

La literatura Resplandeciente de Raúl González Tuñón: entre la moral partidaria y la afirmación de la aventura

María Fernanda Alle

Universidad Nacional del Litoral

Universidad Nacional de Rosario

CONICET

yfernandaa@hotmail.com

Argentina

Resumen: Este trabajo se propone analizar los modos de leer literatura que se ponen en juego en *La literatura resplandeciente*, de Raúl González Tuñón. Los ensayos y crónicas recopilados en el libro, publicado póstumamente en 1976, recorren los diversos temas sobre los que el autor reflexionó desde sus comienzos literarios. Su lectura parte de la noción del "realismo romántico", una poética que conjuga el valor de la literatura como testimonio con la libertad del escritor, buscando apartarse de la idea de lo político como propaganda. Sin embargo, este concepto se tensiona y se tuerce de modo tal que termina socavando sus propios principios. Los textos literarios y los autores en los que González Tuñón centra su atención permiten visualizar los legados que retoma en su escritura, las genealogías que funda, los valores poéticos y políticos a través de los cuales juzga la literatura y se auto-legitima; pero también los gustos y afectos que viene afirmando desde su juventud vanguardista.

Palabras claves: Raúl González Tuñón; *La literatura resplandeciente*; "Realismo romántico"; Moral política; Aventura.

Title: *La literatura resplandeciente* by Raúl González Tuñón: between the moral party and the assertion of the adventure.

Abstract: This paper aims to analyze the ways of reading literature that are used in *La literatura resplandeciente* by Raúl González Tuñón. The essays and chronicles collected in the book, published posthumously in 1976, go through the different topics the author has reflected about since his literary beginnings. His reading begins from the notion of "romantic realism" a poetics that combines the value of literature as testimony to the freedom of the writer, looking to go away from the idea of politics as propaganda. However, this concept is stressed and twisted so that it ends up undermining its own principles. González Tuñón focuses on literary texts and authors that make it possible to visualize the legacies that it takes in his writings, the genealogies based, poetic and political values by which to judge the literature and self-legitimized, but also the tastes and feelings that he has been asserting from his avant-garde youth.

Keywords: Raúl González Tuñón; *La literatura resplandeciente*; Romantic realism; Political moral; Adventure.

Palabras del supuestamente olvidado Anatole France: "*No pudiendo concebir la belleza inseparable del espacio, las obras del espíritu no comienzan a gustarme hasta el momento en que descubro sus conexiones con la vida*".
RGT, *La literatura resplandeciente*.

Polémicas, legados, recuerdos: el poeta que sabe, el poeta que convoca

En 1976, dos años después de la muerte de Raúl González Tuñón, la editorial Boedo-Silbalba publica *La literatura resplandeciente*, un libro que reúne una serie dispar de textos del autor, la mayoría en prosa; salvo la penúltima sección del libro, titulada "Otras imágenes a través del verso", en la que se incorporan breves poemas de *Demanda contra el olvido* (1963). Estos textos, pertenecientes a diferentes períodos de su itinerario intelectual, recorren los temas centrales sobre los que el autor reflexionó desde sus comienzos literarios, en la década del 20. De alguna u otra manera, los ensayos y crónicas recopilados en el libro —bajo un título pensado por el mismo González Tuñón— promueven diversos diálogos y cruces tanto con su propia escritura literaria como con sus intervenciones políticas; dos ámbitos que muchas veces son imposibles de separar cuando se intenta un acercamiento a su obra puesto que, como se sabe, la posición asumida frente a cada acontecimiento político de su tiempo (la Revolución Rusa, la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, el peronismo, la guerra fría, para nombrar sólo los más importantes) combustiona en su escritura y la convierte en proclama, convocatoria política, canto propio de la liturgia partidaria.

Para comenzar a mirar más de cerca el libro desde una de las aristas más visibles, la de la moral política de la escritura que se juega en sus valoraciones de la literatura, se puede partir desde un lugar exterior y, en principio, accesorio respecto a las crónicas y ensayos que lo integran: la contratapa. Allí se consigna que se trata de una recopilación de "imágenes, crónicas, artículos y ensayos", "que abarca muchos años de la producción de Raúl González Tuñón" y que, seguramente, si su autor viviera "las hubiese modificado, pues algunas circunstancias variaron, algunos protagonistas desaparecieron, otros modificaron su actitud (...), y el tiempo, ese 'otro gran protagonista', como diría el propio autor, hubiera fijado y precisado algunos conceptos". Dado que, como ya señalé, González Tuñón sostuvo un proyecto poético ligado, a veces de modo inseparable, a su posición de intelectual comunista, y, por lo tanto, sometido a las diversas coyunturas que hacen variar las opiniones y los juicios,

no es un dato menor el hecho de que se trate de textos —reunidos por familiares, colaboradores y amigos— distanciados temporalmente¹.

Digo esto, puesto que si bien la lectura del libro permite identificar zonas de intereses e inquietudes que atravesaron toda la producción de González Tuñón, lo cierto es que muchas de las ideas, opiniones y actitudes adoptadas ante las obras y los autores que conforman su repertorio de preferencias, fueron modificándose en el tiempo, de acuerdo a los vaivenes de su posición política. Los vínculos que, desde comienzos de los años 30, su escritura literaria establece con el Partido Comunista son reformulados de diversos modos a lo largo del tiempo; y estas reformulaciones, estas modificaciones de ideas y de opiniones, pueden ser rastreadas a lo largo de los textos del libro. Por esto, la definición de las funciones y deberes que, de acuerdo a González Tuñón, corresponde tanto a la literatura como a los escritores, requiere ser pensada en relación con las posiciones del autor en el campo intelectual, político y cultural en el que interviene. Además, algunos de los textos remiten a polémicas que, implícita o explícitamente, el autor entabla con otros escritores, poetas e intelectuales y que tienen un horizonte de referencias enlazadas al contexto social y político de su escritura.

Entre las polémicas que dan origen a varios de los textos incluidos en *La literatura resplandeciente*, quizá las más notables por su virulencia y su actualidad respecto a las problemáticas que signaron el campo intelectual de finales de los 50 y de los 60, son las que entabla con Roger Plá por “divagar” y “falsear” la historia a propósito de sus artículos sobre Boedo y Florida aparecidos en *Capítulo*, con Roberto Salama y el grupo de *Cuadernos de Cultura* en torno a la significación de la obra de Güiraldes y con el grupo de jóvenes surrealistas —entre ellos, con su “fervoroso campeón”, Aldo Pellegrini— por repetir la perimida “superchería del automatismo” y por atacar a Paul Eluard.

A través de estas discusiones con otros escritores, y en la estrategia común a todas a partir de la cual dirime las disputas, se pone en juego uno de los rasgos más singulares de la “imagen de escritor” (Gramuglio, 1992) que González Tuñón construye de sí mismo y mediante la cual busca legitimarse y ser reconocido. Igual que en los poemarios que escribe por esos mismos años, lo cierto es que en estas polémicas, González Tuñón se posiciona en el lugar del poeta y del intelectual que puede hablar y discutir porque posee un cúmulo de saberes que corroboran lo que dice: fue testigo y narra para contar lo que sabe, lo que conoció. No es el lugar del erudito sino el de

¹ Si bien las fechas de escritura de cada texto no son consignadas en la edición, se puede afirmar que los más antiguos datan aproximadamente de finales de la década del 40 y que la mayoría de ellos fueron escritos en el transcurso de los años 60.

aquel que aprendió de la vida, de aquel que sabe porque vivió, presenció, actuó². Así, puede discutir a Plá porque perteneció al grupo de Florida y recuerda cuáles eran las propuestas, los integrantes y los intereses en juego; puede desautorizar a Salama porque conoció a Güiraldes, sabe cuál es la auténtica significación de *Don Segundo Sombra* y porque viajó a la URSS donde pudo comprobar por sí mismo el valor que allí tiene esta obra; puede reñir con Pellegrini porque durante su primer viaje a Francia en 1929 presenció algunas de las “provocaciones” de los surrealistas y porque, ya en el pasado, su amigo Robert Desnos reveló los motivos de la caducidad del grupo y la necesidad de trascender sus principios.

Si como afirma Jean Starobinski “para cumplir plenamente con la ley del ensayo, el ensayista debe ensayarse a sí mismo” (Starobinski, 1998: 36), es posible señalar que en los textos que integran *La literatura resplandeciente*, cuando González Tuñón escoge las obras y los autores sobre los que escribirá, tanto como cuando reflexiona sobre ellos, fundamentalmente habla acerca de sí mismo. A partir de estos textos, se pueden visualizar los legados que retoma en su escritura, las apropiaciones, las genealogías que funda, los valores poéticos y políticos a través de los cuales legitima o desautoriza a los otros —y, por ende, se auto-legitima—; pero también, como mostraré en el último apartado de este trabajo, el conjunto de los gustos y afectos que González Tuñón viene afirmando desde su juventud ligada a la bohemia de los años 20.

Así, por ejemplo, retoma la figura de François Villon para ubicarlo como el iniciador de lo que él llama “la línea de rebelión de la poesía” que “sigue manifestándose con matices distintos a través de Hugo, de Baudelaire y Rimbaud” (RGT, 1976: 107) y que se caracteriza, en primer lugar, de acuerdo a González Tuñón, por el reflejo en la poesía de la época, por el contacto que mantiene la escritura con su tiempo y por “aportar nuevos ángulos de visión, en la instrumentación lírica y por la temática.” (108). En otra dirección, José Hernández, “un hombre cabal de su tiempo” con el *Martín Fierro*, y Evaristo Carriego, “el más porteño de los poetas de Buenos Aires”, con sus personajes suburbanos, serán también rescatados como fundadores: de la poesía de denuncia, por un lado; de la poesía urbana, por otro. En este breve recorrido están ya presentados todos los valores defendidos por González Tuñón y a partir de los cuales construirá su programa del “realismo romántico”: compromiso del autor, el arte

² Ya desde sus inicios vanguardistas, en la década del 20, las autofiguras de González Tuñón se van tramando en este modo de pensar el conocimiento privilegiando el aprendizaje cotidiano y la curiosidad ante la realidad en detrimento de los saberes librescos que no permiten comprender el mundo y, menos aún, transformarlo. En este sentido, la “carencia de pasado prestigioso” a la que se refiere Beatriz Sarlo (1988) —o, como lo dice González Tuñón en “Los escritores y la realidad”, el texto que abre su libro *El otro lado de la estrella*: “nuestra cultura de muchachos pobres” (RGT, 1934: 21)— encuentra su modo de legitimarse a través de lo que se podría llamar una “filosofía de la calle”, parafraseando su poema “Eche veinte centavos en la ranura” (RGT, 1926).

como reflejo de su época (como documento o testimonio), la libertad de creación y la innovación artística.

En los ensayos y crónicas del libro, el autor se detiene preferentemente en los escritores y en algunos detalles de sus vidas más que en las obras. En general, para construir las imágenes de los autores entrañables (y de los que no lo son) parte de anécdotas, de recuerdos y de evocaciones personales. Así, mientras pretende presentar una imagen biográfica de los escritores en los que centra su atención, en realidad está escribiendo su autobiografía: cómo los conoció, dónde, qué cosas compartieron o, en el caso de no haberlos conocido, cómo llegó a ellos, qué de sus obras le interesa o le impactó. El caso quizá más claro de esto es la crónica sobre su hermano Enrique, en la cual ya desde el título, "Mi hermano Enrique", toda distancia posible entre hablar de sí mismo o de su hermano está borrada. De hecho, a lo largo de todo el texto, hablar de su hermano es hablar de las vivencias compartidas.

Esta crónica comienza con un relato de la infancia que es, fundamentalmente, el "relato de un comienzo" (Giordano, 2005: 106)³, donde los abuelos junto con las fechas conmemorativas del 1 y del 25 de mayo, son constituyentes de un modo de acercamiento a la literatura: "A esta altura aclaro que dos abuelos astures, el uno obrero el otro artista, y dos fechas —el 25 de Mayo, su sentido nacional, el país, y el 1º de Mayo, lo nacional proyectándose internacionalmente, el mundo— signaron la trayectoria posterior de los dos hermanos" (80). Así, los dos abuelos explican las vertientes poéticas y políticas de sus literaturas que, como mostraré más adelante, encuentran su formulación en el programa del "realismo romántico" a partir del cual González Tuñón piensa su propia escritura y lee toda la literatura universal. Por otra parte, las fechas conmemorativas no son casuales, remiten directamente a su militancia en el Partido Comunista Argentino, cuyo relato de la historia funda en los acontecimientos que estas fechas representan —la lucha internacional de los trabajadores y la Revolución de Mayo— las banderas de su programa⁴.

³ En su texto "Imágenes de José Bianco ensayista", del libro *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*, Alberto Giordano afirma: "uno de los lugares privilegiados que eligen los escritores para construir una imagen de sí a través de la que esperan ser reconocidos es el relato de sus comienzos. En la rememoración de las condiciones y el modo de su ingreso a la literatura entredicen el punto de vista desde el que quieren que se los lea, no tanto que se lean sus escritos como que se los lea a ellos como autores" (2005: 106). Quizá esto explique también la preferencia con que González Tuñón se detiene en la biografía de los autores más que en sus obras, tal como señalé antes.

⁴ Respecto de esta narración comunista de la historia, Alejandro Cattaruzza sostiene que a partir del año 1935 aproximadamente, el PCA comienza a cambiar sus puntos de vista respecto del pasado nacional y a construir su propio relato de la historia en un rescate de héroes y de símbolos que, anteriormente, eran juzgados negativamente por su pertenencia a la tradición liberal. Este hecho, según el autor, no sólo responde al cambio de línea planteado por La Internacional Comunista, que en 1935 pasa de la táctica de "clase contra clase" a la del "Frente Popular", sino que tiene sus causas más importantes en la inserción del PC en la vida política nacional. Dice el

Del álbum de recuerdos del que parte para escribir estos ensayos y crónicas, las rememoraciones más insistentes son aquellas que tienen como horizonte los intensos años 30: la participación en el Primero y en el Segundo Congreso de Intelectuales para la Defensa de la Cultura y, fundamentalmente, su estadía en la España de la Guerra Civil (uno de los acontecimientos políticos que más marcó su escritura). Aunque su participación en la contienda Boedo-Florida, su viaje a la URSS en 1953 son también núcleos importantes de estas memorias. Entre la enorme cantidad de anécdotas y recuerdos que proliferan en los textos, me detendré principalmente en dos que, por algunas de sus singularidades, entroncan con uno de los principales rasgos de la imagen de escritor que González Tuñón construye de sí mismo: sus encuentros con César Vallejo en el contexto de la Guerra Civil Española y aquellos otros que, por esos mismos años, tiene con el joven poeta Miguel Hernández.

En el texto "Crónica de César Vallejo y su tiempo" se propone presentar, desde su recuerdo, una imagen del poeta peruano que no es ni la de un fervoroso combatiente ni la de "indiferente". Frente al creciente interés por Vallejo que encuentra entre los jóvenes que se inician en los caminos de la poesía y que llegan a "la saturación de lo *humano*" (58) o creen que sólo "Dios era la causa de su sufrimiento"; Tuñón intenta mostrar que también lo acosaban los problemas de su tiempo sin encontrar consuelo tampoco "por la vía partidaria". Rescata dos encuentros con Vallejo en París: el primero, "a mediados de aquel año 35 tan decisivo en nuestra vida" (63), a través de una discusión que ambos mantienen a causa de la defensa que Vallejo hace de Trotski en la que Tuñón interviene a favor de Stalin. Tuñón muestra un Vallejo sumido en sus dudas, su falta de fe, "su desorientación y amargura" que provienen, de acuerdo a la lógica partidaria de González Tuñón, de "su alegato trotskizante". El segundo de estos encuentros se produce dos años más tarde, ya en plena guerra, cuando Pablo Neruda y él intervienen frente a los organizadores franceses del Segundo Congreso Internacional para que inviten a Vallejo, con quien viajan rumbo a España para asistir a las jornadas. El núcleo de este relato es el cambio que se origina en el estado de ánimo de Vallejo a partir del contacto con la España en guerra. Este acercamiento a la lucha de los republicanos logra la exaltación y el fervor del peruano, que luego se expresará en los poemas de *España, aparte de mí este cáliz*: "¡Qué cambio en C.V.! Aún lo estoy viendo, en momentos en que el tren que une a Cerbère con la ciudad catalana de Port Bou

historiador: "Se trata en nuestra opinión de un proceso a gran escala, que hizo que el PC argentino pasara del rechazo a los símbolos nacionales, de la actitud disruptiva ante las tradiciones políticas locales, y de la reducción de la historia argentina a un drama en el cual el partido no hallaba, a pesar de excepciones, su referente preferido —salvo en la vaga figura de "las masas"—, a ofrecer una visión del pasado nacional, buscando enlazarse con figuras y programas políticos del siglo XIX y cantando en sus actos no sólo el himno propio de los comunistas *La internacional*, sino el himno de la nación" (Cattaruzza, 2008: 172).

llegaba al otro lado del túnel, trayecto ya familiar para mí. Aún lo estoy viendo, con el puño cerrado y cantando con nosotros La Internacional” (66).

Por su parte, en la crónica “Los poetas mártires” dedicada a Federico García Lorca, Antonio Machado y Miguel Hernández, aparece un tono más solemne, serio y enfático que en el de la mayoría de los textos que integran el libro, como en general sucede en las crónicas y ensayos en los cuales González Tuñón se detiene a narrar sus recuerdos de la Guerra Civil Española, del grupo de escritores que allí se convocaron para la defensa de la República y la lucha antifascista. Al igual que ya hizo con Vallejo, González Tuñón narra sus recuerdos de Miguel Hernández centrando su atención en dos momentos: el primero, el del joven lleno de preguntas, aquel de los poemas de *El rayo que no cesa* y, el segundo, el del “comisario político de una Brigada”, el poeta combatiente de *Vientos del Pueblo*. Así, Tuñón cuenta que conoció al joven de Orihuela durante un almuerzo ofrecido por Vicente Aleixandre, después del cual se encontraron casi a diario. En uno de esos encuentros, González Tuñón discutía con Neruda acerca de la necesidad de escribir una poesía que responda “al llamado de su tiempo” (134), mientras Hernández escuchaba atentamente. Recuerda Tuñón que en diciembre de ese año, Hernández le pasa por debajo de una mesa un poema dedicado a él que anunciaba ya “la nueva etapa iniciada por Miguelito meses después” (135). Dos años más tarde, a su regreso a España, Tuñón lo encuentra comprometido en la lucha no sólo desde la escritura sino también en la acción de guerra.

Más allá de las particularidades que puedan señalarse en cada una de estas anécdotas, son muchas las cercanías temáticas y los núcleos narrativos que se repiten en ambas: dos encuentros, un cambio de actitud entre el primero y el segundo, una discusión político-literaria en la que interviene el narrador que parece ser el motivo último de estos cambios en los protagonistas, la Guerra Civil Española como bisagra. Estas repeticiones van delineando uno de los rasgos más interesantes de las autofiguraciones de González Tuñón: la del poeta *convocante*, el que incentiva, estimula, impulsa. González Tuñón —“el primero que blindó la rosa”, en palabras de Neruda— se presenta como el iniciador de un camino que los otros poetas siguieron: el pionero de un modo de escribir poesía en contacto con los acontecimientos sociales y políticos, y destinada al pueblo en su lucha.

En esta misma dirección, es importante observar que —salvo en algunos casos particulares como en la crónica sobre su hermano y otros textos en los que me detendré en el último apartado— el sujeto de la enunciación en estos ensayos y crónicas no es el “yo” singular del autor sino un “nosotros”, un sujeto plural. Esta construcción de un dispositivo de enunciación colectivo constituye un rasgo particular de la poesía que González Tuñón viene escribiendo desde mediados de la década del 30, cuando comienza a construir esta imagen de escritor convocante cuya función es,

precisamente, la de llamar a la lucha, exhortar a la visibilidad del sujeto colectivo, lograr adhesiones, transmitir un mensaje revolucionario.

Para pensar este uso del "nosotros", parto de las ideas de Alain Badiou quien en su libro *El siglo* afirma que una de las constantes del pensamiento del siglo XX es el "axioma de la fraternidad", que consiste en "la convicción de que toda empresa colectiva supone la identificación de un "yo" como "nosotros" e incluso la interiorización, en la acción, de un 'nosotros' como sustancia exaltante del 'yo'" (2009: 121). En esta dirección, asumir la pluralidad, construir un dispositivo colectivo de enunciación que pueda englobar a "todos" los sujetos en un "nosotros", es una instancia legitimadora para un poeta que intenta hacer de su causa un fin común. Así, en general, desde su afiliación al Partido Comunista —ese espacio fraternal y dador de identidad colectiva— González Tuñón toma la palabra en plural, salvo en algunos casos, como por ejemplo, cuando se enmascara tras su personaje Juancito Caminador, donde ya no es él sino Juancito quien dice "yo".

El "realismo romántico": "autenticidad" de la literatura como testimonio

Un recorrido panorámico por los diferentes textos de *La literatura resplandeciente* permite descubrir las múltiples dificultades con las que González Tuñón se enfrenta cuando intenta pensar la singularidad de la literatura, y visualizar momentos de contradicción y paradoja que socaban los presupuestos mismos de los que parte. Así, un mismo concepto o una idea acerca de lo que la literatura es o debería ser, se dispara por diversos y disímiles derroteros, llegando a significar incluso muy diferentes cosas según los casos, o anulando un primer sentido a partir de otro que lo solapa o lo niega. Si bien esto parece encontrar una explicación en el hecho de que, como señalé al comienzo de este trabajo, los textos abarcan un arco temporal amplio en el que las opiniones y las reflexiones de González Tuñón fueron variando y modificándose según las coyunturas sociales y políticas; lo cierto es que hay casos donde estas zonas ambiguas o contradictorias pueden ser entrevistas en el interior de un mismo ensayo. Buscando la explicación por otro camino, se puede afirmar que estas torsiones se vinculan, en última instancia, con la tensión entre la libertad que supone la literatura — y que González Tuñón no niega sino que reivindica insistentemente— y la moral política que se reactualiza constantemente en sus reflexiones⁵.

⁵ Alberto Giordano en su libro *Roland Barthes. Literatura y poder* (1995) y en *Modos del ensayo. De Borges a Piglia* (2005) distingue la "moral" de la "ética" como dos modos diferentes de leer literatura y liga la primera a los enjuiciamientos y criterios valorativos formulados a partir de pares opositivos, que se reducen, finalmente, en términos de "el Bien y el Mal" o, en otras palabras, lo verdadero y lo falso. En este sentido, los criterios morales siempre suponen dotar de un valor a lo literario, o en otras palabras, de una utilidad y una función, en tanto que interrogarse desde un punto de vista ético implica preguntarse por *lo que la literatura puede*. Así, mientras las

Los textos que conforman *La literatura resplandeciente* van esbozando un recorrido por diversos escritores, obras y movimientos artísticos que reconstruye el universo de preferencias, antipatías y “maestros” de González Tuñón y, por ende, los valores a partir de los cuales se tejen sus reflexiones sobre las funciones que le corresponde al arte entendido como “reflejo de su época”. El conjunto de los ensayos y crónicas componen un friso que revela las preocupaciones poéticas y políticas que fueron conformando, a lo largo del tiempo, un repertorio de tópicos insistentes presentes tanto en la escritura literaria como en las intervenciones político-intelectuales del autor. Cuestiones referidas al realismo y a la idea del arte como documento o testimonio, a la significación de las vanguardias, a los compromisos de los escritores, a las funciones del arte en sus relaciones con los acontecimientos de índole social y político —los “diálogos del hombre con su tiempo”—; atraviesan de principio a fin estos textos y van construyendo una red de genealogías y de herencias a partir de las cuales se sitúa a sí mismo y establece un cuadro de valores, gustos y jerarquías literarias.

Desde la gauchesca o la poesía urbana porteña a la poesía de la Guerra Civil Española, desde Kafka a Dickens, desde los poetas revolucionarios rusos a la “picaresca sentimental norteamericana”, desde Zola o Pérez Galdós a César Vallejo, desde Asunción Silva a Ilya Erenburg o Langston Hugues; los temas, obras y autores en los que el autor va centrando su atención —que como vemos es amplísimo— posibilitan al lector sumergirse en el universo literario y político tuñoneano e indagar los rasgos singulares del programa poético que define ya en “La literatura resplandeciente”, el primer ensayo del libro: el “realismo romántico”. Un programa que intenta armonizar las diversas vertientes de su poesía sin plantearlas de modo polarizado y que aspira a encontrar una alternativa frente a la idea de lo político como propaganda; entendiendo lo político en cambio como otra de las fuentes en las que el poeta puede encontrar su camino sin menoscabo del poder inventivo de la literatura. Ya no se trata entonces de separar “poesía social” de “poesía pura” sino de pensar un programa superador:

No hablamos de arte puro, de arte por el arte y tampoco proponemos un arte de propaganda, decimos sencillamente arte, simplemente literatura, que cuando es auténtico no es ni ha sido jamás evasión, sino reflejo y aún invención. Interpretación, exaltación, a veces denuncia, tácito esclarecimiento, no a base de consignas, puesto que resulta de la obra misma, cuando se trata de un testimonio. Un arte, una literatura, en fin, que considerando todos los matices, los caminos infinitos, la vasta geografía de la realidad y la imaginación, tiene sus raíces en la tierra y de ésta asciende “flamboyant” (como la pintura abstracta del chileno Vargas Rosas) enviada hacia la altura, hacia el futuro. No nos gustan las clasificaciones, pero lo designaríamos como realismo romántico (10).

“supersticiones” de orden moral remiten la literatura a “principios trascendentales”, la búsqueda ética “es la de los valores *convenient*es para la experiencia de la literatura” (2005: 86).

En primer lugar, esta idea del realismo conjugado con lo romántico intenta brindar un sentido retrospectivo a su producción al permitirle enlazar sus poemas ligados a la bohemia de los años 20 con los de impulso político-partidario, en una misma zona de intereses artísticos. Al mismo tiempo, se constituye como un argumento legitimador que matiza la significación que se ha dado a una buena parte de su obra, a la cual se calificó como propagandística.

En segundo lugar, el "realismo romántico", como programa de las obras "auténticas" — un término que mantiene sus reflexiones dentro de los parámetros morales de interpretación—, será el prisma desde el cual leerá la literatura y la juzgará. De tal modo, esta propuesta de una poética a la que deben responder los autores en sus obras actualiza una moral de la escritura que sitúa el valor de la literatura en su posibilidad de inscribir los acontecimientos sociales y políticos de su tiempo sin menoscabo de lo que él llama, lo artístico; dando, así, una respuesta alternativa frente a las críticas que tanto los detractores del comunismo como los jóvenes que se suman a la izquierda a fines de los 50 comienzan a realizar ante el "Realismo Socialista", impuesto como estética oficial en la URSS estalinista en 1934 durante el Primer Congreso de Escritores Soviéticos.

Así, en uno de los fragmentos incluidos en "Del cuaderno de apuntes de Juancito Caminador" titulado "Para tener en cuenta", González Tuñón vacía de contenido al dogma soviético del realismo socialista, para recargarlo de otros nuevos. Afirma entonces que no se trata de una cuestión de "forma y contenido, sino de conciencia" (150) y adhiere a la idea de Nazim Hickmet quien propone que es Picasso el mejor exponente de esta corriente, una afirmación ambigua que intenta salvar teóricamente a la estética soviética frente a sus detractores al negar los fundamentos de estas críticas. Tuñón cita una entrevista realizada al escritor turco: "(...) Él [Picasso], cree, él sabe, que cambiando el mundo el hombre cambiará. Él sabe también que el arte no es un artículo de lujo. Además, ve un mundo objetivo, este mundo objetivo fuera de nosotros, que el artista recrea interiormente y lo restituye transformado" (150). En realidad, la estrategia argumentativa de Tuñón consiste en negar la rigidez del programa soviético a partir de su propia concepción del arte.

En "Crónica del creador de Don Segundo Sombra", González Tuñón entabla, como ya señalé, una polémica con Roberto Salama, uno de los miembros del consejo de redacción de *Cuadernos de Cultura* junto con Héctor Agosti y Julio Peluffo. La revista fue una publicación mensual editada por la comisión de cultura del PCA en la cual, con intermitencias, González Tuñón participó publicando notas y poemas. Sin embargo, las relaciones entre el autor y el grupo de *Cuadernos* no fueron del todo armónicas por causas que Germán Ferrari señala muy bien en su libro *Raúl González Tuñón periodista* (2006):

Las discontinuidades de González Tuñón en *Cuadernos de Cultura* pueden interpretarse dentro de las tiranteces que el poeta mantiene, en especial en los años 60, con algunas autoridades partidarias y su acercamiento a los jóvenes poetas comunistas que comienzan a discrepar —con intensidades diferentes— con las directivas culturales del partido. Es así que encontramos a González Tuñón como “colaborador permanente” de *Hoy en la Cultura* y, en el caso más emblemático, como “director de honor” de *La rosa blindada* (Ferrari, 2006: 112).

En esta crónica, que remite a estas tensiones con el partido y su programa cultural, González Tuñón conmueve las bases de las reflexiones más habituales centradas en las relaciones entre arte y política desde el punto de vista partidario. Contra las interpretaciones de Salama, que no advierte la necesidad del arte de ser libre a las determinaciones exteriores, propone un programa que se plantea como una salida alternativa frente a todo dogma impuesto pero fiel sin embargo a los principios del comunismo; un programa que no siempre él mismo respeta ni en su propia poesía ni en sus lecturas.

En su defensa de Güiraldes, comienza por citar su propio libro, *Todos los hombres del mundo son hermanos*, un diario de su primer viaje por el mundo socialista en 1953, en donde comenta que *Don Segundo Sombra* acaba de ser traducido al ruso. La intención de esta cita es, por un lado, legitimar esta obra sustentando su idea de que es mentira que se trata, como ya afirmó Doll y repite Salama, de una novela que es “la pampa vista con los ojos del hijo del patrón de la estancia”; y, por otro, arremeter contra el modo de juzgar la calidad literaria desde la “ceguera sectaria” implícita en la lectura crítica de Salama, más severa que la de los mismos rusos que la traducen. Así lo expresa: “comprobamos que no capta el múltiple mensaje de nuestro tiempo, ese complejo pleno de matices; sólo parece interesarle la mera copia de la realidad, el realismo primario en novela, los ‘editoriales en verso’ como decía Erenburg...” (70). De acuerdo a Tuñón, entonces, Salama no puede, o no le interesa, focalizar en el elemento “romántico” que toda obra “auténtica” conjuga.

El autor socaba los principios de los juicios morales-partidarios de Salama en una retórica muy cercana a la que utiliza Borges en 1933 para responder a la encuesta de la revista *Contra* —de la que Tuñón fue director— acerca de las posibilidades de un “arte al servicio del problema social”⁶. Aunque si para Borges se trataba de negar la

⁶ Los diferentes escritores encuestados debían responder a la pregunta: “¿El arte debe estar al servicio del problema social?”. En su irónica y provocadora respuesta, Borges se niega, como afirma Beatriz Sarlo, a aceptar “el objeto-problema de la relación arte-sociedad” (Sarlo, 1988: 146). Dice Borges: “Hablar de arte social es como hablar de geometría vegetariana o de artillería liberal o de repostería endecasílabo. Tampoco el Arte por el Arte es la solución. Para eludir las fauces de ese aforismo, conviene distinguir los fines del arte de las excitaciones que lo producen. (...) Parece fabuloso pero la política es uno de ellos. Hay constructores de odas que beben su mejor inspiración en el Impuesto Único, y acreditados sonetistas que no segregan ni un primer

conveniencia de la pregunta, Tuñón no piensa jamás en un arte desvinculado de lo social sino que se sirve de ese recurso a la ironía con el propósito estratégico de acusar de "sectario" a su interlocutor por considerar el análisis marxista sólo desde los posibles mensajes explícitos. Lo que hay aquí es simplemente dos modos diferentes de interpretación a partir de un mismo molde teórico:

¿No sabe que hay buenos y malos escritores comunistas, así como un escritor creyente puede ser progresista y un escritor ateo puede no ser progresista? Y sólo una pregunta: ¿Qué ocurriría con la literatura del género amoroso, poema, teatro, novela y demás? De acuerdo a esta manera de entender el análisis marxista, los enamorados tendrían que referirse, en medio del éxtasis, al costo de la vida, la mala calidad de la papa, etcétera... a la "satisfacción de las necesidades inmediatas..." (72).

Ahora bien, hasta aquí he rastreado algunos de los momentos donde González Tuñón hace explícito el programa del "realismo romántico". Sin embargo, cuando lee literatura no siempre lo hace siguiendo sus propias consignas, que se tuercen y se tensionan hasta llegar incluso a contradecir sus soportes programáticos. Si todo programa es una especie de declaración de intenciones que no siempre (o rara vez) coincide con la realidad del acontecimiento literario, es claro que, en este caso, "el realismo romántico" tal como lo concibe González Tuñón, no se acomoda nunca del todo bien ni a su propia producción ni a las obras que lee.

En "Hacia el realismo romántico", incluido en "Del cuaderno de apuntes de Juancito Caminador", Tuñón intenta mostrar cómo a lo largo de la historia del arte y de la literatura se han conjugado "lo clásico" —términos con los que se refiere a "lo acabado", "lo perdurable" de una obra de arte— con "lo romántico" —el "sentimiento", la "inspiración"—: dos actitudes, según el autor, que dadas por separado, no producen lo "auténtico" sino sólo cuando se complementan en una unidad que las contiene. Ahora bien, veamos cómo analiza esta conjunción en el caso de Goethe:

Goethe es clásico cuando afirma que prefiere la injusticia al desorden y romántico cuando saluda a las armas francesas en Valmy, sabiendo que los soldados de Napoleón llevaban en su mochila los ideales revolucionarios, el viento nuevo, aún pese al propio Napoleón.
(...)

Debemos buscar el punto donde se encuentran lo clásico y lo romántico, la experiencia y el sentimiento, la ley y la revelación, la búsqueda y la inspiración. El realismo romántico. Seamos realistas románticos (151).

Una inesperada torsión se produce en esta fórmula poética puesto que aquí, Goethe sería romántico por su posicionamiento político frente al acontecimiento revolucionario

hemistiquio sin el Voto Secreto y Obligatorio" (Saïtta, 2005: 305). Para un estudio más detallado de la respuesta de Borges y de su modo de leer literatura, remito al texto de Alberto Giordano "Borges: la ética y la forma del ensayo" (Giordano, 2005).

y sería clásico cuando niega este compromiso a una causa; es decir, es el compromiso asumido, el modo en que el escritor se posiciona ante lo social y político lo que determina su clasificación en uno u otro extremo. En cambio, en la definición final con la que cierra el texto citado, nuevamente la conjunción de lo clásico y lo romántico ya no pasa por el compromiso asumido o las actitudes intelectuales sino por una conjunción armónica de actitudes o expresiones que el poeta pone en juego al momento de crear. En última instancia, este par opositivo termina por remitir a la clásica división de forma y contenido que negaba antes al repensar un sentido para el dogma del realismo socialista: "...el escritor, el artista, reflejan mejor su época o los momentos cruciales de la misma a su manera, y en su estilo, cuando logran el equilibrio entre forma y fondo, entre la calle y el gabinete, entre la realidad y la fantasía" (37).

González Tuñón pone en marcha una nueva preceptiva metodológica para la creación poética. Se trata de erigir una idea de la literatura que pueda ser realista —"reflejo", "documento", "testimonio"— sin abandonar la afirmación de la imaginación y lo creativo. Lo que está en juego es el interés por pensar una alternativa frente al realismo socialista —doctrina muy resistida y debatida, como ya señalé, incluso en el interior de la fracción de izquierda del campo intelectual— que, finalmente, termina pareciéndose a aquello de lo que se aleja puesto que lo que rastrea González Tuñón tanto en las obras como en los autores es, precisamente, lo que hay de social y político en la literatura. Si el artista tiene el deber de dar testimonio de la época, ese testimonio debe, además, estar ligado a una "causa justa" o, en otras palabras, ligado al pueblo y a su historia. En "Poesía y política", un breve fragmento de "Del cuaderno de apuntes de Juancito Caminador", se refiere a Dante, Pieter Brueghel y Heine, como ejemplos de un arte marcado por la inscripción histórica, la denuncia social o las referencias a la actualidad, para argumentar en favor de una propuesta artística cuyo valor reside en una doble funcionalidad: como obra de arte y como "testimonio". Como contrapunto, comenta el caso de Gerardo Diego:

Descendemos al polvo del camino: Gerardo Diego exaltaba la poesía pura, el *no te metás*, el no compromiso. El tiempo pasó; poeta servil al franquismo, Diego compuso un *Canto al heroísmo del Alcázar* ("heroísmo" de quienes se encerraron previamente con mujeres y niños del pueblo para trabar la acción de los leales). Era un poema político, pero que servía a la mala causa; una falsificación. Un canto hueco de factura vulgar, además. He aquí el triste caso de un poeta apolítico y puro. Fue Shelley quien dijo que los poetas representan la verdadera historia de un pueblo. Sí, los más auténticos están vinculados a la historia de los pueblos. No colocamos al poeta por encima de todo, pero sí *"en todo"*(143).

En un argumento que enlaza "pureza poética" y poesía servil a la "mala causa", González Tuñón niega toda "autenticidad" y toda vinculación histórica positiva a la poesía de Diego, explicitando, en esta dirección, una concepción poético-partidaria que

sólo legítima una práctica ligada a la "buena política", o de otra forma, a la política comunista. Así, el "estar en todo" del poeta es un recorte que sólo incluye la unión a las luchas e intereses del pueblo.

Muy lejos estamos ya de esa idea de equilibrio entre realismo y romanticismo, de la necesidad del arte de no someterse a los meros dictámenes del realismo sin captar ese "complejo pleno de matices", de la que partía el mismo González Tuñón. Sin embargo, nuevas torsiones pueden encontrarse, valga esta larga cita para mostrarlo:

Es sabido que Marx exaltaba a Balzac quien católico, monárquico, reaccionario, nos dejó el testimonio dramático de toda una época, y después, Lenin en su lúcido ensayo sobre Tolstoi y pese a que en la obra de éste no se encuentra la *salida* revolucionaria, lo incluye entre los precursores de la revolución rusa. Ambos nos dan un método para situar a determinados escritores de la actualidad, destacando lo positivo que hay en sus obras, a pesar de lo falso o reaccionario de sus posturas.

Por ejemplo: Caldwell y Steinbeck (...) Sus libros no ofrecen salida, pero el lector atento, al cerrarlos, pensará que sólo la transformación de la vida, de las leyes que rigen la sociedad capitalista acabarán con la injusticia, la miseria y su secuela.

Es claro; sería mejor que Caldwell y Steinbeck siguieran el camino que en su momento siguieron, allá en su país, un Dreisser, el de *Una gran tragedia americana*, un Mike Gold, el de la inolvidable novela *Judíos sin dinero*, y otros que supieron y saben ubicarse en su tiempo, *en plenitud*, y dejaron y dejan asimismo documentos perdurables, de aspectos y tipos de la realidad nacional de su tiempo, en proyección universal (147).

Recuperando las reflexiones de Marx, Engels y Lenin sobre arte, González Tuñón vuelve a afirmar que el testimonio de época que ofrecen las obras de arte, para ser claro y positivo, no tiene por qué coincidir con una postura política progresista o revolucionaria por parte de su autor y, comentando el caso de Caldwell y Steinbeck, parece redimir a sus obras de la condena al mote de "novelas burguesas". Sin embargo, en su discurrir argumentativo culmina señalando que sería preferible "otro camino", como el seguido por autores que supieron adaptarse mejor a su tiempo, a fin de lograr la "universalidad" de ese documento, que parece no es otra cosa que la "salida" revolucionaria que antes afirmaba innecesaria. Además, en un nuevo movimiento reflexivo, González Tuñón afirma la posibilidad de "otra salida", apelando a un lector ideal que pueda confrontar ese documento con su propia realidad social y él sí, pasar a la acción transformadora⁷.

⁷ Otro fragmento interesante en este sentido y en el que básicamente repite esta idea es en "Imagen de Jacques Roumain —Los gobernantes del rocío": "*Gobernantes del rocío* muestra cómo el realismo social no aplicado mecánicamente a nuestras realidades, a las condiciones sociales de vida en nuestros países, puede producir magníficas obras cuando se sabe adaptar al método de la verdad histórica, aunque esta verdad tenga aspectos amargos y aparentemente negativos, y cuando la logra un escritor cabal, quien no subordina la dignidad artística a la simple consigna, al alegato, a la *salida*, al héroe forzoso. (...) Hallamos asimismo una virtual salida histórica que no significa el mensaje pueril, directo, propiciado por los sectarios. Y conste que el héroe muere, sí, y muere a manos de un *lumpen*, de un desclasado, porque es lógico, en los

La "salida" entonces, el mensaje esperanzador de un cambio, sigue presente en sus reflexiones y se cuela allí mismo donde el autor lo niega.

Estos mismos juicios evaluativos se trasladan al momento de pensar el sentido y la significación de las vanguardias, a las que González Tuñón entiende como necesarios movimientos de ruptura frente al conformismo burgués pero, finalmente, sólo una instancia previa en la vía hacia la respuesta del arte a los "imperativos de su hora", es decir, a una respuesta revolucionaria. Así, en "Crónica de la aventura Dadá-Surrealista", escrita en ocasión de la muerte de Tristán Tzara, la figura de éste, junto con la de Robert Desnos y Louis Aragon, aparece engrandecida frente a la del principal animador del grupo, André Breton. El motivo es claro: si para los primeros la vanguardia fue un trampolín hacia "una posición más lúcida, comprometida, como se dice ahora, a la plenitud, digamos, *del sueño y de la acción*" (117), Breton, en cambio, siguió pensando que la revolución literaria podía "hacerse sólo en el papel" y quedó encerrado en "la simple actitud inconformista, el simple grito" (119). Para González Tuñón, los poetas "auténticos" son aquellos que logran superar las vanguardias "adhiriendo de algún modo a las fuerzas progresistas de cada país" (183).

Un argumento similar pesa en su balance de la vanguardia local puesto que la importancia que le da al martinfierrismo es la de haber luchado contra "lo perimido y mediocre" y la de haber iniciado una nueva senda para la poesía gracias a su "ímpetu de rebelión". González Tuñón afirma que si faltó inquietud social en Florida es porque "eso no estaba entonces en juego" (18), lo que, nuevamente, tiene como horizonte la correspondencia entre el arte y lo social: cuando fue necesario definirse, a comienzos de los 30, cada uno de los integrantes tanto de Boedo como de Florida escogió su camino por la evasión o por el compromiso.

Hasta aquí, he pretendido mostrar las tensiones que se generan en la lectura que González Tuñón realiza a partir de su programa del "realismo romántico", una poética que intenta conjugar el valor de la literatura como testimonio o documento con la libertad del escritor (de alguna u otra manera, lo "romántico" apunta precisamente a esto). Tensiones que tienen que ver con que, cuando se ponen en movimiento los juicios valorativos ligados a la moral política e histórica desde donde se sitúa para leer literatura, su propuesta termina acercándose irremediabilmente a los modelos de los que pretende alejarse: en el derrotero de la lectura concluye afirmando aquello de lo que se separa o sopesando la eficacia de las obras de acuerdo a valores que, en un

países no socialistas hay elementos *lumpen* extraños a la realidad de los países socialistas, en general, y este simple hecho bastaría para marcar las diferentes formas del realismo. Pero sabemos que más allá de las lágrimas, de la amargura, está el porvenir, y el protagonista sobrevivirá en el hijo que se anuncia" (1976: 185). Si, en un primer momento, la afirmación de que la obra se adapta al "método de la verdad histórica" hace innecesaria toda discusión sobre la "salida"; la necesidad de encontrarla persiste, sin embargo, como objetivo a cumplir en el futuro.

principio, rechazaba. Es como decir que González Tuñón no aspira al "sometimiento del arte" sino que espera que los escritores encuentren sin esa presión o sumisión externa el camino que, sin embargo, los lleve al "encuentro con su tiempo" desde una posición política asociada a los valores que él mismo asume como intelectual comunista.

Nota final: La literatura como camino a la aventura

También es posible encontrar en *La literatura resplandeciente* otras lecturas posibles de la literatura que se juegan en sentido contrario al anterior: momentos en que olvida o relega aquellos valores históricos y sociales en los que fundaba su interpretación para encontrarse con "las razones íntimas" (Giordano, 2005: 63) que lo afectan al leer ciertos textos o al revisar las biografías de algunos escritores. Allí ya no hay una búsqueda de lo "auténtico", sino que la ficción, la vida de los escritores y la del lector se funden y se confunden en un universo de aventura donde ya no pueden fijarse límites precisos que las separen. Centraré mi atención en dos textos que desentonan en el conjunto de los textos ya comentados en sus líneas generales: el dedicado a la figura de Aloysius Bertrand y "La picaresca sentimental norteamericana" sobre Bret Harte y Oscar Henry.

Estos textos se destacan del conjunto de los ensayos y crónicas del libro, en primer lugar, por el hecho de que en ellos ya no se trata de un sujeto plural, de un colectivo que se legitima en el uso del "nosotros", sino que estamos en presencia de un sujeto enunciativo que se singulariza y dice "yo". A veces este "yo" aparece desde el comienzo, como en el caso de la crónica dedicada a su hermano; a veces irrumpe tomando otro nombre y otra personalidad, como en el caso de "La picaresca sentimental norteamericana" donde el pronombre remite a Bret Harte o a alguno de sus personajes —"Yo, Francis Bret Harte, he visto cómo crecían San Francisco, Los Ángeles..." (138)—; a veces asoma casi imperceptiblemente, en algún momento preciso, para volver a fundirse después en la pluralidad del "nosotros", como en el texto sobre Bertrand:

En ese terreno donde se oye el agua y que en su tiempo atravesara el alucinado Van Gogh, y en el cual, por ciertos detalles de ambientes y tipos, y por determinados aspectos del paisaje en sí, rural, pueblerino, *sentí* que algo del tiempo viejo flotaba vagamente en la atmósfera, recordando páginas magistrales del libro inolvidable.

Conocimos pues, aunque fugazmente, el paisaje flamenco, con mujeres rubias y robustas a la puerta de las fondas o las quincallerías, con recios y cordiales taberneros y alegres feriantes, con casonas misteriosas y callejones retorcidos y pálidos faroles (104) [Subrayados míos].

Además, como se ve en esta cita, el mundo literario creado por Bertrand en su *Gaspar de la Noche* le permite a Tuñón leer la realidad del paisaje flamenco. El realismo tiene aquí un sentido que dispara hacia otro lugar diferente del que comenté en el apartado anterior, puesto que González Tuñón ya no busca el reflejo de la época presente en las

obras sino que escudriña en la "realidad" lo que hay en ella de la literatura que leyó. La literatura se transforma entonces en una suerte de mapa cuyos signos se recorren y se recobran en la cotidianeidad de la vida y en los viajes, como una aventura que rompe los límites con la ficción.

Por otro lado, también los héroes de "moral ligera" (como dice en el primer poema de su libro *La calle del agujero en la media* de 1930) o las vidas adversas de algunos escritores, signadas por la pobreza, la incomprensión, la locura y la marginalidad; lo atrapan y lo llevan por los caminos de la imaginación y la fantasía, irrumpiendo los cauces por donde habitualmente se colaban los juicios valorativos: como François Villon, que inventó "un modo de tutear de a Dios" y se enamoró de la "Grosse Margot", como O. Henry que estuvo preso por estafador o como Gérard de Nerval, "el inconformista" que terminó su vida ahorcándose en un farol de la calle⁸.

En esta dirección, González Tuñón sigue pensando la literatura desde sus contactos con la circunstancias externas pero ya no para interpretar los modos de acercamiento de las obras a lo social, político y cultural o evaluar el grado de compromiso de sus autores; sino que se detiene ante el encuentro con esos elementos que, desde sus inicios literarios en los años 20, lo mueven a escribir y a imaginar, incluso, su propia vida: los espacios de los bajos fondos —circos, tabernas, puertos, usinas, barrios proletarios— y los personajes marginales o de las clases populares que allí llevan sus vidas —los taberneros, los borrachos, los mendigos, los payasos, los trabajadores, las muchachas que se pasean por las ferias, los niños que juegan en los baldíos, los marineros—:

Se enamora usted de grandes ciudades que ayer sólo fueron cuatro cabañas, un dancing, una tienda de ramos generales y el desfiladero y la mina de Jim Mac Kay o del larguirucho Smith, que solía emborracharse. De las muchachas pecosas protegidas del campamento, las cuales cantan canciones de esperanza y de nostalgia y aman a los elegantes y líricos jugadores fulleros que usan pañuelos de colores y maneras de prestidigitador. Como Oakurst, el célebre, que grabó su propio epitafio en la corteza de un árbol después de haber jugado la partida más brava de su vida, cuando el destino le dio *jaque mate* (137).

González Tuñón se compenetra con las historias que lee, "se enamora" de ellas. Los mundos de aventuras y de arrojo de las obras que lo atrapan despiertan su ensoñación llevándolo a asumir en sí mismo una vida heroica, convirtiéndose él mismo en un

⁸ Es interesante comparar el sentido poético que, podemos conjeturar, encuentra en el suicidio de Nerval con la interpretación que hace del suicidio de Serguei Essenine, un "poeta de la revolución". El argumento esgrimido por González Tuñón para explicar su suicidio, que se ajusta a los parámetros de la moral partidaria, borra toda posibilidad de pregunta o inquietud y, en cambio, responde con los mismos argumentos que el partido usó para justificarlo: Essenine no pudo comprender el verdadero sentido del nuevo mundo que comenzaba porque seguía aún con un pie en la burguesía, "no supo desprenderse por completo del lastre que traía de cierto modo de vida zarista" (92).

personaje de ellas: "Yo anduve extensas llanuras y bosques recién pintados y he visto caravanas de aventureros a caballo o a pie, cargando tasajo, pepitas de oro y cantimploras de aguardiente" (138).

Así, en estos textos donde se funden lo ficcional de las obras, con las biografías de sus autores y la del propio lector, retoman los intereses y las líneas poéticas del joven Tuñón de los años 20 apasionado por los puertos, las prostitutas y las tabernas. En ellos se pueda, tal vez, encontrar el más acertado ajuste a eso que quiere denominar con el nombre de "realismo romántico" y que se presta, como he intentado mostrar, a las más diversas derivas y torsiones. Sin perder de vista ese elemento histórico y social, las historias de estos autores lo sumergen en un mundo donde ya no importa ni los valores literarios, ni el compromiso de los autores ni la pregunta por la autenticidad.

Se trata, en fin, del mundo aventurero y bohemio de sus deseos más profundos. "Acertaste, Horacio, me hubiera gustado ser marinero, claro" (Salas, 1975), es la respuesta a una de las últimas preguntas de la entrevista que Horacio Salas le hace a González Tuñón en 1973. Y ser marinero no es sólo un trabajo de los hombres sino uno de los nombres que González Tuñón le da a la aventura: una experiencia capaz de reconciliar al hombre con "la vida pequeña y su muerte pequeña" (RGT, 2005: 11).

Bibliografía

Badiou, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2009.

Cattaruzza, Alejandro. "Historias rojas: los intelectuales comunistas y el pasado nacional en los años treinta", *Prohistoria*, V. 11, 2007: 169-189.

Cattaruzza, Alejandro. "Visiones del pasado y tradiciones nacionales en el Partido Comunista Argentino (ca. 1925-1950)", *A contracorriente*, v. 5, n. 2, Winter 2008: 169-195.

Ferrari, Germán. *González Tuñón periodista*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2006.

Giordano, Alberto. *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995.

Giordano, Alberto. *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*. Buenos Aires: Colihue, 1999.

Giordano, Alberto. *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

González Tuñón, Raúl. *El violín del diablo*. Buenos Aires: Gleizer, 1926.

González Tuñón, Raúl. *El otro lado de la estrella*. Montevideo: Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1934.

González Tuñón, Raúl. *Todos los hombres del mundo son hermanos*. Buenos Aires: Poemas, 1954.

González Tuñón, Raúl. *La literatura resplandeciente*. Buenos Aires: Boedo-Silbalba, 1976.

González Tuñón, Raúl. *La calle del agujero en la media. Todos bailan*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

Gramuglio, María Teresa. "La construcción de la imagen". En: Héctor Tizón; Rodolfo Rabanal, María Teresa Gramuglio. *La escritura argentina*. Santa Fe: UNL, 1992.

Saíta, Sylvia (presentación). *Contra. La revista de los francotiradores*. Bernal: Univ. Nacional de Quilmes, 2005.

Salas, Horacio. *Conversaciones con Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: La Bastilla, 1975.

Sarlo, Beatriz. "La revolución como fundamento", "Raúl González Tuñón: el margen y la política". En: *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1998.

Starobinski, Jean. "¿Es posible definir el ensayo?", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 575, 1998: 31-40.