

Primer canto argentino de Raúl González Tuñón: volver a la Patria para “meterse”.

María Fernanda Alle

UNL – UNR – CONICET

Resumen: El presente trabajo analiza el libro de Raúl González Tuñón publicado en el año 1945, a su regreso al país después de cinco años de residencia en Chile, *Primer canto argentino*. Este poemario debe ser pensado en el contexto que lo sitúa a caballo de dos acontecimientos centrales que signan la vida política y social del país: el 17 de octubre y las elecciones del año 46, puesto que es este contexto el que reviste de importancia y significación a los poemas. El propósito de este trabajo será desentrañar varios interrogantes que se fundan en las contradicciones, las paradojas y los recortes que presenta la versión de la historia narrada por González Tuñón puesto que, en ese contexto signado por la emergencia del peronismo, los poemas de Tuñón narran una versión triunfante de la historia nacional, recuperando el relato histórico construido por el PCA, que supone la victoria final sobre las fuerzas “nazifascistas”. Al mismo tiempo, el trabajo indaga la imagen de escritor que construye Raúl González Tuñón en este poemario en el cruce de dos linajes –el de los *oposidores* y el de los poetas civiles– y que es posible llamar *voz convocante*.

Palabras claves: Raúl González Tuñón – *Primer canto argentino* – peronismo – relato de la historia – *voz convocante*

*Dije: Yo he de volver...y en mi Patria dijeron
algunos: “¡Sí, que vuelva más sin meterse en nada!”
¿Tanto me desconocen en la tierra añorada?
Vuelvo para meterme, igual que se metieron
los que hicieron mi pueblo con la pluma y la espada.
RGT: “Canto de regreso a la Patria”.*

“Ven a ver los colores del alba victoriosa”: del antagonismo a la victoria final.

Si a partir del Golpe de Junio de 1943, la figura de Juan Domingo Perón había ido cobrando progresiva importancia en la esfera pública y captando de modo creciente la atención y el apoyo de las masas de trabajadores, en el año 1945 se convierte, sin dudas, en protagonista indiscutible de la vida política en la Argentina. Ese mismo año, Raúl González Tuñón, reconocido ya en el campo intelectual como un poeta e intelectual del comunismo, emprende el retorno al país después de cinco años de residencia en Chile. El 17 de octubre, fecha en torno a la cual el peronismo construiría posteriormente su “propio mito de los orígenes” (Cattaruzza 2009: 192), lo encuentra al escritor en el país [1].

En noviembre de ese año, es decir, apenas un mes después de ese acontecimiento tan trascendental para el devenir político nacional, González Tuñón publica su libro, *Primer canto argentino*, un poemario que necesita ser pensado en ese contexto de emergencia del peronismo al tiempo que requiere detenerse en la producción del autor en Chile puesto que, desde allí, González Tuñón toma contacto con los hechos nacionales y ejerce su labor de oposición al gobierno militar que se encuentra en el poder desde el Golpe de Junio del ‘43. En este sentido, los poemas deben ubicarse en esa posición al mismo tiempo interior y exterior respecto de los acontecimientos que signan la vida política del país.

En la entrevista que González Tuñón mantiene con Horacio Salas en 1973, el poeta recuerda que esos años en Chile constituyeron una “de las etapas más intensas e interesantes de mi vida y una de las más importantes y decisivas de la historia del mundo” (Salas 1975: 118). Efectivamente, tanto a nivel personal –con la muerte de su mujer, Amparo Mom, y la de su hermano– como a nivel social y político, los años que van de la derrota de la República Española y el establecimiento de la dictadura de Franco al fin de la Segunda Guerra Mundial y la irrupción del peronismo están atestados de acontecimientos importantes tanto en el ámbito mundial como en el nacional ante los cuales González Tuñón tomará posición desde su escritura, en relación con el espacio que ocupa de intelectual comunista, ejerciendo una labor de propaganda partidaria, denuncia y polémica contra el “enemigo” generalizado a escala internacional del “nazifascismo”.

En Chile, González Tuñón escribe en las páginas del diario *El siglo*, un órgano ligado a la órbita del Partido Comunista que fue fundado, entre otros, por Pablo Neruda,

Volodia Teitelboim y el mismo González Tuñón [2]. A través de la escritura en el diario, González Tuñón intervendrá activamente en el campo intelectual chileno a favor de los aliados en la Segunda Guerra Mundial, defendiendo al estalinismo y denunciando al nazismo y, también, en contra del GOU que gobierna la Argentina desde 1943. No obstante entonces su lejanía del país, Tuñón se mantiene al tanto de los sucesos que marcan la agenda política nacional y despliega un sistemático trabajo de denuncia desde el diario.

La mayoría de los poemas que integran *Primer Canto...* fueron escritos en Chile y versiones anteriores de muchos de ellos habían aparecido previamente publicados en *El siglo*. El poemario recoge una serie de 51 poemas, divididos en cuatro partes, la última de las cuales, a diferencia de las otras tres, lleva un subtítulo: “Otros cantos civiles”. Además, otra de las diferencias de esta cuarta parte respecto de las anteriores es que sus poemas tienen como referentes diversos sucesos actuales del ámbito mundial, desde una loa a “La internacional” en el día que dejó de ser himno soviético hasta el canto a la figura del mariscal Tito, pasando por un responso a los generales soviéticos Chernyakovsky y Vatutin, otro a la muerte de Roosevelt, y, también, la denuncia de las “crueldades” nazis. La mayor parte de las otras tres secciones del libro, en cambio, se refieren casi con exclusividad a temas nacionales que incluyen el canto a los próceres y la exaltación de los símbolos nacionales –la bandera, el himno–, el recorrido por los territorios que conforman el país, el elogio a la actividad de la prensa ilegal o al poder de las huelgas contra los “nazifascistas del GOU”, el llamado por parte del poeta a la unión nacional [3] y su explícita adhesión al movimiento “Patria Libre” [4]. El inventario no es exhaustivo puesto que los poemas se caracterizan por su increíble pregnancia a los acontecimientos nacionales e internacionales de esos años. Nutridos en la prensa diaria, en la información que manejan los miembros del partido y que circula en manifiestos, proclamas, papeles de la prensa ilegal; los poemas del libro son permeables a todo ese cúmulo de informaciones que el poeta utiliza y selecciona para tomar partido, denunciar a los “traidores” y asumir el poder de una voz convocante y unificadora.

Si bien González Tuñón demuestra un absoluto conocimiento de la actualidad, ésta es sometida a un proceso de recorte y selección que responde a un modo de concebir la práctica de escritura y a un posicionamiento político partidario. En este sentido, a lo largo del poemario, el poeta narra, con estos retazos y fragmentos, una versión de la historia a

partir de la cual intenta construir un linaje alternativo frente a ese modelo que se estaba gestando en el país de la mano de Perón: un intento de reajuste de los lazos con la masa de trabajadores, con la historia y sus estatuas.

Aunque es cierto que la jornada del 17 de octubre es posterior a la escritura de los poemas que componen el poemario, la coincidencia de las fechas y la visión exaltada y triunfante que el poeta propone de la realidad argentina en los poemas, no dejan de resultar paradójicas e, incluso, sintomáticas. No es casual en este sentido que a un mes de esa movilización masiva en defensa de quien se constituirá como “el líder de los trabajadores”, Tuñón publique un libro de poemas que anuncia y convoca al triunfo final del pueblo argentino contra los militares que detentan el poder, un triunfo anunciado por las mismas fuerzas de la historia que vaticinan la victoria del comunismo, heredero de los “patriotas” sobre las fuerzas políticas “traidoras del pueblo”. Escritos en el exilio, y a medida que la figura de Perón se iba haciendo cada vez más importante en el ámbito político de la Argentina, los poemas, en diálogo permanente con ese contexto que los nutre, parecen hacer oídos sordos a los signos que pueden leerse en él. Si la realidad política argentina revelaba que la presencia de Perón se iba volviendo ineludible y mostraba la pérdida de convocatoria del PCA frente al populismo emergente, el libro de González Tuñón, narra otra cosa: narra una versión triunfante de la historia que anuncia un futuro signado por la victoria del pueblo sobre los militares “nazifascistas” del GOU. Los poemas de *Primer canto...* se convierten, así, en una mirada triunfante acerca del país, una mirada que se posiciona desde el ángulo de interpretación que le ofrece la perspectiva construida por el Partido Comunista local de la actualidad argentina y de su historia:

Vino un día de Junio...Los traidores vinieron / y ella estaba dormida...Pero no estaba muerta. / ¡Ved a mi pueblo ahora! ¡Vedlo cómo despierta! / Un racimo de muertos os podemos mostrar. // Vino un día de Junio...No mataréis mi pueblo / libertador de pueblos y el más amante hermano. / San Martín os maldice y os maldice Belgrano. / Mármol vuelve a escribir su anatema brutal. (“Vendrá un día de Junio”: 55) [5]

A la luz de estas paradojas, contradicciones y recortes que surgen de la lectura en filigrana de *Primer canto...* en su contexto de aparición, son múltiples los interrogantes que pueden plantearse y que serán los ejes que propongo para leer el poemario: ¿Por qué, dada la insistencia de Tuñón en fijar nombres en su poesía, se borra el nombre de Perón aún cuando es insoslayable su importancia en ese contexto?, ¿cuáles son las razones que explican la

necesidad de construir a partir de la poesía un relato alternativo de la historia argentina como enfrentamiento de dos linajes: el de los patriotas y el de los traidores?, ¿qué motivos explican la exaltación de próceres que pertenecían al “panteón liberal” y de los símbolos nacionales? Por último, ¿cómo construye González Tuñón su propia imagen de escritor en el cruce de dos linajes: el de los patriotas opositores y el de los poetas civiles? ¿Y qué concepción de la poesía se juega allí?

Una perspectiva interesante para la comprensión de estos interrogantes, que en los próximos apartados analizaré detenidamente, la brinda el abordaje teórico que el filósofo francés, Alain Badiou, desarrolla en su libro *El siglo para pensar el siglo XX*. Allí, afirma que el pensamiento de los sujetos del siglo estuvo movilizadado por la “pasión de lo real”:

En rigor, el factor actuante en el siglo XX no es la dimensión ideológica del tema del hombre nuevo. La pasión de los sujetos, los militantes, se deposita en la *historicidad* de ese hombre nuevo. Pues estamos en el momento de lo real del comienzo. El siglo XIX anunció, soñó, prometió; el siglo XX, por su parte, declaró que él hacía, aquí y ahora.

Esto es lo que propongo llamar *pasión de lo real*, convencido de que es preciso hacer de ella la clave de toda comprensión del siglo. (Badiou 2009: 52)

El siglo XX entonces es el siglo del “cumplimiento”, no de la “promesa”, y de allí deriva su carácter heroico y épico. En esta dirección, Badiou señala que una de las características propias de este modo de pensamiento del siglo, es que “*ha estado bajo el paradigma de la guerra*” y agrega que “los conceptos fundamentales a través de los cuales el siglo se pensó o pensó su estrategia creativa estuvieron subordinados a la semántica de la guerra” (2009: 54). La ley del siglo, dice el autor, es la de lo Dos puesto que está atravesado por el antagonismo, cuya figura central es la que opone fascismo y comunismo. Por lo tanto, el siglo no supone un devenir dialéctico puesto que no se piensa en una síntesis posible entre ambos polos del antagonismo sino que “todo se orienta hacia la supresión de uno de los dos términos” (2009: 85). En este sentido, si el siglo XX es el siglo de la guerra, es también, nos dice el filósofo, la “centuria de las victorias” pues este pensamiento del antagonismo está atravesado por una subjetividad triunfante que “sobrevive a todas las derrotas aparentes” (2009: 83):

El siglo es convocado como siglo de la producción, por intermedio de la guerra, de una unidad definitiva. El antagonismo será superado por la victoria de uno de los campos sobre el otro. Por lo tanto, también podemos decir que, en ese sentido, el siglo de lo

Dos está animado por el deseo radical de lo Uno. Lo que nombra la articulación del antagonismo y la violencia de lo Uno es la victoria, como constancia de lo real. (2009: 84)

En este sentido, si hay una lógica que dirige la escritura poética de *Primer canto...* es, precisamente, la del antagonismo [6]. Como si se tratase de una guerra a librar en el mismo espacio de la escritura, los poemas adoptan las modalidades propias de un enfrentamiento y el poeta-intelectual se transforma en una suerte de combatiente que, al tiempo que debe defender su propio campo, tiene el deber moral de derrotar al bando contrario.

La versión de la historia que propone González Tuñón está atravesada por la idea de la lucha y tiene como horizonte final la victoria del pueblo sobre sus traidores. Esta lucha se presenta a través de esa figura de lo Dos que propone Badiou para pensar el siglo: un antagonismo que enfrenta a los “hacedores de la Patria”, en la línea que une a los hombres de Mayo y los liberales del XIX a los comunistas; contra los “traidores del pueblo”, linaje que tiene como hito fundamental a Rosas y que concluye en esa forma perfeccionada de la maldad, la traición y la barbarie que es el GOU y su figura más representativa, Perón. Si todo relato histórico supone una teleología, González Tuñón encuentra que este final –que se presenta no como “promesa” sino con la absoluta certeza de su cumplimiento– está en el futuro, próximo pero aún no concretado, que consiste precisamente en el triunfo final de las fuerzas patrióticas contra los “bárbaros traidores”, que, en este poemario, adoptan el rostro nazifascista, ese enemigo del comunismo internacional que, en Argentina, encuentra su concreción amenazante a partir del Golpe del ‘43. De tal modo, no es casual que González Tuñón borre del poemario la derrota que supone el 17 de octubre y el nombre de Perón y, en cambio, los signos que lea en la realidad sean sólo anunciadores de un triunfo final: “Oigo rumor de víspera y de acontecimientos, / rumor de la Emancipación, / enrolados ya están San Martín y Sarmiento, / y todo el pueblo se enroló” (“Canto a las vísperas argentinas”: 65). Se trata, como mostraré más adelante, de un relato de la historia cuya finalidad es la de incluir a los sujetos en esta lucha final, un relato centrado en destacar los vínculos y nexos entre el pasado y el presente. La historia, los próceres, los símbolos nacionales están puestos en función de esta convocatoria a la unión del pueblo en contra del “nazifascismo”. En este sentido, González Tuñón construye en los poemas una versión de la historia que implica un relato inclusivo y convocante: todos los acontecimientos que

conforman la historia del país son reactualizados en el momento presente de tal modo que la lucha contra los traidores actuales implica cerrar un ciclo que tiene sus orígenes en el pasado nacional y, así, constituirse como los herederos de una tradición patriótica.

“Ya no quedará ni el nombre”: concepción de la poesía entre el documento y la propaganda política.

Que el poeta haya decidido su retorno y la publicación de *Primer canto...* en ese año crucial, un mes después de la masiva movilización en defensa de Perón, constituye un gesto que, a la distancia, se vuelve de una pasmosa singularidad y permite leer en el libro mucho más de lo que éste dice: tras lo que el poeta cuenta es posible leer lo que borra, aquello que debe ser desechado de la escritura. Si, desde mediados de los años ‘30, la poesía de González Tuñón se caracteriza por registrar de modo minucioso y casi hasta la exacerbación fechas, nombres y acontecimientos, aquí hay un nombre borrado, un nombre que el poeta parece empeñado en no escribir: el de Perón.

Germán Ferrari corrobora que en el diario *El siglo* aparecen versiones anteriores de varios de los poemas que integran *Primer canto...* y allí sí aparece el nombre borrado en el libro. Frente a esta constatación, el autor deja planteados los siguientes interrogantes:

Gran parte de los poemas publicados en *El siglo* entre 1944 y 1945 contienen ataques directos y violentos contra Perón. Sin embargo, esas menciones son eliminadas en las versiones que integran el libro *Primer canto argentino (...)*

¿Por qué esas exclusiones? ¿Para evitar la censura en Buenos Aires? ¿Para eludir un posible proceso judicial, como el que enfrentó por “Las brigadas de choque”? (Ferrari 2006: 94)

Sin embargo, si bien el nombre de Perón no aparece registrado en los poemas, se alude a él de diversas maneras como “el pequeño coronel”, “el heredero de Rosas” o “la herencia de Hitler”, pero sólo se sugiere su nombre para insistir en su derrota final. De este modo, González Tuñón reduce la figura de Perón a una serie de atributos negativos y generalizadores que necesitan ser “eliminados”:

Ven a ver en la próxima aurora, compañero / General, Comandante de América, a un pequeño / coronel que se irá sin paz, gloria ni sueño, / General San Martín, // ven a ver cómo América a nuestro pueblo unida / abatirá a la herencia de Hitler aleposa, / ven a

ver los colores del alba victoriosa, / ¡San Martín, General! (“Canto al General San Martín”: 58)

Transita por el aire y en la piedra está escrito, / ¡Cederán los traidores! ¡El porvenir es cierto! / En la emboscada o bajo el ancho cielo abierto / caerá aquel que igual que Rosas fue maldito. (“Canto a mi Patria, y un sauce”: 112)

Podemos tentar dos posibles interpretaciones para pensar esta borradura. Suponer un temor por parte de González Tuñón a un posible proceso no se condice con el modo de intervención que el autor viene desarrollando desde su práctica tanto periodística como poética. De hecho, tal como lo demuestra el epígrafe con que comencé este trabajo, González Tuñón vuelve al país “para meterse” y esto significa, de acuerdo al autor, ejercer un poder de denuncia, de exhortación, de discusión y sobre todo, tomar partido desde su propia escritura, de hecho es éste el tipo de intervención poética que el autor viene ejerciendo desde comienzos de los años ‘30 y que tiene su momento de máximo esplendor en el contexto de la Guerra Civil Española. Por otro lado, si bien la censura podía ser un problema, en ese momento se vivía un clima de libertades mucho mayor que en los años anteriores [7].

La supresión de este nombre (su tachadura) se condice con un modo de concebir la escritura poética como “documento”, como “testimonio” de la época lo cual implica necesariamente someter la masa informe de hechos a un proceso de selección, clasificación y recorte [8]. En el poema “Incitación al canto civil”, González Tuñón expresa: “No existieron jamás poetas sin historia / y que la dejen de contar” (95). Así, si la poesía es un reservorio que conserva la historia, que fija los acontecimientos en la escritura, y el poeta es también un narrador, borrar de los poemas este nombre es, de alguna manera, borrarlo de la historia, quitarle su trascendencia y su importancia. No dejar testimonio de este nombre es un modo de tomar partido puesto que significa condenarlo si no a la inexistencia, sí a su derrota final. En el poema que abre el libro y que le da título, el poeta afirma, en un acto de explicitación de su concepción de la poesía: “¡Lo anecdótico! / ¡La anécdota! / Hacia su reivindicación, / porque todo es anécdota, / la Naturaleza, la Historia. / El poeta, ¡que cuente algo! / (...) / Estar en todas partes, como el mar, / (...) / marchar hacia las masas, / sabiendo qué son ellas / y qué serán más allá del Gran Día,” (“Primer canto argentino”: 19). Entonces, si la poesía debe recuperar la anécdota y el poeta debe “contar algo” y acercarse a las masas “conociéndolas”, borrar el nombre de Perón es, insisto, un modo de quitarle su

relevancia histórica y reducirlo a una serie de atributos negativos. Si el poeta apunta a lo que serán las masas después de la victoria –el “Gran Día”– sacar ese nombre, es anticipar lo que el mismo decurso histórico hará por sí mismo: “...De los pequeños hombres / no quedará la sombra, ni el recuerdo, ni el nombre. / Oíd el grito sagrado: ¡Libertad! ¡Libertad!” (“Vendrá un día de Junio”: 55). Estos versos parecen confirmar que esta elisión del nombre concuerda con su confiada perspectiva histórica: la marcha de los acontecimientos y la unión del pueblo contra sus traidores, borrarán finalmente este episodio de la historia. Como afirma Badiou, el pensamiento antagónico que domina el siglo XX supone un devenir que no apunta a una síntesis dialéctica sino a la supresión de uno de los polos del antagonismo.

Otra de las posibles interpretaciones de esta borradura podemos encontrarla en el contexto de escritura. La publicación de *Primer canto...* se encuentra a caballo de dos hechos importantes, por un lado, como ya adelanté, el 17 de Octubre; por otro, las próximas elecciones convocadas para febrero de 1946. Germán Ferrari consigna en su libro, el siguiente dato de gran interés:

Dos meses después [del 17 de Octubre de 1945], el PC aprueba la lista de candidatos a senadores y diputados nacionales por la Capital Federal. Benito Marianetti y Emilio Troise aspiran a ocupar las bancas de la cámara alta, mientras que Rodolfo Ghioldi encabeza la lista de 22 postulantes para la cámara baja. En el último lugar figura González Tuñón. El acuerdo que el comunismo concreta con la democracia progresista y un sector de independientes, “Lista de Unidad y de Resistencia”, deja al poeta afuera de la nómina. (Ferrari 2006: 98)

Aunque las posibilidades de entrar al Congreso son prácticamente nulas incluso antes de que quede afuera, en tanto ocupa el último lugar de la lista, este dato acerca de su finalmente frustrada candidatura arroja luz sobre una singularidad de su imagen de escritor puesto que ésta no sólo remite a la del poeta que se acerca a las masas sino a la del político que responde a la plataforma partidaria. De hecho, varios de los epígrafes de los poemas son extractos de manifiestos del partido o de discursos de sus dirigentes y muchos de los poemas son llamamientos por parte de una voz convocante a adherirse a huelgas y protestas o a tomar posición frente a diversas acciones llevadas a cabo por la izquierda, como el movimiento “Patria Libre”, la circulación de la prensa ilegal, el congreso de la Federación Juvenil Comunista o los “actos de la unidad nacional” que signan “la tónica de la realidad argentina” (“Primer canto argentino”: 23). Como dos caras de una misma moneda, la

práctica poética y la práctica política, se encuadran en el marco de un mismo tipo de intervención, es decir, no hay una contradicción entre ambas sino que forman parte de un mismo campo de acción del poeta intelectual: el poema cumple, de este modo, una función que sobrepasa el hecho estético. Así, en el poema “Incitación al canto civil”, el poeta expresa que “cantar” y “luchar” son dos experiencias que comparten sus características, la poesía es un arma de lucha y la “carabina” encierra un sentido poético del mundo: “Y es posible que pronto nos encontremos junto / a las sombras queridas de la grande Argentina / y en lugar de la pluma me deis la carabina. / ¡Será otro modo de cantar!” (96). En este sentido, el poemario es una suerte de pancarta política, una propaganda partidaria que tiene el objeto de intervenir de modo persuasivo, a través de un mensaje convocante y exaltado, en las decisiones de las masas votantes. Así, borrar el nombre de Perón es una decisión política –una estrategia– que, en el marco del poemario, se justifica frente a las próximas elecciones y tiene como objetivo contrarrestar el peso que este “pequeño coronel” ha venido acumulando.

Son dos entonces las tentativas respuestas que se pueden ofrecer para explicar esta borradura y que remiten a un modo de pensar la práctica poética y su finalidad: como “documento”, borrar el nombre de la poesía significa borrarlo de la historia; como panfleto partidario, borrar el nombre es una estrategia frente a su creciente importancia en la vida política, social y cultural del país y contrarrestar votos.

“Desde el grito de Mayo al último manifiesto del partido”: narración histórica y construcción de un linaje.

En *Primer canto...* es posible leer un relato de la historia argentina que remite inmediatamente a la construcción de una tradición patriótica que el PCA había comenzado a desarrollar desde mediados de la década anterior. Esta narración comunista del pasado nacional es una fuente que nutre los poemas de González Tuñón, de tal modo que la actualidad política y social se entrelaza con esta versión histórica a fin de construir un linaje alternativo frente al amenazante avance de Perón. Se trata, en fin, de un modo de actualizar esa historia en el presente y trazar, en ese movimiento, una conexión entre éste y el pasado.

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 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)

Este proceso de construcción de una tradición propia a partir de un relato histórico tiene su centro en la articulación de una visión de la Revolución de Mayo como momento fundacional y en la organización de un panteón propio de héroes en el que sobresalen figuras como la de Sarmiento y Moreno, entre otras [9]. Al mismo tiempo, este relato comunista de la historia continuaba respondiendo a “aquellos diagnósticos que, desde fines de los años 1920s., el PC argentino había hecho suyos: país semicolonial, necesidad de transformación agraria y antiimperialista” (Cattaruzza 2007: 186).

Por otro lado, en un movimiento de oposición frente al bloque nacionalista y el revisionismo histórico, este relato comunista presenta a Rosas como la figura del traidor, en un linaje que tiene su punto más acabado, en el momento actual, en las figuras representativas del Golpe militar del ‘43. Así, como señala Cattaruzza, estas interpretaciones que asume el PC demuestran que “la posición antiimperialista en lo que hace a la interpretación de la historia argentina no estaba condenada, a fines de los años 1930s., a volverse rosista” (2007: 184).

Primer canto... se encuadra dentro de este proceso de recuperación y articulación de un relato histórico legitimador que es, al mismo tiempo, una versión propia y un punto de anclaje dentro de la historia nacional. Ya desde sus títulos, los poemas remiten a esta

resignificación del pasado: “Himno a las vísperas de Mayo”, “Canto al pueblo heredero de la Tradición de Mayo”, “Canto al General San Martín”. Además, la tercera sección del libro está integrada por nueve poemas que retratan y exaltan a diversas figuras del siglo XIX – como “Canto a las sociedades patrióticas y literarias del siglo XIX”, “Retrato de Mariano Moreno”, “Sarmiento en la tienda de abarrotes”, “Esteban Echeverría va por la calle”– y recuperan momentos trascendentes de la historia nacional, como el poema “José de San Martín escribe a O’Higgins” o “El himno argentino cantado a todo piano en Montevideo”. En este sentido, el poemario de González Tuñón recupera esta versión de la historia construida por el comunismo local en un intento por reforzar los lazos con las masas a las que el poemario está dirigido. Frente a ese horizonte amenazante del peronismo, González Tuñón retoma este relato comunista desde la poesía con el fin de convocar al pueblo a la lucha, de fortalecer los vínculos con ese colectivo al que se ve cada vez más lejos, de mostrar los vínculos que unen la lucha heroica de los próceres con la que, en la actualidad, llevan a cabo los que combaten a las fuerzas “nazifascistas” que, de acuerdo con esta interpretación, son las traidoras de los intereses del pueblo. En este sentido, la construcción de un linaje histórico en el interior del poemario es una lectura, desde la poesía, de estos relatos articulados por el PC, pero al mismo tiempo tiene una función que se relaciona con ese contexto en el que el peronismo va conquistando espacios de poder cada vez más amplios. De este modo, la exaltación de los héroes y de los símbolos nacionales permite construir una alternativa frente al modelo “nazifascista” imperante desde el Golpe y que tiene en la figura de Perón a su representante más acabado. Dos herencias se pueden rastrear entonces a lo largo de los poemas: la que enlaza a los héroes de Mayo con el comunismo y la que vincula a Rosas con su modelo perfeccionado:

¿quiénes / son éstos / que enriquecen de súbito las sastrerías militares, / avanzan sobre el crédito / y hablan de San Martín en los banquetes / avergonzando las escarapelas? / Es Juan Manuel de Rosas que regresa / del fondo resentido de su historia de bárbaro, / Rosas pasado por Berlín y adornado / por las flechas oscuras del Falanje [sic]. (“Nuevo intermedio amargo, y final de esperanza”: 48) [10]

De esta manera, este relato de la historia implica una reactualización de la oposición sarmientina de civilización/barbarie. Sin embargo, si para Sarmiento la figura de Rosas implicaba una continuación perfeccionada de Facundo, para Tuñón hay todavía un modelo que sobrepasa a ambos porque allí se juega, además, un elemento que no estaba en los

anteriores eslabones de la cadena, el elemento nazifascista: “un Rosas pasado por Berlín”. Frente a este modelo de la barbarie llevada al extremo, se construye el otro, el de los “herederos de Mayo”, un “nosotros” que, acompañado por el espíritu de los héroes, podrá salir victorioso de la lucha final. Precisamente, de acuerdo con la visión que propone González Tuñón, este “nosotros” que se opone a las fuerzas hostiles, está emparentado con todo un linaje de héroes que “hicieron la Patria”, que lucharon, desde la escritura y las armas, por la construcción de la nación. Se trata, en fin, de pensar los vínculos que unen ese pasado con la lucha presente contra los traidores:

No lucharon en vano / San Martín y Las Heras y Güemes y Belgrano / para que no temáis sus sombras puras / ¡Vedlos salir de sus tumbas oscuras! / Temblad, tiranos, / que ahora unido, hermano con hermano, / se apresta a la pelea el pueblo soberano. // No escribieron en vano / ni en vano conocieron sufrimiento / Moreno, Alberdi, Echeverría, Sarmiento / sus sombras dejan hoy el monumento... (“Canto a la prensa ilegal”: 73)

Esta mirada del presente como continuación de una lucha histórica que se lee en los poemas responde a un modo de comprensión del momento actual presente tanto en los discursos y manifiestos del PCA como en la prensa partidaria. De este modo, *Primer canto...*, se constituye como una respuesta programática a la propuesta del PC sobre la necesidad de continuar la lucha que comenzaron los próceres. Hacia fines de agosto del ‘45, en el periódico *Orientación*, uno de los órganos del PC local, el dirigente del partido, Victorio Codovilla, expresa:

El partido tiene que transformarse en heredero de las mejores tradiciones patrióticas del país. Sus cuadros y afiliados que ya estudian y asimilan la historia nacional, deben intensificar ese estudios y considerarse como los continuadores de la obra de los grandes patriotas que lucharon para asegurar la libertad del país en el orden económico, político y social, y popularizar la gran obra democrática y progresista de Moreno, de San Martín, de Belgrano, Rivadavia, Sarmiento, Alberdi, Mitre, Alem, Justo y Ponce. Al mismo tiempo, debe hacer conocer al pueblo la obra despótica y tiránica de las fuerzas de la reacción y del feudalismo que se proponían continuar los herederos espirituales de los colonizadores españoles –cuya expresión más siniestra es Rosas y sus epígonos nazi-onalistas actuales–, crear el odio contra toda forma de tiranía y la voluntad de luchar para extirpar hasta el último brote de la misma. (Codovilla 1945: 4)

De acuerdo con este programa de acción diseñado por Codovilla, *Primer canto...* se configura como una respuesta poética que busca intervenir en este contexto, construyendo un relato histórico en el que se oponen dos linajes. Frente a esta propuesta de Codovilla,

González Tuñón intenta, desde la poesía, “popularizar la gran obra democrática y progresista”, “crear el odio contra toda forma de tiranía” y “luchar para extirparla”. Así, la autoridad del poeta, que se funda en este afán de convertirse en “continuador de la obra de los grandes patriotas” estará abocada a convocar al pueblo, a sumar adhesiones a través de lo que podríamos llamar una campaña pedagógica de concientización y difusión masiva.

Hayden White señala que una de las características más importantes de toda narración histórica es su “deseo de moralizar sobre los acontecimientos de que trata” (White 1992: 29). La exigencia de un cierre responde a este deseo puesto que toda conclusión narrativa brinda retrospectivamente una carga de significación a los acontecimientos narrados que es de orden moral. El autor lleva a cabo un análisis de la *Crónica* de Dino Compagni, escrita entre 1310 y 1312, texto que supone una plenitud narrativa que la diferencia de las otras dos formas analizadas –la de los anales y las crónicas– y señala:

Lo que Kermode denomina “peso de la significación” de los acontecimientos contados se “proyecta” a un futuro que va más allá del inmediato presente, un futuro cargado de juicio moral y castigo para los malvados.
[...] Los acontecimientos realmente registrados en su narrativa parecen ser reales precisamente en la medida en que pertenecen a un orden de existencia moral [...].
(White 1992: 36-37)

Cité este fragmento del estudio que realiza Hayden White porque estimo que es de gran interés para pensar el poemario de González Tuñón. Si bien es cierto que en este caso se trata de poemas y no de prosa narrativa, ni mucho menos de un relato historiográfico que pretenda representar la realidad histórica de modo “objetivo” –esa pretensión siempre imposible, de acuerdo con Hayden White– sí es posible pensar en una lógica narrativa “moralizante” que orienta la construcción de los poemas. Al igual que en la *Crónica* analizada por el autor, los poemas de Tuñón están atravesados por una lógica moral que selecciona los acontecimientos que registra y orienta la mirada de la historia hacia un desenlace futuro que significa el triunfo sobre los traidores y, por lo tanto, supone la restitución de un orden armónico en el que estos serán no sólo castigados sino borrados de la historia. En este cruce entre historia, actualidad y futuro victorioso se juega, entonces, un deseo moralizante que impregna de significación a los acontecimientos y que echa luz

sobre el posicionamiento de los comunistas ante las disputas que signaron la vida política de la primera mitad de los años '40.

“Mi voz no es solo mía”: construcción de una imagen de escritor como voz convocante en las huellas de dos linajes.

La imagen de escritor que puede rastrearse en los poemas de *Primer canto...* se construye en las huellas de un doble linaje: el de los intelectuales que desde el exilio ejercieron la escritura como modo de intervención política, cuyas figuras centrales son Sarmiento y Echeverría; y, por otro lado, el de los poetas civiles, que tiene su centro en la figura de Rubén Darío, de Walt Whitman y de Miguel Hernández [11]. Es necesario destacar que la imagen de estos escritores y poetas a partir de las cuales González Tuñón construye una herencia para su poesía dependen de un modo de concebir la práctica poética que se proyecta también sobre la construcción que hace de estas figuras, en tanto éstas son atravesadas por el prisma que conforma su concepción poético-política de la literatura.

El sentido que alcanzan estas dos vertientes poéticas puede leerse desde el inicio del poemario, a partir de los epígrafes que escoge y que dan la pauta para comprender tanto la imagen de escritor que González Tuñón construye como el valor que concede a la poesía. El primero de ellos, que remite al contexto actual y por lo tanto sitúa al poemario en las coordenadas de su época, reproduce un cable enviado a González Tuñón desde Rusia:

CABLE DE MOSCU

RAUL GONZALEZ TUÑON “EL SIGLO” – SANTIAGO DE CHILE “CON GRAN INTERÉS LEIMOS SUS ULTIMOS POEMAS DE GUERRA DEDICADOS A NUESTRO PAIS. QUE SUS NUEVOS VERSOS SIRVAN TAMBIÉN A LA CAUSA DE LA VICTORIA DEFINITIVA SOBRE LA TIRANÍA HITLERIANA”

Firmado: *Apletin – Suchkov – Kelin.*
Moscú, 1° Enero de 1944.

El segundo, que a diferencia del anterior no remite al contexto político-social sino a la literatura, es una cita del poema “Canto a mí mismo” de Walt Whitman: “¡Desarrollo de las palabras en los tiempos / La mía es una palabra moderna: la palabra ¡MULTITUD!”.

En el espacio trazado por la confluencia de estos dos epígrafes pueden leerse las dos vertientes poéticas a partir de las cuales González Tuñón construye una herencia para su propia escritura y para su imagen de escritor: por un lado, la del intelectual que “sirve” a

una causa, que supone una idea de la poesía “útil”, como espacio donde también se juega la posible victoria; y, por otro, la del poeta que se dirige a las masas, la del poeta civil cuyo canto está destinado a las muchedumbres. Al mismo tiempo, ambas vertientes tienen su punto de unión en la concepción de la poesía y del poeta en contacto con la actualidad de su escritura. Así, “el desarrollo de las palabras en los tiempos” y la idea de una poesía útil a la lucha contra el enemigo nazifascista remiten a una concepción de la poesía cuyo valor reside en su poder de actuar ante los acontecimientos presentes.

El primer linaje a partir del cual González Tuñón construye su imagen de escritor tiene a las figuras de Sarmiento [12] y Echeverría como figuras centrales, pero también remite a otras como la de Sastre y Alberdi, entre otros. En esta dirección, González Tuñón construye su imagen de escritor como la del heredero de una tradición de escritores políticos cuyas obras intervinieron en el contexto histórico signado por la tiranía rosista. Si la herencia histórica del rosismo se proyecta en la figura de Perón, González Tuñón construye su propia imagen como la del opositor que, desde el exilio, escribe para denunciar los “males” que sufre la Patria signada nuevamente por la censura, la muerte y la traición, en la huella dejada por los escritores de la generación del ‘37.

En el poema “Mensaje a Buenos Aires”, se refiere explícitamente a esta idea de la herencia, de la continuidad de una escritura como arma de lucha en la que él se incluye como el eslabón actual: “¡Sombras de Hernández, Guido, Andrade, Echeverría! / En mis manos sus liras son hoy la lira mía, de pólvora, rosa y puñal, / (...) / ¡Abridme paso! Un puesto de soldado reclamo / ¡y me pongo a cantar!” (62).

Por otro lado, como expresan los versos citados, otra figura de este linaje es la de Hernández, cuya obra más importante, *Martín Fierro*, se constituye como una protesta en contra de la política del presidente Sarmiento. También aparece el nombre de Guido y Spano, poeta que fue preso por orden de Mitre tras oponerse a la guerra del Paraguay y el de Olegario Andrade, poeta, periodista y político que fue fundador de *El porvenir* en Entre Ríos y opositor a la política porteña en los años de Mitre, quien ordenó la clausura de su periódico. En este sentido, estas diversas figuras a partir de las cuales Tuñón construye una primera herencia para su poesía, encuentran su denominador común en la figura del *opositor*: todos ellos han intervenido a través de su escritura como opositores frente al poder imperante.

El segundo linaje se funda en la herencia de Whitman y Darío, como figuras que representan una tradición del poeta civil cuya poesía está destinada a las multitudes: el “poeta profeta” que nutre su poesía de la experiencia directa y cuyo canto es un anuncio y un acercamiento al hombre. Ambos poetas son los eslabones primeros de una cadena que tiene en Tuñón, al igual que el caso anterior, su continuación.

El Whitman que González Tuñón construye es el cantor de Lincoln [13], aquel que inscribe en su poesía los horrores de la guerra, el bardo americano que anuncia un futuro signado por un proyecto democrático reparador de las injusticias y los errores. Así lo expresa el mismo Whitman en su poema “¡Adiós!” de *Hojas de hierba*:

Para terminar yo anuncio lo que vendrá en pos de mí. // Recuerdo haber dicho, antes de que brotaran mis / hojas, / que yo alzaría mi voz alegre y vibrante con referencia / a lo consumado. / (...) / He cantado el cuerpo y el alma, he cantado la guerra / y la paz, y he cantado los poemas de la vida y de / la muerte, / Y los poemas del nacimiento, y he mostrado que hay / nacimientos innumerables. / (...) / Yo anuncio el advenimiento de personas puras, / Anuncio a la justicia triunfante, / Anuncio la libertad e igualdad inflexibles, / Anuncio la justificación del candor y de la justificación / del orgullo. // Yo anuncio que la identidad de los Estados es una / identidad única, / Anuncio a la Unión, más y más compacta e indisoluble, / Anuncio un esplendor y una majestuosidad tales, que / harán insignificante toda la política anterior de / la tierra. (Whitman 1977 588-589)

En los poemas de *Primer canto...* se juega una imagen de Whitman como el iniciador de una modalidad poética que tiene a Tuñón como su sucesor en tanto, al igual que Whitman, construye su propia imagen como la del vate que comunica un mensaje a los hombres y cuya poesía es un canto actual y civil que anuncia, a través de un proyecto político, un futuro que se presenta como reparación.

Por otro lado, la importancia de la figura de Rubén Darío en *Primer canto...* es crucial puesto que los poemas de González Tuñón necesitan ser pensados en las huellas de su *Canto a la Argentina*, una extensa composición escrita por encargo del diario *La Nación* en conmemoración del primer centenario de la Revolución de Mayo [14]. En “Canto de despedida”, González Tuñón especifica el significado actual que cobra el poema de Darío: “Violeta, lleva flores al busto de Rubén / que está en Palermo, creo. Su Canto a la Argentina / vive una actualidad más trágica y más fina.” (115). En este poema, Darío exalta al país como “paraíso terrestre” desde diversos aspectos que hacen a su singularidad: su extensión, la pampa, la fertilidad de la tierra y la política agroexportadora –“el granero del

orbe”–, las corrientes inmigratorias, los héroes de la Patria, a través de un canto abarcador que invita a los hombres de todas las naciones a sumar sus voces, se dirige a ellos para transmitirles un mensaje de unión y de paz. Invocando símbolos nacionales como el himno y el sol de la bandera – “el Sol de Mayo”–, el poeta augura una “más grande Argentina futura” y llama a los jóvenes a “Estad atentos a los ruidos / que preceden la alba naciente” (1949: 61). En este sentido, es posible afirmar que la “actualidad” del poema de Darío tal como la piensa Tuñón reside, precisamente, en este poder del canto de anunciar un futuro de grandeza para el país: tarea que recomienza González Tuñón en su poemario.

Al igual que el poema de Darío, “Primer canto argentino”, el poema que inicia el libro, es una larga composición en la que Tuñón, siguiendo a Darío, recorre a lo largo de los versos los territorios que conforman la extensión del país, exaltando, región por región, los productos agropecuarios e industriales que conforman su riqueza y describiendo al país como lugar de la mezcla y de lo inagotable en tanto la inmigración, unida al elemento criollo, ha hecho del país un espacio signado por lo múltiple y lo diverso. El poema se configura como un gran canto al trabajo de los hombres y al futuro del país en el rescate de aquello que no es “muerte y roña”, del factor revolucionario que palpita en “la vanguardia de su pueblo” y que será el inicio del cambio. De este modo, la imagen de poeta que se construye en el poema, el que “ve aún más allá” – el profeta–, implica una concepción de la poesía como anuncio, como canto “lanzado hacia el futuro”.

El Darío construido por González Tuñón es aquel que se prefigura en *Cantos de vida y esperanza* de 1905 y que tiene, de acuerdo a González Tuñón, su núcleo de fuerza en *Canto a la Argentina*. Esta selección de Darío tiene su razón en que a partir de ese momento, Darío explota facetas diferentes a la de sus primeros libros y comienza a incorporar elementos que remiten a ese “tiempo que le tocó vivir” [15], desechado de sus poemarios anteriores, así lo expresa en el prólogo de *Cantos de vida...*: “Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal. Y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental. Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable)” (Darío 1940: 21) [16]. Este Darío antiimperialista y civil es el que Tuñón reinterpreta, sometiéndolo a su propia concepción del valor de la poesía en sus relaciones con la política. Así, Tuñón llega incluso a predecir un truncado Darío comunista, al que la muerte impidió cantar a la Revolución Rusa. De este modo, lo piensa como el virtual iniciador de un modo

de escritura poética al servicio de la revolución cuyas riendas toma el mismo Tuñón. Si la muerte paralizó la voz de Darío, es la voz de Tuñón, “voz menor pero atrevida”, la que cantará las glorias de la Rusia estalinista. Vale la pena citar extensamente las primeras estrofas del poema:

Se acerca San Silvestre en su silla de oro, / que Darío cantara en su regia poética. / Si él estuviera vivo, le harían solemne coro / a un nuevo canto suyo más alto y más sonoro, / los poetas del mundo que hacia la Unión Soviética / miramos saludando un nuevo año de gloria, / que atraviesa el celeste pórtico de la Historia. // Él cantarí a la Rusia de los trabajadores / con su voz resonante y su mágico acento. / Puchkin, Block, Maiakovski, los maestros cantores, / de contenidos vastos y ritmos precursores / saludarían al bardo desde su monumento... / Mas su voz ha callado. Y es una voz menor, / pero atrevida, ahora, la que quiere en tu loor, // Libertadora, madre de pueblos, victoriosa, / saludarte en el alba del año que deviene. (“Canto a la Unión Soviética en el nuevo año de gloria”: 180)

Por otro lado, es necesario señalar la importancia que cobra, dentro de esta red de herencias a partir de la cuales se construye una imagen de escritor civil, comprometido y opositor, la figura de otro poeta, esta vez ligada a la defensa de la República Española: Miguel Hernández. Como se sabe, en torno a la Guerra Civil Española (1936-1939), un número considerable de escritores, poetas e intelectuales de diversas partes del mundo, entre ellos el mismo González Tuñón, delineó un espacio de intervención en defensa de la República que generó una práctica artística comprometida y revolucionaria y, al mismo tiempo, reflexionó sobre el rol del intelectual y de la escritura asociada a un contexto específico de combate contra el fascismo: la España en guerra que parecía augurar la revolución. *Primer canto*... recupera la figura de Hernández, el poeta y el guerrero muerto en prisión en el año 1942, como la de aquel cuyo “aliento” acompaña esta nueva lucha – contra el nazifascismo argentino en este caso–, así, González Tuñón se convierte él mismo en el *sobreviviente*, aquel que continúa una guerra comenzada apenas unos pocos años atrás:

Miguel, desde tu muerte siento tu aliento, amigo,
muerto poeta y capitán.
Verás -¡como en España!- bajo el cielo del trigo,
Alzarse allá en mi patria, que también es contigo,
La espiga de la Libertad! (“Canto a las vísperas argentinas”: 66)

En este cruce de tradiciones y herencias poéticas, González Tuñón construye su propia imagen como la del poeta al mismo tiempo “profeta” y “luchador” cuyo canto,

dirigido a las masas, tiene por función “anunciar auroras”. En este sentido, en la construcción de esta imagen se pone en juego una concepción de la escritura poética cuyo valor reside, precisamente, en el poder de su mensaje puesto que en él se conjugan, como parte de una misma función, la capacidad anunciadora –profética– de comunicar masivamente y la capacidad de acción, de “luchar”. Así, no habría para González Tuñón una disyuntiva entre poesía y acción en tanto el mensaje poético es además un arma de lucha:

El poeta, profeta y luchador, lo ha sido / en los siglos, ¿qué hizo, sino anunciar auroras / y sospechar victorias y gestas creadoras, / en la humana continuidad? // También soy el espíritu. También es mío el sueño, / pero cuando me elevo oigo la voz tremenda. / Hay que luchar aún. ¡Prosigue la contienda! / Y es hermoso luchar. (“Incitación al canto civil”: 95)

Al mismo tiempo, tal como expresa el poema, si bien el poeta tiene este don del espíritu y del sueño –que se entrelaza con esa otra capacidad, la de “anunciar auroras”– es la historia, el momento presente, signado por esa “voz tremenda” el que marca la eficacia de la poesía. Esta idea de la función de la poesía en relación a un imperativo de orden social y político aparece expresado también en el poema “Canto de regreso a la Patria”, en cuyos primeros versos, el poeta afirma: “Voy a cruzar mi Pampa y a remontar mi Río, / porque la Patria llama voy a partir de veras [sic]” (119). Entre la “voz tremenda” y el “llamado de la Patria” se juega entonces el valor de la poesía. Para González Tuñón, escribir poesía será cumplir con un deber: el de transmitir mensajes. En esta encrucijada, entre el escritor opositor al poder que piensa su escritura en función de un programa político y el poeta civil, el bardo que acerca su “anuncio” a las masas, se juega una idea del poeta que asume la voz del pueblo, que habla por él al tiempo que convoca, llama y promueve a la lucha contra los traidores. En esta confluencia se construye una subjetividad poética que propongo llamar *voz convocante*.

Ahora bien, pensar esta imagen de escritor como *voz convocante* implica remitirse a las relaciones y cruces que se producen entre el “yo” del poeta y la construcción de un dispositivo colectivo de enunciación, un “nosotros”. Para esto, es preciso volver a Alain Badiou quien, en el libro ya citado, 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):

Insisto: la fraternidad es la manifestación real del nuevo mundo y por consiguiente del hombre nuevo. Lo que se experimenta, en el partido, la acción, el grupo artístico subversivo, la pareja igualitaria, es la violencia real de la fraternidad. ¿Y cuál es su contenido sino la aceptación de la preponderancia del “nosotros” infinito sobre la finitud del individuo? Eso es lo que designa la palabra “camarada” casi caída en desuso. Es mi camarada aquel que, como yo, sólo es sujeto por pertenecer a un proceso de verdad que lo autoriza a decir ‘nosotros’. (2009: 133)

Y más adelante señala que el modo visible de esta fraternidad constitutiva de siglo es la “manifestación”:

...el siglo fue el siglo de la manifestación. ¿Qué es una “mani”? Es el nombre de un cuerpo colectivo que utiliza el espacio público (la calle, la plaza) para mostrar el espectáculo de su propio poder. La manifestación es el sujeto colectivo, el sujeto-nosotros, dotado de un cuerpo. Una manifestación es una fraternidad visible. La reunión de los cuerpos en una sola forma material en movimiento tiene la función de decir: “nosotros” estamos ahí, y “ellos” (los poderosos, los otros, los que no participan de la composición del “nosotros”) deben tener miedo y tomar en cuenta nuestra existencia.

La manifestación, en el siglo, sólo se comprende en el horizonte subjetivo de un “podríamos cambiarlo todo”. (2009: 139)

De acuerdo con estas ideas del filósofo francés es posible pensar que la subjetividad poética que atraviesa *Primer canto...* se configura como parte de una fraternidad que autoriza al “yo” a decir “nosotros”, a hablar apropiándose de la voz de ese colectivo. El yo se constituye precisamente en el “nosotros” que es quien legitima el uso de la palabra: “Mi voz no es sólo mía, / a través de mi voz perviven otras voces, / lo mejor, lo más grande, / el proceso dialéctico, sobrevive en mi voz.” (“Primer canto argentino”: 20). Este “yo” del poeta asume su voz entonces como parte de una fraternidad que no sólo autoriza el canto sino que brinda identidad a partir de una confrontación con aquellos que no forman parte de ese colectivo: el pueblo, la patria, se define a sí misma contra “los traidores”. En este sentido, González Tuñón diseña los límites y las inclusiones de ese “nosotros”: una fraternidad constituida por la izquierda nacional e internacional de esos años y el pueblo unido en la defensa de la “Patria”. Así, aparecen en sus poemas de modo recurrente los nombres de Pablo Neruda, de Juan L. Ortiz —“(Por ahí se va a la casa de Juan Ortiz y el hondo Gualaguay)”, dice en el poema “Primer canto argentino” (23)—, de Rodolfo

Puiggrós, de Victorio Codovilla, de Carlos Prestes, de Benito Marianetti, entre otros, en un intento de delimitar ese “nosotros”, de definir las pertenencias y, en el mismo movimiento, señalar las exclusiones.

Al mismo tiempo, esta experiencia de la subjetividad que se identifica con un sujeto colectivo involucra un modo de concebir la escritura poética como lazo de unión de ese “nosotros”. La concepción de la poesía que se despliega a lo largo del poemario supone esta idea de enlace de los hombres en un colectivo que trasciende al individuo: la “poesía civil”, tal como la concibe González Tuñón, tiene por función “juntar” a los hombres e imponer una voz que sobresalga ante el “tumulto” y el “caos” del mundo, es decir, que pueda transportar un mensaje clarificador al tiempo que dotar de sentido a esa fraternidad. Para Tuñón, la poesía llama a la fraternidad y, en este movimiento, da sentido al cúmulo de acontecimientos que se suceden. En los primeros versos del poema “Primer canto argentino”, se expresa esta idea de la poesía como unidad, como modo de enlace de los hombres con el poeta en una suerte de unidad superior que los reúne y los dota de sentidos: “He aquí que por encima del tumulto, / en medio del caos, padre de la armonía, / el poema civil vuelve a juntar los hechos / (...) / vuelve a juntar / (no ha perdido su singular resonancia) / las raíces, / los hombres, / y el poeta y la misma voz de las multitudes creadoras” (11). En otro poema, “Canto de incitación al levantamiento popular”, que tiene como epígrafe un manifiesto del PCA, el poeta vuelve sobre esta idea de la fraternidad, aquí es el partido el que aglutina al “nosotros”: “Un documento llega de la Patria a mis manos / y pues lleva la rúbrica insigne del Partido / lo firma todo un pueblo en la esperanza unido / y unido en la lucha ilegal.” (97)

Sin embargo, si por un lado se llama a la unión, a la construcción de la fraternidad, ese “yo” no se funde, no se pierde en el “nosotros” sino que se asume a sí mismo como una voz que tiene el poder de hablar por ese colectivo: no es el colectivo el que brinda identidad al individuo sino que es éste quien logra unir a los sujetos individuales en ese colectivo fraternal dador de sentidos. Es decir, si el “yo” intenta, a través de la poesía, construir un dispositivo colectivo de enunciación, es porque el poeta puede representarlo, puede hablar, asumiendo en su voz, la voz de todos: “Digo mi amor, / y el amor de la vasta Argentina / conmigo por ti canta...” (“Canto de la prensa ilegal”: 71). El “nosotros” brinda sentidos

identitarios al “yo” pero, al mismo tiempo es el “yo” el que constituye la fuerza aglutinante de ese colectivo.

La imagen de escritor que se construye en *Primer canto...* se asume como el representante, como el líder de esa fraternidad que dota de sentido al mensaje del poeta. Éste se apropia de la voz del colectivo que legitima su palabra pero, al mismo tiempo, esa apropiación es un llamado, una convocatoria. Así, en el cruce entre esta autofiguración del poeta como representante, cara visible de ese “nosotros”, y la construcción de un dispositivo colectivo de enunciación, González Tuñón construye una imagen de escritor que puede ser pensada como una *voz convocante*. Se trata en este sentido, de crear las condiciones para que esa fraternidad se vuelva visible, para que se “manifieste”. *Primer canto...* es, entonces, un llamado abierto a todo el país en su extensión y a toda América, a la manifestación –que adopta diversas formas: la huelga, la lucha, las marchas, la protesta, la prensa ilegal– tal como la define Badiou:

Llamo a los que quedaron, a los vivos los llamo / aún a esos que parecen los verdaderos muertos. / ¡Escuchad cómo gritan por mi garganta clara / todas las madres solas, todos los niños muertos! / No dejéis que uno solo de los canallas huya. (“Himno y llamado al triunfo final de los pueblos”: 103)

PARO EL 25... ¡VIVA! / COMPAÑERA, COMPAÑERO, / CON TU FRENTE SIEMPRE ALTIVA / MÁS CON LOS BRAZOS CRUZADOS / EL 25 TE ESPERO. / TE ESPERO POR TODOS LADOS / COMPAÑERA, COMPAÑERO, / EL 25 DE ENERO! (“Canto del paro general americano”: 75)

Compatriotas, maquís en potencia, soldados, / El aéreo [sic] clarín va a sonar. / América: el traidor acecha en tus costados. / Ayuda a mi pueblo a luchar. (“Canto a las vísperas argentinas”: 65)

A modo de conclusión

Primer canto..., el poemario que Raúl González Tuñón publica a su regreso de Chile en noviembre de 1945 debe ser pensado en ese contexto que lo sitúa a caballo de dos acontecimientos centrales que signan la vida política y social del país: el 17 de octubre y las elecciones del año ‘46. La necesidad de ubicar el libro entre estas coordenadas radica en que es este contexto signado por la irrupción del peronismo y la consecuente pérdida de convocatoria por parte del comunismo, el que reviste de importancia y significación a los

poemas. Leído a través del marco que provee la actualidad de su escritura, *Primer canto...* deja entrever varios interrogantes que se fundan en las contradicciones, las paradojas, y los recortes que presenta la versión de la historia narrada por González Tuñón. Así, mientras los acontecimientos actuales mostraban claramente esta progresiva importancia que Perón iba ganando, los poemas de Tuñón narran una versión triunfante de la historia que supone la victoria sobre las fuerzas nazifascistas y su aniquilamiento final. El poemario recupera un relato comunista de la historia y opone dos linajes –el de los patriotas, desde Mayo a los comunistas y el de los traidores que liga a Rosas con Perón– que implican una reactualización del pasado y, por lo tanto, el imperativo de continuar la lucha y alcanzar la victoria final.

Por otro lado, González Tuñón construye su imagen de escritor en las huellas de dos linajes: por un lado, el de los *opositores* que ejercen su escritura como modo de oposición frente al poder y, por otro, la de los poetas civiles cuyos cantos, dirigidos a las masas, tienen el poder de “anunciar auroras”. En el cruce de estos dos linajes y de las relaciones que se tejen entre la subjetividad poética y la construcción de un dispositivo colectivo de enunciación se juega una imagen de escritor que llamo *voz convocante* en tanto apela a la manifestación de un “nosotros”, a la construcción de una fraternidad visible para luchar contra ese enemigo común, ese “otro” antagónico: el nazifascismo.

En este sentido, tanto la versión de la historia que propone González Tuñón y que supone un antagonismo entre dos linajes, como la imagen de escritor que se asume como voz convocante, pueden pensarse como un intento de reajuste de los lazos con la masa de los trabajadores, un llamado a la unión del pueblo a derrotar a ese modelo de la barbarie rosista, perfeccionada por la herencia de Hitler: el GOU y su figura más amenazante, Perón.

Notas

[1] Las movilizaciones en defensa de Perón de esa fecha, significan un gran golpe para los comunistas del país puesto que suponen de algún modo la derrota frente al populismo emergente. Si durante el período de entreguerras el PC había logrado una importante presencia en la vida cultural, política y social del país, el ascenso del peronismo marca el fracaso en la disputa por la representación de las demandas de los trabajadores en la que el PC había ejercido un lugar de relevancia hasta el momento (Camarero 2007).

[2] Respecto del trabajo de Tuñón en el diario chileno, Germán Ferrari, señala: “La producción de González Tuñón en *El siglo* es de una vastedad y una belicosidad que asombran. En el plano internacional, es el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, la invasión de la Unión Soviética por parte de los nazis, la entrada de Estados Unidos en los combates, las secuelas de la caída de la República Española. Pero su preocupación también se detiene en la realidad política y social de Chile y de la Argentina –mientras reside en el país trasandino cruza varias veces la cordillera–.(...) Toda la realidad nacional e internacional pasa por su máquina de escribir. Sus cáusticos comentarios tienen destinatarios directos e integran una larga lista (...)”. (Ferrari 2006: 84)

[3] Es necesario recordar que en las elecciones del año 1946 el PCA formó parte de la Unión Democrática, junto con la UCR, el PS y el PDP, una alianza electoral antiperonista cuya fórmula presidencial estuvo integrada por Tamborini y Mosca, ambos del radicalismo.

[4] El 31 de octubre de 1944, el movimiento "Patria Libre" dirigió un intento de derrocamiento al gobierno de Farrell. Este intento, finalmente frustrado por la decisión del PC, fue, según Isidoro Gilbert, un medio por el cual el PC y la FJC “trataron de frenar al ascendente Juan Domingo Perón”. (Gilbert 2009: 211-212). En su libro, el autor reproduce el facsímil de un poema de González Tuñón publicado en *El siglo*, “Primer Canto Guerrero del Pueblo Argentino Unido”, en el que el poeta llama a la insurrección contra el gobierno y “contra Perón”. Este poema no aparece en el libro, pero, de todos modos, se refiere a este malogrado intento varias veces. Así, por ejemplo, en el poema “Canto a mi patria, y un sauce”, dice explícitamente: “Adhiero a ‘Patria Libre’. ¡Loor a sus precursores / inmortales de Mayo! y ahora y en la hora / del mundo y de la Patria” (RGT 1945: 111).

[5] Todas las citas de los poemas de *Primer canto argentino* pertenecen a la edición de 1945, por otra parte, la única que se ha hecho del libro. Cito con el nombre del poema y la página en que se encuentra.

[6] También en esta línea pueden ubicarse sus libros anteriores, situando como inicio a *Todos bailan* (1934) y *La rosa blindada* (1936); sus libros posteriores a *Primer canto...* en cambio van progresivamente perdiendo este tono bélico y confiado en las posibilidades de la victoria.

[7] Así, si después del Golpe, el PC había sido objeto de fuerte censura –se cerraron los periódicos, se disolvió prácticamente el núcleo de intelectuales de AIAPE, se exiliaron

varios políticos e intelectuales y otros fueron presos, como Agosti—, a partir de abril del año ‘45, con el llamado a elecciones fijado para febrero del año próximo, comienzan a volver los exiliados, se recuperan varios órganos del partido y se abren otros, como el semanario *El Patriota*, fundado por Álvaro Yunque.

[8] En el poema “El tren blindado de Mieres” de *La rosa blindada*, en el que González Tuñón explicita su programa poético, expresa: “Hablemos de un hecho favorable al proceso de la / perfección. / La poesía, ese equilibrio entre el recuerdo y la predi- / cación, / entre la realidad y la fábula, / debe fijar los grandes hechos favorables.” (RGT 1962: 29). De este modo, la poesía tiene como función registrar la historia, “dejar testimonio”, “documentar” los hechos. Por supuesto, este registro implica un recorte y una selección que se relaciona con su posicionamiento político comunista: se trata, en fin, de “fijar” sólo “los hechos favorables”.

[9] Alejandro Cattaruzza señala que, a comienzos de la década del ‘40, “los esfuerzos que realizaban los intelectuales comunistas sostuvieron la publicación de varios libros” (2008: 182): “Entre otros trabajos, Puiggrós presentaba *De la colonia a la revolución* en 1940 y *Mariano Moreno y la revolución democrática argentina* en 1941. En ese mismo año, Eduardo Astesano publicaba su *Contenido social de la Revolución de Mayo*. Puiggrós continuó sus publicaciones con *Los caudillos de la revolución de Mayo* de 1942; *Rosas, el pequeño* de 1944, aparecido en Montevideo; y su *Historia económica del Río de la Plata, de 1945.*” (Cattaruzza 2008: 182)

[10] Este poema remite al contexto de disputas respecto a las figuras de los héroes. Así, los militares “avergüenzan a las escarapelas” al hablar de San Martín. En este sentido, si la figura del héroe de la guerra de independencia, es exaltada por los militares, González Tuñón denuncia que dicho linaje es falso e ilegítimo. Así, a lo largo de los poemas, presenta a esta figura como parte del propio panteón comunista, arrebatándosela a los militares. Un poema interesante para pensar estas luchas por los héroes es “Canto al pueblo heredero de la tradición de Mayo” que tiene como trasfondo un acontecimiento sucedido en La Carlota, pueblo de la provincia de Córdoba, conocido por los pueblerinos como “La revolución de las Flores”: el día 11 de diciembre de 1944 el pueblo se movilizó en oposición al cambio de nombre de la calle Sarmiento por el de San Martín, que el interventor militar había decretado un día antes. La movilización, que consistió en llevar

flores al busto de Sarmiento como modo de protesta, dejó un saldo de 98 presos, entre ellos, las maestras de la escuela “Sarmiento” que encabezaban la iniciativa. (Abecasis 2006: 3). Este acontecimiento que González Tuñón registra en su poema expresa el sentido de la historia que se juega en la disputa por los héroes y que implica, fundamentalmente, una lucha por el poder. Para Tuñón el nombre de Sarmiento como el de San Martín, junto con los de Moreno y Belgrano, entre otros, son los hitos de un linaje que debe ser rescatado en la lucha contra las fuerzas nazifascistas.

[11] No me detendré en un análisis más exhaustivo de la importancia que revisten las figuras de Whitman, de Darío y de Miguel Hernández en la producción de González Tuñón, puesto que requeriría poner a dialogar otros textos del autor, como *Demanda contra el olvido* (1963) o *La literatura resplandeciente* (1976), que excede los objetivos de este trabajo.

[12] La imagen del escritor-político que González Tuñón construye admite el trazado de una serie de correspondencias respecto de la figura de Sarmiento tal como la construyen los mismos intelectuales ligados al comunismo. En su libro *Sarmiento, constructor de la nueva Argentina* de 1932, Aníbal Ponce señala: “Sarmiento había entrado en Chile con un solo propósito: combatir desde su prensa por todos los medios y todos los días y todas las horas, incansablemente, tenazmente, furiosamente, la tiranía sangrienta de Don Juan Manuel de Rosas” (1976: 65). Más adelante, relatando su llegada a la presidencia, afirma: “Está, al fin, en el sitio tantas veces anhelado por sus sueños. Cuanto había hasta entonces vivido y aprendido, iba a encontrar por fin su realización propicia. (...) Pocas veces un estadista conoció mejor las necesidades de su pueblo. Lo había servido desde los puestos más oscuros, y tendero o soldado, periodista o maestro, no había dejado de aspirar un solo instante, en lo más secreto de su corazón, a la elevada magistratura que habría de darle, en la plena madurez de sus fuerzas, la oportunidad de trasladar a los hechos lo que tantas veces se tenía prometido” (118). En este sentido, una serie de analogías, de las que seguramente González Tuñón era consciente, se pueden trazar entre ambos escritores-políticos: ambos exiliados en Chile; Sarmiento, desde *El Mercurio*, denuncia los “desmanes” del rosismo y Tuñón escribe en *El Siglo* para oponerse a Perón; uno es el futuro presidente de la República y el otro integrará las listas de candidatos del PC para las elecciones del ‘46 (aunque esta candidatura, como señalé anteriormente, finalmente, se frustrará).

[13] En el poema “Canto en la muerte de un gran ciudadano” (182), Tuñón señala a Whitman como el poeta que honró “en versos de civiles resonancias” a Lincoln.

[14] El poema de Darío fue publicado posteriormente, en el año 1914, junto con otros once poemas en un libro titulado *Canto a la Argentina y otros poemas*.

[15] En “Poema en yo menor hacia una poesía mayor” en el cual Tuñón explicita su poética, parte de los versos iniciales del poema que abre *Cantos de vida...* y los reelabora: “Yo soy aquel que ayer también decía / “de la musique avant toute chose” / (...) / Poesía que ahora la quiero más oscura / y más clara y amante del camino, celeste / y roja como el pan y la carne, madura, / primaveral, civil, elegante agreste, / (...)” (104) Ese cambio del “no más” de Darío al “también” de Tuñón encierra una clave interesante para pensar cómo Tuñón construye una imagen Darío y cómo se incluye en la tradición comenzada por éste puesto que concibe su propio cambio poético por analogía con Darío. El paso de la poesía de juventud a una poesía argentina y comunista, metaforizada en los colores celeste y rojo del nuevo poema, condensa un sentido de la práctica poética conectada con “el tiempo que le tocó vivir” que, en González Tuñón, implica, en este caso, comprometer la poesía a la doxa del partido comunista.

[16] Ya en su discurso de 1989, “El triunfo de Calibán”, Darío alertaba sobre el imperialismo yanqui, a propósito de la intervención estadounidense en la guerra de Cuba.

Bibliografía

Abecasis, Alberto: “Políticas e ideologías en La Carlota. 1930-1945”, *El corredor Mediterráneo*, Invierno 2006, Año V, N° CLXXXIII, pp. 1-3.

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

Camarero, Hernán (2007): *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina, 1920-1935*, Buenos Aires, Siglo XXI Editora Iberoamericana.

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

_____: “Visiones del pasado y tradiciones nacionales en el Partido Comunista Argentino (ca. 1925-1950)”, *A contracorriente*, Winter 2008, V. 5, N° 2, pp. 169-195.

- ____ (2009): *Historia de la Argentina. 1916-1955*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Codovilla, Victorio. “Los comunistas, continuadores de las tradiciones patrias”, *Orientación*, 29 de Agosto de 1945, p. 4.
- Darío, Rubén (1940): *Cantos de vida y esperanza*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina.
- ____ (1949): *Canto a la argentina. Oda a Mitre. Canto épico a las glorias de Chile*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina.
- Ferrari, Germán (2006): *Raúl González Tuñón periodista*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación.
- Gilbert, Isidoro (2009): *La Fede. Alistándose para la revolución*, Buenos Aires, Sudamericana.
- González Tuñón, Raúl (1945): *Primer canto argentino*, Buenos Aires, Edición del Autor.
- ____ (1963): *La rosa blindada*, Buenos Aires, Ed. La rosa blindada.
- Orgambide, Pedro (1998): *El hombre de la rosa blindada. Vida y poesía de Raúl González Tuñón*, Buenos Aires, Ameghino.
- Salas, Horacio (1975): *Conversaciones con Raúl González Tuñón*, Buenos Aires, La Bastilla.
- Ponce, Aníbal (1976): *Sarmiento constructor de la nueva Argentina. La vejez de Sarmiento*, Buenos Aires, Solar / Hachette.
- Tarcus, Horacio (dir.) (2007): *Diccionario bibliográfico de la izquierda argentina*, Buenos Aires, Emecé.
- White, Hayden (1992): *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Paidós.
- Whitman, Walt (1977): *Hojas de hierba*. Buenos Aires, Marymar Ediciones.