

**Reseña:**

**Raúl González Tuñón, *La muerte en Madrid. Las puertas del fuego. 8 documentos de hoy*, prólogo y notas de Julia Miranda, Rosario, Beatriz Viterbo, 2011.**

**Un poeta ante la guerra****María Fernanda Alle<sup>1</sup>**

Bien podría decirse acerca de Raúl González Tuñón aquello que Alain Badiou afirma respecto de Bertold Brecht: que hay que convocarlo como un “testigo del siglo” (62). Un breve repaso por su biografía confirma esta idea pues tanto sus viajes como el periodismo lo llevaron a estar presente, con su cuerpo o con su escritura, en muchos de los acontecimientos que parecían estar siendo el núcleo de irradiación de la historia. Reconocido por su ferviente posición en las filas de los “intelectuales comunistas”, González Tuñón intervino desde la literatura en los acontecimientos principales que marcaron al siglo y, al mismo tiempo, delineó los parámetros de un proyecto poético-político que, asumiendo diferentes modalidades, puede rastrearse a lo largo de toda su producción escrituraria. Sin

---

<sup>1</sup> **María Fernanda Alle** es Profesora en Letras, egresada de la Universidad Nacional de Rosario. Actualmente se desempeña como docente en la cátedra “Análisis y Crítica I” de la carrera de Letras de dicha universidad y es becaria doctoral del CONICET. Su tema de investigación es la obra de Raúl González Tuñón. Contacto: yfernandaa@hotmail.com

embargo, tal vez ningún otro acontecimiento tuvo mayores repercusiones en su obra que la Guerra Civil Española. La decisiva significación de la defensa de la causa republicana en ese contexto de lucha antifascista de los años 30, sumada a la impronta, estética e ideológica que dejó esa lucha en toda la poesía posterior de González Tuñón, hacen de estos textos ligados al conflicto español uno de los momentos centrales de toda su producción poética e intelectual.

Sus dos viajes a España se enmarcan en esos años de militancia antifascista: el primero, en 1935, un año después de la huelga minera de Asturias, y, el segundo, en 1937, como corresponsal de *El diario* y *La nueva España*, ya en plena guerra civil. De lo vivido durante esos viajes nos quedan *La rosa blindada* (1936), surgido al calor de los sucesos asturianos, y *Ocho documentos de hoy* (1936), *La muerte en Madrid* (1938) y *Las puertas del fuego* (1939), escritos durante los años de la guerra. Estos tres últimos acaban de ser reeditados por Beatriz Viterbo, con edición, prólogo y notas a cargo de Julia Miranda. Son varias las razones que cargan de importancia a este trabajo. La principal es, sin duda, que tanto *Ocho documentos* como *Las puertas del fuego* no habían sido reeditados hasta el momento, sumado a las escasas –y muchas veces incompletas– reediciones de *La muerte en Madrid*. En este sentido, y gracias a la cuidadosa edición de Julia Miranda, su minucioso trabajo de archivo, junto con su prólogo, que ubica las búsquedas intelectuales de González en su contexto de emergencia; el libro viene a reponer un momento fundamental de la obra del autor y significará, sin dudas, un gran aporte para futuras relecturas que abran nuevamente la discusión en torno a su obra.

En el prólogo, Miranda afirma que se trata de “tres textos muy diferentes entre sí, en cuanto a los géneros” pero que “aparecen como uno mismo extendido en sus variantes” (12). Señala además que si *La rosa blindada* (1936) “sienta las bases de su estética-política, es en los tres libros dedicados a la Guerra Civil Española (1936-1939) donde da cuerpo y amplio despliegue a las ideas que venía madurando en los últimos años” (11). Esta afirmación permite comprender el criterio de edición, que en lugar de elegir un ordenamiento cronológico ubica al final del libro las notas y discursos de *8 documentos...*, los primeros en publicarse. Sin embargo, *8 documentos* está más cercano al tono exaltado y convocante de los poemas de *La rosa blindada* que a esa mirada testimonial tensionada entre el optimismo revolucionario y la inquietante sensación de destrucción que caracteriza más fuertemente a *La muerte...* y *Las puertas...* De hecho, la mayoría de esos textos fueron escritos antes de su segundo viaje y remiten a cuestiones del campo intelectual argentino en relación con los acontecimientos internacionales de la lucha contra el fascismo. En este sentido, la lectura cronológica muestra el progresivo discurrir intelectual de González Tuñón ante la guerra y la intensificación de ciertas preguntas sobre la labor intelectual y sobre la violencia, que no se aprecian en toda su dimensión con la disposición genérica escogida. Por otro lado, esta misma disposición gana en otro sentido pues permite visualizar esa elaboración a partir de lo documental que, como afirma Miranda, caracteriza a esta escritura como un “arte de la memoria trabajado por el montaje” (24).

Efectivamente, los acontecimientos españoles le permiten a González Tuñón delimitar y profundizar un núcleo de preocupaciones acerca de las posibilidades revolucionarias del

arte, del rol del intelectual, del público a quién debe destinar su escritura y, finalmente, definir una estética capaz de dar respuesta a estas múltiples preocupaciones, que, en última instancia, remiten a las posibles relaciones entre escritura y acción política. Así, en *8 documentos...* sintetiza su confianza en la labor social de los intelectuales ante la guerra, a través de una pregunta retórica que, al mismo tiempo, posee un fuerte tono apelativo: “¿Es que puede ahora un intelectual escapar a la realidad sin avergonzarse o sin dejar de ser un intelectual?” (188). Ser un intelectual, dice González Tuñón, no es ser un soldado, ni un líder político, ni las “masas valerosas y conscientes” con cuyos “programas, carabinas y barricadas” se hace la revolución: “el intelectual”, en cambio, con sus propias armas, “la siente, la estimula, la refleja, la aclara, la desentraña, la explica, la desea, la saluda” (199). Sin embargo, no se trata de un planteo dicotómico que escinde entre acción y pensamiento; por el contrario, el intelectual no es un observador distante sino mediador activo entre los hombres y la revolución, y, por ende, el arte es también acción:

Un poeta reseco y no resignado a su esterilidad actual vino a decirme: “Ahora todo es acción. Es ridículo pensar en poemas”. Yo le respondí: “La historia del arte (que es todo acción) demuestra lo contrario. O el artista viene con su mensaje o lo recoge y lo transmite al tiempo o simplemente en medio de la lucha o enseguida, comenta, ataca, exalta, desentraña, explica a los otros hombres lo que él ha visto mejor”. (146)

La poesía, entonces, es un modo de acción ante los acontecimientos y la equivocación de quienes piensan lo contrario radica en su “esterilidad”, en su impotencia para hallar una poética que pueda responder a los imperativos de la hora. Frente a estos artistas “resecos”,

González Tuñón encuentra en las tradiciones populares españolas una fuente para esa escritura vinculada a la urgencia de los acontecimientos, de allí el recurso a las coplas y el romance, por ejemplo, en una poesía que emprende una doble búsqueda: por un lado, registrar los acontecimientos de su tiempo para dar testimonio de ellos y exaltar a sus héroes; y, por otro, encontrar un cauce de circulación oral, es decir, ser “canto”. Dos búsquedas que se ligan a un fin más amplio: el de “cambiar la vida” o, en otras palabras, contribuir desde la escritura a la revolución.

La versión de la historia que propone en estos textos españoles está atravesada por la idea de la guerra y tiene como horizonte final la victoria del pueblo sobre sus traidores. Si, como afirma Badiou, el siglo XX “*ha estado bajo el paradigma de la guerra*”, pensada ésta como “una yuxtaposición no dialectizable de la destrucción atroz y del bello heroísmo victorioso” (57); la guerra española es, para González Tuñón, una guerra definitiva cuyo propósito es acabar, precisamente, con la posibilidad misma de la guerra, de modo tal que ese mundo nuevo que el poeta es el encargado de comunicar, se erige sobre las ruinas de la destrucción presente. Parafraseando al filósofo francés, la violencia, entonces, es la búsqueda de la conjunción faltante entre destrucción y comienzo: “Por el día vendrán los milicianos / con maduras granadas en las manos. // La sangre crecerá, sobre la muerte / la aldea crecerá de la ceniza / de los huesos vencidos, y a la tarde / los niños solos crecerán con ella. // ¿No oís? Un nuevo mundo se levanta...”(45).

Sin embargo, si bien nunca pierde la certeza en la victoria, el medio para lograrla, la guerra, es también motivo de inquietud, conmoción y duda. Como afirma Julia Miranda en su prólogo “esta misma poesía también parece llegar a cuestionar peligrosa y contrariamente las

mismas certezas que espera instalar” (15). Tanto en las crónicas de *Las puertas...* como en los poemas de *La muerte...*, González Tuñón da testimonio de la vida cotidiana de las personas que continúan habitando entre los escombros y se detiene en algunas imágenes que soportan, como una carga terrible, toda la violencia de la guerra: como esos niños que juegan con los restos de los bombardeos, las casas abandonadas, los heridos en los hospitales o esa joven muchacha partida en dos por la metralla. La guerra genera también una lengua violenta que debe recurrir a la imprecación y a lo escatológico para significar la irracionalidad de la muerte provocada por la caída intempestiva de los obuses: “Cargados de mentira, de miseria, de metralla, de muerte, / M. la insignia infame del General Podrido, / M. de maloliente momia maldita mosca, / como una enorme M de miedo y mierda oscura. / Son los obuses” (47).

En ese contexto, sobrevuela una pregunta crucial que pone en jaque muchas de las seguridades de González Tuñón. En “Cuando los soldados cantan” de *Las puertas...* leemos: “Milán Jeranci, del sector de Jarama me escribió después: ‘¿Qué hacéis vosotros por nosotros?’”(111). La terrible fuerza moral que implica la interrogación se repite en un poema de *La muerte...*, donde ya no es Jeranci sino una mujer quien cuestiona: “De pronto una mujer de reventados senos / sin leche, sin entierro, sin hijo, sin guitarra, / se incorpora en el bosque de la sangre gritando / ‘¿Qué has hecho tú para evitar esto?’” (51). El horror que produce la imagen de la mujer con los signos corporales de la maternidad destruidos y vaciados, impide la posibilidad de una respuesta que se sabe insuficiente. Pero, si la violencia de la guerra produce temor, culpa y silencio, llegando incluso a turbar la seguridad depositada en la propia función al servicio de la causa, no puede, sin embargo, corroerla. González Tuñón se declara “para siempre entristecido, casi cómplice” ante la muerte pero eso no le impide seguir sosteniendo su lucha: “Amo profundamente la vida. Por eso soy

antifascista. Por eso juro pensar y trabajar constantemente por España. Por eso volveré allá para cuando sobre los escombros la nueva hierba crezca de la muerte en el aire de la victoria” (154).

A pesar del esfuerzo, la causa española se perderá, y si es cierto que no podrá ver nacer la nueva hierba sobre los escombros, tampoco renunciará a su compromiso con la causa. A partir de ese momento, González Tuñón será un sobreviviente y su deber residirá en apropiarse de la voz de aquellos que la perdieron para continuar luchando y, como afirma Agamben (2009), testimoniar por ellos: “Miguel, desde tu muerte siento tu aliento, amigo, / muerto poeta y capitán” (RGT, *Primer canto* 66), “Hoy que Antonio Machado está tendido / hablo mientras él calla, / Canto lo que no pudo cantar” (156).

## **Bibliografía**

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. HOMO SACER II*. Valencia. Pre-Textos, 2009.

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

Raúl González Tuñón. *Primer canto argentino*. Buenos Aires: Ediciones del Autor.