada a la guerra civil. Remito a su lectura para un estudio más amplio de las cuestiones que aquí trabajo exclusivamente respecto de la poesía de González Tuñón.

nicos de la poesía de circulación oral desde la antigüedad clásica, explotan las potencialidades rítmicas del poema. Si su poesía anterior tendía, en líneas generales (salvo algunas excepciones, sobre todo de sus primeros poemarios), al verso libre, la prosa poética y la disposición irregular de los versos en la página, ahora, en cambio, recurren con mayor frecuencia a los versos medidos, las rimas, las anáforas, las aliteraciones y los paralelismos. Poemas como “Recuerdo de Manuel Tuñón”, “Algunos secretos del levantamiento de octubre”, “La Libertaria”, “La muerte del Roxu”, “La muerte derramada”, “Cuidado, que viene el tercio”, “La muerte acompañada” o “La copla al servicio de la revolución” apelan a estas figuras de la repetición y a la versificación regular con el fin, precisamente, de lograr ese ritmo de “marcha, de himno para cantar” y constituirse, así, en parte de la celebración ritual.

En lo que respecta específicamente a la versificación, en esos poemas predominan los versos octosílabos —el verso típico del romance— y los endecasílabos, con rimas más o menos regulares en cada caso, aunque es necesario destacar que, como señala Martín Prieto, González Tuñón hace un “uso funcional del metro y de la rima, casi por aproximación” (19) y, en este sentido, la medición de los versos y también la regularidad de la rima no siempre son exactas. Se trata más bien de cierta musicalidad —de marcha, de “himno para cantar”— que se escucha en el conjunto. La elección de uno u otro metro depende, por lo general, del tema que tratan los poemas. “La libertaria”, por ejemplo, el poema que conmemora la muerte de Aída Lafuente —y uno de los más famosos poemas del autor—, se estructura a partir de endecasílabos, un verso más apto que el octosílabo para la solemnidad del tema, la muerte heroica de la militante comunista durante el levantamiento de Asturias:

Estaba toda manchada de sangre, / estaba toda matando a los  
guardias, / estaba toda manchada de barro, / estaba toda mancha-  
da de cielo, / estaba toda manchada de España. // Ven catalán jorna-  
lero a su entierro, / ven campesino andaluz a su entierro, / ven a su  
entierro yuntero extremeño, / ven a su entierro pescador gallego,

/ ven leñero vizcaíno a su entierro, / ven labrador castellano a su entierro, / no dejéis solo al minero asturiano (25).

Si, temáticamente, el llamado a los trabajadores de toda España a acompañar el cortejo fúnebre funciona en el poema como metáfora de la unión de todo el pueblo en la lucha iniciada por el minero asturiano, a nivel formal, la estructura anafórica sostiene y enfatiza ese ritmo de himno celebratorio. Podría decirse, en definitiva, que González Tuñón acompaña tema y ritmo de los poemas. El octosílabo, en cambio, es utilizado en poemas menos solemnes como “La copla al servicio de la revolución” o “La muerte derramada”, en los que la voz poética exalta la acción heroica del pueblo español y delimita, por oposición, a los enemigos contra los que se lucha, es decir, poemas de tono festivo que devienen canto comunitario de arenga e incitación (Miranda 2016: 172).<sup>7</sup>

En el inicio de 8 documentos, antes del epígrafe, González Tuñón registra una breve carta dirigida a él, fechada en enero de 1936, en Madrid, en la que se le hace saber el deseo de un “gran sector de obreros de esta barriada” de leer su poema “El tren blindado de Mieres” y, por eso, le solicitan al autor que “tenga la amabilidad” de enviarles “un ejemplar o copia de dicho poema”. La inclusión de esa carta, en el inicio mismo del libro que publica inmediatamente después de *La rosa*, no hace sino corroborar la centralidad de esas búsquedas que comienzan a orientar la escritura del autor. Esa carta parece traspresentar, finalmente, un logro, es decir, que la preocupación por ampliar el círculo de lectores no ha sido infructuosa: ahora los obreros quieren leer-cantar-escuchar su poesía.

<sup>7</sup> Sin embargo, no todos los poemas del libro responden a esta regularidad métrica o a las figuras de la repetición como la anáfora y los paralelismos, basta con señalar, por ejemplo, el poema en prosa “El arco de la sangre”, “Otros secretos de la revolución de octubre” o “Visita al escorial” que no están sujetos a ninguna regla de la métrica y cuya construcción es más cercana a los poemas anteriores del autor.

- BADIOU, ALAIN. *El Siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- BISSO, ANDRÉS (selección documental y estudio preliminar). *El antifascismo argentino*. Buenos Aires: Buenos Libros, CeDInCI, 2007.
- GROYS, BORIS. *La obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, RAÚL. *La rosa blindada*. Buenos Aires: Federación Gráfica Bonaerense, 1936a.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, RAÚL. *8 documentos de hoy*. Buenos Aires: Federación Gráfica Bonaerense, 1936b.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, RAÚL. *Las puertas del fuego*. Santiago de Chile: Ercilla, 1938a.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, RAÚL. *La muerte en Madrid*. Buenos Aires: Ediciones Feria, 1938b.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, RAÚL. *La muerte en Madrid*. Buenos Aires: Feria, 1939.
- HOBSBAWM, ERIC. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 2010.
- HUYSEN, ANDREAS. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- LENIN VLADIMIR y Josef Stalin. *Sobre la literatura y el arte*. Buenos Aires: Problemas, 1942.
- LOTTMAN, HERBERT. *La rive gauche. La élite intelectual y política en Francia entre 1935 y 1950*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- MARX, KARL. *Manifiesto del Partido Comunista*. México D.F.: Editores Unidos, 1997.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. *Flor nueva de romances viejos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1993.
- MIRANDA, JULIA. “Prólogo”, en *La muerte en Madrid. Las puertas del fuego. 8 documentos de hoy*. Raúl González Tuñón. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011: 9-26.
- MIRANDA, JULIA. *Frenética armonía. Vanguardias poéticas latinoamericanas en la Guerra Civil Española*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2016.

ORGAMBIDE, PEDRO. *El hombre de la rosa blindada. Vida y poesía de Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: Ameghino, 1998.

PASOLINI, RICARDO. *Los marxistas liberales. Antifascismo y cultura comunista en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.

PRIETO, MARTÍN. “Prólogo”, en *La calle del agujero en la media. González Tuñón, Raúl*. Buenos Aires: Eudeba, 2011: 9-21.

SAÍTNA, SYLVIA. “Entre la cultura y la política”, en *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943). Nueva Historia Argentina*, tomo VII. Cattaruzza, Alejandro (dir.). Buenos Aires: Sudamericana, 2001: 384-428

SAÍTNA, SYLVIA. “Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra. La revista de los franco-tiradores*”, en *Contra. La revista de los francotiradores*. Bernal: Universidad de Quilmes, 2004: 13-33.

SALAS, HORACIO. *Conversaciones con Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: La Bastilla, 1975.

SARLO, BEATRIZ. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

## MARÍA FERNANDA ALLE

Doctora en Humanidades y Artes, mención Literatura, por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, con una tesis sobre la literatura comunista de Raúl González Tuñón. Es Becaria Postdoctoral del CONICET, con una investigación radicada en el CEDINTEL, de la UNL, sobre la recepción del realismo socialista en Argentina. Se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos de la Cátedra de Análisis y Crítica I de la carrera de Letras de la UNR. Fue coordinadora de redacción de la revista *Badebec* y editora asistente de *Saga*. Ha publicado artículos en diversas revistas especializadas, entre ellas: *El taco en la brea*, *Orbis Tertius*, *Cuadernos del Sur*, *Cuadernos del Cilha*, *Izquierdas*, *A Contracorriente*, *Celehis*, *El jardín de los poetas*, entre otras. Ha participado como expositora de múltiples reuniones científicas nacionales e internacionales.