

ATAHUALPA YUPANQUI.
LA DIMENSIÓN POLÍTICA DEL FOLKLORE

(ATAHUALPA YUPANQUI. THE POLITICAL DIMENSION OF FOLKLORE)

SERGIO A. PUJOL
Universidad Nacional de La Plata CONICET

RESUMEN

Más allá de los criterios de musicólogos y etnólogos, existe una canción popular argentina rotulada como «folklórica». En el proceso de configuración de esa canción, la figura y la obra del guitarrista, cantante, autor y compositor Atahualpa Yupanqui resultan centrales. Unánimemente considerado el patriarca de la música de raíz nativa en la Argentina, y aun en buena parte de América latina, Atahualpa Yupanqui fue el nexo entre las coplas y melodías anónimas de ciertas regiones de la Argentina y un mundo moderno que buscó consuelo en las formas antiguas de la cultura popular. Sin embargo, a ese público urbano Yupanqui lo interpeló con un repertorio en el que abundó la crítica social y política, a partir de un lenguaje a la vez rústico y exquisito, legítimamente «folklórico» y singularmente propio. En sus incontables grabaciones y sus numerosos conciertos de guitarra y canto, Yupanqui reformuló al menos dos veces el concepto mismo de lo folklórico: primero, en sus comienzos, cuando asumió la representación del aborigen del Noroeste en la disputa simbólica por la identidad nacional. Luego, al promediar los años 40, al crear una canción social sin precedentes, cuya mayor expresión fue sin duda «El arriero». Ambas operaciones implicaron una crítica tanto estética como política a las tradiciones celebradas, si bien en el marco de una obra que, a primera vista, parecía ser el epítome de lo tradicional.

Palabras clave: folklore - cultura popular - música argentina - América latina - identidad cultural.

ABSTRACT

Beyond the criteria of musicologists and ethnologists, there is a popular song labeled as Argentine folk. In the configuration process of that song, the figure and the work of the guitarist, singer and composer author Atahualpa Yupanqui

is central. Unanimously, considered the patriarch of the native root music in Argentina, and even in large part of Latin America, Atahualpa Yupanqui was the nexus between the «coplas» and melodies anonymous in certain regions of Argentina and a modern world that looked for comfort in older forms of popular culture. However, Yupanqui interpellated this urban public with a repertoire in which the social and political criticism abounded, with a language at the same time rustic and exquisite, legitimately folk and uniquely of his own. In his uncountable recordings and his numerous concerts of guitar and singing, Yupanqui reformulated at least twice the concept of folk: first, in his beginnings, when he took the representation of the northwest aborigine in the symbolic dispute by the national identity. Then, in the 1940s, when he created a social song, whose greatest expression was undoubtedly «El arriero» (The muleteer). Both operations implied an aesthetics and political criticism to traditions, even though when they were in the framework of a production that, at first sight, appeared to be the epitome of tradition.

Key words: Folk - popular culture - Argentine music - Latin America - culture identity.

En el centenario de su nacimiento, Atahualpa Yupanqui (Campo de la Cruz, 1908-Nimes, 1992) resplandece como el fundador del folklore argentino. Pero entendámonos: del folklore como categoría de música popular, no como lo consideran los antropólogos y los etnólogos; el folklore como género constituido y reconocido a partir de su circulación mediante grabaciones y su recepción en la sociedad contemporánea, allí donde la Arcadia primitiva despertó y sigue despertando nostalgias de un mundo tapado por la modernidad.

De entrada, esto nos plantea un problema. O mejor dicho, un problema para el propio Atahualpa, que denostaba la mercancía del folklore «de autor» –un oxímoron de que en verdad él tampoco pudo escapar del todo–, así como la secularización de las tradiciones rurales, pero que, a su pesar, debió aceptar ciertas reglas de la economía política de la música. En suma, el máximo defensor del folklore *puro y auténtico* grabó cientos de discos, registró –si bien tardíamente– sus propias composiciones en SADAIC, editó varios libros, publicó artículos de su especialidad y brindó entrevistas a medios gráficos y audiovisuales. Digamos que tuvo una *carrera*, fue un músico profesional, alguien que vivió de los ingresos derivados de su

producción artística, por más modestos que estos hayan sido durante largos años.

Ciertamente Yupanqui, que nació en Pergamino, provincia de Buenos Aires, en el seno de una familia ferroviaria, no fue un nativo de los valles que cantaba a capella –el típico *vallisto* del noroeste argentino– ni una cantora de coplas antiguas (*bagualera*). Tampoco un trabajador de los salitrales, ni un minero, ni un *zafretero* tucumano. Ni siquiera corresponde considerarlo un payador pampeano, de esos gauchos con guitarra y poesía espontánea que lo habían fascinado en su niñez.

¿Debemos por esto tratar a Yupanqui como a un impostor que, cual Zelig de la Argentina rural, se enmascaró de genuino producto de la tierra? Desde luego que no. Yupanqui fue un artista popular que entendió como pocos a estos actores socioculturales relegados y los acercó simbólicamente a los públicos urbanos. Con sus historias creó una obra magnífica y única, reconocida en todo el mundo. La clave de su arte consistió en la representación de lo postergado, eso que él gustaba llamar «las artes olvidadas» (Rébora, 1997, 5) o las voces de los abuelos que aun se dejaban oír lejos de Buenos Aires. ¿Acaso al escucharlo cantar y tocar «Baguala de Amaicha» o «Minero soy» no creemos estar ante el canto descarnado de los desposeídos de la tierra? ¿Y qué decir de sus conmovedoras milongas, con su carga metafísica y sus formas de epigrama? Con un exquisito equilibrio de rusticidad y técnica –de niño había estudiado guitarra clásica con Bautista Almirón (Yupanqui, 2001), Yupanqui proyectó el (los) folklore(s) de la Argentina. Para ello estilizó en su instrumento los trazos sonoros de diferentes partes del país, hasta hacernos partícipes de los paisajes que él experimentó a lo largo de una vida errante y peregrina.

Que Yupanqui ocupe un lugar germinal en el mapa de la música argentina, y que ese lugar esté indisolublemente ligado a una idea determinante de autenticidad, es sin duda una proeza cultural sobre la que vale la pena seguir reflexionado. ¿Cuánto de tradición y cuánto de invención hubo en ese juglar argentino que pareció encarnar como nadie a un género en su totalidad? ¿Fue Yupanqui un fiel intérprete de diversos regionalismos arcaicos –que sin su mediación se hubieran perdido irremediabilmente–, o agregó de su cosecha marcas bien definidas, finalmente aceptadas por todos como genuinamente folklóricas?

Estas preguntas nos remiten a la muy conocida tesis de Eric Hobsbawm sobre las «tradiciones “inventadas” de la historia europea moderna, ese grupo de “prácticas”, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado» (Hobsbawm, 2002, 8).

En principio, Yupanqui cumplió esa función modeladora o rectora. Su obra supone una continuidad entre el pasado y el presente, y por lo tanto busca, al menos indirectamente, inculcar «determinados valores y normas de comportamiento», si bien al margen de cualquier institución. Y obviamente al margen del Estado, con el que nunca se llevó bien. En ese sentido, no puede decirse que Yupanqui haya sido un nacionalista en la acepción ideológica de la palabra. Fue más bien un hombre de izquierda, y la izquierda y el nacionalismo sólo se unieron en determinados momentos de la historia argentina. De cualquier modo, Yupanqui solía hablar de cultura nacional, o mejor aún de «lo argentino», una *invención* que sin duda lo apasionaba. «Cuando la música es argentina me gusta mucho», afirmó alguna vez (Rébora, 1997, 4).

Por otra parte, es claro que Atahualpa se adjudicó a sí mismo una *misión* en relación a las tradiciones que debían ser preservadas y transmitidas: lo argentino musical vivía en él y a través de él. ¿Quién se hubiera animado a poner en cuestión su manera de entender la zamba o su ejecución de una chacarera? ¿Quién tenía suficiente autoridad como para discutir con él los orígenes de la vidala o la historia del yaraví? Su sola presencia remitía a ese país profundo y ancestral. Su rostro aindiado, máscara pétrea en la que rara vez se dibujaba una sonrisa, y su legendaria soledad –pocas veces en su vida abandonó el formato solista– fueron la representación visual del silencio del coya y la actitud mediatunda del gaucho pampeano. Todo en uno: el folklore encarnado.

Sin embargo, sería desmedido adjudicarle a Yupanqui la invención de toda una tradición. Cuando el joven Héctor Chavero empezó a tocar la guitarra y a cantar, una primera etapa de esa invención ya se había consumado en torno a Joaquín V. González, Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y otros exponentes del nacionalismo cultural. Para la generación del Centenario, «el concepto de folklore resultaba instrumental para la construcción de la identidad nacional, algo que la gene-

ración emprendió con convicción y brío» (Kaliman, 2004, 40). La canonización del *Martin Fierro* de Hernández –obra de poderosa influencia sobre Yupanqui–, así como el rescate, la difusión y la estilización de la música nativa de las provincias –las partituras de Julián Aguirre, por caso– significaron no sólo una cierta vocación científica –la ciencia del folklore, modelada en el siglo XIX–, sino también un contrapeso cultural a la presencia dominante de los inmigrantes europeos, que lógicamente habían traído sus respectivas tradiciones.

Un poco más tarde, celebrado por Ricardo Rojas y luego homenajeado por Carlos Vega, el músico y docente Andrés Chazarreta mostró en la Buenos Aires de principio de los veinte un cuadro escénico de danzas y costumbres de Santiago del Estero. Más tradicionalista que investigador folklórico (Vega, 1981), Chazarreta había absorbido la influencia literaria de Eduardo Gutiérrez y José Hernández. Su aporte consistió en llevar a la ciudad capital una muestra de cultura de provincias en un momento de máxima incidencia migratoria. De ahí el apoyo que le prodigaron los nacionalistas del Centenario, en un vértice que reunió el discurso criollista, la teoría de la identidad nacional y el folklore del centro y el noroeste del país, hasta ese momento poco y mal conocido en la cosmopolita Buenos Aires.

El resto lo hizo el proceso migratorio interno. A partir de la segunda mitad de los 30, ya totalmente interrumpida la inmigración europea, trabajadores rurales del interior se desplazaron a la capital, repoblando lo que se daría en llamar el cordón industrial. Este proceso cambió el rostro étnico y social del habitante porteño, lo que, más allá de cualquier cálculo, produjo una verdadera «folklorización» de la cultura popular urbana. Para entonces, las expectativas de la vieja elite nacionalista, esa que miraba con impostada nostalgia el pasado español, habían quedado fuera de foco. Una nueva realidad político-social –luego capitalizada por el peronismo– fue modelando otra idea de lo «nacional y popular».

Yupanqui participó de este proceso de urbanización de lo rural nativo en la ciudad moderna. Lo hizo desde fines de los 20, cuando decidió abandonar Junín –allí pasó parte de su adolescencia– y establecerse por un tiempo en Buenos Aires. Pero lo que introdujo como novedad en el cuerpo de la canción nativa no fue menos importante que aquello que se propuso continuar. En principio, Yupanqui asumió la representación tácita del aborígen norteco. Hacia 1929 realizó su

segundo viaje al noroeste –había estado en Tucumán unos meses, siendo niño– y llegó hasta Bolivia, donde se le reveló una visión más integral y latinoamericana de lo folklórico. En esta visión jugó un papel decisivo el elemento aborígen, hasta entonces relegado por el nacionalismo, que a lo sumo reconocía los viejos blasones incaicos. Dialogar con el indigenismo en el contexto de una música criolla hasta entonces enfrentada al *bárbaro*, al otro, a lo ajeno a la *civilización*, fue quizá el primer aporte de Yupanqui a eso que difusamente se llamaba folklore.

INDIOS Y CRIOLLOS: LA ZAMBA DE LOS POBRES

¿De dónde provino esa curiosidad, luego convertida en gesto político, por aquellas supervivencias tardías de lo precolombino? La historia es bastante conocida, al menos como la supo contar el propio Yupanqui (Yupanqui, 2008, 162). En principio, estuvo la influencia de su padre, José Demetrio, un criollo nacido en Loreto, Santiago del Estero, que después de haber sido domador y arriero, terminó trabajando como jefe de estación en distintos pueblos de la provincia de Buenos Aires. José Demetrio, que tocaba vidalas en la guitarra, solía contarles a sus hijos una historia familiar de indios y criollos tan antigua como la conquista y la colonización. «Me galopan en la sangre trescientos años de América», reconocería, con orgullo, el hijo guitarrista de José Demetrio (Yupanqui, 2001, 17). Sin embargo, por el lado materno, Héctor descendía de vascos. La suya era una familia de criollo y europeos, como tantas otras. En suma, la identidad indígena fue en parte real y en parte escogida.

Alrededor de los 13 años, ante la exigencia de un trabajo para el colegio, el joven Héctor eligió el tema de los Incas. Así conoció la historia del primero de ellos, Yupanqui, y del último, en tiempos de Pizarro: Atahualpa. Fascinado por la historia, decidió firmar sus primeros poemas con el seudónimo Atahualpa Yupanqui. Más tarde, por si faltara reforzar la elección primera, Héctor descubrió lo que se cifra en el nombre, en quechua. *Ata*: venir; *Hu*: de lejos; *Allpa*: tierra. Por su parte, Yupanqui quería decir «contarás, narrarás.» (Boasso, 2006, 23).

Gradualmente, Héctor Chavero devino Atahualpa Yupanqui. Primera invención, entonces: la del nombre, una identidad vicaria. No un nombre criollo, de raigambre española. Un nombre quechua, en la

genealogía del mundo precolombino. Más que un seudónimo o un heterónimo, un nombre de guerra, una declaración política. Un joven bonaerense se identificaba con el tronco indoamericano, justo cuando las ideas de Haya de La Torre bajaban desde el Perú con una prédica de revolución y reivindicación. La primera noticia que la prensa porteña recogió de Yupanqui lo señaló como «rapsoda de la América India». Decía el músico en esa oportunidad: «Trato de realizar mi obra de difusión dentro del más riguroso criterio de exactitud. He realizado estudios acerca de cantares, creencias, supersticiones, ritos etc. de los antiguos pobladores de América» (S/A, 1935, 14).

Por esos años nadie hablaba del «payador perseguido», ni del «gaucho peregrino», ni del «poeta con guitarra». Tanto su guitarra, como su voz y su nombre tenían resonancias de habitante originario. Sus primeros conciertos, en los que predominaba lo instrumental por sobre lo vocal, estaban conformados por piezas anónimas recopiladas en sus reiterados –y prolongados– viajes por las provincias del Norte: vidalas, huaynos, carnavalitos, gatos, zambas, «canciones incaicas»...

Más que un intérprete popular, aquel Yupanqui se asemejaba a un musicólogo que daba a conocer los resultados de sus investigaciones, como podían hacerlo Carlos Vega e Isabel Aretz (de esta última Yupanqui fue muy amigo el tiempo que coincidieron en Tucumán). Fue su afán por la composición y la poesía lo que, una vez más, marcó una diferencia con aquellos recopiladores. Porque Yupanqui se debatió entre la transmisión objetiva de las «artes olvidadas» y la creación de un corpus personal; entre ser un mero intérprete de lo anónimo y dejar una impronta personal, marca de individuación autoral. En cierto modo, Atahualpa resolvió esa disyuntiva –o creyó hacerlo, que para el caso es lo mismo– componiendo dentro «del más riguroso criterio de exactitud». Y así fue, al menos en buena parte de su obra. Conocedor erudito de las formas tradicionales, supo volcar en su guitarra los más sutiles detalles de las especies folklóricas, mientras cantaba de modo *natural*, reproduciendo tanto la oralidad lacónica de la milonga como la expresión desgarrada de la baguala.

Sin embargo, aun en su ascesis de estilo y expresión, el Yupanqui autoral dejó marcas absolutamente personales, y en algunos casos extrañas a la tradición que decía representar y cuidar como un gendarme del pasado. Por ejemplo, «Piedra y camino», de 1943, fue una

zamba de giros modernos, especialmente en su música., cuya línea melódica avanza sinuosamente sobre cuartetos inolvidables: «Del cerro vengo bajando/ Camino y piedra./ Traigo enredada en el alma, viday,/ Una tristeza...». Lo mismo puede decirse de «Zamba del grillo», «La añera» (con música de Nabor Córdoba) o la muy popular –acaso su canción más famosa– «Luna tucumana». La introducción de esta última, en la que habría intervenido Nnette Fitzpatrick, la mujer de Atahualpa, es de corte pianístico clásico, sin relación alguna con el material más silvestre de las zambas de la época.

En estas creaciones, como en muchas otras, Yupanqui respetó la forma original de coplas y refranes antiguos, y aun la rítmica precisa y a la vez sugerente de la zamba, la especie en la que quizá más destacó. Pero las marcas de «folklore moderno» (Kaliman, 2004) son también evidentes, especialmente en el aspecto melódico y en la instrumentación de la guitarra, cuyos roles de acompañamiento y de solista aparecen intercalados muy sutilmente y en un grado de virtuosismo poco común en la música nativa.

No conforme con estas invenciones, Yupanqui crearía a mediados de los 40 un tipo de canción social de raíz folklórica, como si dijéramos una variante política dentro de un mismo estilo. La zamba señorial de la cultura criolla pasó a ser, en manos de Yupanqui, la «zambita de los pobres», el baile de los humildes que, sólo los domingos, bajaban al pueblo para olvidar sus tristezas. De ese grupo de canciones, «El arriero» destacó poderosamente, proyectándose hasta nuestros días como síntesis de un contenido social y su expresión más perfecta¹.

¹ «En las arenas bailan los remolinos/ el sol juega en el brillo del pedregal/ y prendido a la magia de los caminos/ el arriero va... el arriero va.../ Es bandera de niebla su poncho al viento/ lo saludan las flautas del pajonal/ y guapeando en las sendas por esos cerros/ el arriero va... el arriero va.../ Las penas y las vaquita/ se van por la misma senda/ las penas son de nosotros/ las vaquitas son ajenas./ Un degüello de soles muestra la tarde/ se han dormido las luces del pedregal/ y animando a la tropa, dale que dale,/ el arriero va... el arriero va.../ Amalaya la noche traiga recuerdos/ que hagan menos pesada la soledad/ como sombra en la sombra por esos cerros/ el arriero va... el arriero va...» Letra transcrita de la primera grabación para discos Odeón. Número de grabación 14347. Fecha de grabación: 27 de diciembre de 1944.

LAS PENAS Y LAS VAQUITAS

A pesar de la insistencia de su autor por despegarla del repertorio de «canción de protesta» de los años 60 y 70 –«es una canción ligeramente social» (Rébora, 1997, 5), reconocería sin mucho entusiasmo–, «El arriero» se convirtió en antecedente de aquel subgénero más bien efímero pero de gran influencia en la subjetividad de millones de argentinos. La figura del arriero que debe cuidar la propiedad ajena y que posiblemente tiene consciencia de ello ejerció un poderoso magnetismo en un tiempo en el que se alentó a «desalambrar» y a «tener la tierra». También llamado resero ó tropero, este trabajador de campo era común en gran parte del territorio argentino. Yupanqui lo había visto cientos de veces en Jujuy y en Salta, pero también en Entre Ríos, en Córdoba y lógicamente en sus pagos de Pergamino. Al fin y al cabo, su padre había trabajado de arriero antes de consagrarse al ferrocarril. Figura arquetípica, tratada tanto en *Don Segundo Sombra* de Güiraldes como en «El viento blanco» de Juan Carlos Dávalos, fue lentamente desplazada por el camión jaula y el ferrocarril (Luna, 1974). Aun en los 40 era habitual reconocerlo en las provincias del norte, arriando vacas ajenas. Justamente, fue en Salta, en medio de una excursión, donde Yupanqui escuchó decir de un arriero al que acababan de invitar a un asado: «No puedo, gracias. Tengo que andar, nomás. Ajenas culpas pagando, ajenas vacas arriando» (Ardiles Gray, 1973).

Al volver a Tucumán, Yupanqui dudó sobre lo que había escuchado. ¿No había dicho el arriero «fieras pobrezas pasando y ajenas vacas tropiando», con ese modo involuntariamente poético con el que solían expresarse los hombres y las mujeres del norte? Finalmente, después de cavilar en torno a esos octosílabos desechó las palabras y se quedó con la idea y el ritmo: «las penas son de nosotros,/ las vaquitas son ajenas».

Si bien tenía conciencia del hallazgo de su canción, Yupanqui no podía imaginar que esos dos versos repetidos como anáfora hacia el final del estribillo se iban a sumar al sentido común de los argentinos, con una popularidad tal vez comparable a la de las máximas desencantadas de «Cambalache», el tango de Discépolo. En ambos casos, la canción popular se postulaba como clave interpretativa de una sociedad y un país. Pero si en el tango el diagnóstico no parecía incitar a

ninguna forma de rebelión, «El arriero», en tanto canción criolla –así fue registrada–, produjo una fuerte identificación entre el trabajador sin posesión alguna y una parte considerable del país en igual situación.

Esta identificación no sería antojadiza. Yupanqui abandonó premeditadamente la inocencia de las viejas letras para incursionar en la temática político-social. Es difícil asegurar que haya sido el primer folclorista en hacerlo. De lo que no cabe duda es que a partir de Yupanqui, dado el prestigio y la fama de las que ya gozaba, podemos hablar de un tipo novedoso de canción social argentina, alejada tanto del tópico del amor romántico como del costumbrismo.

Desde luego, la modulación se dio en un momento de compromiso político del músico. De joven había militado en la Unión Cívica Radical, por influencia de su padre y su abuelo. Pero en 1945, entusiasmado por el triunfo soviético contra el nazismo, se afilió al Partido Comunista Argentino, organización en la que militó hasta su expulsión en 1953. Para el Partido escribió artículos en la prensa política –*Orientación* y *La Hora*– y participó de mítines y reuniones con fines proselitistas. Con fondos del partido editó dos libros, *Cerro Bayo* (1946) y *Tierra que anda* (1948) y emprendió una gira de un año por los países del Este europeo, en plena era de Stalin. Su guitarra y su voz «militaron» tanto como su persona, si bien intentando –generalmente con éxito– desarrollar una cancionística más alusiva que frontal, más poética que panfletaria. La adscripción al comunismo le valió una encarnizada persecución durante los dos primeros gobiernos de Perón. En esos años, la difusión de su música estuvo prohibida en todos los medios de comunicación del país.

Es en ese contexto que debe ser analizada una canción como «El arriero», por más «levemente social» que sea su letra. Fue compuesta poco antes del 45, pero anticipó un tópico político-social que, de manera no poco contradictoria, haría implosión en los años siguientes, cuando un clima de reivindicación obrera campeara en el país, aun con Yupanqui y los comunistas censurados. Si hasta ese momento los personajes de los temas de Yupanqui habían sido hombres vencidos por la vida y el paisaje –el fatalismo telúrico, un poco a la manera de Ezequiel Martínez Estrada, era consustancial al arte yupanquiano–, este arriero adquirió una estatura casi heroica. Definitivamente, no era un despojado perdido en el anonimato de la explotación. No era el

sufrido coya ni el trabajador del cañaveral. Tampoco el paisano de Pergamino que el niño Héctor había visto cargar bolsas de trigo y avena en los vagones de la tarde. Este arriero, en cambio, tenía un aura especial, era un abanderado del mundo criollo, como acaso Yupanqui se imaginaba a sí mismo en referencia al género folklórico. ¿De dónde venía y hacia donde se dirigía esa imagen fantasmagórica, desprendida orgullosamente de un paisaje encantado? «En las arenas bailan los remolinos/ el sol juega en el brillo del pedregal/ y prendido a la magia de los caminos/ el arriero va... el arriero va...»

A la hora de las analogías, el poeta no se quedaba chico y su personaje se ennoblecía hasta los límites de la naturaleza: «Es bandera de niebla su poncho al viento/ lo saludan las flautas del pajonal/ y guapeando en las sendas por esos cerros/ el arriero va... el arriero va...». El mensaje era bien claro: un arriero que «guapea» no está entregado, aunque, por el momento, las vacas sean ajenas y él deba trabajar de sol a sol. Yupanqui lo vio poco después del mediodía, cuando el asado aguardaba ser devorado y al arriero le quedaba todavía un largo trecho por delante: «Un degüello de soles muestra la tarde/ se han dormido las luces del pedregal/ y animando a la tropa, dale que dale/ el arriero va... el arriero va...».

Musicalmente, la canción continuaba el lenguaje de «Piedra y camino», si bien con una línea más homogénea, desde su inicio de nota repetida (¿principio beethoveniano ?...) y una armonía un poco más estática, con un interesante cambio de menor a mayor –breve pasaje de modulación– en el noveno compás de la parte cantada, ahí donde dice «y prendido a la magia de los caminos...». Escrita en compás de seis octavos, el acompañamiento que le imprimió Yupanqui no es fácil de reproducir. En ese sentido –y sólo en ese– el tema presenta algún parecido con «Camino del indio», una canción compuesta por el músico en los comienzos de su carrera. De ahí el cuidado que el autor tuvo en considerar a «El arriero» como canción antes que como zamba. Un aire glorioso y a la vez sereno, como de quien avanza acompasadamente, se desprende de la música y asiste el sentido de la letra. Esta presenta un sutil juego de rima interior en sus versos dodecasílabos, especialmente en el último de cada cuarteta, «el arriero va... el arriero va...», lo que produce la impresión de movimiento incesante (Pellicer, 1983, 6).

El 27 de diciembre de 1944, en los estudios Odeon, Atahualpa Yupanqui registró la primera versión discográfica de «El arriero». Fueron 2 minutos con 58 segundos memorables, tal vez los mejores de toda su obra. «Se puede decir que el apogeo de mi labor artística es cuando compuse “El arriero”. Esto no lo entenderán nunca los reaccionarios ni los nacionalistas», confesaría Atahualpa a su mujer Nnette unos años más tarde. (Yupanqui, 2001, 170).

LA HUELLA DEL ARRIERO

¿A quienes se refería Yupanqui con eso de «reaccionarios y nacionalistas»? Seguramente a los defensores de un folklore centrado más en la identidad nacional que en la cuestión social. Las huellas del arriero han sido profundas y, en cierto sentido, aleccionadoras. Marcaron a más de una generación de músicos y oyentes, abrieron el folklore a una posibilidad discursiva diferente y convirtieron al «rapsoda de la América India» en «el payador perseguido». He aquí, resumida en Yupanqui, una doble invención: la del rey Inca que aterriza en plena modernidad para vengar a su pueblo y la del arriero que quizá algún día deje de llevar vaquitas ajenas. Podría decirse que hay ahí dos formas de revisionismo. En ambos casos, lo silenciado, lo no institucionalizado, aquello sesgado y al borde del olvido, vuelve convertido en canción.

Después de haber padecido persecución, encarcelamiento y sucesivas prohibiciones, Yupanqui fue finalmente rehabilitado y encumbrado como gloria viviente de la música argentina. Hacia fines de los 60, el músico y poeta alquiló un departamento en París y repartió su vida entre la capital francesa, Buenos Aires y Cerro Colorado en Córdoba. Para entonces, los públicos del mundo conocían «El arriero» y una ristra de canciones de impronta social: «Trabajo, quiero trabajo», «Campesino», «Preguntitas sobre Dios», «Baguala del gaucho pobre»... El folklore argentino como género de música popular había cambiado para siempre. Y el responsable de ese cambio fue un cantautor que tocó y cantó en nombre del folklore, si bien convencido de que en toda tradición siempre pueden leerse signos del provenir.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Benedict (1993): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- ARDILES GRAY, Julio (1973): «Atahualpa Yupanqui. El cazador de coplas», *La Opinión Cultural*, Buenos Aires: 14 de octubre.
- ARETZ THIELE, Isabel (1946): *Música tradicional argentina*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán.
- BOASSO, Fernando (2006): *Tierra que anda. Atahualpa Yupanqui*, Buenos Aires: Corregidor.
- FOUCAULT, Michel (1992): «Nietzsche, la genealogía, la historia», en *Microfísica del poder*, Madrid: Las ediciones de la Piqueta.
- GRAVANO, Ariel (1985): *El silencio y la porfía*, Buenos Aires: Corregidor.
- HOBBSAWM, Eric y Ranger Terence (eds.) (2002): *La invención de la tradición*, Barcelona: Crítica.
- KALIMAN, Ricardo (2003): *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*, Córdoba: Comunicarte Identidades.
- LASCANO, Luis Alen (1972): *Andrés Chazarreta y el folklore*, Buenos Aires: CEAL.
- LUNA, Félix (1974): *Atahualpa Yupanqui*, Madrid: Los Juglares.
- PELLICER, James (1983): «Atahualpa Yupanqui. Poeta de la tierra», *Conferencia en el Hunter College de la University of New York*, New York, 29 de abril. Mimeo.
- PELLEGRINO, Guillermo (2002): *Las cuerdas vivas de América*, Buenos Aires: Sudamericana.
- PORTORRICO, Emilio Pedro (1997): *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*, Buenos Aires: edición de autor.
- PRIETO, Adolfo (2006): *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna, Siglo XXI*: Buenos Aires.
- PUJOL, Sergio A. (2008): «Centenario de Atahualpa Yupanqui. El gaucho de todas partes», *Revista Ñ de Clarín*, n° 226, 26 de enero, 32 y 33
- RÉBORI, Blanca (1997): «Atahualpa Yupanqui. Cuando la música es argentina me gusta mucho», *La Maga*, Especial, 4-8.
- S/A (1935): «Atahualpa, el rapsoda de América India», *Crítica*, Buenos Aires, 16 de junio, 6.
- TCHERKASKI, José (1994): «Confesiones de un payador», en: *A primera vista*, Buenos Aires: Corregidor.
- VEGA, Carlos (1981): *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*, Buenos Aires: Instituto de Musicología Carlos Vega.
- YUPANQUI, Atahualpa (2001): *Cartas a Nnette*, Víctor Pintos compilador, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- (1946): *Cerro Bayo*, Buenos Aires: Problemas.
- (2001): *El canto del viento*, Carlos Casares: Los Grobo Agropecuaria.
- (2008): *Este largo camino. Memoria*, (ed. de Víctor Pintos), Buenos Aires: Cántaro.
- (1948): *Tierra que anda*, Buenos Aires: Anteo.