

Geraldine Rogers, *Raúl G. Tuñón, poesía y reportaje: incluye crónicas viajeras del escritor 1932-1936*. Mérida, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2020

Antonia Viu

Cita sugerida: Viu, A. (2021). [Revisión del libro *Raúl G. Tuñón, poesía y reportaje: incluye crónicas viajeras del escritor 1932-1936* por G. Rogers]. *Orbis Tertius*, 26(34), e225. <https://doi.org/10.24215/18517811e225>

El reciente libro de Geraldine Rogers, *Raúl G. Tuñón, poesía y reportaje* (2020), indaga en las relaciones entre las crónicas viajeras y los reportajes del autor argentino Raúl González Tuñón (1905-1974) a partir de los escritos periodísticos aparecidos en el diario *Crítica* y en el magazine ilustrado *El suplemento*, pensándolos como “contraparte” o “reverso” de sus poemas publicados antes de la Guerra Civil Española: *La calle del agujero en la media* (1930), *Todos bailan* (1935) y *La rosa blindada* (1936). El libro se compone de un nutrido análisis sobre estas relaciones a partir de los poemarios y los escritos de Tuñón como “enviado especial” y autor de los reportajes que integran las series “Vidas Truncas” (*Crítica*, marzo-abril 1932), “El lejano sur” (*Crítica*, abril de 1932), “*Crítica* en el infierno del Chaco” (*Crítica*, octubre 1932) y “Redescubrimiento de España” (*El Suplemento*, abril-julio 1936). El volumen también aporta material documental al incluir la transcripción de las series de reportajes en ambos medios y, aunque dicha transcripción deja fuera las imágenes y la puesta en página de los reportajes, el estudio introductorio incorpora algunas de ellas y las integra en el análisis. Esta incorporación permite comprender su importancia en el desarrollo del argumento central de Rogers, que excede el interés por la obra de Tuñón y por las formas más habituales que ha asumido el estudio de la crónica

en Latinoamérica, proponiendo ir más allá de las particularidades de un género metropolitano que se expande hacia la periferia en una fase de modernización transnacional. Rogers se adentra en las superposiciones y trasposos entre reportaje y poesía de vanguardia para señalar que existen vasos comunicantes y que “las transformaciones literarias de esa etapa no derivaron únicamente de los experimentos creadores realizados en el ámbito restringido el arte, sino del amplio e intenso intercambio que fluía entre fronteras discursivas, en una etapa histórica singular en que la expansión de la cultura masiva confluía con la experimentación vanguardista y con la creciente radicalización política de una década candente” (12). Profundizando y expandiendo ideas que la crítica sobre González Tuñón había advertido parcialmente en sus poemas más estudiados, este libro examina la escritura del autor durante los años previos a la Guerra Civil Española como una “zona de pasajes donde poesía y reportaje convergen y divergen, en dinámica tensión” (13).

A semejanza de muchos escritores y algunas escritoras que en los años treinta se volvieron *reporters* o “enviados especiales” y a diferencia de aquellos periodistas de escritorio que informaban sobre lo que ocurría en lugares distantes sin salir de la redacción del diario, la prosa periodística de Tuñón siguió la lógica del reportaje moderno, “cuyo rasgo distintivo consistía en trasladarse al lugar de los hechos para obtener información y producir notas que dieran cuenta de lo visto y oído *in situ*” (26). Así, para González Tuñón, viaje y escritura constituían prácticas porosas que penetran lo social, integrando poesía y reportaje en un corpus singular: “los versos inscriben el discurso social y lo resignifican, la crónica confluye con las inclinaciones contemporáneas de una poesía sin pureza, que busca salir a la calle y contaminarse con la heteronomía del mercado y la política” (18).

El análisis de Rogers y los reportajes reunidos en el volumen permiten advertir que González Tuñón sin duda forma parte de una máquina moderna que mueve aviones, telégrafos y rotativas en busca de la novedad; aquella tribu de trotamundos que —cual excavadores geológicos— auscultan con sus herramientas cada rincón de la tierra con el objetivo de extraer la noticia desde las canteras de la guerra y desde los más remotos lugares de la provincia. Resulta interesante, en este sentido, la alusión que hace Rogers a los orígenes del género y su relación con la “hazaña periodística” y la exploración de África: “un hito memorable fue el encuentro en 1871, en el corazón de África Central, entre el explorador escocés David Livingstone y el corresponsal del *New York Herald* Henry Morton Stanley, que había partido en su busca” (26-27). Pero, a pesar de esa complicidad, el análisis muestra los desvíos y los cambios de escala que sitúan la escritura de Tuñón a contrapelo de esa maquinaria. Si la conflictiva relación entre la vanguardia artística y la prensa de gran tiraje no se resuelve fácilmente a nivel ideológico —menos aún cuando la línea editorial del diario se aprecia, como ocurre en el caso de *Crítica*, con tanta claridad— las crónicas de González Tuñón logran fisurarla. Desde un posicionamiento cada vez más identificado con el comunismo, Tuñón introduce una perspectiva que permanentemente abandona la narración de hechos ajenos para dar cuerpo a un relato que se apropia de la experiencia desde el nosotros, desplazando las temporalidades de la prensa como medio y las de la historia como recuento de lo sucesivo. La puesta en página en la serie de reportajes de “El lejano Sur” muestra algunas de las tensiones que el análisis de Rogers advierte y otras que sugiere, como sucede al contrastar la transcripción de un fragmento de una crónica sobre las tejedoras tehuelches (68) con el equipo de *Crítica* a punto de partir desde Comodoro a Trelew. Las mujeres, advierte el cronista, se han transformado en las obreras de una fábrica que han perdido el fervor con el que tejían sus colchas y ponchos, obligadas ahora a hacerlo por el precio que estos alcanzan en el mercado. Al acceder a la foto de Tuñón en Comodoro Rivadavia junto a los redactores de *Crítica*, es imposible no pensar en ese mismo viaje como una expedición de conquista anacrónica, en la que lo importante es señalar el poderío del diario sobre la distancia y el de la mecanización de la prensa sobre la labor milenaria de las mujeres. También impacta ver cómo emerge esta tensión en una portada, reproducida en el estudio de Rogers, que mientras anuncia el reportaje de González Tuñón mediante una bajada -“El obrero de la Patagonia vive en malas condiciones”, a renglón seguido declara: “Debiera explotarse seriamente la pesca en la zona sur” (71) .

Entre las muchas realidades que conmueven al reportero de la serie “Vidas Truncas” -la primera publicada por *Crítica*- se menciona la catástrofe de un tranvía lleno de obreros que cae en el Riachuelo de Buenos Aires. Desde un tono afectivo distinto al del sensacionalismo del diario -atiborrado de fórmulas del cine de acción-, González Tuñón acentúa un detalle de la tragedia: un obrerito de once años que llevaba restos de un sándwich en el bolsillo al momento de morir. El detalle de este cuerpo entre los demás, del que el reportero se entera a través del relato de un testigo, nutre la crónica pero también la atraviesa y es reelaborado una y otra vez en sus poemas de esos años. Si, como señala Rogers, los reportajes de *Crítica* nunca alcanzan el registro instantáneo que persigue la prensa diaria ya que se publicaban una vez que el autor había vuelto de su viaje e integraban series que tensionaban lo periodístico con la ficción por entregas, los poemas alteran el carácter efímero y sensacionalista de los titulares y la ilusión de proximidad que produce la prensa masiva por medio de la práctica del montaje: “Las imágenes se desatan de trabas racionales y dan paso a expansiones oníricas, en *collages* hechos con fragmentos líricos, líneas de diálogo, títulos de periódicos, estribillos, filmes y afiches publicitarios” (35). Así, las “imágenes no sincrónicas” van acumulándose en los poemas, separadas pero al mismo tiempo abiertas desde detalles en lo que, siguiendo a Didi-Huberman en *La imagen superviviente* (2009), podríamos llamar “iconología del intervalo”:

Es bien sabido que las fronteras son a menudo separaciones arbitrarias en el ritmo geológico de una misma región, ¿Qué hace, entonces, el que cruza clandestinamente una frontera? Utiliza un intervalo ya existente —una línea de fractura, una falla, un corredor de erosión—y, en la medida de lo posible, inadvertido como ‘detalle’ por los aduaneros. Es así como funciona la ‘iconología del intervalo’: siguiendo los ritmos geológicos de la cultura para transgredir los límites artificialmente establecidos... (Didi-Huberman 453)

Son estas “zonas de pasajes” las que identifica Rogers entre los detalles de los poemas, los apuntes de viaje y los reportajes, detalles que se activan e intensifican sin un determinismo temporal en virtud del montaje y de los materiales que les dan forma: la prensa, libretas manuscritas, hojas sueltas, poemarios de pequeños tirajes. Un poema-crónica como “Cosas que ocurrieron el 17 de octubre” pone a la vista los anacronismos y supervivencias, interrumpiendo las cadenas de acontecimientos e insertándolos “en otra constelación que busca avivar la atención con imágenes nuevas” (23). Al hacer referencia a la transposición entre el uso del lenguaje local de Buenos Aires y el lenguaje cosmopolita que advierte en el poema “William Powell”, Rogers usa el verbo *sobreimprimir* y con ello instala una imagen muy potente para cristalizar las prácticas materiales y poéticas que advierte dentro de su zona de pasajes. *Sobreimprimir* no solo evoca una tecnología de medios modernos como la prensa, sino también la posibilidad de ejercer una presión que modifica una superficie de inscripción compuesta de estratos, materiales o afectivos, ya intervenidos previamente. A través de esa palabra, Rogers invita a circular por una escritura en movimiento “que apenas puede ser aprehendida en volumen” (38) y que con ello excede y evade fantasmáticamente los soportes por los que transita, ya que la zona de pasajes incluye escritos que se anuncian sin llegar a ver la luz: “La escritura es profusa y desbordante, no alcanza a ser materialmente contenida entre dos solapas” (38). Por otra parte, en poemarios como *La rosa blindada*, distintos momentos se “sobreimprimen” desbordando el marco de la Insurrección de Asturias y mostrando sustratos materiales no verbales como el de la xilografía que adorna la portada y que también puede remitir a impresos mucho más frágiles que el libro que la exhibe.

La *sobreimpresión* muestra ese rasgo exuberante que Rogers también detecta al pensar los primeros pasos de Tuñón como reportero en la serie *Vidas Truncas*, cuando el carácter viajero de sus notas se limita a los barrios de Buenos Aires o a la provincia. Son tiempos en los que el escritor supera al reportero, ya que González Tuñón se las arregla para escribir con casi nada: es el caso de su reportaje sobre la estadía de Tagore en casa de Victoria Ocampo o el que escribe sobre Pedro Ara, un famoso embalsamador que se hospedaba en el hotel Castelar. “El maravilloso arte de embalsamar”, como reza el título de la crónica, es también el maravilloso arte de componer una noticia a partir de la imaginación, con el auxilio decidido de fotografías y fotomontajes. Por otro lado, el relato de la visita a Ara registrado por Rogers permite advertir que el cronista va acompañado del ilustrador López Nagui y, aunque en este caso el montaje no deja ver ilustraciones, en otras crónicas de

la serie “Crítica en el Infierno del Chaco” estas adquieren un papel importante y pueden pensarse como otra zona de pasajes que incorpora el oficio de los ilustradores a lápiz en la prensa moderna. Rogers reflexiona sobre esta convivencia entre fotos e ilustración en la puesta en página de la serie sobre la guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay, otro de los conflictos entre potencias extranjeras en territorio americano que forman parte de la historia del extractivismo en la región. Desde su análisis es posible advertir que las fotos rehúyen el detalle violento en favor de planos panorámicos y menos comprometedores para la paraguayofilia desde la cual *Crítica* dio cuenta del enfrentamiento, mientras que la ilustración “refuerza aspectos de la crónica o presenta escenas de acción violenta con epígrafes que reproducen fragmentos del texto... La ilustración puede también subrayar una interpretación sintética del conflicto” (93). Mientras la prosa de las crónicas incorporaba recursos poéticos para alertar sobre una lucha en la que morían adolescentes y la condenaba como un crimen, la perspectiva fotográfica “ampliaba la dimensión del conflicto, exhibiendo la competencia entre dos imperios -británico y norteamericano- ligados a los consorcios capitalistas de la zona petrolera sudamericana” (95). En los poemas de *Todos bailan* que vuelven sobre estos hechos -nos dice Rogers- las certezas de lo visto y lo oído en la guerra se transforman en interrogación.

En relación con la serie “Redescubrimiento de España”, publicada en El suplemento, las temáticas trabajadas por Rogers se abren a otros aspectos en que las crónicas aparecen o se dan a ver en la prensa. Desde una metodología que ha interrogado las formas de exhibición en las revistas en general y desde una larga trayectoria en el estudio de magazines ilustrados en particular, Rogers incorpora los avisos publicitarios y el lenguaje gráfico del magazine a su zona de pasajes. Si, como señalamos a partir de la portada de *Crítica* sobre “El lejano sur”, muchas veces la puesta en página de la prensa masiva muestra una suerte de composición desquiciada, al analizar el magazine Rogers detecta también sintonías entre los avisos publicitarios y los temas que González Tuñón trabaja en las crónicas, como ocurre por ejemplo cuando confluyen avisos que hablan de las dolencias de las mujeres con fotos que grafican sus luchas. El “discontinuo moderno” o los “encuentros extravagantes”, como señala la autora, eran habituales en la cultura masiva y en la vanguardia, pero se ha hablado mucho menos, creo yo, de los detalles que se abren camino entre fotografías, textos o ilustraciones en la prensa, más allá de decisiones concretas y conscientes de editores o diagramadores y que tienen que ver con aspectos semiótico materiales que surgen de los encuentros entre medios, tecnologías y determinadas prácticas artísticas o periodísticas.

Además de la significativa contribución que este volumen realiza al estudio de la crónica y del reportaje en la década del treinta, como así también al estudio de la poesía de vanguardia y de las revistas en general, se destaca la tácita participación en otras discusiones de gran vigencia, como la necesidad de trascender la dicotomía entre textos e imágenes al trabajar con medios, arte y cultura impresa. Las *zonas de pasajes* que ilumina este libro abren preguntas acerca de las complejas materialidades y temporalidades que atraviesan esta cultura y que pueden abordarse incorporando discusiones actuales, como las que surgen desde la arqueología de los medios, con el fin de poner en relación objetos que hoy parecen desconectados a partir un excesivo énfasis en las delimitaciones cronológicas y en la irrupción de dicotomías como la que hoy oponen lo impreso y lo digital.

REFERENCIAS

DIDI-HUBERMAN, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abadía Editores.