

Marxismo, peronismo, *indocriollismo*: Atahualpa Yupanqui y el norte argentino

Yolanda Fabiola Orquera

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – Argentina

La reflexión sobre la historia político-cultural de la Argentina parece estar entrampada en torno a dos matrices dominantes de pensamiento. Una es la clásica fórmula sarmientina que ha llevado a sucesivas generaciones de intelectuales a pronunciarse a favor de la “civilización” o de la “barbarie”, asimilando dentro de la segunda categoría a fenómenos socio-políticos tan distantes como el irigoyenismo y el peronismo (Svampa 372-79). La otra tendencia corresponde al presupuesto, raras veces cuestionado, de que el imaginario dominante de lo nacional se define desde Buenos Aires. Como estas dos matrices —civilización vs. barbarie y Buenos Aires vs. “interior”—dificultan la formación de otros modelos de percepción de la cultura nacional, me gustaría proponer la consideración de la producción del folklorista Atahualpa Yupanqui —Héctor Roberto Chavero— como un intento particular de superación de las mismas.

Los objetivos principales que persigo con este enfoque son tres. Primero, me interesa analizar las cartas escritas por Yupanqui a su esposa Nnette —Antoinette Paule Pepin Fitzpatrick— para observar las modificaciones de su perspectiva filosófico-política. Segundo, quiero indagar el rol jugado por las primeras composiciones de Yupanqui, que eran consistentes con el ideario comunista que sostuvo en la segunda mitad de la década del cuarenta, en la formación política de los habitantes de “el Ande” del norte argentino.¹ Tercero, creo necesario ver en qué medida este corpus poético-musical favoreció la organización de una conciencia crítica en sujetos que, por haber quedado fuera del sistema educativo formal y por provenir de las regiones más recónditas de las provincias nortenas, estaban fuera del imaginario de la “civilización”. En líneas generales, pienso que este artista habría funcionado como un nexo fundamental entre trabajadores rurales de ascendencia indígena y el ámbito de lo político al que en ese momento estaban ingresando.

A pesar de esta función de nexo, la relación de Yupanqui con su audiencia estuvo caracterizada por un desajuste que generó dos paradojas: una fue que las composiciones realizadas en los años treinta y cuarenta fueron abrazadas principalmente por sujetos que iban a formar parte del peronismo, movimiento al que él se oponía por considerarlo como una expresión de fascismo; la otra fue que a fines de la década del '60 y principios de la del '70, esas y otras composiciones integraron el canon de la izquierda juvenil, aunque el compositor ya se hubiera alejado de su posición inicial. Así, en el poema con ritmo de milonga *El payador perseguido*, grabado en 1964, al recordar su pasado marxista, afirma: “Pa’ que cambiaran las cosas / busqué rumbo y me perdí / al tiempo, cuenta me dí / y agarré

por buen camino/ ¡Antes que nada, argentino; y a mi bandera seguí!” (1972, 22) Justamente, en las composiciones de ese pasado la escisión entre lo nacional y lo transnacional no se planteaba de un modo oposicional necesariamente, sino que el énfasis nacionalista es posterior. De todos modos, ni las oscilaciones, ni las contradicciones del compositor afectarían la imagen de cantor contestatario que había adquirido entre sus seguidores.

Tales paradojas no hacen sino señalar que los productos culturales ponen en marcha fenómenos sociales que exceden el propósito de quienes los generan. Por eso me interesa analizar el devenir de ciertas imágenes y conceptos puestos en circulación y re-significados más allá del contexto en el que fueron producidos. En este sentido, noto algunas similitudes entre mi análisis y el que hacen Eliseo Verón y Silvia Sigal (2004) del discurso de Juan Domingo Perón. Como éste, Yupanqui permaneció lejos de Argentina durante gran parte de su vida; en esos períodos se hizo presente mediante mensajes leídos en festivales, registros de sus composiciones en voces de otros artistas y guitarreadas realizadas en domicilios particulares. También, como Perón, funcionó como aglutinante de sujetos políticos diversos, desde terratenientes nacionalistas a campesinos identificados con el peronismo revolucionario.² Como advierten Sigal y Verón, esta característica hace que, más que distinguir entre lo que los actores sociales “dicen” o “hacen” y más que describir “representaciones conscientes y explícitas”, habría que considerar la configuración compleja de las “condiciones que determinan el funcionamiento de un sistema de relaciones sociales en una situación dada”. Al contrario de lo que sostienen las teorías de la comunicación, estos autores afirman que en “un campo determinado de relaciones sociales” la circulación de discursos no es lineal, ni se da sobre “condiciones objetivas”, sino que se caracteriza por su *indeterminación constitutiva*, lo que hace imposible la anticipación de un efecto determinado (15-16).

En efecto, este tipo de análisis contribuye a mostrar por qué se producen las paradojas del discurso yupanquiano. En efecto, la consideración de las diferencias entre el “horizonte de expectativas” de las instancias de producción y recepción ayuda a visualizar el desajuste ideológico-político que puede aparecer entre ambas, haciendo relativamente imprevisible la constitución de sentido.³ A su vez, pienso que el hecho de que la producción de Yupanqui haya alimentado imaginarios políticos a los que el artista se oponía puede ser descrito apelando a la figura de “mediador evanescente”, con la que el filósofo estadounidense Fredric Jameson describe el rol adjudicado por Max Weber al protestantismo en la transición del pensamiento religioso medieval al capitalismo moderno.⁴ La preocupación de Jameson por evitar “los falsos problemas de prioridad o de causa y efecto en los cuales tanto el marxismo vulgar como las posiciones idealistas nos aprisionan” (26) coincidiría, en este sentido, con la de Sigal y Verón, en cuanto los tres autores rechazan la linealidad explicativa y, en cambio, optan por atender a la complejidad inherente a los cambios históricos. Justamente, lo que quiero mostrar aquí es que el ingreso de Yupanqui a la industria cultural habría permitido la conexión

—hasta entonces impensable— de los habitantes de los cerros calchaquíes con el ámbito nacional de lo político, que estaba siendo profundamente modificado por la emergencia del peronismo.

Folklore y utopía marxista

De ancestros vascos y criollos “muy de antes”, Yupanqui (1908-1992) estuvo abierto al influjo de la cultura oral de los gauchos y del cacique pampa Benancio, en Junín, ciudad adonde vivió durante su niñez y adolescencia. Allí pudo completar el Bachillerato en el Colegio Nacional y tomar clases de música, de inglés y de tenis, desempeñándose en su juventud como periodista e integrando los circuitos políticos e intelectuales de las provincias que visitó.⁵ Vivió en la provincia de Tucumán entre 1918 y 1923 y nuevamente en 1935, 1936 y 1946, alternando su residencia en la localidad de Raco con viajes a los Valles Calchaquíes, a Bolivia y a Córdoba. Desde los años veinte difundió su obra a través de la radio, hasta que en 1945 se afilió al Partido Comunista (Galasso 100); al sufrir la persecución del peronismo, se vio forzado a huir al Uruguay en el invierno de 1949. Desde allí viajó a Europa del Este y a París, adonde fue recibido, entre otros artistas, por Paul Eluard y Edith Piaf. Al regresar a Argentina, a fines de 1950, enfrentó detenciones y un encarcelamiento de nueve meses en la cárcel de Devoto. En 1953, después renunciar a su afiliación partidaria, fue readmitido en las estaciones de radio, aunque los gobiernos militares siguieron censurándolo.⁶ Sin embargo, su creciente oposición a las ideas de izquierda terminó por generar un acercamiento a funcionarios de la última dictadura, relación que se interrumpió antes de reinstalarse la democracia, período en el que realizó nuevas presentaciones en Argentina, hasta su muerte.

Ahora bien, el interés por la cuestión social que impregna las composiciones iniciales del folklorista se ve apuntalado por su militancia en el Partido Comunista, sobre todo durante su residencia en los países del Este, entre 1949 y 1950, en donde el contacto directo con esas sociedades le generó un entusiasmo desbordante. En las cartas que le escribe a Nnette llega a anunciar la llegada del socialismo a la Argentina: “Y el caso de mi tierra es el de otras tierras sudamericanas. Unas antes y otras después, todas despertarán a la realidad socialista, por imperio popular (...) cuando el pueblo comprenda, como lo he comprendido yo, que solo el comunismo asegura el progreso, la cultura y la paz, se agrupará en masa con nuestro partido” (Pintos 38). En otra ocasión exclama: “Yo siempre fui pobre, profundamente argentino y democrático. Eso lo saben bien mis paisanos, el pueblo anónimo. Soy comunista, sí, y siento orgullo de serlo (...) Yo estoy con los trabajadores y contra los explotadores ¿Eso es delito en mi Patria?” (Pintos 48). Consecuente con este deseo, aprovecha el tiempo libre que le dejan sus presentaciones para profundizar su conocimiento sobre marxismo: “Leo mucho durante esta etapa. Especialmente a Lenin y Stalin. Tengo largas horas para estudiar y meditar” (Pintos 40). En una carta escrita en Sofía el 23 de enero de 1950 demuestra su interés en teorizar sobre el rol ético-político que debería cubrir la estética del folklore argentino:

Creo que el *pueblo argentino*, el *pueblo anónimo* ha adoptado voces y melodías europeas incrustándolas a viejas formas típicas americanas, hasta encontrar el modo de su expresiva estética. En unos casos lo ha logrado y en otros se ha equivocado, confundido; en otros ha deformado, sin querer, la realidad histórica, cantando, por ejemplo, temas de picardía y alegría y prosperidad en épocas de hambre y desocupación, aferrándose al folklore de épocas pasadas, sin renovar su canto y su verso popular y anónimo ajustado al tiempo presente. (...) El folklore registra la vida del pueblo, no la vida de un hombre, sino de todos (...) Por eso mis cosas se diferencian de la falsa alegría popular de las cosas de otra gente. (Pintos 44, mis cursivas)

A través de estas reflexiones se puede observar que Yupanqui comparte la idea de que el folklore surgiría originalmente de la creatividad de un “pueblo anónimo”, en lo que coincidía con los investigadores que en ese momento estaban dedicados al estudio de este campo (Cortazar 1954 y 1959). Estos, tratando de deslindar el “auténtico” del “falso” folklore, caracterizaban a éste último como aquel que estaría regido “por el puro interés de lucro” (Cheín). Sin embargo, a diferencia de ellos, no ve en el efecto de los registros radiales y discográficos una amenaza para las prácticas tradicionales, ya que piensa que el criterio de valor de esas creaciones residiría en la mayor o menor capacidad de *adecuación* emotiva a la “realidad histórica” de una determinada composición. Si esa tradición no se renovara, sostiene Yupanqui, ocurriría una deformación, porque dejaría de tener efecto; en tal sentido, se percibe a sí mismo como quien *ajusta* el canto del pasado al presente. Así, en lugar de defender una “pureza del folklore” que implicaría el aislamiento de sus cultores, prefiere retomar imágenes y formas antiguas para devolverlas a las comunidades inspiradoras en nuevas creaciones, difundidas a través de registros discográficos, de partituras, de revistas populares, de programas de radio, de peñas y de festivales. Al ser uno de los primeros músicos profesionales surgido de la confluencia del desarrollo tecnológico, de la consolidación del circuito comercial y de las políticas nacionalistas, Yupanqui se habría constituido en “representante y símbolo del folklore argentino moderno” (Kaliman, *Alhajita es tu canto* 50 y 55).

El carácter masivo que tuvieron sus primeras composiciones le permitió al folklorista contar entre su audiencia con sujetos que recién ingresaban a la órbita de los medios. Sin embargo, pone sumo cuidado en distanciarse de la “falsa alegría popular”. En este aspecto, coincide con los poetas norteños reunidos entre 1944 y 1946 en el reconocido grupo “La Carpa”, el cual estaba integrado por los poetas Manuel J. Castilla, Sara San Martín, Julio Ardiles Gray, Nicandro Pereyra, Raúl Aráoz Anzoátegui, María Adela Agudo, José Fernández Molina y por el jujeño Raúl Galán, quien lo lideraba. En su prólogo a la primera “Muestra colectiva de poemas”, éste afirma, refiriéndose a los “falsos folkloristas”: “Toman ellos de la tierra lo que tiene de más superficial y anecdótico. Nosotros preferimos el galardón de la Poesía buscando las esencias más íntimas del paisaje e *interesándonos de verdad por la tragedia del indio...*” (259-69). Es decir que la oposición entre

lo falso y lo verdadero se asocia a lo superficial y a lo profundo, en el caso de Galán, y a la mayor o menor capacidad de adecuar el registro a la emoción de los sujetos representados, en el caso de Yupanqui. Si bien la industria cultural parece actuar como un factor que puede contribuir a que se produzcan desviaciones de estos modelos, no constituiría un factor negativo en sí mismo, como sostenían los folklorólogos académicos. Lo que sí se puede entrever es que la trivialización del indio y del criollo —que denuncian tanto los poetas de La Carpa como Yupanqui— es un fenómeno derivado de la mercantilización del folklore que caracterizó los años ‘40.⁷

Otro aspecto que conviene desmenuzar es el concepto del arte como “registro” de la vida del “pueblo”. Si bien esta categoría resulta fundamental en el discurso peronista, aquí aparece claramente definida en el marco ideológico del marxismo. En este momento Yupanqui se somete a la estética del realismo socialista, que lo convierte en su amanuense y lo lleva a adherir a la idea de compromiso. Considerando al “pueblo” como una entidad colectiva de la que el artista formaría parte, éste debería ser permeable a las miserias de sus paisanos, más allá de su propia situación de vida. Las creaciones provendrían de la emotividad popular, lo que traería aparejado el compromiso de expresar esos sentimientos, por lo que en una carta escrita en París el 9 de julio de 1950, insiste: “tengo la firme conciencia de mi *responsabilidad* como artista y como criollo, y sé que todo lo que hago yo, *representa directamente la vida del pueblo*. Esto me lo ha señalado y consolidado el Partido” (Pintos 68, mis cursivas) Ya antes —el 24 de diciembre de 1949—, estando en Sofía, había postulado que la educación y la cultura deberían tener una función social: “Todo debe tender a lo superior, pero sin “casta” ni sentido exclusivista. La cultura es un medio para la comprensión colectiva, no una espiral para escapar del mundo; debe ser taladro hacia lo hondo y no escalera hacia el Olimpo” (Pintos 45). De este modo hace referencia, en forma implícita, a los sistemas culturales metropolitanos de élite, como por ejemplo el círculo de escritores reunidos en torno a la revista *Sur*; que en ese momento eran los rectores del campo cultural argentino.

Por otra parte, la búsqueda de una representación directa resulta uno de los aspectos más cuestionados del realismo socialista. El mismo Yupanqui experimenta poco después un sentimiento de inconformidad a las restricciones compositivas que emanaban del Partido Comunista, lo que lo llevará, incluso, a negar su adscripción al marxismo: “No soy marxista. No leí nunca a Marx. Yo tenía un sentido criollo de la justicia y de la injusticia y de la pobreza y lo sigo teniendo” (Galasso 100-01). Esta declaración concatena dos operaciones: por un lado, Yupanqui deconstruye su vinculación con el marxismo mediante la negación de su propio pasado; por otro, construye una nueva imagen, en la que sostiene que su sentido de la justicia y de la pobreza no provenía del marxismo, sino que lo precedía. Si bien la afirmación de que no leyó la obra de Marx se puede considerar falsa —ya que lo había hecho mientras estaba en Budapest—, su “sentido criollo” de la justicia era, en efecto, anterior a su adscripción a la teoría del filósofo alemán. Por ejemplo, en

ocasión de sufrir la censura de la Inspección General de Espectáculos Públicos de la Municipalidad de Buenos Aires, en 1948, Yupanqui denuncia la incidencia de “elementos reaccionarios y pronazis” en el gobierno, a la vez que traza una breve autobiografía política:

Es pública mi afiliación al Partido Comunista, partido del pueblo y de la clase obrera (...) Hace tres años que estoy afiliado (...); y hace más de veinte años que canto las pobrezas de mis paisanos, el desamparo de los montañeses, la niebla de mi pueblo (...) Desciendo de argentinos de pura cepa; campesinos y obreros. En mi familia hay puntanos, pampeanos y santiagueños. Soy de la base; del pueblo (...) Hoy más que nunca estoy orgulloso de mi condición de criollo, de cantor popular, de compositor de temas campesinos. Hoy más que nunca estoy al lado de mi partido, el gran Partido Comunista. (1948, 41-45)

La construcción de este fragmento plantea nuevos aspectos a ser considerados. Veamos: al definir al Partido Comunista como “del pueblo y de la clase obrera” Yupanqui incorpora a su discurso el concepto de “obrero”, que proviene del cuerpo enunciativo de la estructura partidaria y era hasta ese momento infrecuente en el marco conceptual del folklorista. A continuación, remarca que su sensibilidad ante “las pobrezas” de sus “paisanos” antecede a su afiliación partidaria, aseveración respaldada por la inscripción del concepto de “paisano”, que le resulta habitual y que retoma su lugar, desplazando al de “obrero”. Inmediatamente después, el significante “argentinos” reúne a “obreros” y “campesinos”, siendo este último término mucho menos utilizado que “paisanos”, pero igualmente anclado en el espacio rural. La vinculación de estos términos con lo provinciano da como resultado “la base, el pueblo”, el que estaría integrado por “argentinos de pura cepa”; éstos son caracterizados como “criollos” y descriptos como paisanos, provincianos y pobres. Así, la condición de cantor popular de Yupanqui no se define sólo por el hecho de *cantar por* el pueblo, sino también por el hecho de *sentirse parte* de él. Con esto, la idea de representación se ve matizada, ya que Yupanqui no sólo habla *sobre* los sujetos en cuya vida y saberes se interesa, sino que habla *desde* el conocimiento del medio que ellos habitan. Como ha sido señalado, su formación estuvo vinculada a sus orígenes “cobrizos” y campesinos, y a la educación recibida en escuelas y en grupos intelectuales de las provincias del norte. Esto le permitió actuar de bisagra entre el sector popular y el ilustrado, operando como un nexo entre las élites y los sujetos que trata de introducir en el campo representacional de la nación. Traza así una alianza comparable a la que se produce entre las élites intelectuales y las clases subalternas en el marco de las luchas anticoloniales (Guha 37-44; Fanon 213-27).

“Pueblo”, por lo tanto, adquiere en este fragmento dos nuevos sentidos: uno social, el de “la base”, cuyos atributos principales son el trabajo y la pobreza, y otro geográfico, en cuanto designa un lugar cuyas características específicas se transfieren a las condiciones de vida de sus habitantes (“el desamparo de los

montañeses”). Yupanqui muestra así que el paisaje del “Ande” le sirve como fuente de inspiración para su perspectiva crítica de la historia y del presente aún desde mucho antes de su acercamiento al comunismo. Por eso su equiparación de “la base” al “pueblo” sería el resultado de una elaboración emotivo-cognoscitiva propia, reforzada, además, por la perspectiva de escritores latinoamericanos y argentinos imbuidos por la estética modernista, que se habían comenzado a interesar en la problemática indígena. Entre sus escritores predilectos, menciona a Ricardo Rojas, José María Arguedas, Rubén Darío, Ricardo Palma, Jaimes Freyre, Juan Carlos Dávalos, Fausto Burgos, Mariano Melgar, y Adán Quiroga —quien había publicado la colección de estudios titulada *Folklore Calchaquí*— y al Inca Garcilaso de la Vega, de cuya obra *Comentarios Reales* dice que era “nuestra Biblia folklórica, nuestro radar en la bruma del mundo incásico”; en uno de sus viajes se encontró, además, con el entonces joven musicólogo Carlos Vega (Yupanqui 1965, 69).

La categoría “criollo”, por su parte, es usada para nombrar a los habitantes o a los conocedores de las zonas rurales del país y de sus prácticas culturales. Este concepto le sirve a Yupanqui, sobre todo, para establecer la diferencia entre lo que considera propio y lo ajeno, adjudicando a “lo criollo” un sentido positivo con respecto a lo extranjero. Por eso se interesa en subrayar el hecho de que su discurso crítico surgió de su relación con su medio, y que a partir de allí nació la vinculación con el Partido Comunista. Sin embargo, se ha advertido que la figura del “obrero” aparece pocas veces en su corpus conceptual, poblado por gauchos pampeanos —que cantan milongas—, por criollos provincianos —que cantan zambas y ocasionalmente chacareras— y por los habitantes de los cerros de ascendencia kolla y calchaquí —que cantan vidalas, yaravís y arribeñas, entre otras formas musicales—. A la región habitada por éstos últimos la caracteriza como “indocriolla”, dejando en claro la ascendencia étnica específica de éstos dentro del marco de lo nacional (Yupanqui 1941).

Si la mención al Partido Comunista al principio y al final del párrafo que estamos analizando pone en evidencia la necesidad que sentía este compositor de enmarcarse en la ortodoxia partidaria, el sentido disruptivo del vocablo “criollo” preanuncia la ruptura que se iba a producir en 1952. Es que la alta valorización de las culturas indígenas y el culto a la libertad —aprendida de los gauchos que conoció y admiró en su niñez—, no dejarían de resultar incómodos para la rigidez del materialismo histórico y para la estructura de poder partidista.⁸ Sin embargo, su paso por el marxismo no fue en vano, sino que estimuló su reflexión sobre el sentido de su práctica estética y contribuyó a situar las vivencias que tuvo de su medio en un marco histórica y geográficamente más abarcador, en un momento en el que la *Tercera Internacional* había favorecido el intercambio entre los intelectuales de países que padecían los efectos del colonialismo y los que integraban las vanguardias europeas (Brennan 193).

Marxismo, peronismo e indocriollismo

La relación entre la identidad indo-criolla de Yupanqui y el Partido Comunista sólo resultarían incompatibles cuando la obra de Yupanqui fuera reducida al servicio de la causa; mientras tanto, este partido es percibido como una alternativa válida para luchar contra el peronismo. Esta es la misma actitud de los poetas de La Carpa, que eran profundamente antiperonistas, simpatizantes de las ideas de izquierda y sensibles a la “tragedia del indio”. Hay un episodio que marca el posicionamiento ideológico de Yupanqui y es uno de los motivos que le cuestan la persecución por parte del peronismo. Se trata de la peregrinación conocida como “Malón de la Paz”, emprendida en 1946 por ciento setenta y cuatro pobladores kollas hasta Plaza de Mayo, en Buenos Aires; éstos caminaron más de dos mil kilómetros durante dos meses y medio, con una tropilla de mulas, una virgen de Copacabana y dos hombres blancos que iban a oficiar de mediadores para el diálogo con el poder nacional (Valko; Bayer). Iban a pedir que el entonces presidente, Juan Domingo Perón, les otorgara el título de propiedad de sus tierras, en consonancia con la movilización a favor de la reforma agraria que se estaba expandiendo entre comunidades campesinas.

Después de varios días de espera, los kollas fueron hospedados en el “Hotel de inmigrantes” y, sin obtener lo que pedían, fueron obligados a volver a su lugar de origen en vagones de trenes, episodio que motivó condenas por parte de diversos sectores.⁹ Yupanqui, que había acompañado al grupo en un trecho de su caminata, escribe una carta en el diario *La Hora*, del Partido Comunista, dirigiéndola al “Hermano Kolla”. Invocando a los antiguos líderes Condorcanqui, Katari y Pillipico, construye su discurso en forma de una invocación:

Te vi pasar por los caminos del Tucumán. Saludé tu esfuerzo con mi mayor alarido. Nuestros ponchos conversaron sobre cosas comunes. El mío rojo y azul dijo las cosas del sueño alto y de la copla libre. El tuyo castaño y pardo como tu vida y como la tierra que (...) aconseja al corazón que sabe esperar siglos la aurora que libera de las sombras. (1946, 6)

Claro que esta invocación tiene un carácter retórico, ya que los kollas no comparten los códigos lingüístico y escriturario utilizados; en realidad, el texto está dirigido a los lectores de *La hora*, sujetos ciudadanos que por su posicionamiento ideológico podrían llegar a sensibilizarse ante el problema del indio. Al apelar a la estructura dialógica Yupanqui apuesta a que tal comunicación sea posible: “nuestros ponchos conversaron de cosas comunes”, afirma. A partir de allí, construye un encuentro centrado en la dimensión simbólica que tienen los colores de los ponchos en el mundo andino, introduciendo nuevos significados. Por un lado está el poncho “castaño y pardo” de los kollas, cuyo sentido se define como el de saber “esperar siglos la aurora que libera las sombras”; por otro, el poncho “rojo y azul”, que es el resultado de una construcción hecha para hacer referencia al “sueño alto” —en alusión a la utopía socialista— y a la “copla libre”, en donde el idealismo y la libertad están expresados por el color azul. Pero como el azul es

además uno de los colores de la bandera argentina, se arriesga una sutil articulación entre lo nacional, lo indígena y el ideal marxista, proponiéndola a los habitantes del Ande mediante una escritura que apela al simbolismo y a la emoción.

Otros tramos de la “Carta a los kollas” denuncia el “barato gauchismo” montado “en potro ajeno”, para aludir a los centros tradicionalistas que utilizan al gaucho como parte de su discurso nacionalista. Por el contrario, Yupanqui afirma su subjetividad a partir de la conjunción imaginaria con el kolla, que es la posición enunciativa que toma para describir la escena de la llegada del malón al centro de Buenos Aires. Escena singular no sólo porque nunca había ocurrido un evento de tal naturaleza, sino también porque la voz de Yupanqui hace del habitante del Ande su interlocutor discursivo:

Te vi entrar por la calle ancha, Hermano Kolla, cansado y aturdido de aplausos y homenajes (...) cuando otros hicieron de tu heroico raid “su triunfo” yo te lo advertí, paisano de mi tierra (...) Tú hombre del Ande y de la Puna, tú muchacho de los potreros de Orán y de los lotes cañeros de Ledesma, tú vagabundo pastor de Cochino y Casabindo, fuiste sin quererlo el partiquino inconsciente de una comedia nativista (...) Ahora marchas camino de regreso, que son para tu pueblo caminos de derrota. Allá conversarás, superada tu angustia, con tono más altivo. ¡Supay Huarkanka Huachaska! Y tu flauta sonará como siempre, como toda la vida, el yaraví de la sombra que comienza en la tierra y se extiende sobre el corazón de los hombres que viven lejos, pobres y silenciosos. (1946, 6)

La descripción de la llegada del Malón de la Paz a Buenos Aires resalta por el punto de vista desde el cual se construye, que es el de un criollo familiarizado con la vida del Ande. A diferencia del habitante de la gran ciudad, el enunciador no ve en los kollas a un colectivo uniforme y ajeno, sino que reconoce la especificidad de los distintos sujetos que pueblan esa vasta región. Desde ese posicionamiento denuncia a los discursos literarios que parodian al indígena —como el nativismo—, a los que convierten las prácticas culturales provincianas en una mera mercancía —como el folklorismo o el turismo—, y a los que se apropian de la popularidad que había alcanzado la gesta indígena en los medios. Así, puntualizando los peligros que ofrece el ámbito metropolitano, Yupanqui construye un relato en el que el habitante del Ande es movido por un “anhelo” antiguo y por la memoria de gestas similares, pero que al llegar a la ciudad se ve expuesto, burlado, engañado y finalmente expulsado.

Este desenlace desata una aguda reflexión: “Tú no venías a pedirle nada a un hombre. Tú venías a pedirle a la Nación. A exigirle ante los ojos de todo el pueblo, la tierra que tus manos reclamaban...” La frase revestía un potencial altamente amenazante para el poder político porque reducía a Perón a su mera humanidad y lo separaba de “la Nación”. Según Sigal y Verón, el objetivo de la enunciación peronista consistía en reunir ambos elementos en uno solo, haciendo de Perón “un prócer, representante y continente individual, irremplazable, de la “Patria” (97).

Por lo tanto, esta carta apunta al centro de esa estrategia discursiva, al poner de manifiesto el carácter disociado de ambos términos y al desnudar la apropiación que el primero hace del segundo. A su vez, Yupanqui subraya que “ante los ojos de todo el pueblo” la deuda con los kollas no había sido saldada, lo que muestra que el compromiso declarado por el peronismo no se sostenía en la práctica. La intensidad de la persecución desatada contra el folklorista se habría debido, por lo tanto, a la necesidad de desactivar su potencial de desarticulación discursiva.

La enunciación yupanquiana se teje, en efecto, desde un sujeto que se ha construido a sí mismo como un criollo provinciano y al destinatario de su enunciación, como un doble, como un interlocutor, como un “tú”, como un hermano: “Aunque todas las voces callen ahogadas, compradas, envilecidas o aburridas, *mi voz*, la de mi oscuro canto, la de la copla libre de esa guitarra mía que sabe de caminos y de angustias, *será siempre tu voz*, la de tu cerro, la de la puna abierta y desolada, la de la selva brava” (Yupanqui 1946, 6; mis cursivas). Se pronuncia entonces una promesa, una voluntad de servicio en la que la alianza está fundada en la ligazón afectiva derivada de una experiencia de vida. El concepto de “voz”, por su parte, hace referencia a la capacidad de expresar una determinada emotividad mediante el tono de la emisión, sentimiento que en el caso de Yupanqui surge de su conocimiento vivencial del “paisaje” del Ande, de la capacidad de contención que ese paisaje ofrece y de las limitaciones materiales que imprime. Este aspecto permite articular la percepción de la injusticia infringida al kolla como si fuera un dolor compartido por quien enuncia: “¡Tu llanto hermano Kolla! Cómo duele tu llanto que es el mío y el de todos los que animamos nuestro corazón para mostrar la injusticia de tu voz”. Así, la “voz” adquiere el sentido ideológico que le asigna el teórico ruso Mijail Bajtín, en cuanto se emite desde un lugar social y lingüístico determinado (1990). En este caso, Yupanqui habla desde un espacio de intercomunicación con el sujeto andino, haciendo que su discurso criollo se vuelva permeable a la forma de sentir y de pensar del kolla.

En el lugar del otro constituido como un “él” —aquel del que se habla— se encuentra el sujeto metropolitano que hace de las prácticas culturales del hombre del Ande una mercancía vaciada de significado, un objeto del discurso político, o ambas cosas a la vez. Como el kolla se siente ajeno al medio urbano, su estado de vulnerabilidad ante los mecanismos de absorción de los poderes políticos y mediáticos se ve acrecentado. Así, la prolongada estadía en Buenos Aires trae aparejada la manipulación y hasta la degradación del kolla: “¡Hasta jugaste al fútbol! Te vi en los noticieros de cine. Miraba tu figura y casi ni te reconocía”, reclama en un momento Yupanqui. Por el contrario, el regreso es concebido como un camino de reconstitución: a medida que se va internando en su espacio, el kolla vuelve a su idioma y a “los abrazos de la ruta”, al cobijo maternal de la montaña. Así, el paisaje, al contrario del sentido que le es atribuido por los textos folklorizantes, hace referencia a un ámbito afectivo, vivencial y cognoscitivo en el que los sujetos que lo habitan se constituyen y se reconocen. En cambio, el hombre que se aleja de su naturaleza correría el peligro de deshumanizarse,

porque en la cosmovisión calchaquí el hombre existe en comunión con la tierra, con la Pachamama.

En consonancia con esta concepción, desde su exilio en Sofía Yupanqui le aconseja a su esposa Nenette que lleve al hijo de ambos, Kollita, a la provincia norteña de Jujuy, porque quiere hacer de él “un criollo de sello antiguo y alma firme, sin miedo al futuro y ayudador al progreso de nuestra tierra”. La geografía jujeña proporcionaría una vía de conocimiento de la realidad: “primero verá lo duro y áspero y abandonado de nuestra tierra; después verá lo bello y panorámico, que abunda. El sabrá comparar, meditar y entenderá todo lo que hay que trabajar para *emparejar* la vida en Argentina” (Pintos 48; mis cursivas). Es decir que la naturaleza andina, con la mediación del ejercicio de la reflexión y del espíritu crítico, ofrecería una forma de análisis y conocimiento de la realidad histórica. A su vez, la vinculación afectiva con lo indígena se une a un deseo de reparación y de “emparejamiento” de las diferencias sociales que el poeta quiere transferir a su hijo de un modo natural, a través de la observación de la geografía.

Zamba y politización del habitante calchaquí

Si la “Carta a los Kollas” intenta articular un lugar de enunciación alternativo al dominante, las primeras zambas y vidalas construyen un campo representacional centrado en torno al paisaje calchaquí y a la problemática de la inmigración al llano, aunque sin confrontar abiertamente con el peronismo, al que adherían, en general, los trabajadores rurales.¹⁰ Por eso, a pesar de la falta de interés que ha existido hasta el presente por la datación de la producción musical de Yupanqui, éste es un aspecto a tener en cuenta dado lo extenso de la carrera del artista, lo cambiante de sus posiciones ideológicas y las constantes modificaciones políticas de Argentina. Entre sus composiciones más antiguas se encuentran “Caminito del indio” y “Ahí andamos, señor!”, grabadas en 1936; “Vidala del cañaveral”, grabada en 1942 y “La viajera”, compuesta hacia 1935, publicada en forma de partitura antes de 1941 y grabada hacia 1944. En este año fueron registradas también “Zambita de los pobres”, “Piedra y camino” y “El arriero”, mientras que “Zamba del grillo” fue grabada en 1945 y la versión instrumental de “La pobrecita” en 1946. Por su parte, la partitura de “Luna tucumana” se publicó en 1950 y se grabó por primera vez, probablemente, en 1953.¹¹

Entre estas primeras composiciones alcanza singular importancia “La viajera”, que hacia 1937 era cantada por los peladores de caña cuando iban hacia su trabajo en el surco.¹² Esta zamba comienza por generar el efecto desgarrado de una vidala, en perfecta coherencia con una construcción poética dedicada al relato de la soledad del habitante de los cerros altos. Allí las antiguas culturas persistían en forma disgregada, ya que sus matrices sociales habían sido desarticuladas desde que la conquista española comenzara a imponer sus modelos. Así, como el hombre que abandona su vida en soledad para acercarse al poblado de Alpachiri, la zambita “baja” para hacerse oír en tierras llanas: “Desde los cerros / viene esta zambita, / por eso yo la llamo / la viajera / palomitay”. Ahora bien, muchos de

los zafreiros que la cantaban habían tenido que abandonar sus cerros para trabajar en el surco. La constante referencia a la partida obligada y a la soledad se conecta a la “pena” constitutiva del sujeto poético yupanquiano, sentimiento que, en este caso, es atribuido a “un olvido” amoroso: “Sendas de arena, / tarcos floridos, / y un corazón que pena / por un olvido”. Por su parte, el lugar de origen está descrito como lo no contaminado, como un centro de referencia simbólica definido por atributos positivos: “Ay viajera! / El alba asoma / trayendo de los cerros / frescor y aroma”. Esto permite la reafirmación del sujeto en el espacio del llano, que le resulta ajeno: “Yo soy de arriba / soy del Cochuna / ranchito, monte y río, / soles y lunas”. Tal presentación anuncia una relación esporádica con el ámbito de lo moderno, ya que el personaje vuelve cada domingo a refugiarse en la humildad de su rancho, de su cerro y de su soledad: “Hasta Alpachiri / voy los domingos, / y por la noche, al cerro / vuelvo solito”.

Por lo tanto, esta zamba puede leerse en dos sentidos: el primero es que *instala como centro de su representación a un sujeto marginado del imaginario dominante*. Un segundo sentido es que, como ese sujeto no participa del circuito de la escritura, *la irrupción de su voz en una comunidad más vasta le permite “presentarse” en el ámbito de la cultura moderna*, con la que se ve impelido a relacionarse, aunque sea de forma marginal; es el mismo sentido de los versos iniciales de “Piedra y camino”: “Del cerro vengo bajando / camino y piedra...”.

Yupanqui construye una voz en la que el sentir del sujeto andino (su llanto, su amor por su paisaje y el dolor que le causa la partida) se imbrica con el relato del marxismo, reinscribiendo la vivencia personal dentro de una historia colectiva orientada a la búsqueda de una solución al padecer que se narra. De esta manera, estas zambas hacen que la imagen del habitante de los cerros que baja al espacio de la “civilización” sea incorporada por el hombre de la ciudad, a la vez que inscriben el drama de la soledad, del abandono de los seres queridos y del olvido, dentro del sistema de poder que marca el pulso de la historia nacional.

Si bien el sujeto de estas historias nos deja saber que a pesar de su soledad, de su aislamiento y de las “penas” que padece, la relación que mantiene con su medio ancestral es armónica, “El arriero va”, muestra que la desigualdad económica altera ese equilibrio, deslegitimando las construcciones bucólicas que hacen del sujeto andino una simple prolongación del paisaje. Esto hace que la soledad, que aparece como una constante de la vida de los habitantes de los cerros, no sea presentada como un atributo deseable, sino como una situación que se padece y que se trata de paliar a través del canto compartido con los amigos en los días destinados a la fiesta, tema central de “Zambita de los pobres”: “Cuando llega el domingo / hasta la villa, bajando voy / y se queda mi rancho, como diciendo / ¡Qué solo estoy! / Zambita de los pobres/ flor de los valles, luz de amistad/ alhajita es tu canto / en los domingos del Tucumán”. Sobre este trasfondo se inscribe “Luna tucumana”, haciendo las veces de una sutura capaz de recomponer la relación entre el cerro y el llano, entre la soledad y el canto, entre el presente caótico y un futuro de esperanza, entre la provincia con la que Yupanqui se siente

afectivamente ligado y el símbolo calchaquí que provee de orientación en la oscuridad del camino nocturno; este camino puede leerse, claro, tanto en sentido literal como en referencia a la situación del hombre en la historia, cuyo sentido se ilumina a la distancia.

De esta forma, este conjunto de zambas ofrece una temprana captación de los pobres que iban a participar de la emergencia del peronismo. La sensibilidad afectiva y estética de Yupanqui le permite una percepción bastante ajustada de quienes, a pesar de sus raíces milenarias, recién comenzaban a hacerse públicamente visibles a través de sus composiciones musicales. En efecto, el artista muestra que los que bajaban de los cerros eran campesinos que se veían obligados a migrar constantemente, por su necesidad de supervivencia, a trabajar en los ingenios, ya sea de forma temporaria o permanente.¹³ No se trataba de obreros fabriles, ni de trabajadores de industrias agrícola-ganaderas, ni de inmigrantes europeos, ni de sus descendientes, ni de sujetos con experiencia en luchas sindicales, ni tampoco de sujetos alfabetizados. Los trabajadores del surco eran en su mayoría descendientes de culturas totalmente relegadas del perfil étnico-social dominante del país, motivo por el cual quedaron fuera de las instituciones educativas y políticas reconocidas por la nación.¹⁴

Por ser originarios de zonas que se consideraban atrasadas, por definir su conciencia social en términos de “pobres” y por su falta de experiencia sindical, los sujetos de estas zambas parecerían asimilarse a los “obrerros nuevos” que, según Gino Germani, habrían constituido las “masas disponibles” que habían posibilitado el fenómeno peronista (244 y 250).¹⁵ El problema, desde el punto de vista del noroeste, es que se asume que los “obrerros nuevos” venían atraídos por las ventajas económicas que prometía la vida urbana, cuando muchos de los que adhirieron el peronismo eran practicantes de un sistema de creencias y de sentimientos que no coincidía con el concepto de individualismo y valorizaban más las prácticas culturales capaces de proporcionar la cohesión grupal -como la música- que los productos industriales. Pues bien, la mayoría de los trabajadores rurales que en 1946 votaron por Perón con el porcentaje de votos más alto del país —un 70,6 %— (Rubinstein 47-58), trabajaban en el surco y vivían dentro de los ingenios, no en ciudades (Sigal 1970).

En consecuencia, las zambas de Yupanqui hablan de peones de campo, de arrieros, de mineros, de pastores y de zafreros, aunque en alguna ocasión, como en el poema “Fin de la zafra”, el artista concibe a éstos como obreros rurales: “la tierra quedó cansada / cansada como el obrero”, a la vez que subraya la relación de dominación en la que están inmersos, anticipando la tónica de “El arriero va”: “ya no he de ver en los surcos / curtidos brazos obreros / luchando de sol a sol / por lo que siempre es ajeno” (2003 [1940], 57 y 58).

Hacia 1950, entonces, las composiciones de Yupanqui ya habían otorgado entidad simbólica a “los pobres”, ofreciendo a sus oyentes más humildes un sistema de representación cohesionado, en el que su drama de constantes migraciones es narrado en íntima conexión con los efectos del sistema económico que los

aprisiona. Pero la referencia al registro marxista se establece sólo de manera muy general, aludiendo a una esperanza que no llega a definirse en términos de una utopía específica, sino como el “Sueño lejano y bello” de “Piedra y camino”, o como el cantar gozoso que se anuncia en “Luna tucumana”.

Por lo tanto, este primer cancionero, orientado a la representación del paisaje tucumano y de sus habitantes, se popularizó de manera prácticamente inmediata, según muestran la constante reedición de los registros discográficos, la rápida venta de las partituras y la gran popularidad con la que se encuentra el compositor cuando retorna de su exilio europeo. En una carta escrita desde Buenos Aires el 2 de mayo de 1952 le comenta a su mujer que la partitura de “Luna tucumana” había vendido, en diez días, casi 1.000 ejemplares y que en Plaza de Mayo, en ocasión de la fiesta del trabajador, la bailarina Angelita Vélez había danzado la “Zamba del grillo” (Pintos 71). En 1953 describe con incontenible entusiasmo su regreso a Tucumán:

“¡Vieras qué emoción la mía, y la de las gentes de Tucumán! Esto es inolvidable. Por las calles me aplauden. En la radio hay gentes y en la calle han puesto altoparlantes. Las audiciones nocturnas, muy populares y con enorme éxito. (...) El gobernador se me ofreció para todo, y estuvo en mi homenaje. Me consagraron hijo dilecto de Tucumán y *orgullo del pueblo trabajador*. Imaginate lo que sentía mi corazón. ¡Se me reventaba casi!” (Pintos 71, mis cursivas)

Evidentemente, la ruptura del artista con el Partido Comunista había desactivado el mayor obstáculo para que su imagen pudiera ser asimilada por el peronismo, como corrobora el hecho de que el gobierno lo consagrara “orgullo del pueblo trabajador”. Ahora bien, si este honor puede ser leído como un rápido aprovechamiento por parte del poder político de la popularidad alcanzada por el artista, implica también el reconocimiento de que de los intentos oficiales de suprimir su voz habían resultado infructuosos, ya que sus canciones tenían la facultad de persistir en la memoria de sus oyentes.

Mientras que las zambas van a contribuir a formar el canon popular del norte argentino, y más precisamente del tucumano, las canciones de perfil abiertamente militante —tales como “Duerme negrito (canción de la madre proletaria)”, “Peón de campo”, “El pintor”, “Basta Ya” y “Preguntitas sobre Dios”, grabadas entre 1948 y 1950— van a formar parte del canon de la izquierda latinoamericana. Estas producciones, al ser el resultado de las restricciones establecidas por la estética marxista, enfrentaron al artista con los límites de su propia creación. Así, en los sesenta manifiesta un rechazo por algunas de sus propias composiciones, porque considera entonces que no contribuían a realzar el valor poético y musical de su obra. Su vivencia de la Francia del ’68, al contrario de lo que se suele pensar, es fundamentalmente incómoda: reniega de los cantores de protesta, de los intelectuales y de los periodistas que ven en él a una figura política; valora, en cambio, que no le pidan las canciones politizadas “de antes” (Pintos 165, 169, 181,

190 y 254). Pero esta etapa resulta ciertamente contradictoria, ya que su nuevo sello discográfico “Chant du Monde”, encara la difusión de su obra en base a su imagen de artista de izquierda.

No es mi intención, sin embargo, indagar en este aspecto, a no ser en lo que respecta al efecto que tales desplazamientos o contradicciones pudieron —o no— haber tenido en la formación ideológica de los seguidores del artista, tal como fue advertido en la introducción a este trabajo. En este sentido, cabe volver a dos cuestiones mencionadas al principio: la primera es que los productos culturales, al ser puestos en circulación, se independizan relativamente de su autor. Yupanqui tenía esto en claro, ya que él explica el sentido del canto del pueblo apelando a la leyenda según la cual el viento lo transporta y lo esparce mucho más allá del lugar en el que se origina (1965, 34-39). Sin embargo, cuando se interpone el criterio del mercado, esa circulación deja de depender de los avatares intra-comunitarios para ceder a la interferencia de la industria cultural. Esto hace que Yupanqui siga alimentando el imaginario de un público que espera que él sea un crítico del poder y que, a su vez, trate de recrear, cada vez que puede, el modelo de folklorista rural itinerante por el que siente cada vez más nostalgia. Las dos paradojas señaladas al comienzo se resumen entonces en una, y es que, a pesar de él mismo, funcionó —y lo sigue haciendo— como un gran articulador simbólico de imaginarios políticos a los que, a su turno, se opuso fervientemente, primero el peronismo y después el marxismo.

El marxismo yupanquiano como mediador evanescente

Si bien el cambio histórico que se dio en los años cuarenta en la Argentina estuvo dominado por la emergencia del peronismo, este fenómeno fue acompañado —y en gran medida apuntalado— por la inmigración proveniente de los cerros hacia el llano zafrero y por la inclusión del folklore a la industria cultural. En este marco, lo que hizo Yupanqui en la etapa inicial de su carrera fue trabajar desde la percepción indocriolla de la realidad, en la que había forjado su conciencia estético-política desde su infancia. Su aporte significa un cambio notable, ya que él se siente conocedor del ámbito vivencial de quienes serán sus representados, mimetizándose con su forma de sentir, de creer y de esperar, lo que implica la transformación de un sujeto ilustrado a una nueva posicionalidad estético-social.

A su vez, la reivindicación de la cultura calchaquí y de su región resulta consistente con la formación de una perspectiva crítica del sistema económico, ya que son los practicantes de esa cultura los más explotados. La progresiva identificación del compositor con las expresiones poéticas y musicales ancestrales fueron haciéndose cada vez más compatibles con la crítica al sistema socio-económico, culminando con la adhesión al marxismo. Su voz se transforma en el medio catalizador que saca a la cosmovisión indígena de su soledad y su aislamiento para colocarla en el circuito amplificado de la industria cultural. Sus zambas, por lo tanto, interpelan al imaginario dominante provincial y regional, ya que muestran que esos “pobres” al que el sistema trata como herramientas de

trabajo, son seres obligados a desprenderse de su medio y de su gente, viendo coartada su libertad, su forma de vida y la posibilidad de decidir sobre sus destinos.

Es importante notar, sin embargo, que el sistema indígena y el marxista no se superponen, sino que comparten dos vectores: el del cuestionamiento al sistema económico dominante —sobre todo a la agroindustria de la caña de azúcar y de los latifundios- y el de una apuesta al reestablecimiento de un orden que acabe con la situación de sufrimiento expresada en las zambas. Por otra parte, cabe tener presente que las prácticas indígenas eran orales y que se orientaban a un esquema simbólico regido por una dominante afectiva, mientras que el sistema marxista se maneja fundamentalmente en circuitos sociales alfabetizados y en un esquema teórico dominado por la razón occidental. Al tener la posibilidad de manejarse simultáneamente en esos dos ámbitos, Yupanqui está en el lugar justo del mediador. Mientras escribe notas sobre folklore para publicaciones del Partido Comunista y graba temas abiertamente politizados para una audiencia internacional, sus zambas siguen centrándose en el habitante del Ande, su ámbito y sus padeceres. La ausencia de alusiones específicas al marxismo en estas composiciones hizo posible el engarce entre el criticismo social de izquierda que subyacía en sus letras y el peronismo, al que adscribían la mayoría de los campesinos que las escuchaban.

De este modo, el marxismo yupanquiano podría describirse como un “mediador evanescente” entre la visión del mundo calchaquí, también llamado indocriollo, y el peronismo, que incorpora a los sujetos que provienen de ese marco cultural a la dimensión política moderna de la nación (Orquera 2007). Para apreciar este fenómeno es necesario insistir en que los estudios sobre la emergencia del peronismo, centrados en la conciencia obrera y en la lucha sindical, no alcanzan a dar cuenta de la politización de los habitantes rurales de las provincias del interior. La autopercepción de estos últimos, en cambio, giraba a menudo en torno a otros factores, como la pertenencia a un sustrato cultural rechazado por el imaginario dominante. *Para este sector el peronismo significó una vía de emergencia representacional en el ámbito de lo político, mientras que las zambas de Yupanqui implicaron una vía de emergencia representacional en el ámbito de lo socio-cultural.* A pesar de las diferencias ideológicas, ambos fenómenos estuvieron conectados por la popularidad de sus líderes, por la importancia que tuvo la radiofonía en la difusión de sus discursos y por la interpelación a la oligarquía que los mismos suponían.

En cierta medida Yupanqui prepara analítica y afectivamente a sus seguidores para asumirse como sujetos políticos en la nueva sociedad que les toca enfrentar. Aún durante su período de militancia, la creatividad de este compositor escapó a la rigidez historicista para valorizar positivamente formas culturales consideradas como atrasadas, con lo cual se anticipa a los planteos que harán mucho después los críticos “poscoloniales”.¹⁶ De ahí que la adhesión generada por su música no pudiera ser destruida por la censura o el exilio y que las autoridades del gobierno peronista terminaran por tratar de asimilarlo, declarándolo “orgullo del pueblo

trabajador”. Lo que ocurrió después fue un mayor fortalecimiento de la obra con respecto a su autor, no porque la persona de Yupanqui se hiciera menos conocida, sino porque se transformó en una marca que funcionó como referente de los militantes de izquierda, a pesar de que sus ideas iniciales se hubieran ido transformando. Así, en los sesenta su función de agente catalítico ya estaba cumplida: los jóvenes peronistas que luchaban por la “patria socialista” contaban con un cancionero grabado tres décadas antes, al cual pudieron remitirse a la hora de pensar que se podía tomar la utopía marxista y adaptarla a la realidad local.

Notas

1. Esta es la denominación que le da el compositor a la región andina (1946).
2. El investigador Ricardo Kaliman sostiene que “más que una identidad fija y permanente, su imagen (...) se ubica en distintos puntos dentro de un conjunto de perspectivas en la [sic] que su experiencia negocia con los discursos socialmente difundidos, a veces potencialmente contradictorios entre sí.” (*Alhajita es tu canto* 63).
3. El concepto de “horizonte de expectativas” ha sido propuesto en el ámbito de la estética de la recepción literaria por Hans Robert Jauss (1992). El concepto de “recepción” no tiene aquí el sentido positivo que le atribuyen las teorías de la comunicación, sino que permite establecer un contraste con los criterios valorativos existentes entre las instancias que tensan la significación de un texto.
4. El concepto de “mediador evanescente” es definido por Jameson como “un agente catalítico que permite un intercambio de energías entre dos términos de otro modo mutuamente excluyentes” (24, mi traducción).
5. Una fuente fundamental para el conocimiento de los primeros años de vida del compositor son sus relatos de tono autobiográfico (Yupanqui 1965); otros datos son proporcionados por Víctor Pintos, Fernando Boasso y Norberto Galasso.
6. Esta fecha de separación del Partido Comunista es la que da Pintos (71); Galasso afirma que la fecha de escisión fue 1952 y proporciona detalles del episodio (117-118).
7. Este aspecto, así como la incidencia de la difusión radiofónica del folklore ha sido estudiado en detalle por el historiador Oscar Chamosa (2006 y 2008), a quien agradezco por su valiosa colaboración.
8. Aníbal Quijano analiza este problema (2000: 342-386), a la vez que defiende la faceta creativa y liberadora de Marx que habría sido sofocada por el stalinismo (1995, 201-216).
9. El diario principal de Tucumán publica, por ejemplo, un repudio del “Centro de Estudios Sociales del Norte Argentino” a “los vejámenes cometidos a los indígenas que viajaron a Buenos Aires para solicitar la propiedad de las tierras que trabajan” (1946).
10. Yupanqui engloba dentro de los Valles Calchaquíes al territorio montañoso que atraviesa las provincias de Catamarca, Tucumán, Salta y Jujuy, habitado por la

antigua “raza calchaque”, también llamados “hijos del sol” (1965, 68-75); si bien este espacio carecería de límites rígidos, es representado por algunos atributos recurrentes (Kaliman 2003, “Viña, luna, cielo y silencio”).

11. Una fuente fundamental para la datación de las grabaciones es la página web: <http://perso.orange.fr/atacris/index.htm>. Agradezco inmensamente a Patrick por sus valiosos datos y comentarios. Galasso, por su parte, hace referencia a la circunstancia de composición de algunas de las primeras zambas tucumanas (61-70).
12. Esto quiere decir que esta zamba se habría popularizado antes de que el artista la grabara, quizás mediante las actuaciones del artista en la estación de radio LV12. En efecto, su difusión radial resultó clave para la inserción de los motivos musicales y poéticos calchaquíes en el espacio de lo público-urbano.
13. La relación entre migración, población indígena e industria azucarera es un tema que todavía debe ser explorado, sobre todo en lo que respecta a la década de la emergencia del peronismo. Para el caso de Tucumán, existe un estudio sobre la inmigración estacional generada por la zafra (Kirchner), otro sobre el trabajo indígena entre fines del siglo XIX y principios del XX (García Soriano) y un trabajo centrado en la década de los noventa (Giariacca, Bidaseca y Mariotti). Dentro de una perspectiva regional, cabe mencionar un estudio sobre el caso de Jujuy (Rutledge), así como algunos filmes vinculados a este tema: “Horizontes de piedra” (1956), de Román Viñoly Barreto, basada en la novela *Cerro Bayo*, de Yupanqui; “Zafra” (1959), de Lucas Demare, con la participación y la música del folklorista; “El camino hacia la muerte del viejo Reales” (1968-1972), de Gerardo Vallejo; “Diablo, familia y propiedad” (1999), de Fernando Krichmar y “Río arriba” (2005), de Ulises de la Orden.
14. Por ejemplo, la desaparecida coplera tucumana Gerónima Sequeida cuenta que bajó al poblado de Amaicha del Valle para que sus hijos fueran a la escuela y para que obtuvieran documentos, dejando en claro además que el peronismo y, más precisamente, Eva Duarte, ejercía una gran atracción entre los habitantes de “los cerros altos” (3-36; Risco Fernández; Orquera 2006).
15. Miguel Murmis y Juan Carlos Portantiero muestran que, sin embargo, los “obreros viejos” no fueron neutralizados por los nuevos, sino que surgieron distintas formas de participación y negociación con el nuevo sistema de poder (177-186).
16. El olvido de los aportes latinoamericanos al pensamiento crítico occidental en el que incurre a menudo la teoría anglosajona ha sido señalado por Walter Mignolo (1994, 53).

Obras citadas

- “Argentina y Paraguay. Atahualpa Yupanqui y Cristóbal Cáceres” Sitio web. <<http://perso.orange.fr/atacris/>> 15 de junio de 2007.
- Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1990.
- Brennan, Timothy “Postcolonial Studies between the European wars: an intellectual history”. *Marxism, Modernity and Postcolonial Studies*. Bartolovich, Crystal y Neil Lazarus, Eds. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Bayer, Osvaldo. “Las vaquitas son ajenas...”. *Página 12*, sábado 12 de mayo de 2007.

- Boasso, Fernando. *Tierra que anda. Atahualpa Yupanqui: Historia de un trovador*. Buenos Aires: Corregidor, 1993.
- Cortazar, Augusto Raúl. *Qué es el folklore*. Buenos Aires: Lajouane, 1954.
- _____. *Esquema del Folklore; conceptos y métodos*. Buenos Aires: Columba, 1959.
- Chamosa, Oscar, “En el rancho e’la Cambicha, “Peronism and the criollo Folklore Movement 1943-1955”. *SECOLAS*. 54th Meeting. San José de Costa Rica. 19-23 de Abril, 2006.
- _____. “Indigenous or Criollos?: The Myth of White Argentina in Tucumán’s Calchaquí Valley, 1900-1945”, *Hispanic American Historical Review* (a ser editado en 2008).
- Cheín, Diego. “Presiones sociales en la definición de lo auténtico. La reacción de los folklorólogos frente a la circulación del folklore en industrias culturales”. *Jornadas Nacionales “Transformaciones, prácticas sociales e identidad cultural”*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán. 10-12 de Mayo, 2007.
- “El Centro de Estudios Sociales Repudia el Vejamen a los Collas”. *La Gaceta*, Miércoles 4 de septiembre de 1946.
- Fanon, Frantz. *Los Condenados de la Tierra*. México: Fondo de cultura económica, 1994 [1961].
- Galán, Raúl. “Prólogo a la *Muestra colectiva de poemas de La Carpa*” (1944). *Obras Completas*. Jujuy: Cuadernos del Duende, 2004. 259-69.
- Galasso, Norberto. *Atahualpa Yupanqui. El canto de la patria profunda*. Buenos Aires: Colihue, 1992.
- García Soriano, Manuel. “El trabajo de los indios en los ingenios azucareros de Tucumán”. *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Tucumán*. 2 (1969): 109-127.
- Germani, Gino. *Política y sociedad en una época e transición*. Buenos Aires: Paidós, 1996 [1961].
- Giarriacca, Norma Karina Bidaseca y Daniela Mariotti. “Trabajo, migraciones e identidades en tránsito: los zafreros en la actividad cañera tucumana”. *¿Una nueva ruralidad en América Latina?* Norma Giarriacca, Comp. Buenos Aires: CLACSO, 2001. 307-39.
- Guha, Ranajit. “On Some Aspects of the Historiography of Colonial India”. *Selected Subaltern Studies*. Ranajit Guha & Gayatri Chakravorty Spivak, Eds. Oxford: Oxford University Press, 1988. 37-44.
- Jameson, Fredric. “The Vanishing Mediator; or, Max Weber as storyteller”. *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986. Volume 2: Syntax of History*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. 3-34.
- Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1992.
- Kaliman, Ricardo. *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2003.

- _____. "Viña, luna, cielo y silencio. El espacio calchaquí en el folklore argentino moderno". *Anales. Nueva Epoca "Local, Regional, Global: prehistoria, protohistoria e historia en los Valles Calchaquíes"*, 6 (2003):443-60.
- Kirchner, John A. *Sugar and seasonal labor migration: the case of Tucumán, Argentina*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Mignolo, Walter. "Are Subaltern Studies Postmodern or Postcolonial? The politics and sensibilities of geo-cultural locations". *Dispositio/n*, 46 (1994): 45-73.
- Murmis, Miguel y Juan Carlos Portantiero. *Estudios sobre los orígenes del peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI: 2004 [1971].
- Ocaranza Zavalía, Eduardo José. "Folklore del norte". Sitio web. <http://www.folkloredelnorte.com.ar>, 15 de junio de 2007.
- Orquera, Yolanda Fabiola. "Marxismo como mediador evanescente: Yupanqui, indigenismo y peronismo en el campesinado tucumano de los '30s a los '70s". *XI Jornadas InterEscuelas/ Departamentos de Historia*. Universidad Nacional Tucumán. 19-22 de septiembre de 2007.
- _____. "Gerónima Sequeida: intervención en el imaginario de 'lo argentino' desde el 'canto de la tierra'". *Cuerpo(s) de mujer. Representación simbólica y crítica cultural*. Zulma Palermo, Coord. Córdoba: Ferreira Editora, 2006. 207-28.
- Pintos, Víctor. *Atahualpa Yupanqui. Cartas a Nnette*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- Portorrico, Emilio Pedro. *Diccionario Biográfico de la Música Argentina de Raíz Folklórica*. Buenos Aires: Edición del autor, 2004.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder y clasificación social." *Journal of World-Systems Research* 2 (Summer-Fall 2000): 342-86.
- _____. "Modernity, Identity and Utopia in Latin America." *The Postmodernism Debate in Latin America*. John Beverley, Ed. Durham: Duke University Press, 1995. 201- 16.
- Rutledge, Ian. "The integration of the highland peasantry into the sugar cane economy of Northern Argentina, 1930-43". *Land and labor in Latin America*. Kenneth Duncan and Ian Rutledge, Eds. Cambridge: Cambridge University Press, 1977. 205-228.
- Sequeida, Gerónima. "Yo nomás soy una". *Cantar la vida. Conversaciones con: Mercedes Sosa, Aimé Painé, Teresa Parodi, Leda Valladares y Gerónima Sequeida*. Leopoldo Brizuela, Ed. Buenos Aires: El Ateneo, 1992. 3-36.
- Sigal, Silvia. "Crisis y conciencia obrera: la industria azucarera tucumana", *Revista Latinoamericana de Sociología* 6 (1970): 60-99.
- Sigal, Silvia y Eliseo Verón. *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Eudeba, 2004 [2003].
- Svampa, Maristella. *El dilema argentino: Civilización o barbarie*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- Valko, Marcelo. *Los indios invisibles del Malón de la Paz. De la apoteosis al confinamiento, secuestro y destierro*. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo, 2007.

- Risco Fernández, Gaspar. “Gerónima Sequeira, cantora: trabajo y conciencia crítica.” *Cultura y Región*. Tucumán: Centro de Estudios Regionales e Instituto Internacional “Jaques Maritain”, 1991. 237-54.
- Rubinstein, Gustavo. *Los sindicatos azucareros en los orígenes del peronismo tucumano*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 2005.
- Yupanqui, Atahualpa. *Huajra. Canciones y danzas del Norte Argentino*. Buenos Aires: Editorial Musical Buccheri Hnos, 1941.
- _____. *El payador perseguido*. San Luis: Universidad Nacional de San Luis, 2003 [1965?].
- _____. “Carta a los Kollas”, *La Hora*, 1 de septiembre de 1946, 6.
- _____. *Piedra sola*. San Luis: Universidad Nacional de San Luis, 2003 [1941].
- _____. “Carta para mi pueblo” *Tierra que anda*. Buenos Aires: Anteo, 1948. 40-4.
- _____. *El Canto del Viento*. Buenos Aires: Honegger, 1965.