

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

Marxismo como mediador evanescente: Yupanqui, indigenismo y peronismo en el campesinado tucumano de los '30s a los '70s.

Orquera, Yolanda Fabiola (CONICET).

Cita:

Orquera, Yolanda Fabiola (CONICET). (2007). *Marxismo como mediador evanescente: Yupanqui, indigenismo y peronismo en el campesinado tucumano de los '30s a los '70s*. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/697>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**XI° JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTOS DE HISTORIA
Tucumán, 19 al 22 de Septiembre de 2007**

Título: Marxismo como mediador evanescente: Yupanqui, indigenismo y peronismo en el campesinado tucumano de los '50s a los '70s

Mesa Temática Abierta: 78: LAS IZQUIERDAS ARGENTINAS, 1955-1983: ESTUDIOS DE CASO Y PROBLEMAS DE SU ABORDAJE HISTÓRICO

Universidad, Facultad y Dependencia: CONICET

Autora: Orquera, Yolanda Fabiola, Investigadora Asistente, CONICET

Dirección, teléfono, fax y dirección de correo electrónico:

Catamarca 424, 6 A, San Miguel de Tucumán, 4000, Argentina

Tel: 0381 4211850

E-mail: fa_orquera@yahoo.com

**Marxismo como mediador evanescente: Yupanqui, indigenismo y peronismo en el campesinado tucumano de los '50s a los '70s
Dra. Fabiola Orquera (CONICET)**

Quisiera partir de la observación de que 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 la “barbarie”, asimilando dentro de la segunda categoría a fenómenos socio-políticos tales como el irigoyenismo y el peronismo.¹ La otra tendencia es el presupuesto, raras veces cuestionado, de que el imaginario dominante de lo nacional se define desde Buenos Aires. En cuanto 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 producción del folklorista Atahualpa Yupanqui como una forma de superar tal obstáculo.

Varios son los objetivos que persigo con este enfoque. Primero, quiero indagar el rol jugado por las primeras composiciones de Yupanqui, consistentes con su ideario comunista; específicamente, creo necesario ver en qué medida este universo poético-

¹ Ver al respecto el estudio de Maristella Svampa *El dilema argentino: Civilización o barbarie*. Taurus: Buenos Aires, 2006

musical favoreció la organización de una conciencia crítica en sujetos que, por no leer y ni escribir y por vivir en regiones rurales de la provincia de Tucumán, quedaban fuera del imaginario de la “civilización”. En líneas generales, este artista habría funcionado como un nexo fundamental entre los campesinos y el ámbito de lo político, al que estaban ingresando. Postulo además que el desajuste altamente conflictivo entre las clases dirigentes y las clases populares originarias de los valles calchaquíes generó dos paradojas sucesivas: una fue que las composiciones realizadas en los años treinta y cuarenta, cuando Yupanqui se identificaba con el partido comunista, fueron abrazadas principalmente por trabajadores peronistas; la otra, fue que esas y otras composiciones integraron el canon de la izquierda juvenil de fines de la década del '60 y principios de la del '70, cuando el compositor ya se había alejado de su posición ideológica inicial.

Tales paradojas no hacen sino señalar que los productos culturales ponen en marcha fenómenos sociales que exceden el propósito de quienes los generan. Desde este punto de vista, interesa analizar el devenir de ciertas imágenes y conceptos puestos en circulación y re-significados más allá del contexto en el que fueron producidos. La consideración de la relación entre las composiciones de Atahualpa Yupanqui y su audiencia de origen calchaquí implica analizar los efectos de la circulación oral de discursos estético-políticos y las diferencias entre el “horizonte de expectativas” del productor y el de los receptores, que es lo que explica el desajuste ideológico-político que puede aparecer entre ambas instancias, más allá de la coincidencia básica de códigos que garantiza el éxito del acto comunicativo en sí.²

Folklore, representación y utopía marxista

Atahualpa Yupanqui pertenecía a una familia de origen campesino y contaba con ancestros vascos e indígenas; como su padre trabajaba en el ferrocarril, alternó la vida rural y la urbana. Su educación incluyó estudios de Bachillerato en el Colegio Nacional de Junín, clases de música, de inglés y de tenis, así como la lectura constante de obras clásicas y políticas, lo que le permitió desempeñarse como periodista e integrar los circuitos

² El concepto de “horizonte de expectativas” ha sido propuesto en el ámbito de la teoría de la estética de la recepción literaria por Hans Robert Jauss en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus, 1992.

políticos intelectuales de las provincias que visitó.³ Vivió en Tucumán entre 1918 y 1923 y en 1935, 1936 y 1946, alternando su residencia en Raco con viajes a los Valles Calchaquíes, a Bolivia, a Jujuy, a Catamarca, a Salta y a Córdoba. Desde los años 20 difundió su obra a través de la radio, hasta que en 1947 se afilió al Partido Comunista y comenzó a sufrir la persecución del peronismo, situación que lo forzó 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, quien lo invitó a actuar en el teatro Ateneo. Al regresar a Argentina, a fines de 1950, enfrentó detenciones y un encarcelamiento de nueve meses en Devoto, período durante el cual escribiría poemas y canciones a los que se referiría después en “El payador perseguido” (1965). En 1953 se apartó del Partido Comunista, lo que significó su readmisión en las estaciones de radio, aunque los gobiernos militares siguieron censurándolo; sin embargo, su creciente oposición a las ideas de izquierda lo acercó a funcionarios de la última junta militar. En el período democrático realizó diversas actuaciones en su país natal.⁴

A pesar de sus oscilaciones y contradicciones, es importante reiterar que el progresivo giro a la derecha de Yupanqui no afectó la supervivencia en el imaginario colectivo de sus primeras canciones, ni la persistencia de la imagen de cantor contestatario fijada en la memoria popular. Uno de los motivos que explicarían este fenómeno es que el músico habría aportado un “capital simbólico” derivado del “empeño en el cultivo de la representación auténtica del universo campesino que aspiraba a encarnar” y porque se habría constituido en “representante y símbolo del folklore argentino moderno”, al ser uno de los primeros músicos profesionales surgidos de la confluencia del desarrollo tecnológico, de la consolidación del circuito comercial y de las políticas nacionalistas.⁵

³ Una fuente fundamental para el conocimiento de los primeros años de vida del compositor es el libro de tono autobiográfico *El Canto del Viento*, Honegger: Buenos Aires, 1965. También proporcionan datos sobre la vida del compositor los libros de Fernando Boasso, *Tierra que anda: Atahualpa Yupanqui: Historia de un trovador*. Corregidor: Buenos Aires, 1993 y de Norberto Galasso, *Atahualpa Yupanqui. El canto de la patria profunda*. Colihue: Buenos Aires, 1992

⁴ Esta fecha de separación del Partido Comunista es la que da Víctor Pintos en *Atahualpa Yupanqui. Cartas a Nenette*. Sudamericana: Buenos Aires, 2001, 71 [En adelante en las citas que se hagan de este libro se indicará directamente el número de página] Otros autores afirman que la fecha de escisión fue 1952; es posible que el proceso haya comenzado ese año y que se haya concretado al siguiente. Ver Emilio Pedro Portorrico, *Diccionario Biográfico de la Música Argentina de Raíz Folklórica*. Ed. Del autor: Buenos Aires, 2004, 405 y Kaliman, Ricardo, *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2003, 55 y el libro de Galasso.

⁵ Sobre este punto remito al lector al libro de Ricardo Kaliman. *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2003, 50 y 55.

Esto implicaba, sin embargo, ir contra el criterio de los intelectuales norteros, preocupados por separar el fenómeno folklórico de los registros radiales y discográficos, que resultaban amenazantes para la idea de tradición.⁶ Pero la “pureza del folklore” que defendían implicaba el aislamiento de sus cultores, situación que Yupanqui vino a romper, al retomar imágenes y formas antiguas para devolverlas a las comunidades inspiradoras en nuevas creaciones, que se difundían de manera masiva a través de registros discográficos, de partituras y de revistas populares tales como “El alma que canta”. La difusión masiva de las primeras composiciones le permitió contar entre su audiencia con sujetos que recién ingresaban a la órbita de los medios. Ahora bien, el motivo que quiero exponer aquí es que el ingreso de Yupanqui a la industria cultural permitió la conexión –hasta entonces impensable- entre la cosmovisión campesino-indígena y el ámbito de lo político, que estaba siendo profundamente modificado por la emergencia del peronismo.

Aunque el contenido social es constitutivo de las composiciones del folklorista, su afiliación al Partido Comunista le otorga un marco de análisis sobre su práctica creativa, reflexión que él profundiza durante su residencia en los países del Este, entre 1949 y 1950. El conocimiento directo de la forma de vida de esas sociedades le genera un entusiasmo incontenible, que lo lleva a imaginar una utopía comunista en 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” (38).⁷ Según lo que cuenta en sus cartas, en el tiempo libre que le dejan sus presentaciones va profundizando su conocimiento sobre marxismo: “Leo mucho durante esta etapa. Especialmente a Lenin y Stalin. Tengo largas horas para estudiar y meditar” (40); se interesa, sobre todo, en la teoría de la función estética, que transporta al análisis de la historia y de la situación del folklore argentino en ese momento:

⁶ Diego Cheín señala al respecto que “En contraposición con el “auténtico folklore” que los folklorólogos estarían encargados de delimitar y estudiar, aparece lo que ellos mismos calificaron como un “falso folklore”, caracterizado como una actividad “regida por el puro interés de lucro”, en “Presiones sociales en la definición de lo auténtico. La reacción de los folklorólogos frente a la circulación del folklore en industrias culturales”, ponencia presentada en las Jornadas Nacionales “Transformaciones, prácticas sociales e identidad cultural”, Facultad de Filosofía y Letras de la UNT, 10 al 12 de Mayo de 2007

⁷ 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?” (Sofía, 30 de enero de 1950, 48)

“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.” (Sofía, 23 de enero de 1950, 45)

A través de estas reflexiones se puede observar que Yupanqui comparte la idea de que el folklore surgiría de la creatividad de un “pueblo anónimo”.⁸ Sin embargo, piensa que el criterio de valor de esas creaciones reside en la mayor o menor *adecuación* a la “realidad histórica”, la cual, de acuerdo con la aclaración que hace inmediatamente, debe entenderse como el tipo de *emoción* que despierta una determinada situación. Cuando no se renueva esa tradición ocurre una deformación, porque esa adecuación deja de tener efecto; en ese sentido, Yupanqui se percibe a sí mismo como quien *ajusta* el canto del pasado al presente. En tercer lugar, adhiere a la idea del arte como “reflejo” de la vida del pueblo, al que define como una entidad colectiva en la que el sujeto se sumerge. Cuarto, se separa de la “falsa alegría popular”, sosteniendo que el artista tiene que ser permeable a las miserias de sus paisanos, más allá de la propia situación de vida; como las creaciones provienen de la emotividad popular, el artista tendría el compromiso de expresar esos sentimientos, por eso 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” (París: 9 de julio de 1950, 68 [mis cursivas]) En concordancia con estas ideas, 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” (Sofía: 24 de diciembre de 1949, 45)

De este modo, Yupanqui parte de la crítica marxista de la cultura burguesa para encontrar su propio lugar en el sistema del folklore. Aunque teme, como los folklorólogos, que se deformen las formas típicas, para él este peligro no deriva de la industria cultural,

⁸ Augusto Raúl Cortazar condensará este cuerpo conceptual en *Qué es el folklore*. Buenos Aires: Lajouane, 1954 y *Esquema del Folklore; conceptos y métodos*. Buenos Aires: Columba, 1959

sino de la falta de ajuste entre las creaciones artísticas y la realidad. También reviste particular interés la forma en la que articula su raíz indígena a la utopía marxista. Al aconsejar a su esposa Nenette sobre algunas actividades relacionadas con la educación de su hijo, le dice que lo lleve a Chimpa-Machu, en Santiago del Estero, de donde vienen los Chavero desde 1609, y después a Jujuy, anticipándole: “primero verá lo duro y áspero y abandonado de nuestra tierra; después verá lo bello y panorámico, que abunda para que comprenda. El sabrá comparar, meditar y entenderá todo lo que hay que trabajar para *emparejar* la vida en Argentina” (Sofía, 30 de enero de 1950, 48 [mis cursivas]). Es decir que la naturaleza andina ofrecería una forma de análisis y conocimiento de la realidad histórica, que exigía el ejercicio de la meditación y del espíritu crítico; a su vez, la vinculación afectiva con lo indígena se une al deseo de reparación, de “emparejamiento” de las diferencias sociales que quiere transferir a su hijo sin decírselo directamente.

La cuestión indigenista es abordada con mayor profundidad en las obras en prosa, pero este corpus tiene un público mucho más restringido que el de las composiciones musicales, diferencia que se transparenta en las particularidades constructivas en cada caso. Mientras la prosa se deja impregnar por referencias a obras de otros intelectuales, las letras de las canciones prefieren dichos populares que transmiten un conocimiento sobre el hombre y su realidad decodificable por cualquier oyente, por más humilde que sea. Yupanqui sabe que tiene a su alcance la posibilidad de incidir en la percepción de la realidad de quienes lo escuchan.

Zambas, indigenismo y peronismo

Entre las zambas más antiguas se deben considerar “Caminito del indio” y “Ahí andamos, señor!”, grabadas en 1936 en el sello Odeón-Mangruyo; “Vidala del cañaveral”, grabada en 1942 y “La viajera”, populariza en Tucumán hacia 1936, publicada en forma de partitura antes de 1941 y grabada hacia 1944. En este año se registraron también “Zambita de los pobres”, “Piedra y camino” y “El arriero”, mientras que “Zamba del grillo” corresponde a 1945 y la versión de instrumental de “La pobrecita” a 1946. Por su parte la partitura de “Luna tucumana” se publicó en 1950 y se grabó por primera vez, probablemente, en 1953. El ingreso de este corpus al cancionero popular tucumano fue prácticamente inmediato, como muestra la constante reedición de los registros discográficos, la rápida venta de las partituras y la gran popularidad con la que se

encuentra Yupanqui cuando retorna de su exilio europeo. En una carta escrita desde Buenos Aires el 2 de mayo de 1951 le comenta a su mujer: “‘Luna tucumana’, en diez días, casi 1.000 ejemplares. En la Plaza de Mayo, ayer, Angelita Vélez bailó “‘Zamba del grillo!’” (71). En 1953 narra 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 en la calle y 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!” (71 [mis cursivas])

Evidentemente, el alejamiento público del Partido Comunista había desactivado el mayor obstáculo para que su imagen fuera asimilada por el peronismo, como corrobora el hecho de que el gobierno lo consagre como “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 popular. En efecto, quienes pueden recordar lo que sucedía en ese lejano Tucumán dicen que las primeras en ganar amplia popularidad fueron “Caminito del indio” y “La viajera”, siendo esta última cantada por los peladores de caña mientras iban hacia su trabajo el surco todavía de noche, alrededor de las cinco de la mañana.⁹

Al comienzo, la música de “La viajera” genera el efecto desgarrado de una vidala, lo que guarda perfecta coherencia con su construcción poética. La zamba encarna la soledad del habitante de los cerros altos, adonde las antiguas culturas persistían en forma disgregada a pesar de que sus matrices sociales habían sido desarticuladas a causa de la imposición de modelos ajenos desde que sobrevino la conquista española. Así, la zambita “baja” con el hombre que abandona su soledad para acercarse al poblado de Alapachiri, al sur de la provincia:

⁹ Debo este precioso recuerdo a mi madre, Yolanda Racedo, quien vivió durante de su niñez en Yonopongo, departamento de Monteros, al sur de la provincia. Ella dice que alrededor de 1936 -es decir, mucho antes de la primera grabación de esta zamba, según los datos existentes-, solía despertarse por el canto de los zafreros que pasaban cerca de su ventana.

Desde los cerros /viene esta zambita, /por eso la yo llamo / la viajera,
palomitay....
Sendas de arena, / tarcos floridos, /y un corazón que pena /por un olvido, /
palomitay...
Ay, viajera! /El alba asoma / trayendo de los cerros / frescor y aroma,
/palomitay...
Yo soy de arriba, /soy del Cochuna... /ranchito, monte y río, /soles y lunas, /
palomitay.... bis
Hasta Alpachiri /voy los domingos, /y por la noche, al cerro /vuelvo solito, /
palomitay...

Ahora bien, como se ha indicado, “La viajera” fue inmediatamente abrazado por los zafreiros, quienes tenían 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 que, en este caso, es atribuida a “un olvido” amoroso. Por su parte, el lugar de origen está descrito primero como lo no contaminado, como un centro de referencia simbólica definido por atributos positivos -desde allí viene el “frescor y aroma”-, lo que permite la reafirmación del sujeto en un ámbito humano que le es ajeno (“Yo soy de arriba /soy del Cochuna...”). Pero tal presentación anuncia una relación esporádica con el ámbito de moderno de la llanura, en la que el personaje vuelve a refugiarse en la humildad de su rancho, de su cerro y de su soledad. De este modo, esta zamba puede leerse en varios 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 participaba 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 iba a relacionarse aunque fuese de forma marginal. El que canta nos deja saber que a pesar de su soledad, de su aislamiento y de las “penas” que padece, está en armonía con su medio. Cabe recordar además que “Caminito del indio” ya había establecido una conexión entre este habitante del cerro y sus ancestros, integrantes de la “raza vieja”.

Para 1950, entonces, las composiciones de Yupanqui ya habían otorgado entidad simbólica a “los pobres” que bajaban de los cerros, definidos por su condición de zafreiros, de arrieros y, en las zambas dedicadas a regiones de Jujuy, de mineros. De esta manera, el poeta le ofrece a sus oyentes más humildes, en primer lugar, un sistema de representación cohesionado, en el que su drama de constantes migraciones se narrativiza en función de los efectos del sistema económico que los aprisiona. “El arriero va” había replanteado la relación de estos sujetos con su medio, desactivando cualquier imagen bucólica que los conciba como una mera prolongación del paisaje. La ruptura entre el individuo y su

entorno aparece como un desgarramiento que desata la pena en vidaladas y en zambas lentas, ensimismadas. Esto hace que la soledad, que aparece como una constante de la vida en los cerros, no sea presentada como un atributo deseable, sino como una situación que se sufre y que se trata de paliar en el canto compartido con los amigos en los días destinados a la fiesta.¹⁰ Sobre este trasfondo se inscribe “Luna tucumana”, que hace las veces de una sutura, al recomponer la relación entre el cerro y el llano, entre la soledad y el canto, entre el presente caótico y un futuro esperanzador para Tucumán. Yupanqui transpone así a esta provincia, con la que ha establecido una relación de pertenencia afectiva, la idea de utopía, concebida en un sentido blando.

Como se podrá apreciar, 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 estos sujetos sociales, que a pesar de sus raíces milenarias, recién comenzaban a hacerse públicamente visibles a través sus composiciones. No se trata 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 que bajan son campesinos que se ven obligados a migrar constantemente por su necesidad de supervivencia, a trabajar en los ingenios, ya sea de forma temporaria o permanente.¹¹ Siendo los trabajadores del surco en su mayoría descendientes de las culturas que habían sobrevivido totalmente relegadas del imaginario dominante en la formación del perfil étnico-social del país, tampoco participaron de la educación formal ni de los beneficios de la nacionalidad.¹²

¹⁰ Yupanqui reflexiona con frecuencia sobre el silencio que es otro atributo de la soledad. Si primero este estado era aceptado como una condición de la “raza vieja”, en su período comunista se convirtió en una práctica apta para generar un conocimiento más profundo, e incluso más adelante llegará a exclamar: “le tengo rabia al silencio / por lo mucho que perdí”. Durante su estadía en Sofía, el 18 de diciembre de 1949 le escribe a Nennette. “La vida pasa, y no pasa en vano. Deja un saldo de experiencia siempre aleccionadora. (...) este silencio de ahora tiene mejor contenido que el viejo silencio solitario que heredé en el campo cuando niño” (40)

¹¹ Silvia Sigal describió las distintas situaciones laborales de los ingenios en “Crisis y conciencia obrera: la industria azucarera tucumana”, *Revista Latinoamericana de Sociología*, Vol. 6 (1970), N. 1, 60 – 99

¹² El testimonio de vida de la desaparecida coplera tucumana Gerónima Sequeira deja en claro que el peronismo, especialmente Eva Duarte, ejercía una gran atracción entre los habitantes de “los cerros altos”; cuenta que ella misma bajó al poblado de Amaicha del Valle para que sus hijos fueran a la escuela y obtuvieran documentos. Su relato forma parte de la compilación de Leopoldo Brizuela, *Cantar la vida. Conversaciones con: Mercedes Sosa, Aimé Painé, Teresa Parodi, Leda Valladares y Gerónima Sequeira*. El Ateneo: Buenos Aires, 1992. Sobre este texto existe un estudio de Gaspar Risco Fernández: “Gerónima Sequeira, cantora: trabajo y conciencia crítica”, *Cultura y Región*. Centro de Estudios Regionales e Instituto Internacional “Jaques Maritain”, Tucumán, 1991, 237-254 y uno mío: “Gerónima Sequeira: intervención en

Por ser originarios de zonas que se consideraban atrasadas, por definir su conciencia social en términos de “pobres”, por su desorganización y por su falta de experiencia sindical, los sujetos estas zambas parecerían asimilarse a los “obreros nuevos” que, según Gino Germani, habrían constituido las “masas disponibles” capitalizadas por el populismo peronista.¹³ El problema es que, desde el punto de vista del noroeste, es que se asume que los “obreros nuevos” venían atraídos las ventajas económicas que prometía la vida urbana y que carecían de “conciencia de clase”, cuando muchos de los que adhirieron al peronismo eran practicantes de un sistema de creencias y de sentimientos que no coincidía con el concepto de individualismo y valorizan más las prácticas culturales capaces de proporcionar la cohesión grupal -como la música- que los productos industriales. Sobre todo, no se trata sólo de obreros fabriles, sino de trabajadores del surco que tenían que vivir en los ingenios –y no en las ciudades–; en consecuencia, las zambas de Yupanqui no hablan de obreros, sino de zafreros, peones de campo, arrieros, mineros y pastores. El fervor y la masividad con la que estos trabajadores se plegaron al nuevo líder fue tal que en 1946 el porcentaje de votos a favor del Partido Laborista alcanzó el 70,6 %, siendo el mayor del país.¹⁴

Como anuncia el primer verso de “Piedra y camino” –“del cerro vengo bajando / camino y piedra...”–, la voz de Yupanqui le da entidad al hombre que llega para interpelar al modelo que definió el mapa social de la Argentina en el siglo XIX. De esa manera, hace que esa imagen sea incorporada por el hombre de la ciudad, a la vez que proporciona un sistema de representación en el que ese sujeto puede ver que su drama personal está inmerso en una historia que va más allá de su comunidad de origen. Como se ha indicado, estas zambas sólo establecen una referencia muy general al registro marxista, aludiendo a una esperanza que no llega a definirse en términos de una utopía concreta. Este objetivo, sin embargo, es mucho más evidente en algunas composiciones pensadas en función del público europeo y latinoamericano que militaba en partidos de izquierda, tales como

el imaginario de ‘lo argentino’ desde el ‘canto de la tierra’”, en *Cuerpo(s) de mujer. Representación simbólica y crítica cultural*, Zulma Palermo, Coord., Córdoba: Ferreira Editora, 2006, 207-228

¹³ *Política y sociedad en una época e transición*. Paidós: Buenos Aires, 1996 [1961] Miguel Murmis y Juan Carlos Portantiero muestran, sin embargo, que los “obreros viejos” no fueron neutralizados por los nuevos, sino que siguieron ocupando lugares de importancia en los sindicatos, desde donde negociaron con el nuevo sistema de poder, en *Estudios sobre los orígenes del peronismo*. SigloXXI: Buenos Aires, 2004 [1971]

¹⁴ Tanto obreros de fábrica como trabajadores del surco adhirieron al peronismo, al tiempo que crearon la FOTIA, “Federación de obreros y trabajadores de la industria azucarera”, sindicato que nació en 1944 al amparo de la política estatal de ese momento. Gustavo Rubinstein, *Los sindicatos azucareros en los orígenes del peronismo tucumano*. Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Nacional de Tucumán: Tucumán, 2005, sobre todo 47-58.

“Duerme negrito (canción de la madre proletaria)”, “Peón de campo” y “El pintor”, registradas a fines de los '40, en Montevideo, y “Basta Ya” y “Preguntitas sobre Dios”, grabadas en París en 1950. Mientras que las zambas van a contribuir a formar el canon popular norteco, y más precisamente tucumano, estas canciones de un perfil abiertamente militante van a formar parte del canon de la izquierda latinoamericana.

Sin embargo esta producción, al ser resultado de los estrictos valores establecidos por la estética marxista, enfrentó al artista con los límites de su propia creación. En los sesenta manifiesta un rechazo abierto a este tipo de composiciones, ya que quiere rescatar ante todo el valor poético-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”. Pero esta etapa resulta ciertamente contradictoria, ya que su nuevo sello, “Chant du Monde”, realizar la difusión de su obra en base a su imagen de artista de izquierda. Así, graba temas como “El Poeta ” y “Campesino” en 1968, la primera versión con letra de “La pobrecita” en 1971, una versión de “Basta ya” con una nueva en la que se hace referencia a Vietnam y canciones en homenaje al Che Guevara y a Pablo Neruda.

No es mi intención, sin embargo, poner el acento en el aspecto ético, sino en el efecto que tales desplazamientos o contradicciones pudieron –o no– haber tenido en la formación ideológica de su audiencia. En este sentido, cabe volver a dos cuestiones mencionadas al principio de este trabajo: la primera es que los productos culturales, al ser puestos en circulación, se independizan de su autor. Yupanqui tenía esto en claro, ya que para él lo que explica el canto del pueblo es la leyenda según la cual el viento lo transporta y lo esparce mucho más allá de el lugar en el que se origina. Ahora bien, cuando se interpone el criterio del mercado esa circulación deja de depender del gusto formado dentro de una comunidad a través de su historia para ceder a las exigencias 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 a su vez trate de recrear, cada vez que puede, el modelo del folklorista itinerante por el que siente cada vez más nostalgia.

Otra cuestión a tener en cuenta es que esa doble dimensión da lugar a dos tipos de recepción. Uno es el que corresponde al público del norte de Argentina, sobre todo de Tucumán, formado fundamentalmente alrededor de las zambas que construyen críticamente su espacio, escritas en los '30 y '40; el otro es el público internacional de

izquierda, nucleado en torno al cancionero que se comienza a producir a fines de los cuarenta. Las dos paradojas señaladas al comienzo se resumen, entonces, en una, y es que, a pesar de él mismo, Yupanqui funcionó –y lo sigue haciendo- como un gran articulador simbólico de imaginarios políticos a los que se oponía fervientemente, primero el peronismo y después el marxismo.

Marxismo como mediador evanescente

Ha llegado el momento de introducir el concepto de “vanishing mediator”, con el que Fredric Jameson se propone describir el cambio histórico evitando “los falsos problemas de prioridad o de causa y efecto en los cuales tanto el marxismo vulgar como las posiciones idealistas nos aprisionan.”¹⁵ Para hacerlo retoma el análisis de Max Weber sobre el rol del protestantismo en la transición del pensamiento religioso medieval al capitalismo moderno y llega a la conclusión de que se trataría de un “mediador evanescente” que habría funcionado como “un *agente catalítico* que permite un intercambio de energías entre dos términos de otro modo mutuamente excluyentes.”¹⁶ Aclara además que “tal ilustración del cambio histórico –a pesar de lo irreconciliable que pueda ser con el marxismo vulgar- es en realidad perfectamente consistente con un pensamiento marxista genuino”.¹⁷

Por lo visto hasta aquí, la idea de “agente catalítico” ayuda a comprender mejor el papel jugado por la poética musical de Yupanqui en el contexto sociopolítico de los años '40 en el norte argentino. Si bien el cambio histórico que se dio en esta etapa estuvo dominado por la emergencia del peronismo, este fenómeno fue acompañado –y en gran medida apuntalado– por la inmigración de los cerros hacia el llano zafrero y por la

¹⁵ Jameson, Fredric, “The Vanishing Mediator; or, Max Weber as storyteller”, en *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986. Volume 2: Syntax of History* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), 3-34: 26 [mi traducción] Este concepto ha sido en ocasiones atribuido erróneamente a Slavok Sisek.

¹⁶ Jameson, 24 [mis cursivas]; de acuerdo con su interpretación, el protestantismo habría desaparecido de la escena histórica una vez cumplida la tarea de permitir que suceda la racionalización de la vida interior [intramundana], al no tener ya razón de ser

¹⁷ La preocupación por reorientar la interpretación de la obra de Weber se manifiesta desde el comienzo del artículo: “Este es quizás el momento de señalar que el antimarxismo de Weber ha sido frecuentemente malinterpretado y que mucho del material que generalmente se supone que equivale a un repudio del marxismo como un todo (por ejemplo, *La Ética Protestante*) está de hecho dirigido explícitamente contra el marxismo vulgar y contra el economicismo de la Segunda Internacional que el mismo Engels objetó” (4)

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 “indio-criolla” de la realidad en que la que había forjado su conciencia estético-política desde su infancia. Su aporte significa un cambio notable, ya que él se introduce en el ámbito vivencial de quienes serán sus representados, mimetizándose con su forma de sentir, de creer y de esperar. Esto implica la formación de una nueva posicionalidad estético-social, en la que un sujeto ilustrado podía sentir y percibir la realidad histórica como si fuera ese sujeto despojado cuyos relatos y cantos había escuchado desde niño.

A su vez, su reivindicación de la cultura calchaquí resulta consistente con la formación de una perspectiva crítica del sistema económico, ya que son sus practicantes los que resultan más explotados. El respeto por las tradiciones antiguas y su indianización inicial, fueron haciéndose cada vez más compatible con la crítica al sistema socio-económico, culminando en 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, que ven coartada su libertad, su forma de vida y la posibilidad de decidir sobre sus destinos. Esta observación lleva a su vez al cuestionamiento escueto e implacable sobre el régimen de propiedad de la tierra enunciado en “El arriero va” y conectado poco después a la esperanza de “Luna tucumana”, afirmada sobre un símbolo calchaquí capaz de restaurar la relación afectiva del hombre con la naturaleza.

Es muy 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 en las principales formas de explotación que asume en el norte argentino: la agroindustria de la caña de azúcar, la minería y los latifundios- y el de una apuesta al reestablecimiento de un orden que acabe con la situación de sufrimiento expresado a través de la queja y del llanto por los personajes de las zambas. Por otra parte, cabe recordar que las prácticas indígenas eran orales y 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. Yupanqui está en el lugar justo del mediador, porque tiene la posibilidad de

manejarse simultáneamente en esos dos ámbitos, produciendo textos que se anticipan a las posibilidades y restricciones de cada uno de ellos. Mientras escribe notas sobre folklore para publicaciones del Partido Comunista y graba temas abiertamente politizados para su audiencia internacional, sus zambas siguen manteniéndose en un código definido por el canto al hombre, a su ámbito y a sus padeceres. La ausencia de alusiones específicas al marxismo en estas composiciones hace posible el engarce entre el criticismo social de izquierda que les subyacía y el peronismo al que adscribían la mayoría de los campesinos que se sentían representados por sus letras.

De este modo, el marxismo yupanquiano, -por su laxitud y por la ausencia de premisas teóricas específicas- jugó el rol de un mediador evanescente entre la visión del mundo calchaquí, también llamado indo-criollo, y el peronismo, que incorpora a la dimensión política de la nación a los sujetos que provienen de ese marco cultural. 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 conciencia colectiva de estos últimos, en cambio, giraba a menudo en torno a otros factores, como la pertenencia a un sustrato cultural subalterno. *Para este sector el peronismo significó una vía de emergencia representacional en ámbito de lo político, mientras que las zambas de Yupanqui implicaron una vía de emergencia representacional en el ámbito de lo socio-cultural.* Ambos fenómenos estuvieron conectados por la popularidad de sus líderes, por la importancia que tuvo la radiofonía en el poder adquirido por sus discursos y por la interpelación a la oligarquía que trajeron aparejada.

En cierta medida Yupanqui prepara analítica y afectivamente a sus seguidores más humildes para asumirse como sujetos políticos en la nueva sociedad que les toca enfrentar. Su marxismo puede describirse como “mediador evanescente” porque lleva a cabo la transición entre dos términos hasta entonces que habían sido mutuamente excluyentes: el de las prácticas culturales indígenas y el de las prácticas políticas modernas. Aún durante su militancia, la creatividad de este compositor escapó a la rigidez historicista para valorizar positivamente formas culturales consideradas como atrasadas. De ahí que la adhesión generada por su música entre sus coterráneos no pudiera ser destruirla por la censura o el exilio, lo que llevó a las autoridades del gobierno peronista a tratar de asimilarlo, llegándolo a declarar “orgullo del pueblo trabajador”.

Lo que siguió ocurriendo de ahí en adelante 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 a fines de los sesenta funcionó como referente del peronismo de izquierda, por más que internamente lo rechazara. No actuaría ya, sin embargo, como agente catalítico, puesto que esa función ya se había cumplido. Los peronistas que luchaban por la “patria socialista” sabían, desde que Yupanqui comenzara a difundir su cancionero tres décadas antes, que era posible adaptar ese discurso a la realidad local.

Por lo tanto, el análisis de este corpus poético-musical muestra que fuera de los ámbitos académicos y fabriles se generan discursos políticos yuxtapuestos que escapan a la lógica causal del cambio histórico. Cuando se enfoca un fenómeno como éste se advierte la relevancia de las dimensiones emotiva y estética en la formación de los sujetos políticos.