



La alianza secreta de los hermanos Tuñón

Eugenia Straccali¹

Resumen

Los hermanos González Tuñón son dos perfiles de un mismo autor, dos rostros para una misma leyenda urbana: Raúl, el poeta, Enrique, cuentista, novelista, poeta en prosa, un “cronista magistral de la ciudad” para crear condiciones de producción y recepción individuales. Raúl enérgicamente pretende reivindicar a Enrique porque en esa recuperación está implícita la suya. Enrique es naturalmente legendario, personaje que emerge del barrio de Once y deambula como un espectro recogiendo las voces sumergidas en los submundos de la ciudad. Por eso su hermano puede hablar a través de él; incluso, luego de su temprana muerte, como un muerto-vivo transita la escritura de Raúl, filtrándose y mezclándose en los poemas recuperando los sentidos ocultos en “sus barrios amados”. Trabajan juntos imaginariamente: escriben y piensan los mismos libros, ya que, sus textos particulares dialogan, se superponen, se acoplan y se complementan. También comparten las imágenes de la memoria poética: las representaciones de los barrios amados, los viajes imaginarios de Juancito Caminador y las distintas figuraciones del poeta itinerante. Así los identificaban los otros: como un sujeto de identidad doble y complementaria.

Palabras clave

Hermanos Tuñón – Sujeto plural – Imaginario fraternal – martinfierristas – cronistas.

Abstract

The brothers González Tuñón are the two profiles of the same author, two faces for one urban legend: Raúl, the poet, Enrique, story teller, novelist, prose poet, a “masterly chronicler of the city” who creates individual conditions of production and reception. Raúl intends to rescue the figure of Enrique because in this recovery is implied its own. Enrique is naturally legendary, a character that emerges from the neighborhood of “Once” and wanders around like a phantom, recollecting the hidden voices from the underworld of the city. That’s why his brother can talk through him; after his early death, Enrique comes and goes through the writing of Raúl like a living-dead, seeping into his poems and recovering the hidden senses in his “beloved neighborhoods”. They work together imaginary: they write and think the same books, his particular texts dialogue, superpose each other, complement each other. They also share the images of the same poetics: the representations of the beloved neighborhoods, the imaginary trips of Juancito Caminador and the different figurations of the itinerant poet. That’s how the others know them: as a subject with a double and complementary identity.

Keywords

Brothers Tuñón – Plural subject – Brotherly imaginary – “martinfierristas” – chroniclers.

-¿Sabe cómo le dicen mis muchachos a su hermano Enrique?

-No, no lo sé.

-Lo llaman “mi hermano Raúl” porque apenas comienza a hablar de cualquier asunto, él dice: “mi hermano Raúl”... ¿Se da cuenta? Enrique lo quiere mucho.

Pedro Orgambide, *El hombre de la rosa blindada*

¹ Docente e investigadora en las materias Teoría Literaria I y II de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Contacto: eugenie.straccali@gmail.com

I. El imaginario fraternal

Raúl González Tuñón imagina una cartografía imaginaria, una textualidad única para las variaciones de un sujeto plural, inventa una poética inalterable, atemporal, espacializada, que no sigue el curso del tiempo sino que se mantiene sin modificaciones a lo largo de su obra, que no se opone a la realidad sino que forma parte de lo real. Este espacio se configura, una y otra vez, según las versiones que sobre el mismo diseña el sujeto, que imprime figuraciones diferentes para un territorio imaginario sin variaciones, lo re-cursa presentando versiones disímiles para una poética original. El sujeto habita este territorio poético y borra las fronteras entre los textos (poéticos, biográficos, autobiográficos, crónicas, escritos metatextuales, entre otros). Este espacio poético, entonces, sería lo que Agamben (1993) denomina la “estancia” (ámbito activo-imaginario): el fantasma (fantasía) que es imaginación fundante mediatizada por la herramienta en que la acción se realiza; o “morada capaz” y “receptáculo” del núcleo de su poesía. Tuñón encuentra en la poesía ese lugar originario del arte y la filosofía, ese regazo del conocimiento anterior a la Modernidad.

En la poética de Raúl González Tuñón puede reconocerse un sujeto lírico de identidad transitoria, precaria y problemática que se manifiesta como un sujeto plural. Estos sujetos se implican, se cruzan, se fusionan y complementan, se desplazan por los textos, borrando sus fronteras y deslizándose en su andar por los bordes de lo real, de la historia, de la política, de la literatura, de la vida y de la escritura.

La figura del viajero, la del peregrino, la del caminante, del inmigrante son también algunas de las configuraciones del sujeto poético plural que diseña Raúl González Tuñón. Es un sujeto que se representa a partir de los lugares reales o inventados que recorre: espacios urbanos (privados y públicos); países extranjeros (americanos, europeos y orientales); y regiones del interior argentino. Hay otra modalidad subjetiva, complementaria: la del cronista. El sujeto es cronista en tres sentidos: a) el periodista que relata los sucesos urbanos desde la prensa masiva (por ejemplo en el diario *Crítica*); b) el historiador que relata la realidad (propone una versión de la historia literaria y otra de la historia política argentina); y c) el cronista que fusiona las dos modalidades de la crónica, periodística e histórica, inventando una forma literaria propia que incorpora elementos del ensayo y de la biografía.

Este sujeto cronista también se presenta como juglar, cantor urbano, “poeta con cultura de intemperie”, que refracta las voces populares que transitan la experiencia. De esto se deriva que González Tuñón simula, en numerosas ocasiones, una escritura de la oralidad, que puede representar lo que no es posible transferir en la escritura. Trae palabras de otro orden que surgen del habla y que la voz del poeta puede capturar para el poema, guiado por la recursividad de la memoria oral. Este sujeto musicaliza la escritura, escribe poemas con metro y rima para ser cantados o recitados, introduce letras de tango, estribillos de cánticos barriales, canciones de marineros, estrofas de los juegos infantiles, slogans publicitarios. Estas formas de la oralidad se relacionan con el recurso de estilización de las voces sociales que traman el imaginario poético de González Tuñón. Incorpora la picaresca, ciertos modos del humor, el tono satírico, el recurso de la máscara y la caricatura, la mirada carnavalizada del mundo, el registro provocativo, la inversión de formas serias, la figura del payaso y del bufón. Esta modalidad paródica o humorística se apropia de aquellos

mecanismos lúdicos del martinfierrismo y de sus prácticas escandalosas. Por otra parte, estos elementos en su poética se presentan también como residuales frente a los aspectos emergentes dentro del campo literario de 1930: los debates acerca de la función social de la literatura y la preocupación de los intelectuales por las relaciones entre el arte y la sociedad, que el autor indaga, fiel a sus convicciones ideológicas.

Raúl González Tuñón inventa el personaje Juancito Caminador para tematizar la relación conflictiva que existe entre el sujeto real (autoral) y el sujeto que se representa en el imaginario del poema. Este yo, que tiene nombre propio, es el sujeto lírico privilegiado de la poesía de Tuñón. Es la figura que representa el punto de encuentro, la coincidencia de todos los sujetos que aparecen en su obra: un yo poético en cuanto voz lírica, el discurso del poeta viajero, un sujeto autobiográfico, un sujeto autoral o que responde al nombre del escritor, un sujeto cronista, un sujeto militante, un sujeto parodizante, entre otros. En tanto todos estos sujetos pueden ser representados por Juancito Caminador, la figura tiene un valor de testigo, participa de la experiencia del autor, y a un tiempo se halla fuera: se mueve entre lo textual y lo real. Es en este sentido un anti-personaje, puro pasaje, posición subjetiva o espacio por donde circulan las diversas orientaciones del yo. Su nombre es el espacio de encuentro, de intercambio y de comunicación: el lugar de enunciación donde el autor cuenta su vida a los lectores, espacio de surgimiento de lo poético, nombre fundacional de una escritura.

Pero Raúl González Tuñón construye, además del sujeto lírico que asume Juancito Caminador, lo que podríamos llamar un “imaginario fraternal” en dos niveles: con los poetas-camaradas del mundo que comparten una poética socialista y con su propio hermano Enrique. Por eso imagina una unidad autoral en la que participan los poetas-camaradas del mundo que comparten una magia poética y, por cierto, política –lo que implicaba en su época constituir un Frente común y único para la lucha contra el fascismo y el nazismo. Funda entonces una comunidad inconfesable, secreta, que funciona anónimamente (no escriben textos conjuntamente sino que la declaración de principios o los manifiestos grupales pueden leerse en las obras individuales), de la cual él es el vocero. Renegando de la categoría de autor social, conforma en cambio esta alianza enunciativa de la cual participan autores boedistas, surrealistas, los poetas españoles de la generación del 27, y poetas latinoamericanos y revolucionarios (Nicolás Olivari, su hermano Enrique, Federico García Lorca, Antonio Machado, Cesar Vallejo, Pablo Neruda, Nicolás Guillén entre otros). También incluye en esta cofradía imaginaria a escritores muertos, a los cuales resucita en la poesía, y a poetas inexistentes, inventados, juglares capaces de ceder su voz a la causa común y de viajar a los lugares que él sueña conocer pero todavía no ha visitado.

En un segundo nivel, los hermanos González Tuñón son dos perfiles de un mismo autor, dos rostros para una misma leyenda urbana: Raúl el poeta, Enrique, cuentista, novelista, poeta en prosa, un “cronista magistral de la ciudad” para crear condiciones de producción y recepción individuales. Raúl pretende reivindicar a Enrique enérgicamente porque en esa recuperación está implícita la suya. Enrique es naturalmente legendario, personaje que emerge del barrio de Once y deambula como un espectro recogiendo las voces sumergidas en los submundos de la ciudad. Por eso su hermano puede hablar a través de él; incluso, luego de su temprana muerte, como un muerto-vivo transita la escritura de Raúl, filtrándose y mezclándose en los poemas y recuperando los sentidos ocultos en “sus barrios amados”. Trabajan juntos imaginariamente: escriben y piensan los mismos libros, ya que sus textos particulares dialogan, se superponen, se acoplan y se complementan.

También comparten las imágenes de la memoria poética: las representaciones de los barrios amados, los viajes imaginarios de Juancito Caminador y las distintas figuraciones del poeta itinerante. Así los identificaban los otros: como un sujeto de identidad doble y complementaria. Para capturar las imágenes del mundo, los hermanos Tuñón comparten la mirada poética. Así los recuerda Francisco Luis Bernárdez:

Nadie conocía como ellos la ciudad, quizá porque nadie como ellos la quería tanto. Enrique y Raúl González Tuñón le requetesabían las mañanías, los humores, los tropezaderos, el enredado laberinto de sus dificultades y accidentes, que ya en 1925 eran numerosos. Y Buenos Aires les revelaba sus infinitos secretos. Les permitía entrar en su tumultuosa intimidad. Y saber esquivar sus escollos, formados por los problemas literarios que siempre pulularon por estas calles, y hallar el camino de los puertos ciudadanos, o sea de aquellos cafés (cuando no de aquellas módicas lecherías) donde era lindo encontrar, entre sueños afines, el calor y la esperanza de los mejores compañeros. ¿Cómo encarecer los otros aspectos que ofrecía en todo instante y coyuntura la asombrosa baquía porteña de los Tuñón? ¿Cómo enumerar, sin infligirnos varias páginas de recuerdos, los incalculables recursos de que disponían para acomodar la ciudad a sus lícitas conveniencias, para ir y venir por ella con rapidez que hacía pensar en el don de la ubicuidad, para conjugar y declinar su interminable gramática de tranvías; para estar ahora en el cuarto que ocupaba Güiraldes en el hotel Majestic y minutos después en mi casa de Almagro o en alguna isla donde nuestros simpáticos rivales de Boedo incubaban sus románticas bombas, para proporcionar los datos sin cuyo conocimiento será casi imposible evitar el encontronazo con el fastidioso, para hacer de la urbe un medio más compatible con las necesidades del bienaventurado desorden juvenil? ¿Cómo definir la sabiduría bonaerense que Enrique y Raúl habían acumulado en sus peregrinaciones a lo largo y a lo ancho de la Babel en que nacimos? ¿Cómo llevarla en una fórmula si aquel saber era todo fluencia, si aquel conocer era no sólo experiencia sino también, y acaso preferentemente, intuición constante, cuando no pura y total adivinación? Tal vez pensando en la palabra milagro y quizás añadiendo que los prodigios suelen ser menos infrecuentes cuando el amor los ronda (Orgambide 1998: 7-8).

II. Raúl y Enrique: las mascaritas del teatro

Comparación: Uno conoce a una persona joven, que es bella y atractiva, pero que parece esconder un secreto. Sería torpe y reprochable querer penetrar en ella para sacárselo. Pero está permitido investigar si tiene hermanos y si la naturaleza y el carácter de éstos nos aclara en algo el carácter enigmático del extraño. Absolutamente de esa manera investiga el verdadero crítico a los hermanos de la obra de arte. Y toda gran obra tiene sus hermanos (¿hermano o hermana?) en una esfera filosófica (Benjamin 2000: 129).

Los hermanos Tuñón parecen estar unidos desde el nombre sin conjunción, ya que no son identidades que se piensan como polaridad sino como alteridad, no hay separación de subjetividades o límite discernible entre ambos autores, ni en la vida, ni en la escritura. Desde sus poéticas y desde textos autobiográficos escriben acerca de la relación entre

poesía y muerte. Hablan de la escritura ante la muerte, la escritura del duelo: los poemas escritos en homenaje a un muerto en particular, el espacio en el que aparece la voz del muerto o los muertos, la muerte personificada como en los romances medievales. Juancito Caminador lleva en su derrotero poético la alegoría de la muerte. Enrique es la máscara de la comedia, el caricaturista, el diablo cómico, el que puede dramatizar lo burlesco de la muerte; Raúl la de la tragedia, el testigo de la guerra, el que exhuma cuerpos a través de la poesía. También en la imagen especular de autor se revela la escritura de la muerte: cada uno se presenta como doble espectral del otro, y comparten una visibilidad telúrica. A su vez, proponen un sujeto lírico que cede su realidad a los muertos anónimos o que da testimonio acerca de la misteriosa experiencia de la muerte: dan la muerte a otro (Derrida). Tanto Raúl como Enrique poetizan una ontología de lo indecible: presencias ausentes que darán cuenta de este lugar de oscilación como lugar atópico de la vida y la muerte.

Los hermanos Tuñón borran las fronteras de su subjetividad y sus obras poseen pasajes imaginarios por donde se filtran imágenes comunes o pensamientos en imágenes compartidas. Parece no importarles dónde se origina la escritura, no hay un litigio por la autoría ni la firma, poetizan las imágenes provenientes de un espacio imaginario común, de la estancia de los poetas.

Los hermanos Raúl y Enrique González Tuñón traman ya desde el 20 una realidad fantástica en dos sentidos: porque presentan un sujeto lírico que testimonia lo fabuloso y porque son artistas siempre aparecidos, por esencia legendarios. Son, como Macedonio, eternamente “recienvenidos” al mundo. Poseen una subjetividad sobrenatural compartida, incluso tienen habilidades misteriosas que les permiten tener una visión ampliada de lo real. Pueden vislumbrar a través de una alianza secreta aquellas zonas ocultas constitutivas de la realidad y las presentan en sus obras. Así recuerda Raúl las palabras de su hermano: “-Ya sabés que pienso como vos Raúl, pero ahora siento que estamos rodeados de cosas invisibles, de zonas desconocidas” (Raúl González Tuñón 1976: 88).

Raúl y Enrique imaginan juntos. No es que la unidad imaginaria se sustente en intereses de lecturas o filiaciones estéticas, sino que se piensan como una misma voz y como un mismo sujeto imaginante. Existe, más allá del diálogo intertextual, un juego en el cual los dos jugadores, “escondidos como en el truco”,⁸ en complicidad y alianza, diseñan estrategias de escritor para sus propios proyectos literarios. Esta idea de unidad sanguínea sin disputa, “comunicación misteriosa” para escribir y leer –como la define el mismo Raúl– les permite circular a un tiempo, en el campo literario, por sitios disímiles: Boedo pero también Florida, *Martín Fierro* y el diario *Crítica*.⁹ Estas publicaciones no funcionaron simplemente como telón de fondo para insertar determinadas poéticas, sino que fueron los lugares propicios para la configuración de la matriz ideológica y del sistema de valores compartidos desde el cual las ficciones que “escribieron juntos” interpretarán la política nacional e internacional en la década del 30. *Martín Fierro* dio a Raúl la posibilidad de entrar en los combates por el artificio y que su voz fuera conocida, aunque no pudiera refractar ningún matiz político; mientras tanto, su doble (que no puede circunscribirse a la figura de Enrique, ya que corresponde a una modulación del sujeto que va más allá de las individualidades concretas: los dos hermanos Tuñón fueron cronistas) hablaba por él en *Crítica* de aquellas experiencias comunes y coincidentes que los hacían originales y únicos.

Esa antigua contienda por la paternidad del poeta “poseedor del alma del suburbio” y de “la llave de la calle”, enfatiza la idea de que Raúl González Tuñón, siendo matinierrista, renunció a cierta poética como un modo de participar en los juegos de

posicionamiento de los escritores jóvenes, luego del cierre de la revista. Según Raúl, Borges se alista con la biografía de Carriego en una línea poética que él transita desde siempre: su origen de poeta barrial y su biografía poética fundada en la historia de su abuelo imaginero (tallador de imágenes) y en la del obrero militante lo confirman. Sin embargo, este gesto tiene un efecto doble: participa a un tiempo del espíritu vanguardista de la Revista *Martín Fierro* y despliega su propuesta estética original a través de Enrique González Tuñón, autor del cual se apropia para decir desde allí todo aquello que debía callar o ceder por la identidad de un grupo imaginariamente unido.

En el capítulo titulado “Mi hermano Enrique, la llave de la calle” comenta:

Yo lo seguía y admiraba. Una vez evocando aquella época, me confesó desolado, que entonces yo lo fastidiaba. Puede ser, pero ya cuando ingresé tras él al diario *Crítica* –una etapa apasionante, un fenómeno periodístico extraordinario, algo decididamente no superado- parecíamos una sola persona, coincidíamos en todo. En adelante me estimuló, me ayudó aun desde lejos y hasta su último aliento. Era célebre en el ambiente su “mi hermano Raúl”. Me recordaba sublimándome, cuando frecuentes salidas mías al país, a América, a Europa nos separaban. Manteníamos una permanente comunicación postal, y otra suerte de *comunicación misteriosa*. A veces, por ejemplo, yo escribía en Río de Janeiro determinado poema o poema en prosa, y él al mismo tiempo, en Buenos Aires, una página de acento lírico, tratando ambos un tema casi idéntico, muy parecido en su estilo. O bien, yo le escribía recomendándole la lectura de *El gran Meaulnes*, el maravilloso libro de Alain Fournier, recién descubierto por mí, y una carta de él se cruzaba, con la misma recomendación. Como Nicolás Olivari solía decir: “Raúl viaja por mí” (...) Diré que Enrique sigue conmigo, continúa en mí, está escribiendo esta crónica sobre mí (Raúl González Tuñón 1976: 79).

Es significativo el énfasis puesto en la defensa y valoración de la obra y figura de Enrique, autor según su opinión injustamente olvidado por la crítica, un “talento mutilado” igual que Roberto Arlt. Construye la imagen de su hermano como artista mártir, capaz de sacrificar su identidad y de disfrutar del anonimato. Asimismo, Raúl, al hablar de Enrique y su aporte a las letras argentinas hace referencia a sus propios textos, como si se tratara de una escritura en colaboración, de una misma textualidad. Incluso llegó a firmar sus libros en su nombre después de su fallecimiento. Cuenta que

Camas desde un peso podía verse en las librerías de lance con el cartelito *Tres por veinte pesos*. ¡Cómo hubiera gozado con esto su autor! La gloria del anonimato en los polvorientos escaparates de los libreros de viejo... Sin embargo, por ese tiempo, cuatro o cinco muchachos vinieron a verme para que les firmara ejemplares de esa novela singular. Y este es el mejor homenaje a mi hermano (1976: 87).

Enrique no es un cronista paseante que intenta proyectar una mirada mítica de la marginalidad, su operación es la de traer “a la realidad” las voces perdidas en la oralidad del suburbio, los relatos sobre la miseria de “seres fantasmales”, poseedores de un “lenguaje absurdo” que él traduce y hace visible. Asigna un rostro o imagen a delincuentes populares que no vienen de un pasado arquetípico, único y común a todos, sino de un

presente apenas perceptible, de una “Buenos Aires negra”, escondite de ladrones, vagos y milonguitas. Estos sujetos habitantes del “barrio reo” no son cifra de una identidad colectiva. Son sujetos fronterizos geográficamente y también representan una realidad inverosímil, atípica, exótica, mágica. El imaginario poético del tango abandona el tono de nostalgia para estetizar lo impresentable del presente.

En el poema titulado “Enrique”, utilizando un tono elegíaco, Raúl configura esta enunciación doble, y el sujeto lírico dialoga con el muerto, despliega una memoria en imágenes para convocarlo:

Enrique

Enrique, ¿ahora le oyes? Este es Raúl, tu hermano,
dice la flor que crece de tus huesos transidos.
Más no soy yo, tan sólo, somos los dos y unidos
los dos te recordamos, fugitivo y cabal.
Enrique, por los muelles vas conmigo en la noche,
la de Montevideo, ¿te recuerdas?, la de Río.
Allá suelta la jarcia un pájaro sombrío,
aquí ancla la nube su barco de cristal.

A través tuyo veo un retrato de infancia

con un árbol, la lámpara de tubo oscurecido,
los turcos que vendían madapolán, el ruido
que hace en los almacenes la gente popular.
Los lentos carros hacia los crepúsculos hondos
tristes remedios, viejos armarios, novelones,
blancas niñas con blusas bordadas y balcones,
y la amorosa lluvia y el aire colegial.
Un patio, un tren, un barco, un avión, despedidas
y retornos, unidos siempre los dos destinos
él y yo caminamos todavía en caminos
de ver y de soñar, de amar y de luchar.
¿Veis hermanas? Él llega. ¡Pronto! ¡Tended la mesa!
No, no se ha ido, no. ¿No es eterna la espuma,
las gaviotas perdidas, el otoño, la bruma?
He aquí, precisamente, a Enrique que regresa.

(Raúl González Tuñón 1948: 195-196)

Entre los dos autores funciona una red textual de hechos literarios, de vivencias familiares y privadas que constituyen una especie de “manifiesto disperso”, en tanto van proyectando una poética que disputa el espacio a las ya existentes y aceptadas. Es la confianza mutua de que existe una zona misteriosa en la realidad que sólo ellos registran y pueden poetizar. En *La literatura resplandeciente*, Raúl dedica un capítulo a su Enrique, en el que cuenta anécdotas que dan cuenta de esta creencia fantástica de que existe un fluir mágico velado en el mundo.

En *La literatura resplandeciente*, Raúl reconfigura su versión del canon literario para iluminar, en una constelación con Carriego y Arlt, la figura de su hermano Enrique como representante trascendente de la vertiente social de la literatura. El gesto es en

realidad doble, y a partir de la legitimación de otros escritores revive los duelos inconclusos con sus viejos compañeros, y justifica su proyecto creador ligado al compromiso social y político.

III. Los autores espectrales martinfierristas

Los martinfierristas realizan una ficcionalización de su personalidad, del mundo literario del momento, así como de los escritores con los que compiten por legitimidad. Se constituyen como personajes con estatuto de irrealidad, poseedores de una naturaleza enigmática. Son poetas recién llegados al mundo de las letras y a la realidad, coinciden los comienzos del campo literario con sus entradas en él, y por lo tanto pueden compartir el mito de origen. Se presentan como seres carentes de existencia física, son voces que comparten la enunciación de un nosotros misterioso, imposible de delinear que escapa a la identificación con una personalidad concreta, reconocible. No tienen presencia material como los escritores “pensadores” o “personalidades” del mundo de las letras que pueden retratarse y caracterizarse según patrones estéticos y éticos. Desorientan desde el artificio que presentan en la poesía, y con la proyección de la anti-imagen de autor. A las personalidades cristalizadas en el campo literario oponen sus personalidades atípicas que *extrañifican* al lector. Esta estrategia de des-familiarización algunos no la llevan a cabo desde sus propuestas estéticas (muchos continúan ligados a viejos programas a pesar de aceptar el manifiesto provocativo de Gironde) sino a partir de la identificación colectiva dada por el hecho de “ser” martinfierrista. Se proyectan en la figura del otro para definirse a sí mismos, de este modo imaginan la creación de un linaje de escritores.

Cuando la revista *Martin Fierro* comienza a funcionar, ya está enquistada en el campo literario la figura de autor que surge de publicaciones como *Claridad* y *Los pensadores*. En el proyecto de estas revistas la literatura está fuertemente ligada a la pedagogía, y por lo tanto es un contenido, una idea, una doctrina, un mensaje que el lector puede interpretar y adoptar como experiencia vital (Montaldo 1987: 141). La propuesta se concretiza en una estética de tipo realista y los escritores cumplen entonces el papel de modelos sociales, conductores intelectuales de lectores recién alfabetizados, y son al mismo tiempo promotores del hábito de lectura de textos ficcionales. Los martinfierristas piensan su lugar en la literatura fabricando una contra-figura de escritor para diferenciarse de los pares ya instalados en el campo literario, de los escritores de Boedo. La verosimilitud realista de los boedistas es cuestionada por las apariciones fantasmales martinfierristas, los espíritus poéticos que deambulan en un espacio literario compartido atentan contra la credibilidad de los “hombres” Boedo.

Para fabricar esta imagen de escritor fantasma, los martinfierristas utilizan la estrategia retórica de la prosopopeya,² adoptada intencionalmente como práctica de identificación y para marcar las diferencias con el programa realista que ocupa una posición hegemónica en el espacio social y literario. Proponen así una versión renovada de la imagen de autor argentino como escritor fantasma, configuración tópica del artista romántico del siglo XIX, preocupado por encontrar o construir un origen, una tradición a la cual adherir y desde la cual comenzar.

² La prosopopeya es una figura retórica desde la cual se hace hablar a personajes ausentes, lejanos, muertos, a seres ficticios o abstractos personificados. Ponerlos en escena implica una interrogación, tomarlos como testigos, garantes, acusadores, vengadores o jueces.

El “Parnaso satírico” y el “Cementerio” del periódico, secciones que la crítica ha retomado insistentemente como caracterización del tono humorístico martinfierrista, son zonas dispuestas para romper con la solemnidad del diálogo con los pares encumbrados, para “exorcizar” estéticas muertas y como estrategia retórica para autofigurarse. Los epitafios y las necrológicas son formas que tienen como rasgo dominante la emergencia de una voz de ultratumba que presenta a los ausentes y no se identifica con el yo de la enunciación; por el contrario, escapa a la correspondencia entre el yo textual y el rol social del poeta. Los martinfierristas que escriben los epitafios no los firman, y si lo hacen utilizan un seudónimo, máscara que los personifica y vela sus identidades. Enrique no figura en la lista de colaboradores de la Revista Martín Fierro; sin embargo, tuvo un rol muy importante en la redacción de los versos burlescos del Parnaso satírico. Detrás de las iniciales de su nombre, se esconde una voz de ultratumba; es él quien firma los epitafios en el que juega con la farsa para matar simbólicamente, en la *ilussio* del campo literario en emergencia, a los escritores que la vanguardia martinfierrista quiere desplazar de un espacio hegemónico. Enrique es el que escribe la carta de defunción porque él es un “muerto vivo” del campo literario.

Es también Enrique González Tuñón el martinfierrista que, desde su poética, propone una poética de la delincuencia, ya que escribe sobre la Buenos Aires rea y oscura desde un imaginario urbano tenebroso que tiene reminiscencias de los espacios turbios londinenses del siglo XIX, de las aventuras de Oliver Twist y de los peligrosos callejones de Stevenson. Sus textos son cuadros literarios o lo que Simmel llama imágenes momentáneas de un barrio que se presenta espectral y oscuro:

Enrique González Tuñón, fue de los que más lúcidamente y desde más temprano reconoció la necesidad de una operación de mistificación para producir culturalmente el barrio. Festejando todavía los logros del progreso “cordial”, retrató en 1925 la paradoja de un barrio moderno por excelencia, Parque Patricios: el barrio debía convertirse en reservorio de un pasado cuya extinción había sido, sin embargo, prerequisite para su propia existencia.

La consciencia de la operación mistificadora se advierte en Tuñón en la ironía —en los artículos periodísticos ya que no en muchos de sus cuentos, donde cultiva el patetismo— pero, sobre todo, en el modo en que busca modular, en sus textos periodísticos y literarios, diferentes registros para el barrio, como en un ejercicio de prueba y error: “Parque Patricios” puede ser en un artículo un barrio cordial, ingenuo, humilde y regenerado en el trabajo (Caras y Caretas); en otros, un territorio misterioso de una bohemia anarquizante (Crítica); en las glosas de *Tangos* es el arrabal amargo en el que malevos fracasados conviven con inmigrantes fracasados con el fondo fantasmal de los Corrales Viejos; y en algunos cuentos de *El alma de las cosas inanimadas* es el cuadro miserabilista de la denuncia social (Gorelik 1999: 45).

La estetización del delito y de las vidas de personajes que el Estado ha olvidado (desocupados, inmigrantes, delincuentes, traficantes) y la literatura no ha retratado, conlleva un gesto político. Esta enunciación difractada presentaría una voz ausente, la voz de los sujetos sin Estado, y a un tiempo, la propuesta de un sujeto poético que se diferencia del grupal martinfierrista. Se trata de un sujeto poético nuevo que da cuenta de una subjetividad, la de los marginales, hasta entonces no representada. El crítico Luis Emilio

Soto observó que en *Camas desde un peso*, Enrique González Tuñón “desciende al despeñadero de los destinos fracasados, excluidos de la vida de relación, sin otros semejantes que los espejos cóncavos de la propia miseria (...) compartió la mesa del bodegón con ex hombres, algunos vencidos, sobrios y aun recelosos ante los humeadores del pasado; otros locuaces, a veces excéntricos, con propensión a cierto exhibicionismo” (Orgambide 1998: 10).

IV. Los lugares de la fábula en la poética de los Tuñón

Para Raúl y Enrique González Tuñón, la representación de lo real según el verosímil realista de la novela se desplaza hacia lo fabuloso; es sobre esa extrañeza, sobre esa incongruencia aparente que hacen literatura.

El verosímil de la novela decimonónica recuperada en el realismo de Gorki supone, como aseguraba Lukács, una

plasmación de la totalidad que *–mutatis mutandis–* volvemos a encontrar en la mayoría de los grandes realistas del período clásico, pero también como herencia del realismo socialista. (...) El punto de vista de la totalización es, cada vez más, una pauta para plasmar un elemento concreto de la vida, valorando sus determinaciones decisivas peculiares lo más cerca posible de una totalidad intensiva (1984: 115).

Esta totalización, vinculada al discurso narrativo, implica también una determinada lógica en su relación causal-temporal. Esta lógica en cuanto al contenido narrado vuelve a aparecer en la noción de fábula elaborada por los formalistas rusos para el análisis del discurso narrativo. La fábula es una peculiar modalidad de presentación o consideración del contenido temático de una narración, es el modo especial de conexión entre las unidades-motivo de una obra, el conjunto de motivos en su lógica causal-temporal. Por ello, la fábula está íntimamente relacionada con la trama (de la que a su vez se distancia), que es el conjunto de los mismos motivos en la sucesión en que son presentados en la obra. Se halla así determinada por la causalidad diegética y responde a una forma temporal secuenciada. De este modo, el tiempo se articula en la forma narrativa mediante relaciones de causas y efectos para generar esa ilusión de totalidad. Aunque parezca un juego de palabras, la distinción que apresura Tuñón desplaza la fábula por lo fabuloso. Al acentuar en Gorki la observación de que hay que “saber percibir lo que la realidad tiene de fabuloso”, el acento no está puesto ya en la totalización sino en un aspecto de la realidad particularizada, o en una realidad que no puede ser representada en una vasta superficie sino en la profundización de sus capas. Lo secuencial, la relación totalizadora de causa y efecto de la narración realista es suplantado por la espacialidad singularizada de la ensoñación poética. El tiempo de la fábula es reemplazado por los espacios fabulosos, que se presentan como inalterables y atemporales o donde el tiempo causal de toda trama se suspende, mientras las fabulaciones poéticas establecen sus propias convenciones para representar lo real. Se trata de representaciones poéticas de la experiencia fabulosa, figuraciones alegóricas de un sujeto que en su deambular encuentra espacios imaginarios velados y develados en el poema que también constituyen, secretamente, la realidad.

A continuación podemos definir distintos modos de representar lo fabuloso de lo real, según esta particular modalidad de los hermanos Tuñón.

1. Los personajes muertos-vivos y la figura del doble son algunas de las representaciones fantásticas que los hermanos Tuñón introducen como recurso modelizador de los espacios de la fábula poética. Presentan sujetos en los que la unidad de la subjetividad y de la personalidad humana está en crisis. También recurren a los motivos de la refracción de figuras en los espejos, a la duplicación de la imagen que provocan los espejismos, a las siluetas fantasmales, a la parábola de la sombra.

2. El procedimiento narrativo de la aventura y del trasplante de un personaje de un ambiente cultural a otro tiene precedentes en la literatura picaresca del siglo XVIII, en los libros de viajes, en los estudios antropológicos sobre pueblos primitivos, en los ensayos alegóricos, en los escritos utópicos. Los hermanos Tuñón, a través de este sujeto lírico que entra en el espacio de la fábula, cruzan el umbral pero no se alejan de la cultura dominante, sino que tratan de buscar esos lugares marginales para estetizar lo residual y discernir las relaciones entre una cultura dominante y otra que se está retirando, donde las culturas pueden compararse. De este modo, es el sujeto poético el que produce la aparición de lo ajeno, de lo no cognoscible, de los extraños en el espacio doméstico. Estos personajes tienen las características de un extranjero, y, cuando aparecen del otro lado de lo real, la experiencia se vuelve inquietante y asombrosa.

4. La locura como fenómeno patológico y social aparece en el territorio poético de los hermanos Tuñón vinculada con los problemas mentales de la percepción. La locura es una experiencia cognoscitiva ligada al descenso a las profundidades del ser. El sujeto del poema se desdobra en otros sujetos, se vuelve autómatas o tiene poderes visionarios o extrasensoriales. El prestidigitador de Raúl, los personajes funambulescos de Enrique en *Camas desde un peso* y *El cielo está lejos* (1933), son ejemplos.

5. En *A la sombra de los barrios amados* (1957), el sujeto poético de Raúl escribe un “Poema caminando” y se encuentra repentinamente dentro de otra dimensión de la realidad, donde “hay un clima, real, que llamamos misterio” (17). Transita un universo de sentido diferenciado y particular, con códigos perceptivos disímiles que le dificultan la orientación. Allí descubre y describe el espacio de la fábula desde una memoria poética, unificadora de experiencias particulares que traen los sonidos, las texturas, los olores del mundo del trabajo y la experiencia sensitiva y emocional de los trabajadores, también las voces del mitín, los sonidos de la muerte; y encuentra “estrechas tumbas donde los huesos han prendido / muertos que ya dejaron la ceniza y partieron, / viento oculto soplando las cenizas del olvido” (19). Poetiza así el pasaje del umbral entre una realidad y otra, la frontera que separa lo cotidiano, lo familiar y lo habitual de una dimensión inexplicable y onírica. Este efecto que provoca atravesar el umbral suscita la misma experiencia del viajero que, luego de recorrer caminos desconocidos, trae noticias insólitas e increíbles. Su hermano Enrique, ya muerto, regresa espectralmente y transita el espacio del libro.

6. Los baldíos de la ciudad de Raúl también son sitios de pasaje, espacios donde los transeúntes todavía pueden imaginar, porque encuentran allí vestigios de un paisaje de ensueño previo a la urbanización. Los baldíos son la tierra de la utopía pre-moderna, en el cual los lazos intersubjetivos son los de una comunidad familiar y difieren de los que se dan en la Modernidad. Como los cementerios agrestes de Raúl, los baldíos son olvidos de la cuadrícula diseñada por el urbanismo. En ellos, el sujeto lírico del poema vuelve a una Edad de Oro pre-capitalista buscando el lugar por donde circula el deseo utópico. Los baldíos son habitados por los caminantes, los vagabundos, los poetas, los niños, todos aquellos que necesitan pasar por ahí y recuperar, al menos transitoriamente, una experiencia

propia. En ese espacio se instala el universo fabuloso de los circos, las ferias, con sus seres mágicos y a un tiempo monstruosos. En los mundos arrabaleros de Enrique la muerte es una sombra que mueve “en la pared la luz de la mariposa. Cobra humanidad la sombra y avanza su enorme brazo hacia la criatura dormida” (1933: 43), y el barrio tiene un revés fabuloso por donde circulan cosas inanimadas. El derrotero de los marginales se dibuja en un mapa dentro de la zona fabulosa de los hermanos Tuñón.

7. Otro de los procedimientos que Raúl González Tuñón captura para crear estos espacios de fábula en poesía es la presentación del “objeto mediador”. Los objetos se vuelven mágicos por su inserción concreta en el poema, se convierten en un testimonio inequívoco de que el sujeto poético ha realizado un viaje maravilloso y ha traído consigo un objeto de aquel mundo. La circulación de objetos mediadores desempeña una función específica en la poesía de los hermanos González Tuñón porque evidencia los desniveles de los planos de realidad, donde el pasaje entre los ellos no está previsto o no está codificado. Esto intensifica el efecto de traspasar el umbral, ya que los objetos mediadores atestiguan una verdad inexplicable.

8. La teatralidad y la fantasmagoría en la poética compartida de los hermanos Tuñón son otras modalidades de escenificación del espacio fabuloso, y con ellas se crea un efecto de ilusión espectacular. El sujeto poético se presenta como el actor que improvisa la experiencia de ser, a la vez, él mismo y otro, y el doble de sí mismo dentro de la escenificación poética –donde la gestualidad, la mirada, los malabares, la utilización del disfraz y de objetos escenográficos manifiestan esta nueva modalidad de la mimesis dentro del poema. La figuración y la iconicidad son utilizadas para enfatizar los elementos gestuales y visuales de colocación para la pose, de puesta en escena, pero estos fenómenos también suceden en el espacio fabuloso: cuadros vivientes, paisajes miniaturizados o el efecto óptico de los fantasmas, los pasajes de estado –cuando los objetos se humanizan y los individuos se vuelven muñecos o estatuas o seres salidos de los bosques encantados. Aquí también aparecen representados los mundos maravillosos de los cuentos infantiles, de las historias de hadas y de duendes, de los habitantes de reinos secretos: “Hay un país de infancia náufrago en la memoria / con su Bella Durmiente y su calcomanía / y el valle en donde estuvo el gigante tendido” (1957: 19), escribe Raúl; “la doncella que amaba el perfil de la Muerte” escribe Enrique. Pero esta realidad encantadora es reversible, pues del otro lado de esa misma realidad existen “oficinas tristes de sórdidas arcadas / donde nunca es domingo; / imágenes furtivas, lánguidos velatorios” (Raúl González Tuñón 1957: 19).

Es así como, a pesar de lo que permiten presuponer sus posiciones civiles y su militancia política, los hermanos Tuñón logran diferenciarse creativamente de los tópicos de la literatura social y de la mirada conservadora que sobre lo real tiene el realismo socialista desde el punto de vista estético. Los escritores incorporan con éxito, a la dimensión política de la literatura, una dimensión imaginaria. Es decir, extraen “lo fabuloso de lo real” que Tuñón rescata del Viejo Gorki, el que mira con sus pequeños ojos de ceniza, con su gran mirada inmortal, la ciudad que se halla sumergida en el lago.

Los hermanos Tuñón comparten un mundo tramado en la infancia que cada uno utiliza para recrear sus imaginarios en la literatura. Este acoplamiento de imágenes maravillosas es compartido popularmente sin ningún condicionamiento de clase: son las historias provenientes del acopio de versiones orales y familiares. Los mitos, las sagas y las leyendas atraviesan la mirada imaginaria de Raúl y Enrique, construyendo mundos de infancia que tienen un pacto ficcional pero verdadero con lo real. Estos imaginarios, como

el utópico, poseen una cualidad arquetípica y una simbólica. En los poemas de Raúl, las personas y las cosas pueden volverse inanimadas por tiempo infinito para luego volver a su estado original, como cuando termina el hechizo. En los relatos poéticos de Enrique los personajes dialogan con sus sombras y ángeles rosados bajan de las nubes para hablar con los mortales acerca de los muertos. Tampoco existe la muerte definitiva, el héroe puede morir pero volverá a la vida por medios sobrenaturales, el sujeto lírico es testigo de esa transformación mágica y la poesía da testimonio de la resurrección de los muertos, de la irrupción de lo fantasmal, de los seres mágicos que habitan el territorio secreto de la ciudad y se refugian en las catedrales o en las trastiendas. Por eso los hermanos Tuñón utilizan recursos retóricos que hacen hablar a los seres espectrales o imaginados, propios de las fábulas o las parábolas de los cuentos para niños. El imaginario del mundo de la infancia compartido por los dos es un espacio contra el sistema capitalista, contra el *habitus* burgués, contra la cuadrícula del urbanismo modelizador, contra la estructuración de la mirada del Estado.

Bibliografía

- Agamben, G. (1995): *Estancias*. Madrid: Pretextos.
- Benjamin, W. (2000): «Comentarios a “*Las afinidades electivas* de Goethe”». En *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa, 103-136.
- González Tuñón, E. (1933): *El cielo está lejos*. Buenos Aires: Manuel Gleizer Editor.
- González Tuñón, E. (1998): *Camas desde un peso*. Rosario: Editorial Ameghino.
- González Tuñón, R. (1948): *Selección de poesía. 1926-1948*. Buenos Aires: Edición del autor.
- González Tuñón, R. (1957): *A la sombra de los barrios amados*. Argentina: Editorial Lautaro.
- González Tuñón, R. (1976): *La literatura resplandeciente*. Buenos Aires: Editorial Boedo- Silbalba.
- Gorelik, A. (1999): «El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte». En *Variaciones Borges*, 8, 36-68
- Gorelik, A. (2010): *La grilla y el parque*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gramuglio, M. T. (1989): “Bioy, Borges y Sur. Diálogos y duelos”. En *Punto de Vista*, 34, 11-16.
- Lukács, G. (1984): *Significación actual del realismo crítico*. México D. F.: Ediciones Era.
- Montaldo, G. (1987): «Los años veinte: un problema de historia literaria». En *Filología*, XXII, 2, Buenos Aires.
- Orgambide, P. (1998): «Nota preliminar». En *Camas desde un peso*. Rosario: Editorial Ameghino.
- Viñas, D. (1995): *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Sudamericana.