

Documentar la guerra: poetas vanguardistas latinoamericanos en España, 1936¹

Julia Miranda

(Universidad Nacional de Rosario)

Resumo

En este trabajo se establece el carácter documental de los textos y la figura del poeta como testigo en una serie de poetas vanguardistas latinoamericanos del Sur de América que escribieron y se involucraron desde el activismo político con la causa republicana en la Guerra Civil Española.

Palabras clave: Vanguardia latinoamericana - poesía – testimonio- Guerra Civil Española.

Resumo

Neste trabalho estabelece-se o carácter documental dos textos e a figura do poeta como testemunha numa série de poetas vanguardistas latino-americanos da América do Sul que escreveram e se involucraram no ativismo político com a causa republicana durante a Guerra Civil Espanhola.

Palavras chave: Vanguarda latino-americana - poesia – testemunha - Guerra Civil Espanhola.

¹ Las ideas planteadas en este artículo son parte de mi tesis de doctorado “*Frenética armonía*. Las vanguardias poéticas latinoamericanas en la Guerra Civil Española”.

El problema de la relación entre testimonio y guerra en la Guerra Civil Española (1936-1939) arroja una comprobación evidente: no solamente los poetas que aquí leemos fueron testigos que donaron escritura posicionados a favor de la República, sino que además uno de los elementos más significativos de esta guerra es que, precisamente, fue profusamente escrita y retratada, abrumadoramente testificada, discursivizada². Entre 1936 y 1939 circuló gran cantidad de textos de escritores consagrados que donaron escritura a la causa republicana así como de nuevos y efímeros poetas, nuevos periodistas, nuevos sujetos escriturarios que necesitaron escribir, narrar, decir la guerra, nombrarla.

Durante 1937 acudieron a España poetas latinoamericanos provenientes de las experiencias vanguardistas que se involucraron en la lucha antifascista y en la resistencia republicana: César Vallejo, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Raúl González Tuñón, Cayetano Córdova Iturburu, entre otros³. Por otra parte, numerosos poetas como Juan L. Ortiz y un conjunto de poetas modernistas brasileños que generaron escritura a través de las noticias que llegaban (o no llegaban) desde España. En este sentido, propongo la siguiente hipótesis: la construcción de la figura del poeta como testigo (un “sujeto actuante”) no solamente se relaciona con el hecho de habitar el presente de la guerra, el haber “estado allí” en un tiempo y un lugar precisos. También es testigo quien dona escritura por una causa más allá del lapso y del territorio en los que esa causa se desarrolló. De este modo, el corpus de textos del modernismo brasileño es ejemplar. Los poetas brasileños que escribieron y tomaron posición

2 Si Adorno había argumentado que después de Auschwitz no era posible escribir poesía (cuestión que después rectificó en su *Dialéctica Negativa*), era porque el horror transitado no podía dejar indemne al lenguaje, más bien todo lo contrario: lo enmudecía. Sin pretender establecer comparaciones de situaciones incomparables, es posible decir que los horrores ensayados por el nazismo y el fascismo en España (como los bombardeos a las ciudades) no solaparon la posibilidad de escritura. Tal vez por haber sido para el sector republicano también una guerra de resistencia, con claros visos revolucionarios. Esta necesidad de nombrar la resistencia al horror y la esperanza revolucionaria se produjeron al mismo tiempo.

3 Estudio aquí un corpus de textos de poetas vanguardistas del cono Sur. No incluyo los casos de México y Cuba por presentar otros problemas en relación con la vanguardia, la Guerra Civil y sus derivaciones. Éstas se relacionan con el posterior exilio español en México y con las inscripciones del imaginario de la resistencia republicana en la Revolución Cubana.

por la resistencia republicana, debido a la censura que operaba en el país, publicaron sus textos cuando hacía varios que años que la Guerra Civil Española había finalizado y por entonces el mundo padecía la Segunda Guerra Mundial, sobre la cual también escribieron y sentaron posición. Además, como sostengo en el tercer párrafo, la serie total de poetas latinoamericanos provenientes de experiencias vanguardistas construyeron sus textos a partir de esa experiencia lingüística y, por lo tanto, no se atuvieron a las formas del realismo (ni clásico, ni socialista) para hacerlo.

En este trabajo resulta imposible abarcar la totalidad de la producción de la guerra, por eso, a los fines de comprender el planteo de las hipótesis, me centro en algunos textos de quienes viajaron a España como González Tuñón, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Cayetano Córdova Iturburu, César Vallejo y en textos de aquellos poetas que habiendo permanecido en su tierra (como Juan L. Ortiz) y habiendo publicado muchos años más tarde (como Carlos Drummond de Andrade) pueden ser leídos como testigos de la guerra.

1. La mirada, el oído y la voz del poeta-testigo

Agárrenlo mis párpados hasta nombrar y herir,
 guarde mi sangre este sabor de sombra
 para que no haya olvido
 (“Canto sobre unas ruinas” Pablo Neruda)

Los argentinos Raúl González Tuñón y Cayetano Córdova Iturburu arribaron al territorio de la contienda como corresponsales de guerra. González Tuñón, para las publicaciones republicanas *La Nueva España* y *El día*, y Córdova Iturburu para el diario *Crítica*. Vicente Huidobro fue corresponsal de guerra de *La opinión* y *Frente popular* de Chile así como enviaba crónicas radiales y ofrecía notas que se publicaban también en *Crítica* de Buenos Aires, por ejemplo. Pablo Neruda y César Vallejo enviaron sus notas a diversos medios de comunicación escrita de Latinoamérica o París.

Los que acudieron en 1937 a Madrid habían sido invitados por el gobierno republicano para asistir al *II Congreso de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura*. Es decir, se encontraban en España bajo las bombas porque eran poetas. Todos ellos conocieron los desastres producidos por los obuses en medio de la capital y realizaron distintas visitas al frente. Vieron la destrucción material de la ciudad y los muertos. Y si bien, como ha descrito la historiografía, la ciudad intentaba mantener su ritmo de vida lo más parecido posible a los tiempos de paz, y si bien es cierto que los escritores, en tanto invitados del gobierno republicano, no padecían la falta de alimentos y otras penurias por las que pasaban a diario los ciudadanos, no estaban allí para emprender simplemente “un turismo de guerra” porque se posicionaron como testigos directos: presenciaron los bombardeos y el asedio por tierra a la ciudad⁴.

A partir de la experiencia bélica estos poetas hicieron público lo visto mediante la escritura periodística, inmediatamente volcada a los diarios y revistas en crónicas o notas de opinión. Mientras la poesía, en la mayoría de los casos, aunque lleva también las marcas de la urgencia, fue publicada después⁵. La experiencia, en su núcleo más duro, si bien mantiene siempre un resto irreductible al lenguaje, en el sentido planteado por Raymond Williams (2003), en algún momento abre la posibilidad del enunciado. La experiencia bélica directa se adquiere al estar en un territorio sitiado, en las trincheras del Frente de Madrid (un frente casi urbano, asentado en los márgenes de la ciudad, y especialmente en la Ciudad Universitaria); es una experiencia del débil límite entre la vida y la muerte, pero una experiencia que puede ser narrada.

Los poetas se posicionan como testimoniantes en la medida en que articularon lenguaje en el sentido trabajado por Giorgio Agamben (2000): entre lo decible y lo indecible, o entre la posibilidad y la imposibilidad de decir frente al horror. Si bien Agamben está pensando en el exterminio

4 Esto es claro en poemas de Neruda. También pueden leerse al respecto los poemas y crónicas poéticas de González Tuñón de *La muerte en Madrid* y *Las puertas del fuego*, así como el relato testimonial de Córdova Iturburu *España bajo el comando del pueblo* y sus poemas de *El viento en la bandera*.

5 Estos poetas fueron haciendo públicos sus textos en distintas revistas culturales de la guerra, pero se publicaron en libro durante 1938. Los poemarios *España en el corazón* de Pablo Neruda y *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo fueron publicados por la imprenta del Ejército del Este que dirigía el poeta Manuel Altolaguirre.

llevado a cabo por los nazis en los campos de concentración, tal vez, con los matices del caso, sería posible comprender la gran afluencia testimoniante de lo acontecido en España, si seguimos la poderosa argumentación del filósofo italiano. Porque allí la maquinaria del horror se ponía a funcionar en el exterminio de la población desembozadamente desde el aire, lo cual llevaba adelante el sector sublevado del ejército español con la ayuda del ejército nazi. Práctica que desde el sector republicano no sucedió de ese modo, aunque hubo ejecuciones con improvisados tribunales populares o sin ellos, así como los llamados “paseos” (fusilamientos sin juicio de prisioneros) y cárceles no oficiales. Dentro del campo republicano se desataron otros horrores, en la denominada “guerra dentro de la guerra”. Sin embargo, estas cuestiones acaecidas dentro del campo de la izquierda fueron denunciadas por los mismos integrantes (Jackson, 2006), cuestión que claramente no ocurría en el campo del fascismo donde cada acción destinada a amedrentar o directamente eliminar a la población era ocultada o se mentía sobre ello (durante un tiempo no se reconoció el bombardeo de Guernica, por ejemplo, o se sostenía que había sido producto del sector republicano. Más tarde se dijo que había sido un “error”, entre otras cosas).

Que el testigo tenga, entonces, un “poder de lengua”, sucede porque “puede hablar por aquellos que no pueden hacerlo” (Agamben, 2000, 153). En este punto, Agamben señala la raíz común entre los términos testigo y autor, y la operación que esto implica: el testimonio es un acto de autor (siguiendo a Benveniste plantea que deviene sujeto quien puede instalarse en el hiato entre el adentro y el afuera de la lengua). El “autor” está en lugar de quien no puede ya testimoniar. Agamben sigue a Hölderlin: “lo que queda lo fundan los poetas”, la palabra poética se sitúa siempre como lo que resta, lo posible-imposible: “los poetas – los testigos - fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en el acto, la posibilidad o imposibilidad de hablar” (2000, 169). Así, para Agamben, lo que puede el testigo – el autor, el poeta - es nombrar lo que no puede decirse (lo que no tiene palabras), lo que no puede enunciarse: los horrores de la humanidad. Acaso la poesía, la literatura, el arte sean los que pueden arriesgar una aproximación testimoniante y profunda de la experiencia del horror.

De este modo, las voces de los poetas no sólo se prestaban para los cantos heroicos y las arengas (cuestión que fue muy trabajada por

esta poesía, dados los matices utópicos que ciertamente tuvo la guerra, en un dualismo oscilante entre horror y utopía revolucionaria), también la poesía se configuró como testimonio, otorgando voz a los que perdieron el lenguaje o a quienes padecieron el infierno, el de las trincheras y el de la ciudad sitiada. Pero el poeta, para darle voz al otro, atestigua en primera persona, se involucra, puesto que se autofigura como intelectual de acción, no de especulación⁶.

En la poesía de todos estos poetas la centralidad del *yo* que habita una experiencia en la voz poética es el pilar sobre el que se asienta la escritura para hablar de lo que les ocurre a los otros. Así sucede en el poema “Explico algunas cosas” de Neruda en el que da cuenta de la destrucción de su propia casa, pero también de la muerte y destrucción padecida por otros.

Centrada en la voz plural de la primera persona se desarrolla la poesía de Huidobro, como en el poema “Gloria y sangre”: “Déjanos llorar porque hay tanto que decir” enuncia la voz poética. Literalmente, la voz fue el testimonio que Huidobro brindó a un medio radial y que el diario *Crítica* recogió con el siguiente título: “Compañeros de América: España es la barrera de la Humanidad contra la Esclavitud Fascista”, y en la bajada se aclara: “Así lo expresó el Poeta Huidobro en una Alusión a los Países de América”.

En la crónica literaria “Sobre los obuses” de González Tuñón (en *Las puertas del fuego*), se narra una noche de bombardeos sobre la ciudad, cuyos estragos, que el poeta oía desde su residencia (una antigua casa monárquica), se localizaron en la Gran Vía. En la crónica “En una trinchera” dice:

Frente de Madrid. Sector de Usera. Cuando estuvimos a ocho metros de ellos... Vamos por las calles vacías de lo que fue una barriada obrera. Aquí pelearon, murieron y vencieron. Hasta aquí había llegado el desierto [...] No hay actividad de lucha, pero ya ponen aros en mis orejas las balas fugitivas. ¡Cuántas balas fugitivas pasan por el aire a perderse quién sabe dónde buscando un próximo muerto distraído! Heme aquí recién llegado al fuego. Aunque parezca mentira entramos a una trinchera por una cocina y salimos por una antigua tienda y seguimos caminando entre casas agujereadas y medio caídas.

González Tuñón ya había experimentado la vivencia de la guerra

6 Según la distinción gramsciana acerca de la función del intelectual.

en 1932, cuando el diario *Crítica* lo había enviado como corresponsal a cubrir los sucesos en Paraguay en la guerra conocida como del Chaco Boreal, que ese país llevaba adelante con Bolivia para disputarse un territorio en el que se suponía abundaba el petróleo⁷.

En los poemas de *La muerte en Madrid* de González Tuñón se despliega la primera persona del testigo, es el que ve un bombardeo desde la menor distancia posible:

Yo vi el árbol desnudo, el foco abierto,
 la reventada piedra, el vidrio herido, la sangre todavía
 como no se ve nunca en los museos
 ni en los teatros.

151

El ver como no es posible hacerlo en las instituciones del arte subraya la certidumbre de lo visto como “real” y se aleja de cualquier referencia simbólica, literaria o plástica, dándole carácter de testimonial-documental a lo dicho.

La voz del testigo está presente en todos estos poemas, relata lo que acontece y también lo vivencia desde la mínima perspectiva. De un modo literal también pone el cuerpo en la guerra, se sitúa dentro del territorio disputado: “He visto morir, he oído morir” es una fórmula que se repite en González Tuñón así como en Córdova Iturburu, Huidobro, Neruda y Vallejo.

⁷ En sus crónicas relata y describe la crudeza y horror que miles de jóvenes inexpertos (una “guerra de adolescentes”, como la llama, en condiciones sumamente precarias, casi de indigencia por no contar ni con vestimenta) tuvieron que enfrentar en una contienda. Más tarde entendió que en verdad la libraban dos petroleras aliadas con dos gobiernos. Allí, en esos días, labra una serie de imágenes que estarán presentes en la poesía y la crónica de la Guerra de España. En la guerra del Chaco boreal, González Tuñón tomó contacto con el horror bélico de manera directa y ensayó un sistema de representación de esa realidad entramado con sus lecturas literarias. La primera crónica se titula “La guerra en el Chaco paraguayo hace palidecer los relatos de Remarque” haciendo referencia al conocido libro de la Primera Guerra Mundial, *Sin novedad en el frente*. En muchas de estas crónicas, González Tuñón escribe, a modo de epígrafe un fragmento de su poema “La pequeña brigada”, que después publicó en *Todos bailan*, en 1935 y de este modo la poesía se incluye como otra manera de contar. González Tuñón, podríamos decir, fue el primer corresponsal de guerra moderno en una guerra latinoamericana.

Estos escritores elaboraron testimonio de primera mano, la sensación táctil del escombros arquitectónico, de la muerte en las calles debido a las nuevas tácticas de ataque urbano fue una marca en todos ellos. Otros poetas siguieron los avatares desde la distancia de su país, y sin embargo se posicionaron como testigos en la elaboración de textos mediados por los textos e imágenes de los periódicos.

2. Testimoniar desde lejos

152

En general, los grandes medios en América Latina eran funcionales a los gobiernos que en su mayoría apoyaron el alzamiento de los generales españoles, un caso excepcional fue el diario *Crítica* de Buenos Aires. Su director, Natalio Botana, al tiempo que sostenía su antifascismo militante en su apoyo a la España republicana, tenía buenas relaciones con el gobierno del general Justo, de quien era amigo personal (Triffone y Svarzman, 1991, 41). Pese al popular apoyo a la República Española, el canal de comunicación que la prensa republicana tenía con sus seguidores en el continente era, por lo general, a través de publicaciones en pequeñas tiradas de las diversas instituciones españolas pro-republicanas, de algunos sindicatos y organizaciones políticas de izquierda. En Brasil, la situación, especialmente a partir de la instauración del Estado Novo de Getúlio Vargas, fue mucho más opresiva: los medios de comunicación masiva, también muy controlados por el estado, imponían el punto de vista del gobierno.

Ésta fue la primera guerra en la que los medios de comunicación tuvieron una presencia importante con corresponsales de todo el mundo, porque el escenario bélico se trasladó de las trincheras a las ciudades. Como señala Niall Binns:

Esta fascinación mundial por la guerra de España se debe en gran medida a los avances tecnológicos de los medios de comunicación. Fue la primera guerra mediática en la que el público podía seguir en periódicos, programas de radio y documentales proyectados en cine día tras día el desarrollo la guerra, saboreando el suspense, escandalizándose ante el horror de las imágenes emocionándose con el esplendor de los heroísmos y llorando por las miles de pequeñas tragedias (BINNS, 2004, 16).

Desde el punto de vista del desarrollo de los medios de comunicación se trató de una guerra mundializada: todos fueron espectadores sin estar necesariamente allí, siguiendo los avatares y los horrores de la contienda a través de las crónicas de guerra, las fotos, y la gran cantidad de material filmico que circuló en la época (Binns, 2004, 11). Si a esta guerra se la califica de civil - aunque sea inexacto: fue un golpe de estado planificado que se encontró con una resistencia popular armada organizada de improviso en su inicio -, es porque el trabajador del campo y la ciudad (la población civil) se convirtió en miliciano (o miliciana, las mujeres, durante los primeros meses, también acudieron al frente) sin saber nada de la guerra, pero sobre todo porque los ataques no sólo sucedían en los campos de batalla, sino también sobre la población. La violencia bélica sobre las ciudades y la imagen de los niños muertos, mundialmente difundida, fue el símbolo de la crueldad extrema. La instancia de reproducción tecnológica de imágenes alcanzó una multiplicación inédita, haciendo de esta contienda la primera guerra mediática en sentido moderno puesto que los fotógrafos y camarógrafos ingresaban al campo de batalla o se encontraban en las ciudades sitiadas. Así sucede con las fotografías infinitamente reproducidas en los periódicos, revistas y diarios del mundo entero, también con los cortos documentales que podían verse con regularidad en las salas de cine.

El lugar del periodista y fotógrafo de guerra se profesionaliza. Si bien Eric Hobsbawm ha señalado que el oficio de corresponsal data de mediados del siglo XIX (2009, 31), la Guerra Civil Española, como indica Susan Sontag

fue la primera guerra atestiguada («cubierta») en sentido moderno: por un cuerpo de fotógrafos profesionales en la línea de las acciones militares y en los pueblos bombardeados, cuya labor fue de inmediato vista en periódicos y revistas de España y el extranjero (SONTAG, 2004, p.16).

Las fotografías realizadas por célebres fotógrafos como Robert Capa y Gerda Taro se difundieron en los diarios de las ciudades del mundo. La fotógrafa misma perdió la vida mientras tomaba una de sus series de fotos. Los escombros de España estaban al alcance de todos. La abundancia de imágenes mediatizadas contribuyó a sostener o reforzar tanto los imaginarios sociales como los poéticos de la resistencia.

Cuando leemos algunos versos de Juan L. Ortiz, como los que están a continuación, pertenecientes a “Luna y rocío” de *El ángel inclinado*, cabe preguntarse cómo fueron incluidas las imágenes de truculencia -más acordes a las fotografías publicadas en los medios de comunicación - en la suave lírica orticiana

los ojos del corazón, sí los ojos,
ven el horror lívido
de la tormenta de hierro
que estalla sobre el sueño
y las risas más puros,
no lejos, oh belleza, no lejos.
Las distancias, tú sabes,
para el corazón no existen.
Aquí, en esta noche,
en la paz húmeda
y apenas rítmica de esta noche,
en el olvido apenas cantado
de esta noche
que parece recién nacida
en el creciente de Abril,
se oyen llantos de niños,
se oyen llantos de mujeres
porque los niños han quedado bajo los escombros
o sólo son un brazo o una piernecita
ensangrentados.

No es posible aseverar que esta última imagen provenga de una fotografía de prensa o de un film, pero no sería improbable que Ortiz trabajara deliberadamente, como lo hace en este poema, los contrastes entre la lírica paisajística y una imagen tan dura, muy habitual en los medios republicanos de la prensa argentina. En este caso el poeta se posiciona como un testigo que elabora testimonio por mediaciones de imágenes, en la distancia, anulada por la empatía. El llanto de mujeres y niños del final del poema, en el comienzo es atribuido a la mujer y a la

poesía, a una indistinción tejida entre esas figuras

155

La belleza llorando.
Mujer, te veo
los ojos agrandados
y absortos
con un brillo de lágrimas aún.
¿Lloras porque no hay un corazón apacible
esta noche
en que sólo el rocío
tiembla,
en que tu armonía
es toda de ceniza iluminada
y de grillos latentes?
Ah, lloras, mujer mía,
porque los corazones están desgarrados
y estás sola.
Manos ajenas
de muerte
los han desgarrado.
La muerte ha instalado en ellos
su dinastía brutal.
A través de tu faz
melancólica
los ojos del corazón, sí los ojos,
ven el horror lívido.

Efectivamente, algunos medios gráficos recurrían a imágenes impactantes, donde el horror bélico era expuesto sin miramientos. Frente a un aluvión de imágenes de la guerra, reproducidas en magnitud, la vanguardia trabajó en sus elaboraciones poéticas con la conmoción que las fotos producen, de distintas maneras, según las poéticas singulares pero dejando al descubierto el impacto recibido, como vimos a propósito de “Luna y rocío” de Ortiz, en nuestra conjetura acerca de la procedencia

imaginaria del horror bélico de ese poema en particular.

La poesía como resguardo del mundo, como lugar de la belleza, como espacio privilegiado de construcción de objetos puramente verbales quedó en suspenso para los poetas de la guerra porque la poesía de la vanguardia se posicionó para exponer el mundo convulsionado y nombrarlo. En este sentido, podríamos decir que por las fotografías repartidas en los medios de comunicación se generó un fondo de imágenes de la guerra. Las mediaciones de palabras e imágenes fueron una base discursiva previa para que los poetas que no acudieron a España elaboraran testimonio.

Sin embargo, además de la mediación de imágenes y del discurso periodístico de la guerra establecido por la corresponsalía de los poetas que estuvieron en España, “las noticias de España” se constituyeron en núcleo temático de la poesía. Por contraste, el poema “Notícias de Espanha” de Carlos Drummond de Andrade denuncia la censura operada en los medios de comunicación brasileños bajo el Estado Novo, favorable a la visión del franquismo. El comienzo de este poema señala la marca de la guerra en el cuerpo del voluntario que vuelve, y más adelante denuncia la ausencia de un discurso social veraz de esa guerra:

156

Aos navios que regressam
 marcados de negra viagem,
 aos homens que neles voltam
 com cicatrizes no corpo
 ou de corpo mutilado,

 peço notícias de Espanha.

Às caixas de ferro e vidro,
 às ricas mercadorias,
 ao cheiro de mofo e peixe,
 às pranchas sempre varridas
 de uma água sempre irritada,

(...)

Ninguém as dá. O silêncio
 sobe mil braças e fecha-se
 entre as substâncias mais duras.
 Hirto silêncio de muro,
 de pano abafando boca

La falta de noticias, la falta de imágenes, ese silencio, se suple con la imagen de los voluntarios que vuelven con las heridas de la guerra y con los objetos silenciosos que trae el mar⁸.

Este poema, si bien refiere al periodo de la Guerra Civil, fue publicado junto con el poema titulado “A Federico García Lorca” recién en *Novos Poemas* de 1948. Lo mismo ha ocurrido con una serie de textos de otros poetas del Brasil, cuando publicaron sus escritos en el número 15 de la revista *Leitura* de 1944, dedicado al poeta granadino⁹. El único texto de Carlos Drummond de Andrade que logró sortear la censura fue “Morte de Federico García Lorca”, publicado en el *Boletim de Ariel* en 1937.

3. Los escritos como documentos: ¿un verosímil realista?

Si lo “real” es irrepresentable es porque está signado por el horror¹⁰. Esta aseveración del psicoanálisis parecería potenciarse en la guerra ¿Cómo dar cuenta, cómo contar esa experiencia intransmisible, cómo habitar, aunque sea por un instante y en tercera persona en la poesía, el horror de la destrucción humana? Las vanguardias europeas, precisamente, hablaron incesantemente de esto, bordeándolo, alejándose mientras buscaban su aproximación: la destrucción de la lengua dadaísta, las formas de irrepresentación por abstracción constructivista,

8 Los voluntarios brasileños integraban la brigada italiana “Garibaldi” de las Brigadas Internacionales.

9 Para un estudio más detallado del modernismo brasileño en relación con la Guerra Civil Española, ver Miranda, 2011.

10 Acerca de la vinculación entre lo real y el horror en el campo psicoanalítico, Alain Badiou (2005, 36 y 37) dice: “Lacan vio con mucha claridad que la experiencia de lo real siempre es en parte experiencia del horror”. Acerca de la relación entre poesía y horror, Badiou afirma: “El poeta es el protector, en la lengua, de una apertura olvidada [...] Persistimos, desde luego, en la obsesión por lo real, porque el poeta garantiza que la lengua conserve el poder de nombrarlo” .

la descomposición cubista o las formas de lo siniestro en el surrealismo.

En la serie de poetas latinoamericanos de vanguardia que abordamos encontramos - además de las formas de la poesía para narrar lo inenarrable o hablar de lo irrepresentable - crónicas literarias y relatos testimoniales tanto como notas de opinión. Asimismo ofrecieron públicos discursos, reproducidos en los medios de prensa y conferencias radiales, escribieron cartas, artículos periodísticos y firmaron manifiestos. Sin embargo, el discurso poético no sólo está en el centro de nuestra lectura, sino que estaba en el centro de las preocupaciones de los poetas durante la guerra.

Esas formas diccionales de la palabra se autopresentan como formas distantes de los registros ficcionales¹¹. El peso que “lo real” de la guerra ejercía en la palabra fue la razón de la pretendida borradura de lo ficcional de todos los escritos, y en esto se funda el equívoco rótulo de “documento” que algunos de los textos presentan. Sin embargo, lo ficcional no sólo atravesó indefectiblemente todas esas formas, sino también las constituyó. Porque, como ha señalado Hyden White (1985) hasta el mismo discurso de la historia no puede prescindir de los mecanismos ficcionales de invención.

Los textos de la guerra detentan la escritura en situación de experiencia real, incluyendo las fabulaciones que puede postular el ejercicio de la escritura. Pero en ellas, precisamente, la firma del poeta garantiza la veracidad, no ya solamente en función del periodista que anota y testimonia una realidad, sino como sujeto poético de la escritura que labra un documento. Así, literalmente como documentos se titulan: *8 documentos de hoy* y *Las puertas del fuego, documentos de la guerra en España* de González Tuñón, de los cuales sólo el primero incluye textos netamente documentales como cartas, manifiestos, notas de opinión, discursos, aunque también agrega poemas, mientras que el segundo son mayoritariamente crónicas poéticas con un anexo final que contiene los dos discursos del *II Congreso de Escritores Antifascistas*. Por su parte, el escrito de Pablo Neruda titulado “Documento”, constituye una declaración de su toma de posición política como escritor. Pero ese carácter documental también lo exponen, sobre todo, los relatos

11 Las diferencias formales aquí anotadas se fundamentan en *Ficción y dicción* de Gerard Genette (1991).

testimoniales. Como ocurre con el relato de Córdova Iturburu, *España bajo el comando del pueblo*.

En este punto es necesario detenerse en lo siguiente: los textos regidos por la palabra poética y presentados como documentos no tenían como objetivo establecer un efecto de realidad (Barthes, 1972), sino un “efecto de veracidad”. La firma del poeta es la garantía de lo expuesto como veraz, más allá de la construcción poética e ideológica necesariamente implicada. La voz del poeta se presenta como una voz socialmente autorizada y autorizante para el sector afín en la contienda, la voz de autor que testifica. En el caso de González Tuñón, las crónicas de *Las puertas del fuego* parecieran estar escritas bajo un influjo de imágenes poéticas. En Vallejo, sus crónicas pretenden aprehender una verdad social, política, estética, signadas por una narratividad literaria que incluye diálogos, tesis, análisis. Pero lo más importante es que la misma poesía se configura como una crónica. En la forma de la crónica parecerían caber todas las formas, pero bajo la marca de la veracidad y esto proviene de los mismos rasgos históricos del género:

La crónica, entonces, se alza como matriz discursiva de la cual se desprende un modo de narrar que arrastra, hasta el presente, vestigios de un pasado arcaico, entre los más pretensiosos, el de ser registro de un fragmento de la realidad o de algo realmente vivido (Bernabé, 2006).

Mónica Bernabé plantea que “la crónica constituye un molde discursivo del que se desprenden otras formas del relato” (2006, 9). En las formas de “escritura de la guerra” es posible ver que no sólo la poesía se imbricó con la crónica en el caso puntual de *Las puertas del fuego*, sino que la poesía se planteó como una forma de la crónica, del relato de la guerra. Y esto es posible seguirlo en cada uno de los autores.

Si bien algunos textos fueron concebidos bajo ciertos criterios del realismo, como lo hizo González Tuñón, con su idea acerca del “realismo romántico” (esbozada en *Las puertas del fuego*, primer texto en el que propone este modo de la escritura, la conjunción del sueño y la realidad), en verdad esos textos guardan poco del realismo. No obstante, muchas de las imágenes se proponen como documentos de la realidad, aunque elaborados con las estrategias de la vanguardia. De este modo, esta poesía forma parte de esos documentos en imágenes (el imaginario de la guerra) que no solamente fueron labrados para dar cuenta de la situación bélica en el presente, sino como testimonios para el futuro.

Con algunos textos literarios, concebidos como documentos, se pretendía ganar una guerra, o en todo caso, trabajar desde la escritura para uno de los sectores de la contienda, lo cual demuestra que había una confianza en la posibilidad de comunicación o de llegada a los lectores que por esos días eran los combatientes en el territorio disputado y los lectores latinoamericanos. Este rasgo intencionado no está presente del mismo modo en las distintas poéticas, aquí habría que excluir el complejo trabajo vallejano. Sin embargo, en el imaginario y la memoria cultural de la guerra, Vallejo puede ser considerado como el punto más alto en la conjunción vanguardia estética-vanguardia política, precisamente, por distanciarse de una referencialidad documental realista y al mismo tiempo ofrecer la imagen de un testimonio veraz de la guerra desde la perspectiva republicana.

Si bien la idea de denotar una realidad estaba en la base de los textos, éstos no se asentaban exclusivamente en el verosímil del realismo. Las formas del montaje gramatical organizaron la escritura en tanto conformaban una metodología ya conocida por los escritores, reactualizada en función de nombrar la guerra y sus efectos. Pero además, esas formas eran las que mejor parecían adecuarse a la representación de la realidad en destrucción.

De esta manera, los poetas se acercan a la realidad en una suerte de desvío, construyen una escena de escombros con esas formas escriturarias conocidas: fragmentaciones, enumeraciones, superposiciones, acumulaciones. Pero ¿por qué, entonces, no pensar estas formas del montaje escriturario como naturalistas-realistas, si es que parecen “adecuarse” a una realidad en destrucción? Tal vez podría decirse que sí lo hacen pero su factura se basa en el fragmento y su disposición por contigüidad, en enumeraciones caóticas. En esas formas no parecería regir la idea de representar un mundo en su totalidad (aunque se trate de un mundo en destrucción). Los textos poéticos y las crónicas de *Las puertas del fuego*, por ejemplo, constituyen pequeños fragmentos evocados de esa realidad, a través del trabajo lingüístico, de la disposición de ideas e imágenes a veces con escasa ilación, y fundamentalmente polisémica. Pero estas mismas formas de representación se ajustarían a lo denotado, por lo que encontramos una fuerte tensión entre el pasaje de formas constructivas basadas en el montaje de lo irracional a formas

constructivas que pretenden elaborar el relato veraz de lo irracional expuesto en ese mundo real. Si no hay realismo en el método es porque las estrategias de representación son, evidentemente, las de la vanguardia (el montaje) al tiempo que esa realidad se ha fragmentado.

En esos años había comenzado a esbozarse el problema del nuevo realismo en el arte propuesto a partir de las directivas de Stalin en la Unión Soviética, en el *Congreso de Escritores* del año 1934, cuya recomendación central estaba en abordar las formas narrativas del realismo decimonónico para hablar del nuevo contenido social que en ese país se gestaba. Aunque muchos de los poetas adscribieron a la URSS, sin embargo esos mismos escritores no adoptaron el recientemente implantado dogma del realismo socialista, que por lo demás, era adecuado a las formas narrativas y no a las de la poesía. Aunque sí hubo casos, como Vallejo, que antes de la guerra escribió narrativa con esta impronta¹².

161

La búsqueda de congruencia entre una escritura singular y los sucesos narrados o los problemas de la guerra que en los poemas se plantean estuvo marcada por el hecho de testimoniar esa realidad bélica. En el caso de Vallejo, en los últimos años venía reflexionando acerca de los métodos de representación artística. El libro *El arte y la revolución* es una clara muestra de esto. Lo mismo sucede con algunos pasajes de *Las puertas del fuego* de González Tuñón. Y en Neruda se plantea una nueva forma del trabajo poético en vinculación con el mundo en “Para una poesía sin pureza” escrito el año anterior a la guerra, manifiesto del primer número de *Caballo verde para la poesía*.

Se trata de una posición estética basada en la necesidad de intervenir en el curso de los acontecimientos. Este rasgo es una constante que en las vanguardias ha adquirido diferentes formas de manifestarse. Desde su rechazo hasta la plena asunción, el siglo XX está atravesado por esa imperiosa necesidad de asumir, redefinir, cambiar, intervenir la realidad. Por eso la escritura poética se propone como documento y el poeta como testigo

Allí no más, a lado de mi mano,
estaba el primer hombre muerto.
el primer hombre muerto que veo
en la guerra tremenda y desmedida.

Después del lanzabombas, después de caminar entre
raíces
bajo un sol recaído y con ausencias
y mariposas súbitas y locas de balas fugitivas
vi al muerto de pronto cerca de la trinchera
y estaba solo y seco como un brote de tierra
definitivamente incorporado,
al lado de mi frente,
extendido y exacto como todo cadáver¹³.

En la poesía de González Tuñón, *la muerte en Madrid* no es una abstracción ni una personificación, sino una singularización de las muertes, son estas, la de “El primer hombre muerto”, “La muerte del general Lukas”, “Muerte del héroe”, la del anarquista Buenaventura Durruti, la “Muerte del poeta”, García Lorca y finalmente “Epitafio para el primer voluntario muerto”.

Si el método de la enumeración era el que mejor podía nombrar esa realidad, por un desvío del realismo esta poesía de guerra intenta aproximarse a los relatos de las distintas situaciones de la guerra. Es decir, la función del periodista, que espera poder construir un relato verosímil de la guerra, no es la misma que la del poeta, que, alejándose del verosímil del realismo (¿por estar demasiado asociado a la ficción, tal vez?) en verdad pretende aproximarse con la poesía a una “verdad”, mediante un rodeo con respecto al realismo. No sólo se esperaba poder hablar del horror, sino también plasmar la impronta ideológica y un complejo sistema de referencias externas e internas.

González Tuñón trabaja con la indistinción entre crónica literaria y poema, como sucede con “Los niños muertos”. Porque, verdaderamente,

13 González Tuñón, “El primer hombre muerto”.

no hay delimitaciones entre el cronista, el testimoniante y el poeta. Todos estos textos llevan la marca de la subjetividad, del testigo, que procesa aquello que ve y oye y al mismo tiempo lo garantiza como veraz en su escritura. El poeta se postula como cronista de la época.

Esta imagen remite a los antiguos aedas y juglares. La cuestión del canto, del tono poético para nombrar algo de la realidad es lo que se destaca en estos poemas y crónicas literarias, que expanden sus fronteras genéricas hacia las formas periodísticas. En esas formas difusas o en esas combinaciones o contactos de formas, que los poetas frecuentaron, no solamente se entabló una cuestión de experimentación formal. Esas formas que ligaron lo periodístico con lo poético y lo político en el espacio textual tuvieron su correlato en el espacio social, puesto que de la experiencia textual ligada a la experiencia política se extrajo toda una nueva elaboración imaginaria de los poetas también textual y socialmente posicionados como testigos en tanto se plantearon como sujetos actuantes en la misma escritura y por fuera de ella. Creo que esta experiencia ha dejado una larga estela en el siglo. Y todavía hoy esa imagen tiene sus herederos.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-textos, 2000.

BADIOU, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005.

BARTHES, Roland. “El efecto de lo real” en *Polémica sobre realismo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

BERNABÉ, Mónica. “Prólogo” a Sonia Cristoff (comp.) *Idea crónica. Literatura de no-ficción iberoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo, Buenos Aires, Fundación Typa, 2006.

BINNS, Niall. *La llamada de España. Escritores extranjeros en la Guerra Civil*. Madrid: Editorial Montesinos, 2004.

GENETTE, Gerard. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1991.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura y cultura popular*, Buenos Aires: Cuaderno de cultura revolucionaria, 1974.

HOBBSAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 2009.

JACKSON, Gabriel. “Reconocimiento de un pasado trágico” en *Congreso Guerra Civil Española*. Madrid: Conmemoraciones culturales, 2006.

MIRANDA, Julia. “Poesía argentina y poesía brasileña en la Guerra Civil Española” (Cariello, G., Ortiz, G., Miranda, F.; Bussola, D. comps.) en *Tramos y tramas III*. Centro de Estudios Comparativos, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, Rosario, Laborde Editor, 2011.

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana, 2004.

TRIFONE, V. y SVARZMAN, G. *La repercusión de la guerra civil española en la Argentina (1936-1939)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

WHITE, Hyden. *Las ficciones de la representación fáctica. El texto histórico como artefacto literario*. Trad. Elena Tardonato, Nora Bouvet para la Cátedra Literatura Contemporánea Universidad Nacional de Rosario, 1985.