

JOSÉ PEDRONI EN LOS AÑOS 50: DE POETA DEL “DESCONTENTO CAMPESINO” A POETA “COMUNISTA”

María Fernanda Alle

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
yfernandaa@hotmail.com

Resumen: En 1943, en su antología *Poetas sociales de la Argentina*, Álvaro Yunque ubicaba al santafesino José Pedroni bajo la rúbrica de “poetas del descontento campesino”; categoría que situaba dos escalones antes que la de “poetas comunistas”, el eslabón más alto de la “poesía social”. No obstante, la destacada visibilidad que cobra la poesía de Pedroni en las principales revistas del PCA, o ligadas a su órbita, en la década del 50, parece indicar un rápido desplazamiento ascendente hacia el lugar de “poeta comunista”. En este artículo indago la centralidad de Pedroni en el marco de los programas literarios que formulan, discuten y promueven los escritores e intelectuales del PCA en los años 50. Tanto la figura pública que construyó Pedroni como las búsquedas expresivas y temáticas de su poesía, asociadas a lo que Amaro Villanueva define en un artículo sobre su obra como el “verdadero color local”, constituyeron un anclaje ejemplar de esos programas que, en el contexto de la recepción de la doctrina zhdanovista, llamaban de recuperar las tradiciones nacionales y promovían la “identificación fraternal” con los “dramas” del pueblo.

Palabras clave: José Pedroni, Década del 50, Poesía comunista, Zhdanovismo cultural, Color local.

Abstract: In 1943, in his anthology *Poetas sociales de la Argentina*, Álvaro Yunque placed the poet from Santa Fe, José José Pedroni, under the rubric of “poets of rural displeasure”; category that placed two steps before that of “communist poets”, the highest link in “social poetry”. However, the prominent visibility that Pedroni’s poetry takes on the main journals of PCA, or linked to its orbit, in the 1950s, seems to indicate a fast upward shift towards the place of “communist poet”. In this article I investigate the Pedroni’s centrality in the framework of the literary programs that formulate, discuss and promote the writers and intellectuals of the PCA in the 50s. The public figure that Pedroni built and the expressive and thematic searches of his poetry, associated what Amaro Villanueva defines in an article about his work as the “true local color”, constituted an exemplary anchoring in those programs that, in the context of the reception of the Zhdanov’s doctrine, called to recover national traditions and promoted the “fraternal identification” with the people’s “dramas”.

Keywords: José Pedroni, 1950s, Communist poetry, Cultural Zhdanovism, Local color

“Ese saludo de Lugones a un auténtico poeta, cuya voz llegó del campo santafesino, al margen de las escuelas y capillas, se adelantó a la consagración popular”.

Juan Antonio Salceda, “José Pedroni, el Virgilio de Esperanza”, *Cuadernos de Cultura* n° 51 (1961, p. 56).

1. Del “descontento campesino” a la poesía “comunista”

En 1943, en su antología *Poetas sociales de la Argentina*, publicada bajo el sello de la editorial comunista Problemas, Álvaro Yunque ubicaba al poeta santafesino José Pedroni, junto con otros poetas de provincias –como los entrerrianos Luis Gudiño Kramer, Ema Barrandeguy y Amaro Villanueva; otro santafesino, Carlos Carlino; y el correntino Gerardo Pisarello– bajo la rúbrica de “poetas del descontento campesino”. Incluía allí tres poemas del autor: “Sentido de la lluvia” y “Certificado de trabajo”, de *El pan nuestro*, publicado en 1941, y “Canto a Juan”, de un poemario anterior, *Poemas y palabras*, de 1935.

Pedroni, con 44 años de edad para entonces, era ya un poeta de considerable trayectoria: contaba con cinco libros de poemas publicados –el primero, en 1923, y uno de ellos, *Gracia plena*, había alcanzado la tercera edición (un año después, en 1944, Losada, responsable también de *El pan nuestro*, publicaría la cuarta)– y una estimable proyección más allá de los límites de Esperanza, su lugar de residencia, y de su provincia natal. El hecho de ser publicado por una editorial de la talla de Losada –uno de los sellos que, como señala José Luis de Diego, marcará en Argentina “el ritmo de lo publicable en el campo de la literatura hasta bien entrados los sesenta” (2)– es ya un

indicador claro en relación con el alcance nacional de su figura y su obra. Pero lo cierto es que el espaldarazo consagratorio lo recibe mucho antes, en 1926, cuando nada menos que Leopoldo Lugones publica en *La Nación* “El hermano luminoso”, un elogioso artículo crítico sobre *Gracia Plena*, en donde funda varios consensos críticos en torno a la obra del santafesino. Allí, en una clara jugada polémica –implícita– en contra de la vanguardia martinfierrista –que proclamaba el fin de la rima como recurso retórico perimido y para ello atacaba precisamente al poeta modernista (Cfr. Prieto 2006)–, Lugones destaca la “emoción musical” de la poesía de Pedroni, lograda a partir del trabajo con la “unidad rítmica” del verso y de una rima que se vuelve en sus poemas “sencillamente fácil” (Pedroni, 1999, p. 622). Pero, además, subraya con énfasis el “alma de patria joven, dichosa y fuerte” de la poesía del santafesino, engendrada “al soplo del gran viento rural, en la tierra argentina preñada de siembra” (p. 616). Saluda entonces en el joven Pedroni a un “verdadero poeta”, incluso, como estaba “muy cerca de creerlo”, a quien podría ser el “primer poeta argentino” (p. 617). En la lectura de Lugones estaba ya puesto el foco en dos tópicos centrales de la crítica en torno al autor: el verso “sencillo” y lo “rural” y, por extensión, “argentino” de su poesía –su “significación nacional” (p. 616)–. Esta última cuestión será retomada por Yunque, pero a la “dicha” de la patria joven que veía allí el poeta modernista, el ex-boedista le opondrá, desde otro filtro ideológico y estético, el “descontento”.

En ese “libro panorámico”, tal como él mismo designa a su antología, Yunque se proponía visibilizar más de un siglo de poesía social argentina, que, según denunciaba, había sido sistemáticamente negada y ocultada por los “ideólogos” de las clases dominantes (1943, Tomo I, p. 9). Para ello, seleccionaba y clasificaba esos materiales que, según su perspectiva, habían sido descartados del canon oficial, en un arco que va desde los

“poetas anónimos y gauchescos” hasta el escalón más alto de la evolución, el de los “poetas comunistas”. En una inflexión del imaginario histórico no muy usual en el comunismo argentino de la primera mitad de la década del 40 –pero que tomará otro cariz con el ascenso del peronismo, y un nuevo impulso luego de su caída en 1955–, Yunque colocaba en el origen de la poesía social argentina, cuyo estadio culminante sería la poesía comunista, a la gauchesca (Cattaruzza, 2008; Petra, 2018), que tiene en el personaje de Hernández, la “voz de la insumisa pobreza” (1943, Tomo I, p. 20). Desde una lectura que en este punto se acopla a la reivindicación del *Martín Fierro* como épica nacional iniciada en los años del centenario por Ricardo Rojas o el mismo Lugones, Yunque enlaza a la gauchesca en la tradición de la épica.

Si hay un rasgo, de acuerdo al autor, que caracterizaría a los poetas del descontento campesino a los que ubica dos peldaños antes que a los comunistas (en el medio sitúa a los “poetas judíos”),¹ sería su afán por dar voz a “la pauperización, el analfabetismo, la miseria orgánica” que padece el hombre de campo. Mientras los “ideólogos caros a los latifundistas” se lamentan de la pérdida de “arcádica pureza” y “candidez eglógica” del campo, estos poetas vendrían a mostrar, por contraste, que lo que el campesinado está perdiendo no es ninguna clase de esencia bucólica sino su “idiotismo”, en los términos que Yunque recupera de Marx (1943, Tomo II, p. 7).²

¹ Yunque argumenta que en “El poeta impugnador del antisemitismo (...) se recoge, para el historiador del futuro, una manera álgida de la lucha de clases que caracteriza el paso de la sociedad burguesa hacia una sociedad de superior estructura” (1943, Tomo II, p. 117). En plena lucha contra el nazismo, en el contexto de la segunda guerra, el antisemitismo se convierte en una bandera de combate de altísima potencia política.

² Los poetas comunistas, por su parte, serían los que representan más cabalmente en la actualidad la poesía social en Argentina. Yunque ubica en este último peldaño a José Portogalo, Raúl González Tuñón, Juan L. Ortiz, Alfredo Varela, Lila Guerrero, Cayetano Córdova Iturburu –desvinculado del PCA en 1948 a raíz de una fuerte polémica con la dirigencia partidaria en torno a la valoración de las vanguardias–, Horacio Raúl Klappenbach, Eloísa Ferraría Acosta, Clara Rafael y Félix Marthoz.

Los poemas de Pedroni seleccionados por Yunque para integrar su antología ponen en escena las “penas” (en el caso de Papá Tuñín, el personaje del poema “Certificado de trabajo”, que ha sido dado de baja de la fábrica) y el esforzado trabajo cotidiano de los obreros de una fábrica en la que el yo poético, en un movimiento de identificación autobiográfico, se desempeña como contador: “Yo soy el contador, / aunque también poeta (...)”, escribe en “Canto a Juan” (1943, Tomo II, p. 15).³ Este componente testimonial, tan valorado por el programa literario “verista” de Boedo (Cfr. Capdevila, 2015; Montaldo, 1986) –que con seguridad operaba en el horizonte de preferencias de Yunque– y el interés de su poesía por los personajes y los ambientes asociados al pueblo trabajador ubicaban sin ambigüedades a Pedroni en la poesía social. Pero el contenido netamente fabril de los poemas elegidos por Yunque deja sin explicar, e incluso contradice, su colocación entre los poetas del “descontento campesino”. Cabría suponer, entonces, que las razones de la clasificación radican en el hecho de que, tanto a través de su escritura y de sus propias autofiguraciones como de la imagen pública del autor que se construye en el campo cultural, la figura de Pedroni se ha asociado, desde sus inicios literarios, con Esperanza y la provincia de Santa Fe, y sus búsquedas poéticas siempre estuvieron ligadas a la historia de la colonización agrícola, la pampa gringa y sus trabajadores. El problema que pudo habersele presentado a Yunque es que, en conjunto, la poesía de Pedroni no tiene el tono de denuncia que la idea de “descontento” parece anunciar sino que en líneas generales se acerca más bien a esa “alma de patria joven, dichosa y fuerte” que señalaba Lugones. Sobre todo su poesía inicial, antes que de combate, es un canto a las labores cotidianas pueblerinas, a los tiempos y espacios en los que transcurre la vida de sus

³ En efecto, desde 1931, y durante 35 años, José Pedroni se desempeñó como contador de una fábrica de arados en Esperanza.

gentes y a la sociabilidad propia del hombre de provincia, más cercana a la égloga y al idilio, tal como señalará Amaro Villanueva once años después (1954), que a la pérdida de “idiotismo” que Yunque proclamaba. Los poemas en los que Pedroni describe y dramatiza el trabajo en la fábrica eran seguramente los que más podían acercarse a la idea de poesía social que en 1943 Yunque buscaba difundir; una poesía cuyo fin era, según afirmaba en *La literatura social en Argentina*, publicado dos años antes que la antología, el combate “por la liberación del trabajador” (1941, p. 295). Y, para lograr ese fin debía contar, continuaba Yunque, con dos características fundamentales de forma y contenido. Por un lado, debía poseer “claridad y ritmo” (p. 293), rasgos a los que la poesía de Pedroni –con su registro léxico prolijamente escogido del habla cotidiana y su cuidadoso trabajo con la rima y el verso de arte menor, que dan por resultado una expresión poética accesible y sencilla– se amoldaba perfectamente. Y, por otro, debía ser una poesía “rebelde” (p. 294), lo que volvía más compleja la ubicación del santafesino.

Ahora bien, la progresiva visibilidad que cobra la figura y la obra de José Pedroni en los órganos de prensa ligados al comunismo a partir de los años finales de la década del 40, y que llega a su punto de máxima expansión promediando los 50, parece indicar un desplazamiento ascendente del santafesino desde el lugar de “poeta del descontento campesino” hacia el de “poeta comunista”. Si se revisa a grandes rasgos la publicación de reseñas y notas sobre Pedroni o sus colaboraciones en las revistas literarias y culturales comunistas –o con participación del comunismo en sus líneas editoriales– en la década del 50 puede observarse un creciente interés en su figura y en la difusión de su obra, que tiene en 1953 y en 1958-59 los dos momentos de mayor exposición, relacionados con acontecimientos clave de la vida profesional y pública del poeta. En efecto, los festejos conmemorativos –locales y

nacionales— por los 30 años de su primer libro, *La gota de agua*, en 1953, y, unos años después, el segundo premio nacional de artes, de 1958, y el premio “Alberto Gerchunoff”, con el que fue galardonado al año siguiente, constituyeron dos noticias de amplia resonancia en la prensa partidaria.⁴ Podría decirse, además, que si los festejos de 1953 ofician de apertura hacia la construcción de la imagen pública de Pedroni como poeta comunista, los premios de 1958 y 1959 significarán la definitiva ubicación del poeta en las filas de los poetas nacionales que el comunismo reivindicará como propios.

En la dirección de esta apropiación comunista de la figura y la obra de Pedroni, *Cuadernos de Cultura* (Primera época, 1950-1967) —la revista de difusión cultural del PCA más importante en los años 50— fue el escenario donde más enérgicamente se motorizó esta política de difusión del santafesino. En efecto, en el transcurso de los 50, el nombre, la obra y las noticias de Pedroni circulan asiduamente por las páginas de la revista. En el número 14, de enero de 1954, en la sección “Crónica del tiempo”, se reproduce el discurso que el poeta lee en Esperanza, en el homenaje a los 30 años de su primer libro; tres números después, se incluye “Pedroni y el color local”, un extenso artículo crítico a cargo de Amaro Villanueva (otro de los poetas que Yunque ubicaba entre los del “descontento campesino” y que ahora adquiere mayor centralidad en el ámbito comunista, en este caso, como activo colaborador de *Cuadernos*); en el número 23, de diciembre del 55, se publica un poema del autor dedicado a la muerte y desaparición del médico rosarino Juan Ingalinella, titulado “Versos a la pequeña Ana María”; en el número 30, de julio de 1957, Gerardo Pisarello escribe para la sección “Los libros”, una reseña del reciente poemario publicado por Pedroni, *Monsieur Jaquin*; el

⁴ Estas resonancias exceden el espacio partidario y tienen alcance y difusión de masivo despliegue. Hacia el final del segundo tomo de la *Obra Poética* publicada por la Biblioteca Vigil, en 1969, se consigna una bibliografía bastante sistematizada de las notas de prensa sobre su obra, confeccionada por el propio autor.

número 49, de septiembre-octubre de 1960, incluye “Poesía para el hombre”, el discurso leído por Pedroni en la Sociedad Argentina de Escritores, el 12 de julio de 1960, en ocasión del premio “Alberto Gerchunoff”; y en el número 51, de enero-febrero de 1961, José Antonio Salceda escribe “José Pedroni, el Virgilio de Esperanza”, un comentario crítico a propósito de *Cantos del hombre*, de 1960. El número que arroja este recuento es significativo si se tiene en cuenta, por un lado, que, aunque la literatura ocupó en *Cuadernos* “una porción significativamente mayor a cualquier otro campo de interés” (Petra 2013, p. 143), se trató de una revista político-cultural que excedía el campo específico de la literatura para abordar temas que van desde las artes en sus diferentes manifestaciones –teatro, cine, plástica– hasta la filosofía, la historia, la ciencia, la pedagogía o la economía, y, por otro, que la poesía constituye un espacio acotado dentro del espectro de la literatura. En este marco, pueden contarse muy pocos nombres de poetas de relevancia internacional –entre ellos, el más sobresaliente es Pablo Neruda– cuya obra haya traspuesto las páginas de la sección de reseñas bibliográficas para devenir tema de artículos críticos o cuyos discursos y noticias se convirtieran en objetos de atención tan destacados. E incluso podría decirse que ningún otro poeta comunista nacional, a excepción quizás de Raúl González Tuñón, concentró tan notoriamente la atención y el interés de la revista. A Tuñón *Cuadernos* le dedica un homenaje recién en el número 75, de marzo de 1965, en ocasión del sexagésimo aniversario de su nacimiento, pero en el número 29, de mayo de 1957, se publica un anticipo del poemario que publicará a finales de ese mismo año, *A la sombra de los barrios amados*, con una nota introductoria firmada por las iniciales J.C.P (fácilmente atribuibles a Juan Carlos Portantiero) y sus libros publicados a lo largo de la década son reseñados en la sección bibliográfica. En esta dirección, es importante destacar que en “Un poeta nacional. José Pedroni”, un artículo

aparecido en el número 3, Año XIII, de la revista teórico-programática del partido (Tarcus, 1999; Petra, 2018), *Nueva Era* (1949-1976), se ubica a Pedroni a la par de Tuñón: “Junto a nuestro entrañable Raúl González Tuñón, ha apareado su paso el poeta esperancino, con su sensibilidad y voz propias, universalizándose, recreándose, enriqueciendo y dilatando su dimensión poética” (1961, p. 40-41).⁵

Pero, además, en este proceso de activa difusión de Pedroni en los 50 intervinieron también otras revistas periódicas más o menos cercanas al comunismo, o dinamizadas por sus intelectuales y escritores, como *Propósitos* (1951-1976) –en la que, además de publicarse reseñas y artículos de sus obras, Pedroni colaboró con cierta asiduidad–,⁶ *Gaceta Literaria* (1956-1960) o *Por* (1958-1959), donde su aparición es más esporádica.⁷ Y, ya hacia el cierre del período, el artículo publicado en 1961 por *Nueva Era*, al que recién me referí, termina de completar este proceso de construcción de la figura de Pedroni como poeta nacional reivindicado por el comunismo, a partir del comentario crítico de dos libros de poemas del autor de muy reciente aparición, *Cantos del hombre* y *Canto a Cuba*. A estos datos, habría que sumar la recurrente presencia del nombre del santafesino en el periódico *Noticias Gráficas*, a través de la pluma de dos escritores comunistas como

⁵ El artículo de *Nueva Era* está firmado por las iniciales J.L.M., muy posiblemente atribuibles a José Luis Mangieri.

⁶ Según las menciones a la revista *Propósitos* que con frecuencia Pedroni realiza en su correspondencia privada de los años 50 con escritores como José Portugal o Luis Gudiño Kramer se puede inferir que recibía los ejemplares por correo y que su lectura era una actividad y un motivo de conversación cotidianos con sus colegas y amigos, más allá de los límites de Esperanza (Cfr. Pedroni, 1996).

⁷ En el segundo (y último) número de *Por*, de enero-febrero de 1959, Hugo Acevedo publica un artículo a propósito del segundo premio nacional de poesía otorgado a Pedroni, en el que se queja de que un poeta de su talla no hubiera sido premiado en primer lugar (la misma denuncia aparece en el artículo de *Nueva Era*). En el número 14 de *Gaceta Literaria*, de 1958, Mario Ferdman escribe “El canto de Pedroni”, que acompaña la publicación del poema “Fuelle”, una colaboración exclusiva del poeta para la revista.

José Portogalo y Bernardo Verbitsky, quienes escriben notas y artículos dedicados al poeta y a su obra⁸.

La sostenida difusión de la obra de Pedroni en los medios comunistas de proyección nacional en la década del 50 constituye un dato iluminador de la centralidad que el poeta santafesino pasa a ocupar en el programa literario que formula y promueve el comunismo argentino en esos años de la Guerra Fría, y ante la agenda de problemas que pautaba el peronismo. La primera pregunta sería, entonces, ¿qué cambios y nuevos direccionamientos culturales se producen para posibilitar que este poeta del “descontento campesino”, tal como lo había clasificado Yunque en los primeros años 40 en una antología en la que armaba el estado de la poesía social en Argentina, pase a ocupar una década después un lugar central en el sistema literario comunista? Para comenzar a desandar esta pregunta, será necesario, en primer lugar, revisar cuáles fueron los lineamientos principales en torno a los que los escritores del PC comienzan por esos años a pensar una “literatura comunista” afín a los intereses del pueblo y de la nación, para luego volver sobre la lectura que realizan de la poesía de Pedroni y sobre las nuevas búsquedas poéticas que se pueden percibir en su poesía, en estrecha conexión con esta reivindicación comunista de su obra y su figura.

⁸ El 11 de agosto de 1948, González Carbalho publica en *Noticias gráficas* “El hombre y sus versos: José Pedroni en la poesía argentina”; el 11 de marzo del 53, F. Díaz Bustamante, el seudónimo habitual de José Portogalo escribe “José Pedroni, el poeta de *Gracia Plena*”. Bernardo Verbitsky publica en el periódico reseñas y notas dedicadas a Pedroni el 5 de diciembre de 1944, el 24 de enero de 1956, 28 de octubre de 1958 y el 11 de septiembre de 1960. El trabajo de rastreo documental en revistas partidarias o ligadas a la cultura comunista se encuentra en proceso. Los datos expuestos constituyen resultados provisionarios.

2. Fidelidad al entorno nativo. Comunismo y poesía en los años 50

Las políticas culturales y artísticas del comunismo argentino en los años 50 tuvieron a su cargo la tarea de traducir y tratar de adaptar al contexto nacional, signado por la agenda de problemas que imponía el peronismo, las directivas soviéticas codificadas en lo que se conoció, a escala internacional, como “doctrina zhdanovista”, por el nombre del encargado de formularla y vigilar su estricto seguimiento: Andréi Zhdanov, el comisario cultural del estalinismo en los tiempos de la posguerra y comienzos de la Guerra Fría. Puntualmente en el caso del arte, esta doctrina implicaba un conjunto de prescripciones en torno a la creación artística, centradas en los lineamientos que, ya desde la década del 30, en la Unión Soviética, conformaban las bases del realismo socialista. En el contexto de la lucha contra el “imperialismo norteamericano” que sostenía como principal línea de acción política el Partido Comunista a nivel mundial, las codificaciones culturales de Zhdanov implicaron un fortalecimiento de los contenidos anti-capitalistas del realismo socialista, que se sustentó sobre dos cometidos complementarios: por un lado, la lucha contra el “cosmopolitismo”, pensado como una derivación a nivel artístico del peligro que el imperialismo significaba para la libertad política y económica de los pueblos; y, por otro, la defensa y el fomento de las culturas y las tradiciones nacionales (Petra, 2018). En términos del mismo Zhdanov, la cultura debía enfrentar la doble tarea de “fustigar y atacar con audacia a la cultura burguesa” y “restaurar” e “impulsar” “las más gloriosas tradiciones” (1968, pp. 92-96). En la URSS, el seguimiento por parte de los escritores y artistas de la doctrina zhdanovista fue impuesto con todo el rigor de un poderoso aparato de control y censura (Slonim, 1974; Volkov, 2010), mientras que en el resto del mundo sus principios se tradujeron,

como señala Adriana Petra (2013, 2018), en una búsqueda de “profesionalización” del trabajo intelectual comunista, por el que se exigió a los artistas y escritores el compromiso de sus prácticas creativas.⁹

En este marco, la adhesión al patriotismo zhdanovista y los problemas suscitados por la política cultural del peronismo, cuyo exitoso “sistema de representaciones sobre lo nacional”, de fuerte impronta nacionalista, abrevaba en las fuentes del hispanismo, el nativismo y el folclore, generaron en los intelectuales comunistas argentinos un creciente interés por discutir la cuestión de la cultura nacional.¹⁰ En el ámbito específico de la literatura, la combustión de ambos factores colocará en el centro de las reflexiones críticas comunistas el problema de la tradición literaria nacional, desde la cual pensar la historia de la literatura argentina y, al mismo tiempo, las posibilidades de la literatura actual. De acuerdo a una perspectiva histórica que arranca en la Revolución de Mayo, pasan por la lupa crítica de los intelectuales y escritores del comunismo los principales eslabones de la literatura argentina: desde la gauchesca y sus proyecciones criollistas a la dupla Boedo-Florida de los años 20, pasando por los románticos de la generación del 37, el modernismo, la picaresca de Payró o el realismo de Gálvez. La literatura, desde Mayo hasta la actualidad, se constituye así en tema de debate y de fuertes

⁹ Si hasta los años finales de la Segunda Guerra, en el marco de las políticas frentistas, los partidos comunistas fuera de la URSS no les exigieron a sus intelectuales que extendieran su compromiso con las reivindicaciones partidarias al ámbito de la creación artística, la situación se modificó después de 1945, cuando, de acuerdo a Petra, se inició una búsqueda por “profesionalizar” la participación de los intelectuales ligados al comunismo. Así, a “la concepción clásica que concebía la acción común de los intelectuales en función de una intervención puramente política avalada por su capital simbólico” se la reemplazaría por “una concepción profesionalista en la que el intelectual debía comprometer su obra o sus prácticas y competencias profesionales” (2013, p. 109-110).

¹⁰ Tal como sostiene Petra, esas representaciones que promovía el peronismo movilizaron a los intelectuales del partido a una relectura de las tradiciones, que gradualmente les permitirá ir trazando una genealogía en tensión con la del liberalismo argentino (2013, p. 240). Para esta cuestión, remito también a Cattaruzza (2008, 2015)

polémicas en función de la construcción de un linaje hereditario capaz de resolver los intrincados problemas que planteaba la relación entre literatura y nación, entre literatura y pueblo. Para esta tarea, echaron mano en una biblioteca que combinó las fuentes soviéticas con algunas nociones tomadas de los filósofos del romanticismo alemán (como la de la poesía como “expresión popular” de Herder) y con las primeras lecturas de la obra de Antonio Gramsci y del grupo nucleado en *Rinascita*, propiciadas por Héctor Agosti (Petra, 2018).¹¹

La revista *Cuadernos de Cultura* –fundamentalmente, a partir de su séptima entrega, de julio de 1952, cuando Héctor Agosti asume su dirección– constituye el escenario privilegiado para indagar las modalidades que adquirió la reflexión en torno al problema de lo nacional en la literatura. Tanto el entramado de las polémicas y las discusiones que se suscitan en la revista, como la selección de los materiales que se traducen y difunden y la valoración de los libros reseñados ponen en juego una búsqueda por definir un programa literario que regule las prácticas críticas y creativas nacionales. *Cuadernos* se presenta, así, como un espacio de intercambio en el que se ensayan y discuten diversas propuestas, en vistas de la elaboración de un aparato teórico-crítico capaz de orientar tanto las perspectivas de análisis y valoración de la literatura como el mismo trabajo de escritura literaria. Ahora bien, más allá de las lecturas críticas de la tradición literaria nacional y de las polémicas en torno al trazado de las genealogías hereditarias de las que el comunismo debía apropiarse, las políticas literarias comunistas van a propiciar, fundamentalmente, una mirada que extiende su foco de atención hacia la literatura que se está produciendo en el

¹¹ Esa apertura de la cultura marxista hacia los referentes italianos conocerá un límite preciso: la no discusión de los aspectos fundamentales que constituyen la base del marxismo-leninismo. En efecto, cuando los jóvenes intelectuales comunistas que rodean a Agosti comienzan a utilizar ese novedoso corpus textual marxista para cuestionar las bases doctrinarias soviéticas, se iniciará un proceso de ruptura que culminará con la expulsión de los jóvenes de las filas partidarias (Tarcus, 1999).

interior del país como instancia decisiva para la reflexión en torno a la relación entre literatura y nación.¹² La necesidad de los escritores comunistas de pensar en las posibilidades de una literatura nacional –en un contexto de discusión sobre la “cuestión nacional” que excede al comunismo y que incluye a la mayoría de los espacios políticos culturales que comienzan a perfilarse un poco antes de la caída del peronismo, como el de la izquierda nacional que también está pensando en una cultura nacional antiimperialista (Vázquez, 2015)– se concreta y se singulariza en una suerte de interés renovado por los escritores de provincias.

En esta dirección, en una reseña para el número 29, de mayo de 1957, sobre el libro de cuentos *Pan curruica*, del correntino Gerardo Pisarello, Raúl Larra reflexiona sobre las posibilidades de desarrollo de una literatura regional “como condición necesaria para la estructuración de una gran literatura nacional” (p. 109). De acuerdo a Larra, para ese desarrollo sería necesario que el escritor provinciano “no se desarraigue”, lo que no implicaría que tenga necesariamente que fijar su residencia en su lugar de origen sino que se trataría de un arraigo “espiritual”:

(...) importa que el escritor no se desarraigue, que mantenga sus vínculos, sus experiencias más profundas, sus vivencias del entorno nativo. Nuestra literatura necesita que los escritores de tierra adentro permanezcan fieles en espíritu al paisaje que los acunó y formó. Porque esa fidelidad es el camino más seguro para que se engrandezca la literatura nacional. La confluencia de todas las voces provincianas en un registro común es la garantía de esa grandeza (p. 110).

La cita ilumina la centralidad que ese programa otorga a la dimensión provincial del campo literario como instancia fundamental para pensar en una literatura nacional, tanto en lo

¹² Para pensar esta relación entre espacios centrales y periféricos del campo parto de los desarrollos teóricos de Ana Teresa Martínez (2013) acerca de los vínculos, las tensiones y las redes que se tejen entre las diversas escalas del campo intelectual.

que respecta al alcance geográfico –“la confluencia de todas las voces provincianas en un registro común”–, como a la representación literaria realista, lo que parafraseando a Larra podría definirse como la “fidelidad” al “entorno nativo”. En efecto, este programa literario “nacional” se sustentó en una estética de cuño realista que puso en el centro del debate sobre la creación el problema en torno al “elemento revolucionario” y a la “comunicabilidad” que debían presentar las obras literarias que aspiraran a llegar al pueblo; dos cuestiones que remiten al problema del contenido y la forma de las obras literarias.

Por un lado, el problema del “elemento revolucionario”,¹³ en consonancia con las directivas artísticas del estalinismo, se deriva de la concepción específica del realismo literario según los principios de la teoría leninista del conocimiento como “reflejo” que adoptan y divulgan los programas soviéticos. En estos términos, el realismo suponía que el artista debía no sólo reflejar la realidad en sus obras, sino también contribuir a la modificación futura de esa misma realidad, de modo que ese “reflejo” literario constituía en última instancia una herramienta al servicio del cambio social (Lecourt, 1979; Sánchez Vázquez, 1979; Crespo, 1999). En definitiva, el programa literario comunista se sustentó en un sistema axiológico que identificaba el valor de la literatura con su carácter instrumental, es decir, al servicio del principio pedagógico y moralizante que Máximo Gorki, en su discurso al Primer Congreso de Escritores Soviéticos, de 1934, definía como el deber del escritor de “despertar la responsabilidad colectiva”.¹⁴ Para que lograra cumplir con esa función, esa

¹³ Tomo el término “elemento revolucionario” de la reseña que Andrés Rivera escribe sobre *La cruz nuestra de cada día*, de Roberto Mariani, publicada en el número 23 de *Cuadernos*, de diciembre de 1955, donde revaloriza la literatura de Boedo, a pesar de la ausencia del “elemento revolucionario que canalice la angustia” (p. 40). En Alle (2017) trabajo la relación entre el programa literario comunista de los 50 y el de Boedo.

¹⁴ Dice Gorki: “Los miembros del Partido que actúen dentro del dominio de la literatura deberán ser no solamente maestros de ideología revolucionaria que organizan las

representación debía captar “la realidad en su desarrollo revolucionario”; lo que terminó por derivar en una discusión en torno al “optimismo” de las obras. En efecto, Gorki señalaba que la literatura popular de raigambre materialista, que el realismo socialista recogía como herencia, logra fundir “razón e intuición”, entendiendo por “intuición” la capacidad de vislumbrar en un estado de situación social determinado el triunfo final de los oprimidos sobre las clases que los oprimen. Y, gracias a esta conjunción, capta “la acción gestadora de la realidad”, es decir, la dialéctica que anuncia el avance de las fuerzas motoras de la historia hacia la revolución proletaria, motivo por el cual “desconoce por completo el pesimismo” (p. 23). Solo a partir de la representación del desarrollo revolucionario de la realidad, es decir, del devenir dialéctico que conduciría hacia la sociedad sin clases, lograría una obra literaria aportar un conocimiento profundo de dicha realidad y, por ello, dar un paso hacia la acción transformadora: la praxis, en términos de Lenin.

Por su parte, la cualidad “comunicable” de la literatura, como una cuestión relativa fundamentalmente a la forma de las obras, aparece en general asociada a una explícita crítica al simbolismo, la literatura “pura” y a la experimentación vanguardista. La reflexión de los escritores comunistas en torno a este problema la “comunicabilidad”, que implica el de la adecuación de forma y contenido en relación con el pueblo, como horizonte de público al que aspira la literatura, procesa

energías del proletariado en todos los países del orbe, sino que den muestras de fuerza moral y de verdadera disciplina. Esta fuerza deberá tender, ante todo, a despertar la responsabilidad colectiva” (p. 54). El Congreso de 1934 fue el marco en el que la Unión de Escritores Soviéticos, dirigida por el mismo Gorki, define e impone al realismo socialista como único camino estético posible para los escritores soviéticos. La definición que quedó establecida en el Estatuto aprobado en ese Congreso estipulaba que “El realismo socialista, método básico de la literatura y de la crítica literaria soviéticas, exige del artista una representación veraz, históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Además, la verdad y la integridad histórica de la representación artística debe combinarse con la tarea de transformar ideológicamente y educar al hombre que trabaja dentro del espíritu del socialismo” (Slonim, p. 198).

tanto las fuentes soviéticas, y sus críticas al “formalismo” – término que contiene y condensa el rechazo a la vanguardia–, como las nuevas orientaciones de análisis que aporta Gramsci, para quien “uno de los objetivos culturales a proponerse debe ser la formación de una prosa vivaz y expresiva y, al mismo tiempo, sobria y mesurada” (2009, p. 88). En la dirección trazada por estas ideas, es interesante detenerse en la reseña crítica de la antología poética *Guatemala* (1954), del grupo *Poesía Buenos Aires*, que escribe Juan Hidalgo para el número 21 de *Cuadernos*, donde rescata el interés por intervenir ante los episodios imperialistas sucedidos en Guatemala por parte un grupo que, hasta el momento, se había enfrentado al “problema poético, con una postura cerradamente individualista” (pp. 120-121). En este sentido, señala que “una poesía (...) con una temática de definida orientación social, no puede perder su comunicabilidad (que es su esencia más entrañable) en los repliegues de un simbolismo más apto para crear ciertos torturados estados de ánimo que los sacrificios de un pueblo en lucha por su libertad” (p. 122).

Si en el caso de la narrativa, el debate en torno al “elemento revolucionario” y la “comunicabilidad”, articulados con el problema de lo nacional, derivó en intensas polémicas en torno al carácter “ejemplar” de los argumentos de las obras –lo que, simplificado al extremo, redujo la discusión al problema del “final feliz”–, en el caso de la poesía, la conexión del problema de lo nacional con esos principios del realismo pareció resolverse de un modo diferente.¹⁵ La crítica de poesía, en esta dirección, centró su atención en el examen de la capacidad del poeta y del poema para “compenetrarse” –según el término que

¹⁵ Para un abordaje exhaustivo de las complejas tramas de discusión que reviste el problema de la tradición literaria en el comunismo, que tendrán sus máximos epicentros en la polémica en torno a la valorización de la obra de Roberto Arlt, en 1952, y, en 1955, sobre la obra de Ricardo Güiraldes, recomiendo la lectura de Petra (2018). En Alle (2017) me detengo en los debates, discusiones y puntos de vista diversos acerca del modo de pensar y de leer la presencia del “elemento revolucionario” en el caso de las tramas narrativas.

utiliza Juan José Manauta en su artículo crítico sobre la poesía de Pablo Neruda, publicado en el número 8 de *Cuadernos*– con “la realidad de su país”, a fin de contribuir al “conocimiento de los hombres, de los lugares de trabajo, formas de explotación, sufrimientos, luchas y triunfos del hombre y de la sociedad por el progreso, la libertad y la justicia” (1952, p. 48). En esta preocupación por “arraigar la poesía a la realidad” residirían, en última instancia, los “elementos activos” con que “toda verdadera poesía contribuye a modificar” la realidad (p. 48), garantizando de este modo ese principio transformador al que debe tender toda obra realista.

Las poéticas de toda una serie de poetas provinciales que ocuparán un lugar central en los medios de prensa del comunismo argentino, como Pedroni, Villanueva –poetas que Yunque, años atrás, había clasificado en la categoría del “descontento campesino”– o Manauta –quien publicaría su primer libro de poemas, *La mujer de silencio*, un año después de la antología de Yunque– producen conexiones con sus territorios y sus habitantes que no se dejan reducir a un regionalismo telúrico meramente descriptivo. Y, además, los modos de inscripción de ese “elemento revolucionario” que prescribía el realismo no quedan simplificados en los términos de un “optimismo” contenidista forzado y hasta inverosímil, como sucede en gran medida con las ficciones narrativas del regionalismo de signo comunista (Romano, 2004), sino que se proyecta de modos más sutiles, no necesariamente asociados con el “final feliz”. En definitiva, el “descontento campesino” o, en términos más apropiados, los “problemas” del pueblo argentino, considerados desde una amplia gama de perspectivas y enfoques, se vuelven en los años 50 un problema poético comunista de máximo interés.

En este punto, podría decirse que las políticas poéticas del comunismo en los 50 dan un paso más sobre algunos de los incipientes planteos sobre la “argentinidad” de la poesía que

Agosti había formulado en la década anterior. El sistema poético que arma el comunismo en los 50 despliega, así, las potencialidades poéticas críticas y creativas de ese “aliento geográfico argentino”, de ese “signo de la argentinidad –de la argentinidad que es posesión cósmica de la tierra y no versitos con guitarras y cintas celestes y blancas–” (p. 103) que Agosti reclamaba en *Defensa del realismo* a la poesía nacional de la década anterior. Ese cometido que la generación del 40, para Agosti, no habría podido cumplir por estar gran parte de ella sumida en la “melancolía o, mejor, si se quiere, la angustia a la soledad”, que eran la consecuencia directa de haber crecido en medio de guerras y matanzas “devastadoras” (p. 103), es retomado ahora sobre un terreno que las políticas culturales sostenidas por el partido volvían más firme y propicio. En la búsqueda de la “confluencia de todas las voces provincianas en un registro común” planteada por Larra, los análisis de poesía que propicia el comunismo atienden fundamentalmente a los diversos modos de acercamiento a temáticas, lenguajes, expresiones culturales, que podrían definirse, desde los programas del partido, como “nacionales”; concretamente, como característicos y distintivos del pueblo argentino, es decir, de raigambre popular, sin caer, como quería Agosti en el costumbrismo de los “versitos con guitarra y cintas celestes y blancas”, es decir, para sondear otros modos de lo nacional por fuera de las versiones literarias del criollismo, el folclore o el nativismo –camino que estaban explorando los intelectuales de otros sectores políticos, afines al peronismo– y, por ende, otros modos de acercamiento del poeta al pueblo.

En el marco de ese programa que propiciaba la construcción de una herencia nacional comunista, de índole popular, capaz de “expresar” la realidad de la nación –en contenido y forma– y movilizarlo a la lucha (de eso se trata, en última instancia, esa misión de transformar la realidad que se adjudica a la literatura), Pedroni, un poeta que desde el inicio se mantuvo “al margen

de las escuelas y capillas”, al decir de Salceda (1961, p. 56), en otras palabras, al que no había que excusarle ningún vínculo con las vanguardias de los años 20, como sucedía por ejemplo con Tuñón,¹⁶ aparecía como figura potente para pensar la poesía en los términos que exigía el zhdanovismo cultural.¹⁷ La “sencillez” temática y formal de su obra, su afinidad al paisaje provincial, el empeño por poner en el centro de sus poemas las múltiples dimensiones cotidianas del trabajo o sus poemas narrativos sobre la laboriosa gesta del gringo conquistador, se ofrecían como un modelo ejemplar en torno al cual “nacionalizar” el sistema poético comunista sin recaer en identidades esencialistas sino, por el contrario, ampliando la perspectiva hacia una identidad más amplia, capaz de incluir al inmigrante y su descendencia, pero no ya –o más bien, no ya

¹⁶ En este sentido, habría que pensar en las incomodidades que experimenta el partido para abordar la etapa vanguardista de la poesía de González Tuñón. En el artículo por su sexagésimo aniversario que publica *Cuadernos* en su número 75, de julio-agosto de 1964, Hugo Acevedo termina por caracterizar de “anarquista” a las primeras obras de Tuñón de los años 20, en estrecha cercanía con la lectura que de ellas había hecho Agosti en *Defensa del realismo*, de 1945. Según Acevedo los lectores de los primeros poemarios de Tuñón no se encuentran aún con el “artista revolucionario” que será luego del impacto provocado por la guerra civil española, es decir, “aquel que, habida conciencia de la situación histórica, dirige su obra hacia un fin preciso, hacia el apresuramiento victorioso de una etapa económico-social determinada por la ley de desarrollo” (p. 65), sino con un “rebelde”.

¹⁷ La marginalidad de Pedroni respecto de las vanguardias es un argumento que cobra mayor fuerza en el contexto de comienzos de los años 60, cuando se vuelven a intensificar las polémicas en torno a la valoración de las vanguardias y, más ampliamente, de la experimentación formal. Por esos años, en efecto, los jóvenes poetas ligados al PC –entre los que se destacan los integrantes del grupo de poesía *El pan duro*- comienzan a impugnar los principios reguladores de las prácticas poéticas que propugnaban las líneas más ortodoxas del partido. En este sentido, habría que ligar lo que dice Salceda con los intercambios suscitados en el marco del debate sobre poesía realizado en julio del año anterior, 1960, que *Cuadernos* publica en su número 49, de septiembre-octubre de 1960. Las intervenciones en ese debate de Juan Gelman, Julio Huasi, Juana Bignozzi o Rosario Mase, por ejemplo, plantean la necesidad de apertura hacia una reconsideración de la importancia de la experimentación a nivel formal. Distante del principio de la “comunicabilidad”, los jóvenes poetas están comenzando a alentar, en términos de Bignozzi, una vanguardia que se ejerza “no sólo en el plano político sino también en el plano artístico” (1960, p. 116) contra lo que Gelman denomina las “formas tiránicas de la unidad de expresión” (p. 102). No es casual, en esta dirección, que en el mismo número en que se publica ese debate aparezca también el discurso de Pedroni, “Poesía para el hombre”.

solo—¹⁸ el inmigrante de Buenos Aires —aquel que estaba en el horizonte de las reflexiones que en 1949, en *Cuadernos de bitácora*, ensayaba Agosti ante los problemas de la cuestión nacional (Petra, 2018, p. 195)—, sino el campesino agricultor y ganadero asentado en el interior del país.

Pero además, en la estela de la lectura consagratoria de Lugones, quien en 1926 celebraba *Gracia plena* por “su frescura generosa, su sana sencillez, su sincero alborozo”, las lecturas comunistas de la obra del santafesino en los 50 vuelven a poner en primer plano el “sencilismo” y la “dicha” del pueblo —desplazando, sin descartar del todo, la denuncia del “idiotismo” del campesinado priorizada por Yunque—, como medio óptimo para canalizar ese “elemento revolucionario” que debía presentar toda obra realista. La crítica poética comunista encuentra en los tópicos apuntados por Lugones en su la lectura inicial de Pedroni un núcleo de fuerza coherente, apropiado y ciertamente potente para abrir, tal como afirma Villanueva, “camino amplios y muy claros a nuestra poesía” (p. 16).

No obstante, a contramano de Lugones, quien hallaba lo nacional en Pedroni por fuera del “color local”, entendido como una asimilación de lo “nacional” a lo “vernáculo”, Villanueva, en el artículo crítico publicado en el número 17 de *Cuadernos* —un artículo que funda los ejes de la lectura comunista de la obra de Pedroni—, dará una vuelta de tuerca a esta noción,

¹⁸ Agrego la objeción porque al mismo tiempo, estas políticas poéticas del comunismo en los 50 no quedan circunscritas solo a estos poetas de provincia sino que, por el contrario, incluyen a poetas porteños de extensa trayectoria en las filas del PC, como González Tuñón y Portogalo, quienes por esos años reorientan sus prácticas en función de ampliar su espectro hacia temas y problemas de índole nacional, desde un punto de vista diferente al de los poetas provinciales. En efecto, hacia mediados de la década del 50, ambos poetas comienzan a explorar nuevas vertientes poéticas asociadas al tango y el lunfardo, a la recuperación de la Buenos Aires de los años 20 con sus conventillos, fondines y luchas políticas, por ejemplo. Desde los programas comunistas, podría pensarse que estas nuevas búsquedas poéticas constituyen modos de acercamiento a la cuestión nacional desde una óptica singular, no adscripta ni al regionalismo, ni al nativismo o el criollismo pero tampoco a la provincialización de la poesía.

desvinculándola del regionalismo, para terminar afirmando que es precisamente en la creación de un “verdadero” color local donde residiría esa cualidad nacional, pero al mismo tiempo universal, de la poesía del santafesino y, ampliando el espectro, de toda poesía que se quiera comunista.

3. Pedroni y el “color local”

En su discurso por los 30 años de su primer libro, publicado en el número 14 de *Cuadernos*, Pedroni delimitaba los principios de su propia “poiesis” y declaraba:

Felizmente, yo nunca he hecho literatura para mi consuelo o recreo, y no he vivido de espaldas a mi pueblo, sino con él y en su drama. Enamorado del hombre y de todo cuanto él mira y toca, me he movido siempre en cuerpo y alma con la muchedumbre (...) y de este permanente enlace de lo individual con lo colectivo, he llegado a producir, según vosotros, una obra de contenido humano y social donde el pueblo se encuentra a sí mismo (...) (p. 93).

El poeta santafesino traza un recorrido por los tópicos sobre los que se asienta la lectura crítica comunista en torno a la poesía: expresión popular, fidelidad al hombre, enlace entre el poeta y el pueblo, atención a sus “dramas”. Y, más adelante, agregaba que “el escritor (...) es un maestro” y que, en tanto tal, su función consiste en dar “luces al pueblo”, para lo cual no sólo tiene que “conocerlo”, “amarlo” y “creer en su capacidad de superación” sino también expresarse en el mismo “lenguaje con que el propio pueblo comenta su drama”, pues es allí donde “están las voces y figuras más eficaces para llegar a la emoción del hombre, educar sus sentimientos e iluminar su mente”. “El pueblo rechaza”, subraya Pedroni, “las formas misteriosas, por él desconocidas, de comunicación” (p. 96). El

modo en que enuncia aquí la función de la poesía, el trabajo del poeta y los rasgos de ese “pueblo” que se dibuja como destinatario del poema no sólo se amolda perfectamente, sin que sea necesario ejercer ningún tipo de presión interpretativa, a los parámetros de valoración que sostiene la crítica comunista de poesía en los años 50 sino que, además, actúa como núcleo catalizador para la delimitación de un hacer poético, en otras palabras, de una “poiesis” comunista nacional. La autofiguración del poeta como maestro, la concepción del poema como lazo que vincula al poeta con los dramas colectivos que lo rodean, la confianza en la capacidad de “superación” de ese pueblo al que está destinada la poesía y, por último, la idea de que esa “función educativa” del poema requiere que el poeta se dirija al pueblo en su propio lenguaje configuran un abanico de nociones acerca del quehacer poético que conjuga y armoniza el principio del realismo –en forma “comunicable” y contenido “revolucionario”– con el tenor nacional y popular que pautaba el programa literario comunista.

Estas mismas ideas acerca de los deberes y funciones de la poesía que formula Pedroni en el discurso que publica *Cuadernos* funcionan como horizonte valorativo en la lectura crítica que Villanueva realiza de su obra tres números después. Allí, Villanueva sostiene que Pedroni abre “caminos amplios y muy claros” a la poesía a partir de la “identificación fraternal con nuestras más comunes querencias” y de la “naturalidad expresiva”; “dos virtudes” –que replican, con otras palabras, las dimensiones de forma y contenido implicados en el realismo– que Villanueva destaca en una obra poética que, según sus palabras, “nos gana para mejorarnos”. Para Villanueva, los valores positivos de la obra de Pedroni estarían concentrados, a nivel formal, en su asimilación a los modos expresivos del pueblo al que está destinada; a nivel temático, en la capacidad de identificación del poeta con los “dramas” de su entorno; y, por último, en lo que respecta a su finalidad instrumental, en su

potencial para “mejorar” a ese lector que coincide, según el horizonte de expectativas que se pone en juego en estas lecturas, con el objeto de la representación.

Estas “virtudes” que Villanueva descubre en la poesía del santafesino ofician de disparador para la definición de una nueva noción de “color local”, como atributo peculiar no sólo de la poesía de Pedroni sino, más ampliamente, como rasgo cualitativo al que la “verdadera poesía” no podría sustraerse en tanto “comporta su realidad sensible y su lenguaje natural” (p. 16). Lejos de quedar reducido al pintoresquismo o a la “retórica tradicionalista” que busca lo vernáculo en “lo invariable” del pasado (tal como lo había entendido Lugones), el color local que imagina Villanueva es “traslaticio, cambiante y susceptible de renovación en sus matices”, de manera que incluye todos aquellos aspectos “típicos” de la realidad “con los que se va asimilando simpáticamente la acción creadora del hombre” (pp. 14-15). El color local se hallaría, entonces, “en todos los elementos activos, vivos y transformables” del paisaje que rodea al poeta, es decir, comprendería todo aquello que se conjuga “secularmente” en la realidad (p. 15). Así entendido, el color local se constituye, para Villanueva, como instancia que posibilita a la poesía –y al poeta– acercarse al pueblo y a sus problemas y, por ende, devenir “universal”. En otras palabras, al interpretar la “íntima realidad de su país”, la poesía entraría en diálogo “con la humanidad, sobre palpitantes problemas comunes de la especie, para transmitirle nuestro pensamiento nacional” (p. 23). La perspectiva nacional de la poesía concentrada en esta idea del “color local” no colisiona sino que asegura su índole humanista y universal. Esa noción de “color local”, que deviene así en una suerte de localismo internacionalista, funciona entonces como una herramienta crítica que, desprendida de la poética de Pedroni, resultaría apropiada para leer, bajo el paraguas del realismo, lo nacional y popular en la literatura sin renunciar a la dimensión

internacional, aunque siempre por fuera de las formas literarias “cosmopolitas” en sus diferentes manifestaciones –desde la literatura de “evasión” populista hasta las exploraciones de la vanguardia–, pero también del nativismo folclorista y del nacionalismo regionalista.

En paralelo a esta operación de visibilización y puesta en valor de la obra y la figura del poeta santafesino por la cual la crítica de poesía comunista lo termina por colocar en un lugar central del sistema poético “nacional”, Pedroni continúa escribiendo y publicando poemarios que se irán ajustando, cada vez más, a los juicios de la crítica. En un proceso de retroalimentación permanente, la valorización de su obra por parte del comunismo y su propia práctica creativa provocan movimientos de impacto mutuos. A lo largo de la década, Pedroni publica tres nuevos libros: *Monsieur Jaquin*, en 1956, *Cantos del hombre* y *Canto a Cuba*, en 1960, y un año después, *La hoja voladora*.¹⁹

Monsieur Jaquin podría caracterizarse con las palabras de Mario Ferdman en su artículo para *Gaceta Literaria*, como un “himno a los gringos” por el que el lector entra “limpiamente en la historia lírica de Esperanza, que es como decir en la historia de toda nuestra Patria” (1958, p. 14). A partir de un trabajo de recolección de fuentes y documentos asociados a los contratos de colonización firmados por Aarón Castellanos en 1853, Pedroni recupera la historia de Jaquin, un colono que era además poeta, y de otros hombres y mujeres llegados de Europa, para narrar la epopeya de esos extranjeros que se

¹⁹ En 1963, se publica su último libro, *El nivel y su lágrima*, que cierra su trayectoria en una síntesis perfecta de las búsquedas que signaron toda su trayectoria. Los poemas del libro conforman un inventario poético de las herramientas del trabajo manual. En una suerte de movimiento sinéctico, esos objetos cotidianos –la escuadra, el nivel, la lija, el soldador, la escoba– constituyen el disparador para poetizar el trabajo esforzado de los hombres de pueblo, el discurrir de su cotidianeidad en un registro expresivo que con su sencillez (lograda con gran trabajo) otorga dignidad poética a esos objetos corrientes y a la labor habitual, repetida –pero heroica en su ínfima dimensión– de los hombres del pueblo.

internaron en la pampa con el fin de trabajar la tierra y poblarla, para dar lugar a la fundación de la primera colonia agrícola del país. De esa historia que recibe tratamiento de gesta, Pedroni recupera, con ese ritmo de “recitación religiosa” que advierte Pisarello en su reseña a este poemario (p. 114), los fueros íntimos de esos hombres, sus penas y nostalgias, sus desganos y sus logros cotidianos, de acuerdo a la idea más amplia de que la historia de Esperanza, unida estrechamente a la del país, se construye con las hechuras de estas vidas comunes y anónimas: “Perdieron con el cambio...; perdieron el idioma, / la novia melancólica, el hermano, el amigo... / Ganaron la batalla del monte y su paloma, / y en la llanura arada, la batalla del trigo” (p. 368). Podría decirse entonces que, a partir de la historización poética de la empresa de colonización de las tierras santafesinas, *Monsieur Jaquin* se ajusta con sobrado tino al proyecto de nacionalizar la literatura desde una estética realista, que planteaba el programa poético del comunismo.

Ahora bien, con *Cantos del hombre* y *Canto a Cuba*, Pedroni suma a esta tematización de la historia provincial, la exploración de otras dimensiones posibles de ese programa, que podrían adscribirse a ese horizonte universal del color local que planteaba Villanueva. Aquí ya no es solo el territorio provincial sino también la actualidad más candente, los sucesos que conmueven al mundo, los que constituyen la materia de trabajo del poeta. Si en ellos puede hablarse de una idiosincrasia “local” no es solo por el registro sencillo del verso –que, aunque menos proclive a la metro, mantiene la rima y el registro del habla cotidiana– y porque “su canto nace del pueblo y de la tierra”, como afirmaba Salceda, sino también porque esos sucesos internacionales son procesados desde la doble perspectiva que ofrecen los diagnósticos del partido, por un lado, y el pueblo del interior del país, por otro. Pedroni contempla, denuncia y actúa con su escritura ante esos acontecimientos mundiales desde su lugar en Esperanza, para

decirlo con las imágenes que propone el poeta: “Oigo el clamor del hambre, / y miro hacia el trigal de nuestros campos” (p. 374). Si ya el referente espacial del segundo libro, Cuba, que designa el destino del canto, redirige la atención hacia un acontecimiento clave para la izquierda comunista a escala internacional como fue la revolución cubana, en el primero se superponen capas temporales que se remontan hacia inicios de la década del 40, con las noticias de la segunda guerra: “la noche del mundo”, según una metáfora de Pedroni (p. 373).²⁰ En su artículo para *Cuadernos*, Salceda señala que esos *Cantos del hombre* “van marcando su reacción de hombre ante acontecimientos de gravitación nacional y universal” (p. 58) y, en efecto, además de un canto a la Argentina y sus próceres, el poemario está compuesto por una serie de poemas de ocasión que procesan el impacto de noticias como el asesinato de Enrique Tchira y la desaparición del médico rosarino Juan Ingalinella (en un poema que, como ya señalé, previamente había publicado en *Cuadernos*), los sucesos bélicos, la denuncia de los crímenes cometidos por el imperialismo norteamericano –como la condena a muerte del matrimonio Rosenberg o la intervención en Guatemala– y la defensa de la paz. En esta dirección, el artículo publicado en 1961 por *Nueva Era*, afirma que, “evadido con soltura de toda limitación localista”, esta obra de Pedroni “vale para su autor la nada desmentida significación de poeta nacional” (p. 40).

Me interesa detenerme, para ir cerrando, en una nota al pie que Villanueva incluye hacia el final de su artículo sobre Pedroni publicado en *Cuadernos*. Allí, sostiene que sería una “juiciosa iniciativa editorial” reunir los poemas de Pedroni en un solo volumen “en la seguridad de servir a intereses de

²⁰ En una carta fechada el 3 de febrero de 1953, Pedroni anuncia a Portogalo que entre sus proyectos para ese año estaba el de publicar *Cantos del hombre* “con la esperanza que se diga (...) lo que yo pienso: que es lo mejor que he hecho” (1996, p. 21), por lo cual se infiere que venía trabajando desde inicios de la década en la reunión de los poemas, datados desde 1942 en adelante.

nuestra cultura”, es decir, tanto a los intereses que se vinculan “con la temática literaria y las disciplinas de la crítica”, como a aquellos que se relacionan “con las exigencias del lector común”, quien, dice Villanueva, “hallaría así satisfecha su notoria necesidad espiritual de una poesía que sentirá más suya a medida que la realidad le alumbre la conciencia” (p. 23).²¹ Podría decirse, a la luz de esta nota, que la centralidad que Pedroni adquiere en el marco de los programas poéticos del comunismo en los 50 responde a dos operaciones. Por un lado, tanto su obra como su figura de autor ofrecían un paradigma ejemplar en función de esas nuevas orientaciones nacionales y populares de los programas culturales del PC, capaz de conjugar la comunicabilidad –la “voz diáfana”, según se la caracteriza en *Nueva Era* (p. 41)– con ese elemento revolucionario que demandaba el modelo realista. Pero, además, esa centralidad supone al mismo tiempo un interés por poner a disposición del “pueblo” una obra que sea capaz de “mejorarlo”. Contra esa literatura “cosmopolita” que, según afirmaba Zhdanov, sólo podía “sembrar el desaliento” (p. 76), la poesía de Pedroni, para decirlo esta vez con las palabras a las que recurre Pisarello en su reseña de *Monsieur Jaquin*, “toca en la fe de una nueva vida” (p. 114), motivo más que suficiente para que explique su difusión y la necesidad de ponerla al alcance de ese “lector común” del que hablaba Villanueva. Como sostenía Salceda: “Este ‘hermano luminoso’ está enseñando el camino” (p. 63).

²¹ Esta tarea de reunir su obra será llevada adelante hacia finales de los 60 por la editorial Biblioteca Vigil, de Rosario. La misma se publicará en dos tomos en 1969, un año después de la muerte del autor, quien había realizado el trabajo de edición de la obra.

Referencias Bibliográficas

- Acevedo, H. Premios nacionales de poesía. *Por*, (2), 7.
- _____ (julio-agosto de 1965). Raúl González Tuñón. *Cuadernos de Cultura*, (75), 62-80.
- Agosti, H. (1945). *Defensa del realismo*. Montevideo: Ediciones Pueblo Unido.
- Espectador. (1960). Un debate sobre poesía. *Cuadernos de Cultura* (49), 101-120.
- Ferdman, M. (1958). El canto de Pedroni. *Gaceta Literaria*, (14), 14.
- González Tuñón, R. (1957). A la sombra de los barrios amados. *Cuadernos de Cultura*, (29), 117-128.
- Gorki, M. (1968) [1934]. “Discurso al Primer Congreso de Escritores Soviéticos”. Máximo Gorki, Andréi Zhdanov. *Literatura, filosofía y marxismo*. México D.F.: Grijalbo.
- Gramsci, A. (2009). *Literatura y vida nacional*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Hidalgo, J. (1955). Guatemala. *Cuadernos de Cultura*, (21), 121-123.
- J.L.M. (1961). Un poeta nacional. José Pedroni. *Nueva Era*, 13(3), 40-42.
- Larra, R. (1957). Gerardo Pisarello: *Pan curuica*. *Cuadernos de Cultura*, (29), 108-110.
- Lugones, L. (1999). “El hermano luminoso”. *José Pedroni, Obra poética*. Santa Fe: UNL.
- Manauta, J. J. (1952). Canto General’: culminación del tema del hombre en la poesía de Pablo Neruda. *Cuadernos de Cultura*, (8), 40-49.

- Pedroni, J. (1954). Discurso en Esperanza. *Cuadernos de Cultura*, (14), 91-97.
- _____ (1955). Versos a la pequeña Ana María. *Cuadernos de Cultura*, (23), 10-11.
- _____ (1956). *Monsieur Jaquín*. Santa Fe: Edición de El Litoral.
- _____ (1958). Fuelle. *Gaceta Literaria*, (14), 14.
- _____ (1960). Poesía para el hombre. *Cuadernos de Cultura*, (49), 121-123.
- _____ (1960). *Cantos del hombre*. Santa Fe: Castellví.
- _____ (1960). *Canto a Cuba*. Santa Fe: Editorial Belgrano.
- _____ (1969). *Obra poética*. Tomo I y II. Rosario: Editorial La Biblioteca.
- _____ (1996). *Papeles inéditos*. Santa Fe: Ediciones Culturales Santafesinas.
- _____ (1999). *Obra poética*. Santa Fe: UNL Ediciones.
- Pisarello, G. (1957). Fidelidad al hombre. *Cuadernos de Cultura*, (30), 113-114.
- Rivera, A. (1955). Fidelidad de los humildes. *Cuadernos de Cultura*, (23), 158-160.
- Salceda, J. A. (1961). José Pedroni: el Virgilio de Esperanza. *Cuadernos de Cultura*, (51), 56-63.
- Villanueva, A. (1954). Pedroni y el color local. *Cuadernos de Cultura*, (17), 12-23.
- Yunque, Á. (1941). *La literatura social en la Argentina*. Buenos Aires: Claridad.
- _____ (1943). *Poetas sociales de la Argentina*. Tomo I y II. Buenos Aires: Problemas.

Zhdanov, A. (1968 [1945]). “El frente ideológico y la literatura”. Máximo Gorki, Andréi Zhdanov. *Literatura, filosofía y marxismo* (pp. 13-59). México D.F.: Grijalbo

Bibliografía general

Alle, M. F. (2017). Un boedismo optimista. El realismo socialista en Argentina a la luz de un concurso de cuentos de la revista *Cuadernos de Cultura*. *Izquierdas*, (37), 11-32.

Alzari, A. (2016). “La poesía social de Juan L. Ortiz (1936-1946)”. Tesis Doctoral, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. *Memoria académica*. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte1263>.

Capdevilla, A. (2015). “Las aporías de Boedo (A propósito de los *Versos de una...* de Clara Beter)”. María Fernanda Alle (coord. e introd.) Dossier: Literatura, cultura y pensamiento de izquierdas en la Argentina del siglo XX. *Badebec* vol. 5, núm. 9, 198-212.

Cattaruzza, A. (2008). “Visiones del pasado y tradiciones nacionales en el Partido Comunista Argentino (ca. 1925-1950)”. *A contracorriente*, vol. 5, núm. 2, 169-195.

_____ (2015). “Las lecturas comunistas del pasado nacional en una coyuntura incierta (1955-1966). Herencias, ajustes y novedades”. Alle, María Fernanda (coord. e introducción). “Dossier: Literatura, cultura y pensamiento de izquierdas en la Argentina del siglo XX”. *Badebec* vol. 5, núm. 9, 285-314.

Crespo, H. (1999). “Poética, política, ruptura”. Susana Cella (dir. del vol.). *La irrupción de la crítica*. Vol X. Jitrik, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, pp. 423-445.

De Diego, J. L. (2016). “La literatura latinoamericana en el proyecto editorial de Losada”. Federico Gerhardt (dir.).

Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7442/ev.7442.pdf.

Lecourt, D. (1979). *Ensayo sobre la posición de Lenin en la filosofía*. México D.F.: Siglo XXI.

Longoni, A. y Tarcus, H. (2001). “Purga antivanguardista. Crónica de la expulsión de Córdoba Iturburu del Partido Comunista”. *Ramona* núm. 14, 55-57.

Martínez, A. T. (2013). “Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico”. *Prismas* vol. 17, núm. 2, 169-180.

Montaldo, G. (1986). “Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía”. Graciela Montaldo (comp.). *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Tomo VII. David Viñas (dir.). *Historia social de la literatura argentina*. Buenos Aires: Contrapunto, 367-391.

Petra, A. (2013). *Intelectuales comunistas en la Argentina (1945-1963)*. Tesis Doctoral. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte896>.

_____ (2018). *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.

Romano, E. (2004). “Culminación y crisis del regionalismo narrativo”. Sylvia Saítta, (dir. del vol.). *El oficio se afirma*. Vol. 9. Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 599-629.

Sánchez Vázquez, A. (1979). “El concepto de praxis en Lenin”. *Diánoia*, 25, 46-61. Recuperado de

http://dianoia.filosoficas.unam.mx/files/8313/6993/5058/DIA79_Sanchez.pdf.

Slonim, M. (1974) [1964]. *Escritores y problemas de la literatura soviética*. 1917-1967. Madrid: Alianza Editorial.

Tarcus, H. (1999). “El corpus marxista”. Susana Cella (dir. del vol.). *La irrupción de la crítica*. Vol. 10. Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, pp. 465-500.

Vázquez, M. C. (2015). “Reinterpretación cultural e intervenciones críticas de la izquierda nacional: Jorge Abelardo Ramos y Juan José Hernández Arregui”. Alle, María Fernanda (coord. e introducción). “Dossier: Literatura, cultura y pensamiento de izquierdas en la Argentina del siglo XX”. *Badebec* vol. 5, núm. 9, 315-339.

Volkov, S. (2010). *El coro mágico. Una historia de la cultura rusa de Tolstói a Solzhenitsyn*. Barcelona: Ariel.