

# LA CIUDAD-MITO Y LO GROTESCO EN LOS HERMANOS GONZÁLEZ TUÑÓN

## MYTHICAL TOWN, THE AESTHETICS OF THE GROTESQUE AND GONZÁLEZ TUÑÓN BROTHERS

**Susana TRUJILLO ROS**

Universidad Nacional de Educación a Distancia  
susana\_ros\_t@yahoo.es

**Resumen:** La poética de los hermanos González Tuñón, iniciada al calor de las vanguardias porteñas, es estudiada atendiendo a la mítica de lo urbano, lo que permite a su vez analizar el empleo de la estética grotesca como modo de subrayar una cultura híbrida.

**Abstract:** The works of the brothers González Tuñón, initiated under the spell of the Buenos Aires literary avant garde, is analyzed along with its links to the urban myth, making possible a grotesque aesthetic turned to a mean as to open a wider path for the study of a melting-pot culture.

**Palabras clave:** Enrique González Tuñón. Raúl González Tuñón. Vanguardia. Grotesco. Arrabal.

**Key Words:** Enrique González Tuñón. Raúl González Tuñón. Avant-garde. Grotesque. Suburb.

## 1. El doble semblante de los González Tuñón

La relación familiar constituye muchas veces el primero de los vínculos que interviene en la formación de los escritores. Es el caso de los hermanos González Tuñón, hijos de inmigrantes españoles en un periodo en el que la inmigración —fundamentalmente europea— promovida desde finales del siglo XIX con el objetivo de desarrollar en Argentina un modelo agroexportador que requería de una ingente mano de obra, repobló el país permitiendo un rápido crecimiento económico. Esta prosperidad trajo consigo importantes avances tecnológicos, novedosas formas de producción y comunicación y por tanto nuevas relaciones laborales, etc., que afectaron tanto al ámbito público como al privado y que permitieron años más tarde el surgimiento de instituciones políticas que, no sin carencias, comenzaron a atender a la nueva burguesía en formación procedente del aluvión inmigratorio y posibilitaron su ingreso definitivo en el campo intelectual, área hasta entonces vedada para el grueso de la población de origen foráneo. Sin embargo el envés del llamado *progreso* también se hizo patente para la gran mayoría de sus habitantes. En Buenos Aires la desigualdad social y económica era notoria: los salarios eran bajos, las jornadas laborales largas, la desocupación crecía, los derechos de los trabajadores se mostraban insuficientes, la precariedad y el hacinamiento en cuanto a la vivienda fueron enormes, etc. Estos elementos prepararon el caldo de cultivo para la expansión de los movimientos obreros en parte traídos por la inmigración, cuyas huelgas y manifestaciones fueron duramente reprimidas por los sucesivos gobiernos. De esta forma, la ciudad en la que se concentran tanto la bonanza como la precariedad del país durante la segunda década del siglo veinte, momento en el que ambos hermanos inician su labor literaria, comienza a acusar el vértigo de los veloces cambios que la nación está experimentando.

Los hermanos González Tuñón nacieron con apenas cuatro años de diferencia en el barrio de Once, vecindario de trabajadores de diversos orígenes («oías cantar *La Internacional*, y oías el *Avanti popolo* de los italianos, y oías cantar a los polacos en polaco, y a los turcos en turco. Era hermoso, increíble, típico de un país de inmigrantes») en cuya plaza principal transcurren los primeros mítines obreros de comienzo de siglo, según cuenta Raúl en una de las entrevistas realizadas por Horacio Salas (Salas, 1975: 21) entre enero y julio de 1973. Si bien es cierto que Raúl (1905), el menor de ellos, gozó en su día de una proyección internacional más que Enrique (1901) no conoció en ningún momento, la obra de este último, de trayectoria vital más corta —murió a los 42 años— ofrece asimismo un hito en la literatura argentina de cuya herencia han bebido las generaciones posteriores. Jorge Monteleone (González Tuñón, Raúl, 2011: 15), en el prólogo a *Poesía reunida*, se remite a lo ya apuntado por algunos estudios como Eugenia Straccali (2013: 147), quien señala en Raúl «un imaginario fraternal», afirmando que «los hermanos González Tuñón son dos perfiles de un mismo autor, dos rostros para una misma leyenda urbana: Raúl el poeta; Enrique, el narrador, el cronista magistral de la ciudad». Francisco Luis Bernárdez, uno de los nombres vinculados a la vanguardia porteña, coetáneo, amigo y partícipe de la renovación literaria de la década, daba ya cuenta de un recorrido existencial paralelo como referente de sus poéticas:

*Nadie conocía como ellos la ciudad, quizá porque nadie como ellos la quería tanto. Enrique y Raúl González Tuñón le requetesabían las mañas, 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 (González Tuñón, E., 1998: 9).*

El propio Raúl relató el vínculo literario con su hermano como una especie de nexo peculiar del que ambos se regocijaban:

*Manteníamos una constante comunicación postal, y otra especie de comunicación misteriosa: a veces, por ejemplo, yo escribía en Río de Janeiro determinado poema en prosa, y él al mismo tiempo, en Buenos Aires, una página de acento lírico, sobre un tema muy parecido y en un mismo estilo. O bien yo le escribía recomendándole la lectura de El gran Meaulnes, el maravilloso libro del malogrado Alain Fournier, recién descubierto por mí, y una carta de él se cruzaba con la misma recomendación.[...] Enrique sigue conmigo; ahora mismo me parece que quien habla es él (Salas, 1975: 139-140).*

Vínculo que, además, originó varios poemas, como se expresa en los siguientes versos de Raúl, una vez fallecido Enrique: “Enrique ¿ahora lo oyes? Este es Raúl, tu hermano, / dice la flor que crece de tus huesos transidos / Más no soy yo, tan solo, somos los dos unidos / los dos te recordamos fugitivo y cabal” (González Tuñón, R., 1989: 137). Algo semejante le sucedía a Enrique, quien en vida no perdió la ocasión de alabar el recorrido de su hermano, siendo así muchos los testimonios que recuerdan el mote cariñoso con el que sus compañeros de vanguardia literaria lo nombraban: “Mi hermano Raúl”.

El olvido al que fue relegado Enrique durante décadas contrasta con la relevancia que tuvo en vida en ciertos ámbitos de la plaza pública de los años veinte y treinta de la mano del denominado grupo de Florida<sup>442</sup>, colaborando en las revistas *Proa* y *Martín Fierro*, y especialmente con el patrocinio de Natalio Botana, director del polémico diario *Crítica*, desde donde —aunque previamente ya había publicado en el semanario *El Noticiero*, en *Caras y Caretas* o en la revista *Inicial*— supo dar un giro sustancial al periodismo de la época. A partir de 1931 colaboró en *Noticias Gráficas*, en el suplemento literario de *La Nación* y en *El Mundo*, algunas de cuyas colaboraciones integraron su último libro, *La calle de los sueños perdidos* (1941). Será en la década del veinte en la que ambos hermanos comiencen su labor literaria; una década transitada por un espíritu grotesco como respuesta estética a las profundas transformaciones que vive el país, a las que ellos mismos contribuyeron desde la literatura. La labor periodística favoreció un ingreso rápido y efectivo en el mundo de las letras, y Enrique logró con su trabajo una gran popularidad, transmitiéndonos su testimonio social, como señaló César Tiempo:

*Enrique en Crítica revolucionó el estilo periodístico nacional. La noticia conquistó la cuarta dimensión, el arrabal tomó posesión del centro: la prosa municipal y espesa de los gacettilleros se hizo luminosa y abigarrada; la metáfora tomó carta de ciudadanía en el*

---

<sup>442</sup> Raúl González Tuñón niega su adscripción -y la de Enrique- al denominado grupo de Boedo, y achaca esta confusión, mantenida durante décadas, a la invención de la revista *Capítulo*. Afirma que conocían y transitaban frecuentemente el barrio y que en Boedo sólo tenían buenos amigos (Salas, 1975: 40).

*mundo de la información. Se empezó a escribir como Enrique, a jerarquizar lo popular, el tango, cuyo primer exegeta culto fue Enrique (Salas, 1975: 141).*

Dos editoriales han rescatado parte de su obra en los últimos años: Librería Histórica, en su colección «Los olvidados», publicó en 2003 *Tangos*, una selección de las colaboraciones periodísticas realizadas para *Crítica* durante la segunda mitad de los años veinte, que había sido publicada por Gleizer en 1926, y Ediciones El 8vo Loco<sup>443</sup> sacó a la luz otros tres libros de la década: *El alma de las cosas inanimadas* (1927), *La rueda del molino mal pintado* (1928) y *El Tirano. Novela sudamericana de honestas costumbres y justas liberalidades* (1932), bajo el título *Enrique González Tuñón. Narrativa 1920—1930*, en el año 2006.

En cuanto a Raúl, Seix Barral editó en 2011 una de las antologías poéticas más exhaustivas hasta el momento titulada *Poesía reunida*, con la colaboración de su hijo Adolfo y de su sobrino nieto Eduardo Álvarez Tuñón y prólogo de Jorge Monteleone. Durante los años veinte y treinta, Raúl, además de participar activamente en las vanguardias literarias porteñas de la mano de los martinfierristas y de colaborar como periodista prácticamente en las mismas publicaciones que su hermano (*Inicial, Caras y Caretas, Martín Fierro, Proa, Crítica*, etc.), vivió en Francia, en España como comprometido testigo de la Guerra Civil<sup>444</sup>, y en Chile, siempre rodeado de la plana mayor de la intelectualidad del momento (Alberti, Lorca, Miguel Hernández, León Felipe, Luis Rosales, Pablo Neruda —con el que compartió domicilio algunos años—, André Gide, los surrealistas Robert Desnos y René Crével, César Vallejo y una larga lista de escritores, además de pintores, cineastas, etc.). Se granjeó el respeto y la fama internacional gracias a su poesía y fue elogiado con algunos versos de notables contemporáneos, como aquellos que Miguel Hernández le dedicara allá por 1935: “Raúl, si el cielo azul se constelara / sobre tus cinco cielos de raúles / a la Revolución sus cinco azules / como cinco banderas entregara”<sup>445</sup> (Salas, 1975: 160).

El nexo de unión entre los dos hermanos radica fundamentalmente en la herencia familiar y en la conciencia de saberse hijos de la inmigración española. Su quehacer literario, de forma directa o indirecta, se manifiesta deudor de sus abuelos españoles: Estanislao González, el imaginero errático recordado por Raúl en *La calle del agujero en la media*, que no será otro que *Juancito Caminador*; y que inspiró en Enrique asimismo gran parte de los personajes bohemios y errabundos de su narrativa. Y Manuel Tuñón, minero, antiguo metalúrgico de la casa Snockel, amante de los puertos, ese «rubio muchachote español, de rubia crin revuelta, por donde nunca pasó un peine» descrito por Enrique en *Camas desde un peso* (1932) y evocado por Raúl en «Recuerdo de Manuel González Tuñón» (“Era un obrero de bronce / aquel que en Mieres nació”), poema perteneciente a *La rosa blindada* (González Tuñón, R., 2011: 95).

Esta doble ascendencia marca también en los dos escritores dos de las líneas fundamentales de sus poéticas: el amor por la errancia, la bohemia y el viaje, cuyo eje será

---

<sup>443</sup> Más información sobre la editorial en su página web: <http://www.el8voloco.com.ar/>.

<sup>444</sup> De su experiencia en España quedan dos grandes obras, *La rosa blindada* (1936) y *Muerte en Madrid* (1939), poemarios que no serán analizados en el presente artículo.

<sup>445</sup> Mucho recuerda la técnica de este poema de Miguel Hernández a la de aquellos versos de “Nanas de la cebolla”: “Al octavo mes ríes / con cinco azahares. / Con cinco diminutas ferocidades. / Con cinco dientes / como cinco jazmines / adolescentes” (Hernández, 1998: 220).

Buenos Aires, y la temática social, que ambos abordan desde diferentes perspectivas ideológicas<sup>446</sup>.

## 2. La consolidación de la ciudad-mito bajo la mirada grotesca

*La ciudad es redundante: se repite para que algo llegue a fijarse en la mente. [...] La memoria es redundante: repite los signos para que la ciudad empiece a existir (Calvino, 2005: 34).*

A principios de la segunda década del siglo XX la percepción de la metamorfosis que ha experimentado el país, evidenciada con especial claridad en la Capital Federal, parece demandar una interpretación a través de las artes. Frente a esta mudanza cuya reversibilidad no parece factible, la población reacciona en muchas ocasiones, generando una sensación de angustia ante la nueva, evidente y abrupta coordinada espacio-temporal por domesticar, que o bien desemboca en una sensación de nostalgia, o bien en la necesidad de cartografiar, catalogar, resituar y describir el nuevo panorama con el fin de apaciguar la percepción ante lo desconocido. Desde la literatura —otras manifestaciones artísticas operarán en la misma dirección— se crean nuevos mitos fundacionales o etiológicos con los que indagar en el pasado desde ese presente que se percibe incierto. Se pretende, asimismo, efectuar una revisión de los próceres y referentes de la nación, proyectar una mirada hacia la vasta y nada homogénea geografía en cuanto a su urbanización y explicar la nueva composición étnica del país. De todos ellos, la mitificación de lo urbano en sus diversas variantes quizá sea uno de los procesos más evidentes, percibiéndose su huella con especial claridad en la literatura posterior; baste recordar a Leopoldo Marechal y su *Adán Buenosayres* (1948) o a Macedonio Fernández; a Julio Cortazar, Ernesto Sábato, Andrés Rivera, Manuel Puig o Ricardo Piglia en cuanto a la narrativa; o al grupo *pan duro* —deudores confesos de la década del veinte, con especial influencia de Raúl González Tuñón— respecto a la poesía, integrado por poetas como Héctor Negro o Juan Gelman, galardonado con el premio Cervantes en 2007.

La celebración del campo frente a la ciudad —con siglos de arraigo en la literatura de Occidente y cuyo significado simbólico va más allá de su especificidad territorial— cuenta con voces tan decisivas como la del escritor Ricardo Güiraldes (Enrique González Tuñón le dedicaría *Apología del hombre Santo* en 1930), quien a través de su novela *Don Segundo Sombra*, texto guía para las nuevas generaciones vanguardistas, ensalza la Pampa y su geografía como forjadoras del hombre argentino. Otros, sin embargo, buscan en la correlación centro / arrabal —no menos expresada en la tradición literaria— los territorios propicios para aplicar en ellos el particular proceso etiológico argentino en cuanto al problema identitario, bien denotando las barreras infranqueables que en estos espacios segregan al criollo del migrado, o por el contrario diluyendo los contornos que los separan y que hacen posible la confluencia entre el pasado y el presente. En esta dialéctica entre el hombre, su tiempo y su entorno, y frente a los escritores consagrados del momento

---

<sup>446</sup> No obstante, aunque su literatura mantuvo un acentuado tono social -por ello se les ha solido incluir en el grupo de Boedo-, los hermanos González Tuñón (Enrique de tendencias anarquistas y Raúl militante comunista desde 1934) carecen de la voluntad pedagógica directa que animó a muchos de los coetáneos que cultivaron una literatura cercana al realismo socialista.

(Lugones, Gálvez, Larreta, etc.), los integrantes de los hoy conocidos como grupos de vanguardia Florida y Boedo, cuya pugna y denominación se admite actualmente con no pocas reservas<sup>447</sup>, es decir, los grupos de jóvenes escritores que llegan al campo intelectual con intención renovadora, hijos en muchos de los casos de la inmigración y experimentados en la bohemia de la ciudad, usarán el referente urbano con especial entrega.

Nicolás Olivari, Roberto Mariani, Roberto Arlt, Scalabrini Ortiz ya en el treinta o los hermanos González Tuñón, a caballo como tantos otros entre los planteamientos fundacionales de ambas agrupaciones, tendrán en común algo más. Con intención renovadora recogen del ambiente de época esa sensación de fracaso ante el sueño de hacer las Américas señalada entre otros estudiosos por David Viñas (1976), para redimir la voz de la desilusión mediante una serie de estrategias que conjugan libremente el humor con la tragedia individual y colectiva. No en vano son vástagos de la inmigración que comienza a conformar ocasionalmente una pequeña burguesía. Atentos al testimonio popular que la vivencia de la calle les brinda muestran una preocupación social que solventan desde diferentes ideologías<sup>448</sup>, estilos y géneros —ya sea la poesía, la novela, el relato o el ensayo— abordando la literatura desde una apuesta estética filtrada por la mirada grotesca. La ciudad de Buenos Aires de la década, ese «gran escenario latinoamericano de una cultura de mezcla» al que Sarlo (2003: 15) se refiere, parece demandar la llegada de una literatura que sepa dar cuenta de sus complejos matices de una forma no concluyente, y que a través de la representación de un microuniverso carnavalesco, de un mundo del revés, reclame una transformación sociocultural. La cuestión es clara: es necesario que aquellos ciudadanos a los que se les niega voz legítima, producto y productores de la urbe, cuenten la historia desde su punto de vista y elaboren sus propios mitos. El reclamo de lo ordinario, de lo vulgar, es también la contestación ante la ideología positivista que tanto calado tuvo en el país. La literatura se convierte así en la voz del inmigrante y de sus descendientes, del inadaptado, del zafio, del excluido, del inmoral, del excéntrico, del vago y por supuesto de aquel que se deja la vida en el trabajo, tan al margen como el maleante: “hoy resulta que es lo mismo ser derecho que traidor”, diría E.S. Discépolo en el tango *Cambalache*.

Un grotesco popular y tragicómico, como surge en otras geografías y épocas ante diferentes conflictos, planta cara a la grave autoridad oficial, ciega ante lo heterogéneo, que aún sigue negando la diversidad de su nueva composición social y los problemas que la aquejan. Una de sus características más sobresalientes y que hace digno de estudio este subconjunto surgido en los años veinte es el hecho de amparar ya en su seno cierto coloquio

<sup>447</sup> Raúl González Tuñón fue tajante al respecto: “La diferencia con Boedo consistía en esto: ellos estaban en una búsqueda muy noble, pero un poco vaga. Eran casi todos anarquistas, anarquistas líricos [...] muy influidos por la literatura rusa, por la famosa biblioteca Calpe, pero esa influencia también nos había llegado a nosotros. Roger Pla cometió un error, uno de los muchos errores de la lamentable *Capítulo*, ese engendro plagado de barbaridades y cosas absurdas. Dice que Florida se llamaba Florida porque sus integrantes eran pitucos y qué sé yo. Nadie era pituco. Mirá si era pituco Carlos de la Púa. [...] Éramos todos jóvenes y se llamaba Florida porque la redacción de la revista estaba en Tucumán y Florida, en un lugar que se venía abajo (y que enseguida tiraron). Y Boedo se llamaba Boedo, no como macanea *Capítulo* porque fuera un barrio de trabajadores de clase media. No eran proletarios. [...] Se llamaba Boedo, pese a que ninguno de ellos vivía en Boedo, porque la imprenta de Zamora, un socialista de derecha, estaba en el barrio del mismo nombre. Además las diferencias eran tan pocas que cuando le dimos un banquete a Güiraldes fueron casi todos los de Boedo. Inclusive, está la foto, donde se puede ver nada menos que a Roberto Mariani al lado de Güiraldes” (Salas, 1975: 40). Cabe aclarar al respecto que no pocos autores, como Borges (2011: 468), afirman que fue un ardid periodístico tramado por Ernesto Palacio y R. Mariani.

<sup>448</sup> Ideologías que comprenden desde el radicalismo yrigoyenista, pasando por el anarquismo y el comunismo, hasta con el paso de los años, el peronismo de primera hora.

entre el pensamiento dominante y la réplica hacia él —aquello que Bajtín, referente teórico seguido de cerca en el presente artículo, teorizó bajo el concepto *dialogismo*—. Se presenta una realidad y su reflejo deliberadamente deformado, la confluencia de la oficialidad y de *lo otro* en una coordinada espacio-temporal concreta y en una misma voz muchas veces, la admisión de la palabra ajena y la vindicación de la propia como colectivo, un diálogo intercultural creador de una nueva cultura.

Muchos son los rasgos que este grotesco porteño comparte con la manifestación de lo grotesco en otras latitudes<sup>449</sup>, como la escritura de Valle-Inclán en España en años casi coincidentes. La hipérbole, la búsqueda de una risa ambivalente a través de lo deforme y exagerado, el uso de la intertextualidad libre de sujeciones genéricas, lo heterogéneo, fragmentario, ambiguo y dual, encuentran en lo grotesco una dimensión adecuada. Lo grotesco se vale asimismo de la degradación consciente como revulsivo ante el lector al que interpela, y muestra en particular una tendencia al escepticismo —a veces de acusado corte romántico— al servicio de una voluntad desjerarquizadora de postulados oficiales tanto en el plano ideológico como literario, siendo el fin reconstruir una nueva estructura que permita contemplar el mundo de otra manera. Así, en el *cuero grotesco* la violencia risible que se ejerce sobre el plano físico y mental, encuentra en la deformidad física, la vejez, la extenuación, los vicios y la enfermedad una manera de subrayar lo incompleto del mundo y de romper las barreras de la individualidad.

La manifestación de lo grotesco porteño, además, añade a otros estratos del idioma lo entreverado del habla popular, subrayando la entrada de expresiones procedentes de los diferentes idiomas y dialectos que de facto se utilizan en el país traídos por la inmigración. Los autores que escriben bajo estas premisas entienden que si cualquier idioma es estratificado en una pluralidad de voces (jergas, lenguajes generacionales, el lenguaje de la autoridad, etc.), la Argentina de los años veinte emplea un idioma que ha buscado su nueva legitimidad a través de la literatura. Se intenta dar forma a nuevas identidades colectivas que a su vez aportan un bagaje cultural vastísimo del cual los autores efectúan una extraposición activa de lugar y tiempo que favorece también un diálogo entre culturas. Y entretanto, en el imaginario literario implantan, jerarquizando el margen hacia la cúspide de la pirámide, el mito del arrabal y su microuniverso de paisajes, gentes y situaciones, tan pronto idealizado como risible, donde a través del humor se trasluce toda la crudeza de los conflictos colectivos sin resolver.

Ellos no serán los únicos: un poco antes, desde el teatro pero con similares presupuestos, Armando Discépolo había llevado el sainete —y las formas populares importadas de la metrópoli, adaptadas al gusto del país en contacto con las formas autóctonas y con el circo— hasta un modelo teatral que él mismo denominó *grotesco*. Entre otros estudiosos, David Viñas, uno de los principales exegetas del *grotesco* porteño dramático, y Osvaldo Pellettieri, director del Grupo de Estudios de Teatro Argentino (GETEA), incluyen las letras de tango de su hermano E. S. Discépolo, actor también de alguna de estas

---

<sup>449</sup> Resulta también destacable la *tragedia grotesca* de Arniches en España; el teatro de Chiarelli o Pirandello en Italia; la labor de Meyerhold en Rusia. En general, la carga grotesca está presente en las vanguardias, ya sea en el terreno pictórico, literario o fílmico (como en la técnica de cineastas como Fritz Lang o Ernst Lubitsch, o en los filmes protagonizados por Chaplin, que tan profunda huella dejaron en la Argentina del momento).

obras, autor teatral y coautor de varios *grotescos*<sup>450</sup>, en el proceso de condensación de la mirada bajo la que funciona la categoría.

La conexión entre ellos —ese subconjunto que conforman dentro del panorama literario de los años veinte y de parte de la década posterior— es anunciada en otros estudios, pero formulada de manera sistemática por Ana Ojeda Bar y Rocco Carbone. A través de la tesis doctoral de Carbone (2006) y de la labor editorial de Ediciones El 8vo Loco, se plantea la existencia de una *zona alternativa* que pivota precisamente sobre *lo grotesco*, abriendo una vía de estudio que permite entender una parte de la historia de la literatura argentina desde otro punto de vista.

La huella del espíritu grotesco, de un grotesco muy particular, autóctono o resultante de una serie de coordenadas histórico sociales y culturales, fruto de la heterogeneidad de su población, porteño al fin y al cabo, como testigo alterno de la realidad o como medio de intrahistoria, se deja sentir asimismo en otros intelectuales de la época, si bien no regirá de un modo determinante en sus textos.

Merece la pena señalar que en Raúl opera de un modo especial, pues suma a esta mirada tragicómica y netamente porteña un grotesco cosmopolita, vital, que ahuyenta dentro del poema la desilusión: si hay dolor en el presente siempre habrá esperanza en el futuro. La dualidad de Raúl en este sentido viene marcada por una inquebrantable creencia en la utopía social en la que todos los hombres del mundo son hermanos<sup>451</sup>, de la que dejará no pocas huellas en su obra. Sin embargo en ambos hermanos la melancolía —ya Víctor Hugo adelantó el concepto de melancolía en el prólogo de *Cromwell*, uno de los textos sobre los que se suele reconstruir lo grotesco romántico— es acto y estrategia. Pero mientras Enrique no ofrece una promesa en el interior de su obra, pues precisamente su narrativa ha de funcionar como revulsivo ante el lector y la sociedad misma, enferma y en espera de una regeneración, en Raúl todo sentimiento cercano a la melancolía, como la nostalgia, contiene una utilidad venidera, “se opone al olvido con decoro (...) no solo es pasado / tiene intención de futuro” (González Tuñón, Raúl, 2011: 21). Si la risa funciona como respuesta ante la grave autoridad, la tristeza, la melancolía o incluso el sentimentalismo, una actitud sensible y vulnerable ante la vida circundante, pueden ser asimismo tan beligerantes con las normas de conducta establecidas como el humor. Bajtín expresó al respecto en los apuntes de 1970 y 1971 que “las lágrimas (junto a la risa) como situación límite (cuando la acción práctica está excluida) [...] son antioficiales (así como el sentimentalismo)” (Bajtín, 1985: 363). Lo que une a los hermanos sin duda será su voluntad de redención de los mundos grises.

En cualquier caso, con diferente aliento, ambos emplean el humor —y esa risa profunda “que brota de la naturaleza luminosa del hombre” (Bajtín, 1989: 493-494)— y beben del caudal de motivos de la tradición de lo grotesco. Conocen la cultura popular de primera mano y la jerarquizan dentro de su obra, desde la música, el circo, el teatro, el cine; personifican objetos cotidianos (ora mágicos, ora proletarios) al tiempo que cosifican a sus estafalarios personajes; hallan en la picaresca urbana de ladronzuelos y bandidos que no lo son tanto —todo puede ser de otra manera en el grotesco—, un terreno fértil para el diálogo y la confrontación de la palabra ajena y de aquella que se busca como propia. Se decantan

<sup>450</sup> Si bien de forma oficial solo se considera a E. S. Discépolo coautor del grotesco *El organito* (1925), no faltan los estudiosos —como N. Galasso (Galasso, 1967: 42-43)— y coetáneos que afirman que en la práctica colaboró en todos ellos. Raúl G. Tuñón (Salas: 84) afirmaría asimismo que Enrique Santos participó en la redacción de *Mateo* (1923).

<sup>451</sup> Raúl G. Tuñón fue militante comunista hasta el último de sus días.

por el puerto y su variado universo, por los cafés y fondines, con los viajeros, marineros, humildes trabajadores, prostitutas, buscavidas, vagabundos, poetas y pintores, enajenados y bohemios que los pueblan, por la ciudad al fin y al cabo como tradicional vehículo de extrañamiento<sup>452</sup>, como espacio apto para una mirada caleidoscópica en el que es posible subvertir jerarquías. Ambos muestran un uso consciente de la categoría de lo grotesco, que manifiestan de manera explícita en ocasiones. Enrique, en el relato que abre el libro *El alma de las cosas inanimadas* (1927) declara abiertamente su actitud estética:

*Porque es preciso —ya que nuestros progenitores nos colocaron en el duro trance de vivir— encarar la vida desde un grotesco punto de vista. Y sonreír, frente a las novísimas ediciones de tragedias antiguas, con sonrisa sin repuesto, estereotipada en el rostro de un loco dócil* (González Tuñón, E, 2006: 37).

Con idéntica voluntad cerraría su segundo libro, *La rueda del molino malpintado* (1928). Prácticamente al final del relato señala: “A la hora de la digestión burguesa, contemplé con un lente grotesco el pintoresco catálogo del Café Japonés, ilustrado por múltiples figuras, dignas de un concienzudo estudio de psicología morbosa”. De la misma forma obrará Raúl en su primer poemario, *El violín del diablo* (1926), declarando a través de un objeto, la mezcla de lo trágico y lo cómico:

*Soy el violín del Diablo camaradas. / Así me llaman todos los hombres de los puertos / que dicen amarguras mintiendo carcajadas. / He nacido en la guerra. Vibré para los muertos / y para los heridos. Mis cuerdas endiabladas / sonaron en la negra noche de las trincheras, / y un soldado alemán me ha traído a esta tierra / para gloria de hampones, marinos y rameras. / Soy un grotesco invento de la guerra, / que suena en las tabernas costaneras* (González Tuñón, Raúl, 2011: 25).

El instrumento importado subraya ese *gran escenario de mezcla* (Sarlo, 2003: 15) donde Raúl, como Enrique, otorgará alma a las cosas inanimadas y conjugará la pena y la risa, la muerte y un clima de fiesta carnavalesca (“Y fiesta, fiesta casi idiota / y tragicómica y grotesca”) que posibilita repensar la Buenos Aires del *progreso* de una manera crítica. En “Escrito sobre una mesa de Montparnasse”, poema perteneciente a *La calle del agujero en la media* (1930), Raúl expresa con claridad lo que significa ser porteño en aquel momento: “Vengo de Buenos Aires, digo a mis amigos desconocidos, [...] / Y aunque mi sombrero y mi corbata y mi espíritu canalla / sean productos perfectamente europeos / soy triste y cordial como un legítimo argentino. Proseguirá más adelante el poema: Pero lo que no tenemos es la alegría verdaderamente constante, / la risa verdaderamente pura, / el corazón verdaderamente libre”; lo que equivale a admitir esa risa dual, porque se trata de la risa ante un mundo enajenado desde la percepción que permite la categoría, y al igual que el instrumento protagónico del poema “El violín del diablo”, Raúl encuentra en el viaje, en el constante fluir del caminante, los atributos vitales puestos de manifiesto bajo dicha mirada: “Soy extraño y mágico, trágico y grotesco, / como el alma de todos los hombres errantes” (González Tuñón, R., 2011: 26).

<sup>452</sup> Resultan interesantes al respecto las páginas que W. Kayser dedica en *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* a la ciudad como espacio literario afín a la categoría estética tratada, por ejemplo aquellas que tratan sobre *Las vigiliias de Bonaventura* (Kayser, 2010: 117).

## 2.1. Marginalidad y cuerpo grotesco

Los migrantes, extranjeros y demás personajes marginales de sus poéticas, pueden ser entendidos como la encarnación del *cuerpo grotesco* —que no es otro que el ser humano en comunión con el mundo circundante, vitalmente inacabado e imperfecto, eslabón de la cadena evolutiva— enunciado por Bajtín (2003). No en vano los gigantes, deformes, mujeres barbudas, enanos, lisiados, orondas o escuálidas prostitutas recorren sus textos, siendo el crecimiento, la reproducción, la vejez, la enfermedad y la muerte entendidos como “acontecimientos en el drama corporal en el que el principio y fin de la vida están indisolublemente imbricados” (Bajtín, 2003: 286).

Las imágenes y pasajes que hacen referencia al alimento están asimismo estrechamente ligados con lo que Bajtín denominó el *cuerpo grotesco*. La vida se vindica a contracorriente, se abre paso en las condiciones más adversas, y no habrá ley ni norma social capaz de frenar el apetito de un estómago vacío. Los pasajes que hacen referencia a la comida —o a la ausencia de ella— en la narrativa de Enrique nunca serán accesorios. Por el contrario, y aún más allá de la intención de mostrar la escasez económica que sufre gran parte de los habitantes de la urbe, estos motivos intervienen como signo de la pulsión vital que sobresale por encima de cualquier obstáculo, dando cuenta de la continua renovación de la existencia. Si en “En el oficio póstumo de Benjamín Salcedo”, el personaje protagonista, en el ejercicio de uno de sus múltiples empleos, se ve abocado a cocinar el conejo de su número estrella, en el relato “Un bife a caballo, y como conclusión de los sucesos que han dado lugar al suicidio del protagonista, un policía en espera de la llegada del juez de paz se hace servir en presencia del cadáver un plato de carne, el *bife a caballo* que da título a la narración, «sin reparar en el hilo de sangre que trazaba un barbijito en el rostro del suicida”.

Raúl, que concede preponderancia a la bebida en su poética, otorgando, como Baudelaire, casi una naturaleza divina y liberadora a las bebidas espirituosas por posibilitar un diálogo con la cultura universal, no olvida que “un trozo de asado, cuando es factible, significa la amistad tranquila, la mesa clara, el buen hablar” (“La cerveza del pescador Schiltigheim”).

La necesidad biológica del descanso periódico —del sueño—, es puesta en solfa en ambos como las dos caras de una moneda. Mientras Raúl expone una vigilia febril, una actividad frenética en ausencia del lecho, Enrique opta por evidenciar las dificultades de conciliar el sueño cuando el bolsillo está vacío, y por tanto sus personajes deambularán casi como sonámbulos por la urbe en busca de un mísero acomodo en el que poder echar una cabezada cuando no tener donde dormir significa un tormento mayor que el hambre. Por ello, es habitual que los conflictos en su narrativa se desarrollen en torno al hallazgo de un banco en la plaza, un asiento en el ómnibus o un peso para la cama de fondín.

## 2.2. El arrabal porteño como capital del mundo

“Nadie conocía como ellos la ciudad” (González Tuñón, E., 1998: 9), afirmó el poeta Francisco Luis Bernárdez. Exagerado o no, lo cierto es que ambos amaban profundamente la realidad a la que se remiten en su literatura. El arrabal, ya esté representado en el puerto,

en los múltiples cafés que rememoran a lo largo de sus libros (El Café de La Puñalada<sup>453</sup>, El Puchero Misterioso<sup>454</sup>, el White Corner, etc.), en los fondines y hoteluchos de mala muerte —especialmente importantes en la narrativa de Enrique—, en el recuerdo del barrio de infancia (Once), en los baldíos que funcionan como frontera entre la ciudad y el campo —Raúl los homenajeará por ejemplo en el poema “Blues de los Baldíos”, de *Todos bailan*— *Los poemas de Juancito Caminador* (1934)—, o en cualquier calle sin nombre es un topos pleno de significaciones para ambos, y junto al ambiente sórdido que ilustran es mostrado el aspecto más inocente y bondadoso del arrabal. Extraponen así el margen, pero un margen concreto, lo atraen a un primer plano y en él, además, evidencian el carácter indisoluble del espacio y del tiempo estando los accidentes del terreno, la geografía de esta parte de la gran ciudad, ligados a la historia de las últimas décadas del país.

Raúl, incansable viajero, parece sumar a este margen porteño que tan bien conoce cada uno de los paisajes y gentes que el trayecto le brinda: París, Madrid y un largo etcétera de pueblos y ciudades no harán sino enriquecer el imaginario porteño y la posibilidad de comprenderlo en su esencia a través de un coloquio con el exterior. En este sentido es oportuno recordar los versos de Cavafis: “La ciudad te seguirá. Vagarás por las mismas calles. (...) Siempre llegarás a esta ciudad” (Cavafis, 1989: 55). Raúl da cuenta en el poemario *La calle del agujero en la media*, escrito en París entre 1929 y 1930, del nexo entre latitudes, mientras que justo en aquellos años, en relación con la huella cosmopolita de sus propias obras, Enrique afirmaba «Raúl viaja por mí» (Salas, 1975: 140). Ese *agujero en la media* vendrá a simbolizar en Raúl precisamente una suerte de pasadizo que conecta el mundo con Buenos Aires o a la inversa si se quiere. Ambos abordaron las significaciones de la calle desde diferentes parámetros: mientras para Raúl *la calle del mundo* significa, a pesar del dolor, de la nostalgia, de la soledad del que se pierde en la multitud, la alegría de la comunión y la libertad en compañía (“los dos somos gitanos de una troupe vagabunda. / Alegres en lo alto de una calle cualquiera”); para Enrique, aun admitiendo la bondad de la vereda (en *Tangos* escribe, por ejemplo, “Derecho, de alma abierta como una calle”), la calle simboliza no pocas veces extrañamiento, incomunicación y tristeza en el interior del texto: “ha entrado una racha de frío. Es el frío de la calle. El frío de la calle más desolada del mundo” (“La mosca predestinada”, de *El alma de las cosas inanimadas*). Uno de sus últimos libros se tituló precisamente *La calle de los sueños perdidos* (1941). En cualquier caso, para Enrique el conocimiento solo puede ser alcanzado a través de las vivencias que la calle ofrece, dando muestra una vez más de la subversión de presupuestos: «Estudió matemáticas en los baldíos» (González Tuñón, E., 2003: 121), por eso su narrativa estará transitada por filósofos, poetas e inventores que a su vez son humildes sastres, cocheros, desocupados y ladrones.

<sup>453</sup> Raúl (Salas, 1975: 27) lo recuerda así: “No sé por qué se llamó *de la Puñalada* si nunca corría sangre y sólo iba gente inofensiva como cocheros, canillitas, choferes, poetas, poetas en ciernes, caricaturistas ambulantes como Jimeno. Era un café espeso, lleno de humo”.

<sup>454</sup> Respecto a El Puchero Misterioso Raúl explicaría (Salas, 1975: 51): “así lo bautizó Nalé. Era un fondín que funcionaba después de las doce, en un desaparecido almacén al cual caían, como al Café de la Puñalada, choferes, cocheros, algún malandra, dibujantes ambulantes, muchos poetas y periodistas, y también toda esa barra de íntimos amigos del grupo Martín Fierro que recién acababan de entrar en *Crítica*; Nalé le puso el nombre porque de un agujero en la pared salían unas manos con la fuente y no se veía otra cosa detrás”.

### 2.3. La música de la ciudad es la música de los puertos

“Música de los puertos siempre igual / y distinta. / Bandera con iguales colores / para todos los ojos / iguales y distintos”. Los versos de Raúl en el poema de idéntico título (“Música de los puertos”), perteneciente a *El violín del diablo* (1926), dan una idea de la importancia que lo híbrido alcanza en sus poéticas. Y es que, de los muchos motivos que se reactualizan en sus obras, la música popular destaca precisamente como vehículo de la conciencia de *mezcla*. Enrique fue, parafraseando a César Tiempo, *el gran exegeta culto del tango* (González Tuñón, Enrique, 2003: 16) —el género musical híbrido y urbano por excelencia—, uno de los grandes autores que desde la literatura posibilitaron su ingreso en la cultura oficial cuando todavía era considerado por muchos «una danza grotesca»<sup>455</sup>, en el sentido más peyorativo del término, “una música híbrida y funesta”<sup>456</sup>. Desde el diario *Crítica*, reflejo de la nueva dinámica urbana, cuya política trató de abarcar todos los sectores de público posibles, las notas de Enrique, acompañadas muchas veces de los versos de las letras del *gotán*, se complementaron con la publicidad de eventos de tango y de shimmy organizados desde el propio diario. Su colaboración con *Crítica* comienza en 1925 y ya en 1926 Manuel Gleizer publica una selección de sus glosas que llevará por título *Tangos*. Para su hermano las glosas, “unas dramáticas, otras rozando lo jocoso”, eran “una suerte de cuento-comentario, creación típica suya” (Salas, 1975: 141), que, en efecto, anunciaba muchos de los motivos y de las estrategias narrativas que se desarrollan en sus obras posteriores, cuya técnica es explicada con acierto por Guillermo Korn en el prólogo de la edición de 2003 como improvisación al más puro estilo del jazz de los años veinte: “toma una idea original, una línea, y crea algo nuevo sobre aquella base, pero no hace solamente una variación de ella” (González Tuñón, Enrique, 2003: 25).

A través del denominador del tango, género musical netamente porteño, la ciudad se reconstruye en las glosas y, aunque en lo sucesivo los libros inmediatamente posteriores efectúen escasas referencias directas a él hasta *Camas desde un peso* (1932), el clima, el escenario y los personajes no harán sino recordarlo. El violín, base instrumental del tango de principio de siglo, es empleado por Raúl como hemos visto incluso para dar título a su primer poemario, *El violín del diablo* (1926). De hecho, los instrumentos propios de la música popular, bien se trate de aquellos que el tango va incorporando a medida que las relaciones comerciales con Europa los introduzcan en el país o bien a través del contingente de emigrados (tales como el bandoneón, procedente de Alemania), del jazz o de la música circense, vibran reiteradamente en la poética de Raúl: flautines, balalaikas, panderetas, órganos y organitos, saxofones, pianos y pianolas, guitarras, el fuelle de los bandoneones... Incluso la risa como instrumento aparece en los primeros poemarios de la década, además de bailes como el shimmy, el tango, la zamacueca o el diverso danzar de los gitanos: “¡Pobre Esmeralda!... Eterna danzadera / que bailas tus piruetas en el lodo” (González Tuñón, R., 2011: 32). En este contexto musical, el ritmo alcanza en la poesía de Raúl muy variadas tonalidades: la cadencia de la melodía infantil, la música de feria, la copla española, la canción de guerra, la especial y cambiante armonía del jazz, etc.

<sup>455</sup> Leopoldo Lugones.

<sup>456</sup> Manuel Gálvez.

## 2.4. Ocio urbano: circo, teatro y cine

La fascinación de Raúl por el circo —y su universo carnavalesco— es testimoniada en numerosos versos, desde su poema “A los veteranos del circo” (de *El Violín del diablo*), dedicado al payaso Frank Brown, “duende de Buenos Aires y dueño de las risas de mi generación”, hasta los encantos de las atracciones de los barracones de feria con sus títeres y titiriteros, gigantes, mujeres barbudas, enanos, equilibristas, malabares, piruetas y cabriolas, etc. Respecto al cine, que durante la primera infancia de los hermanos aún se incluye como una atracción más de la feria, éste es representado en esa suerte de *nickelodeon* de “Eche veinte centavos en la ranura”<sup>457</sup>, donde se promete por un rato *ver la vida color de rosa* a los marineros y trabajadores del puerto. El poema titulado “Para la virgencita del Teatro Cervantes” expresa, además de la impronta del cine en su imaginario (“Ruega por mí [...] / Por mí que heredé el perro de Carlitos Chaplin / y amo las torres florecidas de trinos / y creo en Norte América, en la voz de los órganos, / y en el cinematógrafo y en el box y / también en Dios y en ti”), el testimonio de los años en los que teatro y cine pugnan por ocupar el mismo espacio físico.

Las referencias de Enrique serán muy similares. La fascinación por la magia del circo y sus variantes menores, por el teatro y por el cine —formas de ocio que no siempre serán capaces de aliviar los pesares de sus personajes— también quedó reflejada en su narrativa. En cuanto a lo escénico, deja constancia del contacto que ambos tuvieron tanto con el teatro popular importado de la metrópoli (zarzuelas, sainetes, etc.): “había sido apuntador en una banda de cómicos españoles y solía acompañar el trago de caña con antiguos cantables de zarzuela: *La verbena de la Paloma*, o *El boticario y las chulapas*, o *Amores mal reprimidos*” (González Tuñón, Enrique, 2006: 129)], como con el teatro nacional heredero de estos géneros. Raúl recuerda en la entrevista realiza por Horacio Salas en 1973 cómo el teatro le dio no pocos motivos para sus poemas. Explica, por ejemplo, cómo para la creación del poema “Los ladrones” tuvo en cuenta una escena del sainete de Alberto Novión, *Cuidado con los ladrones*. (Salas, 1975: 130). Asimismo ambos muestran de forma reiterada su admiración por el grotesco en tres cuadros *Mateo*<sup>458</sup> (1923), de Armando Discépolo, donde ante la llegada del vehículo a motor, el cochero Miguel se verá obligado a delinquir. Raúl lo hace en el poema “El caballo muerto”, perteneciente a *El violín del diablo* (1926) y lo rememora en la entrevista con Horacio Salas como “una joya, comparable a *Los disfrazados* de Pacheco” (Salas, 1975: 84); y Enrique, por ejemplo, en el relato “La rata que se ahogó en el arroyo” (inserto en *La rueda del molino mal pintado*) a través de ese padre que «descendía borracho del pescante» (González Tuñón, E., 2006: 123).

La fascinación por el cine y su influencia en el texto, como motivo, como referente temático e incluso como técnica —piénsese por ejemplo en el montaje paralelo en la organización de los relatos de *Tangos*, donde cada uno de ellos aporta un punto de vista sobre idénticos sucesos—, está también presente en las obras de Enrique. Muchas son las huellas de un imaginario forjado en el cine de barrio: “Un lavacopas despavorido gritó auxilio y, cinematográficamente, el lugar del miedo fue rodeado por un cordón de diez agentes de

<sup>457</sup> Nótese como el poema “Eche veinte centavos en la ranura” recuerda al capítulo XLIX de *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, titulado “El tío de las vistas”, en lo que constituye una evocación paralela y muy cercana en el tiempo de los fascinantes orígenes del cine a ambos lados del océano.

<sup>458</sup> Gracias al estreno de la obra *Mateo* (1923) de Armando Discépolo se comenzó a llamar al carruaje de caballos “Mateo”, costumbre atestiguada hasta nuestros días.

policia”, escribiría en el relato “Mil trompadas” (*La rueda del molino...*); o en “Quién es el traidor”, en el que “el jeroglífico del extravagante transeúnte resultaba tan difícil de descifrar como un asalto cinematográfico en la ciudad de los asaltos, cuya policía es la primera del mundo” (*El alma de las cosas inanimadas*), en clara alusión al cine norteamericano. Especialmente destaca el relato “El amante de Bárbara La Mar” del mismo libro, donde un hombre se enamora de la actriz a través de la pantalla, llegando al suicidio abocado por este amor imposible que lo tortura.

## 2.5. La honradez, artículo de lujo en la ciudad

Siendo una de las características sobresalientes del grotesco porteño, abordan el tema de la picaresca urbana como recurso para dar cuenta de la relatividad de unas normas sociales que incluso sus personajes aceptan. Quizá sea este uno de los temas en los que mejor desarrollan el diálogo entre ideologías dominantes y sus réplicas sin caer en un discurso de corte moralizante. De forma clara Enrique lo expresa en el relato “La rata que se ahogó en el arroyo”, incluido en *La rueda del molino mal pintado* (1928): “Zombeca me convenció de que la honradez es un artículo de lujo cuando el cuerpo se dobla de fatiga o de debilidad”. Ya se ha mencionado el poema de Raúl “Los ladrones” (“Y son humanos, inhumanos / fatalistas, sentimentales / inocentes como animales / y canallas como cristianos”), perteneciente a *Los caprichos de Juancito Caminador*, libro escrito entre 1933 y 1939, donde refleja la recurrencia de un motivo —personajes marginales que rozan la ilegalidad— presente en sus poemarios previos. Enrique, por su parte, para quien el delito es un factor habitual prácticamente en todas sus creaciones, abriría *El Tirano. Novela sudamericana de honestas costumbres y justas liberalidades* (1932) con la siguiente cita de Cervantes: “¿Vuestas mercedes son por ventura ladrones?”, dando pistas acerca de quién será el ladrón en la novelita. Por otro lado, una gran parte de la población padece el atávico pudor ante la picaresca: «una arraigada razón moral me impelía a rechazar de plano las sucesivas invitaciones al delito», expresará Enrique en el relato “La rata que se ahogó en el arroyo” (de *La rueda...*). Será constante en los mismos la iniciación a la delincuencia, una iniciación que será vivida por los personajes con no poco dolor. La vergüenza invade a los personajes, como en el grotesco *Mateo* (1923) de A. Discépolo, en el que su protagonista es inducido al hurto una vez que su profesión como cochero queda obsoleta ante la implantación del vehículo a motor. El temor a caer en el pillaje es tal que el protagonista de “Un bife a caballo” (de *La rueda...*) se suicida a causa de una obsesión repentina por el mero hecho de ver reflejado su destino inmediato en el destino miserable de los pobres ladronzuelos del fondín en el que duerme, hasta el punto de considerarse de antemano un ladrón: “quizá sea un pobre diablo sin familia y sin ocupación... como yo. Quizá yo mismo sea mañana un ladrón... [...] Esta noche he descubierto mi destino. Soy un ladrón”. Ese “Créame, amigo, no vale la pena ser honrado” del relato equivale al “hay que entrar, amigo” de *Mateo* (Discépolo, 1976: 43). En definitiva, sus personajes están abocados al delito por una situación social de la que no son culpables. Cabe mencionar por último a La Nucha de *Camas desde un peso* (1932), ese personaje utilizado por el poder:

*Ahí tiene a la Nucha. Hace algunos años le permitían que vendiera drogas a todos los viciosos de Buenos Aires. Ahora la persiguen, la encarcelan y le niegan las dosis de morfina que necesita para seguir muriendo lentamente. Antes era amante del comisario, del*

*subcomisario, del inspector y del auxiliar. Ahora la pobre es un desecho (González Tuñón, Enrique, 1956: 33).*

### 3. Conclusiones: la ciudad como vehículo de extrañamiento y reconciliación a través del vínculo fraterno

De la vastísima poética común de los hermanos González Tuñón, la ciudad, eminentemente la de Buenos Aires de 1920 y 1930 y todo el microcosmos en ella representado, es sin duda el gran eje vertebrador que los une. La cultura híbrida que reflejan en su literatura, como hijos de inmigrantes españoles y como parte activa en la aceptación de esa heterogeneidad que proponen, encuentra en mayor o menor grado una herramienta efectiva en el uso de la estética grotesca, por otro lado presente en buena parte de la literatura de la década.

Unidos por un mismo aliento, juegan en su literatura a una suerte de diálogo en el que, además de conversar sobre unos referentes comunes cuyo origen reside en el legado familiar y en los grandes intereses compartidos, ya sea la música, el cine, el teatro, el circo, los cafés o el puerto, señalan los males de una sociedad que habrá de aprender a interpretar su presente, o se replican en diferentes grados y tiempos tristezas y alegrías, los recuerdos como enfermedad o como valioso bagaje, escepticismo y fe en el género humano, esperanzas, derrotas, abulias o una irrefrenable pasión por la vida. Así, donde Enrique niega como estrategia narrativa, Raúl afirma con su vitalidad cosmopolita; donde los poemas de Raúl caen en la melancolía, Enrique responde con un humor a prueba de fracasos. La ciudad se representa de esta forma como un lugar de extrañamiento y reconciliación que amplía sus posibilidades futuras, engrosando incluso un imaginario colectivo refundacional del que se nutre asimismo la literatura posterior, una mítica de lo urbano que pervive hasta la actualidad sin duda enriquecida por su labor.

A modo de cierre, testimonio del vínculo que los unió también en la palabra, sirva el rescate de los evocadores versos que Raúl dedica a su hermano en el poema que lleva por título «Réquiem para Enrique González Tuñón» (González Tuñón, R., 2011: 378):

*Los Tuñón eran uno, un solo ímpetu  
uno e indivisible como la poesía,  
Enrique estaba en mí, yo en él, vivíamos  
una misma mañana, el mismo asombro  
ante las cosas mágicas y vulgares del mundo;  
una aventura apenas diferente  
en sus matices. Apartados por la muerte una tarde  
de mayo sin banderas, él continuó en mí  
y continúa cada vez más adentro  
en los finos canales de la sangre que viene  
de imagineros y mineros trashumantes y obreros.  
Los Tuñón eran uno y así podría decirse  
que es Enrique quien vive y yo quien está muerto.*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, M. (1985). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_\_. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza Universidad.
- BORGES, J. L. (2011). *Textos recobrados (1919-1929)*. Madrid: Debolsillo (Random House Mondadori).
- CALVINO, I. (2005). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Ediciones Siruela.
- CARBONE, R. (2006). *El imperio de las obsesiones. "Los siete locos" de Roberto Arlt: un grotexito*. Zúrich: University of Zúrich.
- CAVAFIS, C. P. (1989). *Poesía completa*. Madrid: Alianza Editorial.
- DISCÉPOLO, A. (1976). *Mateo. Stéfano*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.
- DIZ, T. (2010). "Subjetividades sexuadas en las glosas de Enrique González Tuñón". *Revista Científica de UCES* XIV.1, otoño, 56-65.
- GALASSO, N. (1967). *Discépolo y su época*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (2001). *Interpretación del tango*. Madrid: Ediciones de la Tierra.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique (1956). *Camas desde un peso*. Buenos Aires: Editorial Deucalión.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Camas desde un peso*. Buenos Aires: Ameghino Editora.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Tangos*. Buenos Aires: Librería Histórica.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Narrativa. 1920-1930*. Buenos Aires: Ediciones El 8vo. Loco.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl (1989). *Antología poética*. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_\_\_. (2011). *Poesía reunida*. Buenos Aires: Seix Barral.
- HERNÁNDEZ, M. (1998). *El hombre y su poesía*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- JIMÉNEZ, J. R. (1998). *Platero y yo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- KAYSER, W. (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Editorial Antonio Machado.
- LÉVI-STRAUSS, C. (2004). *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- MARIANI, R. (2008). *Obra completa. 1920-1930*. Buenos Aires: Ediciones El 8vo. Loco.
- OLIVARI, N. (2008). *Poesías. 1920-1930*. Buenos Aires: Ediciones El 8vo. Loco.
- ORGAMBIDE, P. (1998). *El hombre de la rosa blindada. Vida y poesía de Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: Ameghino Editora.
- PELLETTIERI, O. (2006). *Tiempo, texto y contexto teatrales*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- \_\_\_\_\_. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- SALAS, H. (1975). *Conversaciones con Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla.
- SARLO, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920-1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- STRACCALI, E. (2013). "La alianza secreta de los hermanos Tuñón". *Estudios de Teoría Literaria*, septiembre, año 2.4, 145-157, <http://webcache.googleusercontent.com/search?>

q=cache:EgkOH5FII4kJ, <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/download/733/750+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es> (29/04/2014).

VIÑAS, D. (1973). *Grotesco, inmigración y fracaso*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

\_\_\_\_ (1996). *Literatura argentina y política*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

## WEBGRAFÍA

<http://www.radionacional.com.ar/cultura/36751-qpoesia-reunidaq-de-raul-gonzalez-tunon.html>.

<http://www.scielo.org.ar/pdf/cuyo/v25/v25a01.pdf>.

<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/733/750>.

Recibido el 28 de abril de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.