

Las vaquitas son ajenas: marxismo e indigenismo en la obra de Atahualpa Yupanqui

Resumen/Abstract

En el presente trabajo se analiza la figura y la obra de Atahualpa Yupanqui durante su período de afiliación comunista (1945-1953), prestando especial atención a las modificaciones que el folclore del autor introduce con respecto a los temas hegemónicos del género en la época, especialmente en lo referente a las representaciones de lo popular y lo indígena. Nuestra hipótesis es que, en las obras del período mencionado e incluso posteriormente, la principal influencia ideológica con que Yupanqui sustenta su concepción del mundo es el marxismo, y es a partir de la incorporación de elementos conceptuales marxistas que sus canciones refuerzan un contenido referente a identificar, como causa de las penas de los indios y los gauchos, un sistema general de opresión, que tiene sus efectos sobre la socialización de estos actores. Consideramos también el formato en el que un marxismo muy general y nunca explícito actúa en las obras del autor, realizando su contribución a representar un sujeto 'pobre' aún más amplio que los propios campesinos e indígenas y posibilitando que sus producciones culturales operen de mediadoras entre estos sectores y una concepción política marxista. Abordamos, por último, la ruptura de Yupanqui con el Partido Comunista (PC) así como los posibles motivos y efectos sobre su obra.

Palabras clave

Marxismo, indigenismo, Atahualpa Yupanqui, folclore

Introducción

El objetivo del presente trabajo es analizar la figura y la obra de Atahualpa Yupanqui (Héctor Roberto Chavero, 1908-1992), cantautor, guitarrista, poeta y escritor argentino. Nos proponemos estudiar la producción musical, poética y literaria de Yupanqui especialmente en su período de afiliación comunista (1945-1953), analizando las concepciones de lo popular y de lo indígena presentes en ellas, considerando el lugar que ocupa el folclore en la sociedad de la época en la que produce el compositor. Nuestra tesis es que, en las obras del período mencionado e

incluso posteriormente, la principal influencia ideológica con que Yupanqui nutre su concepción del mundo es el marxismo, y es a partir de la incorporación de elementos conceptuales marxistas que sus canciones refuerzan un contenido referente a señalar, como causa de las penas de los gauchos, un sistema general de opresión, que tiene sus efectos sobre la socialización de estos actores.

La producción musical de Yupanqui se enmarca dentro del folclore, por lo que comenzamos nuestro trabajo recuperando los orígenes -europeos- de esta concepción filosófico-cultural, y su llegada a nuestro país. Posteriormente repasamos la biografía de Yupanqui, analizando algunas de sus principales composiciones, para finalmente comparar las representaciones de lo indígena y de lo popular aparecidas en su música, con las correspondientes a sus trabajos escritos en la prensa comunista.

El folclore en el desarrollo de la cultura nacional argentina

El folclore, así como el Romanticismo (la concepción filosófica en la que se enmarca), es acuñado en Europa en el siglo XIX, durante la lucha entre partidarios del Antiguo Régimen y la Ilustración, y tiene un rol preponderante en la configuración de las características de los recientes Estados nacionales. El folclore se asienta en Argentina en un contexto económico nacional de capitalismo dependiente y predominio ideológico positivista. En efecto, en nuestro país, el folclore está ligado, en sus orígenes, a las exploraciones científicas que se identifican con el proyecto de constitución de un estado-nación capitalista integrado al mercado internacional. Sus comienzos no están relacionados con la búsqueda de un espíritu nacional, sino más bien con la búsqueda, indexación y almacenamiento de información sobre la fauna y la flora, principalmente de los territorios conquistados en la denominada "Campaña al Desierto" y en la conquista del Chaco. Son las condiciones económicas y políticas de la década de 1910 las que provocan que lo que hasta entonces eran conocimientos etnográficos empiecen a constituirse en folclore, es decir, las que convirtieron a sujetos que no eran más que el objeto de la curiosidad etnográfica positivista en la representación del "auténtico pueblo argentino". Al frente de este proceso de resignificación se ubican las oligarquías regionales. En el caso del NOA, ese papel fue jugado sobre todo por barones azucareros como Ernesto Padilla, que impulsaron la formación del movimiento folclórico, incluyendo desde fiestas regionales hasta instituciones de investigación.

Los objetivos de las diferentes oligarquías en este período son tanto ejercer una influencia cultural sobre sus trabajadores, alejándolos de las ideologías anarquistas, socialistas y comunistas, como de expandir su influencia política y los hábitos de consumo de sus productos a otras áreas del territorio nacional, como es el caso, por ejemplo, de la expansión del consumo de la yerba mate, de la zona del Litoral y Norte de Buenos Aires hacia todo el territorio nacional (Chamosa 2012: 16).

Sobre la década del treinta, la idealización de la vida y el campesino criollo deja progresivamente de ser monopolio de las élites oligárquicas, y pasa a convertirse en bandera del nacionalismo popular post-yrigoyenista. Esta situación lleva, según Chamosa (2012), a que tanto conservadores, nacionalistas-católicos, nacionalistas populares e incluso algunos comunistas coincidan en impulsar el estudio y la difusión del folclore, empresa de la que sólo quedaban exentos los liberales cosmopolitas.

Con la publicación de algunos trabajos como los “cancioneros populares” de Juan Alfonzo Carrizo entre 1928-1941, la *Música Tradicional Argentina* de Isabel Aretz en 1946, y el *Folklore del Carnaval Calchaquí* de Augusto Cortazar, se va constituyendo el “Norte” como el lugar de residencia del espíritu de la argentinidad y donde permanecían vivas las tradiciones nacionales. Esta imagen comienza a configurarse en la década de 1890, con los trabajos arqueológicos y etnográficos de Samuel Alejandro Lafone Quevedo, Adán Quiroga y Eduardo Ambrosetti, que se articularían con los trabajos realizados por Joaquín V. González, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones. La contraposición entre el interior (que preferentemente hace referencia al Noroeste) como lugar de la verdadera Argentina, y Buenos Aires como una ciudad cosmopolita y desarraigada, se encuentra presente en numerosas producciones intelectuales y académicas. Este dualismo cultural implica también connotaciones morales: Buenos Aires recibe la inmigración europea y los valores argentinos se corrompen por la influencia de ideas “extranjeras” como el marxismo o el feminismo. Para los pensadores nacionalistas sólo el interior profundo resguarda a los legítimos representantes de los valores morales argentinos: el arriero cuyano, el zafrero tucumano, la telera puntana o el gaucho salteño; estos sectores criollos habrían conservado una sabiduría ancestral incontaminada, caracterizada por la adhesión al catolicismo, la defensa de la patria y la familia, y el cumplimiento de la palabra prestada. El gaucho pampeano, arquetipo máximo de la nacionalidad,

expresa sus valores en las formas de arte anónimo que practica, especialmente en las décimas de los músicos campesinos.

Este gaucho es, las más de las veces, un tipo cultural caracterizado por sus prácticas de vida y consumos. La lectura concreta de las actividades en las que se encuentra comprometido, de las relaciones que rigen esas actividades, así como de la base étnica que constituye el sujeto gaucho, es muy deficiente, si no inexistente. El “gaucho” es constituido principalmente por un ideal de retorno a la hispanidad, y no por un reencuentro con los pueblos originarios, los cuales sólo son evocados como una influencia telúrica muerta, sin presencia efectiva en la vida nacional o en la identidad criolla. En lo concreto, los pueblos originarios harían su emergencia en lo político, como sucedió con el Malón de la Paz.

En el plano de su representación en los ámbitos de circulación de la cultura de masas, la figura de Atahualpa Yupanqui trae novedades y expresa, desde un lugar específico, la forma de vida de los indios y los gauchos.

El canto y la representación de un sujeto subalterno

La infancia y adolescencia de Atahualpa Yupanqui transcurre en Agustín Roca, una localidad de la provincia de Buenos Aires, en donde recibe la influencia de la cultura oral de los gauchos y del cacique pampa Benancio. Su familia está conformada por su madre, de ascendencia vasca, y su padre, un empleado del ferrocarril, lo que posibilita los recorridos del joven Atahualpa por numerosas regiones del país. En esta ciudad completa el Bachillerato en el Colegio Nacional; toma clases de música, de inglés y de tenis, y trabaja como periodista. Vive en la provincia de Tucumán entre 1918 y 1923 y nuevamente en 1935, 1936 y 1946, alternada con viajes a los Valles Calchaquíes, a Bolivia y a Córdoba. En 1945 se afilia al Partido Comunista (Galasso 1992: 100); al sufrir la persecución gobierno peronista, se ve forzado a huir al Uruguay en 1949. Desde allí viaja a Europa del Este y a París. Regresa a Argentina a fines de 1950, donde enfrenta detenciones y un nuevo encarcelamiento en Devoto. En 1953 renuncia a su afiliación partidaria, lo que le permite ser readmitido en las estaciones de radio.

Las primeras zambas y vidalas de Yupanqui construyen un campo representacional centrado en torno al paisaje calchaquí y a la problemática de la inmigración en la llanura.

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 son registradas también “Zambita de los pobres”, “Piedra y camino” y “El arriero”, mientras que “Zamba del grillo” es grabada en 1945, y la versión instrumental de “La pobrecita” en 1946. Por su parte, la partitura de “Luna tucumana” se publica en 1950 y se grabó por primera vez, probablemente en 1953 (Orquera: 2008).

En “La viajera”, zamba compuesta hacia 1935, Yupanqui relata la soledad de los habitantes de los cerros, donde las antiguas culturas permanecen disgregadas y desarticuladas desde la conquista española: “Yo soy de arriba / soy del Cochuna / ranchito sobre el río / soles y luna, palomitay”. Así como los hombres bajan “Hasta Alpachiri, voy los domingos / y por la noche al cerro / vuelvo solito, palomitay”, también la zamba baja para hacerse oír en las tierras llanas: “Desde los cerros / viene esta zambita, / por eso yo la llamo / la viajera / palomitay”. Los trabajadores del cerro a los que Yupanqui refiere en esta canción representan una población que, por motivos económicos, tiene que abandonar su lugar de residencia para trabajar en busca de su sustento, lo cual da lugar a un tema central de la construcción poética de Yupanqui: la pena que sienten tanto el gaucho como el indio, producto del destierro obligado que debe sufrir, pena canonizada en *Martín Fierro* de José Hernández y que, en esta canción, está representada como una pena por el alejamiento de un amor. El cerro es representado como un centro de referencia puro y positivo “¡Ay viajera! / el alba asoma / trayendo de los cerros / frescor y aroma / palomitay”. El hombre que baja del cerro tiene una relación interrumpida y esporádica con la modernidad dado que, en los domingos, el regreso a los cerros constituye un breve retorno al lugar fundante de su identidad, el cual queda cada vez más desplazado por la incorporación a la zafra. Es importante considerar que en el repertorio de Yupanqui encontramos preferentemente y casi con exclusividad, un sujeto trabajador hombre. La mujer, cuando es mencionada, generalmente es como compañera del hombre, o de su relación amorosa con éste.

El sentido de “La viajera”, que representa la voz de un sujeto marginado pero que, a la vez, lo incorpora en el ámbito de las relaciones sociales modernas, es muy similar al retomado en “Piedra y camino” de 1944: “Del cerro vengo bajando / Camino y piedra...”

La pobreza de los habitantes del cerro y su vínculo identitario con la naturaleza, el cual es alterado por la aparición de las formas modernas de propiedad de la tierra y producción, se refracta, por ejemplo, en “Viento, viento”. La tierra, fuente de subsistencia de los indios, ya no produce lo necesario “Viento, viento / tráeme aguacero / Viento, viento / tráeme canción / Triste está la tierra / que cultivo yo”, “Mi chacrita y mi cebada, ¡ay! / se muere sin agua / El pajonal de las cumbres, ¡ay! / se muere sin agua”. El mundo tradicional que garantizaba la subsistencia de los campesinos indígenas se ha roto: “Mis cuatro corderos / mis siete vacunos / ¡ay! ¿dónde iremos a parar? / Mi llamitas güenas / mi vertiente clara / ¡ay! ¿dónde iremos a parar? / La sed traicionera nos quiere matar”, éste es también uno de los orígenes de la pena, y un factor que motiva la necesidad de desplazarse que hemos visto mencionada en “La viajera”.

Yupanqui construye una voz en la que la cosmovisión del sujeto andino (la pena, el amor por su tierra, el dolor por la partida) se imbrica con el relato del marxismo, a partir de lo cual las experiencias personales se inscriben en una historia colectiva que tiene como fin la resolución de las condiciones que originan esas penas narradas. Con esta mediación entre dos espacios de representación, de sentir y de pensar diferentes, las culturas de los pueblos originarios y el marxismo, Yupanqui ocupa un lugar de intersección que permite a la población de las ciudades representarse la vida de esos campesinos indígenas, y que a la vez inscribe los sufrimientos de este sector dentro de las disputas generales de la sociedad del momento.

La relación armónica del sujeto andino con su medio, a pesar de las penas, los dolores, el aislamiento y la soledad, es rota por el avance de la desigualdad económica. Mientras el tiempo y el desarrollo de la naturaleza siguen su curso, el hombre andino se separa de ese devenir uno con lo natural, a partir del avance de la concentración de la tierra y de la incorporación creciente de tecnología a la producción, quedando enfrentado a esa dinámica de desarrollo natural que le resulta ajena. Así se ve el devenir natural en “El arriero” donde también el propio sujeto de la canción, en paralelo a los tiempos naturales, desarrolla su tarea: “En las arenas bailan los remolinos / El sol juega en el brillo del pedregal / Y prendido a la magia de los caminos / El arriero va, el arriero va”. Esa separación con lo natural es fundante de las situaciones de miseria del campesino, alejado de su tierra, de sus personas queridas y destinado a trabajar para el patrón para sobrevivir: “Las penas

y las vaquitas / Se van por la misma senda / Las penas son de nosotros / Las vaquitas son ajenas". La soledad deja de ser una característica positiva del habitante del cerro, ligada con el pensamiento, la reflexión y el silencio, o asociada a la actitud contemplativa propia de un legado racial o cultural reacio al progreso, para ser una situación que se sufre. Aquí podemos dimensionar una de las modificaciones que representa la obra de Yupanqui respecto a las producciones folclóricas de su época: donde éstas se limitan a ver la situación de las poblaciones indígenas desde una visión pintoresca, como piezas exóticas o de museo, Yupanqui ve una situación de sufrimiento ocasionada por las propias dinámicas en las que ese sujeto vive; donde el folclore tradicional ve comunión entre forma de producción, naturaleza y cultura, el autor de "El arriero" ve explotación, separación del campesino de su tierra.

De esta soledad que sufren los campesinos sólo se sale a partir del encuentro con los amigos en los días de descanso o de fiesta. Esto último se encuentra, por ejemplo, en "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". Esta ruptura entre el cerro y la llanura, entre la soledad y el encuentro colectivo del canto, encuentra una vez de sutura en "Luna tucumana", donde el símbolo de la luna -que provee de orientación a los jinetes en la oscuridad del camino nocturno- también puede entenderse como una esperanza que alumbra un futuro próximo: "Yo no le canto a la luna / Porque alumbra y nada más / Le canto porque ella sabe / De mi largo caminar [...] Perdido en las cerrazones / Quién sabe vidita por dónde andaré / Mas, cuando salga la luna / Cantaré, cantaré.."

Aquí es conveniente puntualizar un aspecto. Esta visión de la luna expresa, además, un reencuentro de Yupanqui con los símbolos y la cultura indígena, mixturada con la esperanza de un cambio social a la que el autor adscribe. Es una visión y una significación de la luna muy diferente a una de sus primeras composiciones de sus años de afiliación comunista, "el poeta". En esta obra, Yupanqui canta: "Tu piensas que eres distinto / porque te dicen poeta / y tienes un mundo aparte más allá de las estrellas / De tanto mirar las lunas / ya nada sabes mirar / eres como un pobre ciego / que no sabe a dónde va / Vete a mirar los mineros / los hombres en el trigal / y cántale a los que luchan / por un pedazo de pan [...]". Como podemos ver, en esta composición la actitud de mirar la luna es

caracterizada como contrapuesta a conocer y vivir junto a los trabajadores, es considerada un alejamiento de la realidad. Como expresa Molinero (2011), la clave para entender la modificación de esta concepción en “Luna tucumana” puede encontrarse en que, en esta segunda canción, no se le canta a la luna “porque alumbra y nada más”, sino por un conocimiento que ella posee acerca de la propia vida de los campesinos, por una comunión que existe entre ambos.

El marxismo, lo indígena y lo nacional

Las composiciones de Yupanqui ubican, como centro de su representación, a un sujeto “campesino”, “pobre”, “paisano”, un sujeto popular amplio en el cual muchas veces encontramos representado un origen étnico relacionado con los pueblos originarios, y en otras ocasiones se trata de un sujeto criollo relacionado más con su tipo de trabajo en el campo que con sus orígenes étnicos. En ambos casos en las obras del autor no es posible encontrar de manera transparente o explícita la influencia del marxismo. Sin embargo, es el propio artista quien establece una continuidad directa entre su pasado pre-comunista y su momento de pertenencia orgánica al Partido Comunista:

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 (*Carta para mi pueblo. La Hora*, p. 8, 16 de mayo de 1948; *Tierra que anda.*, 5 de noviembre de 1948, p. 39).

En sus años de militante comunista, Yupanqui se vuelve un frecuente colaborador de la prensa partidaria, contando con una columna en el periódico *Orientación*, llamada “Hombres y caminos”. En el primer número de su columna, donde se anuncia su incorporación como colaborador de la prensa, es el artista mismo el que se encarga de explicar las razones de esta decisión:

Sé que el comunismo puede lograr la afirmación del hombre y la conciencia popular para vivir sin mitos, frente a la realidad de la tierra y al porvenir del país, una existencia laboriosa y digna. Lo intelectual y la creación artística deberán responder a un nuevo sentido, de levantada esperanza. Por estas razones, he ingresado al Partido Comunista. Para mejorarme como artista americano y rendir mi esfuerzo en bien de mi Patria" (*Orientación*, N° 451. 14/07/1948).

Como sostiene Fabiola Roquera (2007), hacia 1950, 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: el "Sueño lejano y bello" de "Piedra y camino", el cantar gozoso que se anuncia en "Luna tucumana" o la conjunción de un sueño con un tiempo de reencuentro con la naturaleza que encontramos en "Canción del cañaverál": "Yo tengo un sueño secreto / vivo por él, vivo por él / No hay trapiche que a mi sueño / pueda moler, pueda moler / El sol de alguna mañana me encontrará / Cantando sobre los surcos, cañaverál / Ha de llegar algún tiempo ¿Cuándo será? / En que te sienta mi amigo ¡Cañaverál!"

A nuestro criterio, la ausencia de un lenguaje marxista clásico en las composiciones del autor es lo que permite a éstas realizar la compleja mediación entre el mundo indio y el marxismo, mediación que el propio Yupanqui es el primero en vivir al encontrar en el marxismo un cuerpo teórico-político que explica la pobreza y el sufrimiento de los sectores campesinos, principalmente indígenas, con los que el autor se solidariza desde sus primeros años.

Conjuntamente con sus composiciones musicales, Yupanqui realiza una prolífica escritura de notas en la prensa comunista, principalmente en los periódicos *Orientación* y *La Hora*, en la que es posible encontrar una vinculación mucho más explícita entre los temas de sus canciones, la vida de los sectores indígenas, el marxismo e incluso la propuesta político-partidaria. Uno de los momentos en los que podemos ver tanto las aptitudes de Yupanqui para la escritura como su intervención para significar los acontecimientos políticos, es la peregrinación conocida como el "Malón de la Paz". Se trata de una peregrinación de 174 kollas hacia Buenos Aires,

comenzada el 15 de mayo de 1946 en Abra Pampa, Jujuy, que tiene por objetivo reclamarle al gobierno nacional de Juan Domingo Perón la restitución de sus tierras. Luego de casi tres meses y 2.000 kilómetros de marcha, el llamado “Malón de la Paz” entra en Plaza de Mayo con sus mulas, carretas, una virgen de Copacabana y dos hombres blancos que ofician de mediadores.

Yupanqui acompaña a la caravana en su paso por Tucumán: “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.” (Carta al hermano kolla. *La Hora*, 1 de septiembre de 1946). Como sostiene Orquera (2008), el diálogo de los ponchos es un recurso retórico utilizado por el autor: el sueño alto del color rojo, la utopía socialista, y la copla libre del color azul; la libertad y la bandera argentina se conjugan y encuentran con los ponchos castaños y pardos que representan los orígenes, el paisaje, el territorio, la historia y la vida de los kollas. Yupanqui ensaya así una articulación histórica y política entre lo nacional, lo indígena y el marxismo.

Al llegar a Buenos Aires, el General Perón saluda a los kollas desde el balcón presidencial, vestido con su uniforme militar, y los invita a una reunión en el jardín de la Casa Rosada. El Estado los aloja en el Hotel de los Inmigrantes, y durante un par de semanas los kollas desfilan por todos lados. Incluso, juegan un partido de fútbol como preliminar de un River-Boca. Pero la estadía se alarga y las respuestas no aparecen. El 27 de agosto, sin aviso previo, el gobierno decide que es hora de que los indios vuelvan a casa. En la madrugada del 28, la Policía Federal gasea los dormitorios del Hotel y se lleva a los kollas de los pelos. En Retiro los obligan a abordar un tren al noroeste, donde los esperan los capataces con el látigo en la mano.¹

Con motivo de estos hechos Yupanqui escribe su “Carta al Hermano Kolla”:

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

¹ Nota de Pablo Plotkin, *Atahualpa Yupanqui: Prendido a la magia de los caminos*. Revista Rolling Stone, Lunes 22 de mayo de 2017. Disponible en <http://www.rollingstone.com.ar/2026299-atahualpa-yupanqui-prendido-a-la-magia-de-los-caminos>

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 (Carta al hermano kolla. *La Hora*, 1 de septiembre de 1946).

En la presente carta Atahualpa realiza una profunda crítica al accionar del gobierno con respecto al reclamo kolla: “Miré tu sombrero apretado ‘a lo chaqueño’, con el ala hacia arriba, luciendo un retrato que nada tenía que ver con tu paisaje ni con tu misión. Tu no venías a pedirle nada a un hombre, venías a pedirle a La Nación”, afirma. La carta culmina con una promesa, que es a su vez una operación por la que el autor reafirma su lugar de cantor militante, como una confirmación del compromiso asumido con la causa de los pueblos indígenas: “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” (Carta al hermano kolla. *La Hora*, 1 de septiembre de 1946).

La separación del Partido Comunista

En 1951 Yupanqui regresa al país de su exilio europeo, y se inicia un período en el cual se interrumpe su participación en la prensa comunista -la cual había sido duramente golpeada por la censura gubernamental de sus principales diarios- a la vez que tampoco brinda recitales por seguir vigente la prohibición oficial de realizarlos. Son años en los que se dedica a su emprendimiento en Cerro Colorado, junto a Nenette y Kollita, el hijo de ambos.

En 1953, Yupanqui envía una carta personal al gobierno para obtener su desproscripción. Esto desata un conflicto con el PC, quien designa a Fernando Nadra, de origen tucumano y amigo del autor desde su juventud, para hablar con el compositor. Nadra va a ver a Yupanqui el 1 de junio de 1953:

“La dirección (del PC) me comisionó para que hablara con él, a fin de hacerlo desistir de sus planes. Atahualpa, considerándome no sólo un camarada, sino también un amigo de años, me insistió en que él consideraba justa su protesta epistolar, a fin de poner fin a tan tremenda injusticia. Mis idas y venidas, que se proponían epilogar fraternalmente el incidente, marchaban bien, pero fueron interrumpidas en forma abrupta por (Victorio) Codovilla, quién decidió poner fin al asunto, sancionando al payador, por su intolerable indisciplina partidaria. Atahualpa quedó fuera del Partido, sin ningún beneficio para nadie [...] (Nadra, 1989: 200)

Poco más de un mes después de esta visita, el autor publica un breve mensaje en el diario *La Prensa*: “Con el fin de desvirtuar interpretaciones equívocas, me veo en la obligación de dejar sentado públicamente mi alejamiento del Partido Comunista, desde hace aproximadamente dos años. Que sólo me guía el anhelo de sumarme al engrandecimiento cultural de mi patria y a la difusión de los motivos musicales folclóricos de la nación argentina” (*La Prensa*, 8 de julio de 1953). El autor guardaría posteriormente un profundo silencio respecto a esta etapa de su vida.

Desde el propio relato de Nadra encontramos una primera explicación del alejamiento de Yupanqui: la confluencia de las dificultades económicas, agravadas por la censura oficial, y la presión insostenible que sobre su actitud ejercían algunas de las mayores autoridades del comunismo argentino habría sido insostenible. Sergio Pujol (2008) sostiene que el largo silencio de Yupanqui desde el 51 al 53 puede relacionarse también con un proceso de reflexión respecto a su experiencia en Europa del Este y la situación generada con el férreo control que las prácticas estalinistas provocaban en el PC. Según Pujol, esa última visita de Nadra representaba, más que un encuentro más de un intercambio que pretendía ser ameno y sincero, un ultimátum: el PC exigía a Yupanqui una renovación de su fidelidad, un gesto público a favor del Partido. “Si antes de la entrega del ultimátum pudo restar alguna posibilidad de acuerdo o conciliación entre el Partido y Yupanqui, la carta entregada el 1° de Junio barrió con todo, precipitando la ruptura. Y esta se produjo de la peor manera, con la aceptación de Atahualpa de los términos impuestos por (Raúl Alejandro) Apold” (Pujol, 2008: 25). La posición del PC con respecto a este caso es una demostración de una cultura política imperante en ese momento y caracterizada por el dogmatismo y la inflexibilidad. ¿Era beneficioso acaso para el PC un Yupanqui que explícitamente renunciara al comunismo y, a condición de esto, volviera a tener toda su popularidad?

¿No hubiera sido más sensato no acorralar al compositor, sostener los vínculos con él y tratar de entender la situación en la que éste se encontraba? Si el PC consideraba, como sostiene en la carta entregada por Nadra, que a Yupanqui luego de ser detenido y represaliado por el gobierno “[...]se le hicieron llegar bajo cuerda desde las esferas oficiales propuestas de que renunciase al Partido [...] Sin duda que ese método de ‘golpear y tender la mano’ que se estrella contra la dignidad de los artistas y escritores de vanguardia, fieles al sentido de sus propias vidas, dio resultado con A. Yupanqui” (Nuestra Palabra N° 169. Página 6. Martes 28 de julio de 1953) ¿Por qué insistir en presionarlo también y forzarlo a una situación de angustia y desesperación?

Atahualpa se encontró en una situación sin salida: presionado a la vez por el peronismo para que abandonara su militancia comunista y diera demostraciones públicas de arrepentimiento por la misma, y a la vez forzado por el comunismo a dar demostraciones públicas de adhesión o ser considerado un traidor o un cobarde. Esta situación fue demasiado para el autor quién decide priorizar la posibilidad de volver a dedicarse a la música, y que se levante sobre él la censura.

A modo de conclusión

En este trabajo, siguiendo algunas tesis de Fabiola Orquera (2006, 2007, 2008) hemos intentado recuperar una parte de la extensa producción yupanquiense durante sus años de afiliación comunista, considerando que -a nuestro criterio- son años donde se consolida una mirada y una forma de comprender el problema popular, indígena y gaucho que acompañará al autor durante el resto de su vida, más allá de la renuncia a la organización política e incluso la negación explícita de adherir a las ideas de izquierda de sus últimos años.

Con respecto al abandono de la militancia comunista, consideramos que el caso de Yupanqui, más resonante que otros por el peso y trayectoria del autor, es parte de una lógica general hegemónica en esos años en el PC y que legitimaba métodos jerárquicos y dogmáticos.

En lo que puede ser considerado su obra autobiográfica, “Payador perseguido” grabada en 1964, Yupanqui resuelve en unas breves estrofas sus años comunistas: “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.” Sin embargo, es en este mismo gran poema cantado, donde Yupanqui refuerza su condición de cantante popular, “Aunque canto en todo rumbo / Tengo un rumbo

preferido / Siempre canté estremecido / Las penas del paisanaje / La explotación y el ultraje / De mis hermanos queridos.”

Yupanqui se constituyó como representante y símbolo del folclore 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 en los medios de comunicación. Es importante que, en la tarea de analizar su obra, no se deje de tener en cuenta que los productos culturales en general ponen en marcha fenómenos sociales que exceden el propósito de quienes los generan, siendo resignificados según los momentos o contextos de circulación. De esta manera es posible explicar un aspecto de la obra yupanquiense trabajado por Orquera, no abordado en nuestro trabajo pero digno de mencionar, que es la adhesión política al peronismo de los mismos sectores populares que culturalmente se sentían representados por la música de Yupanqui, o la utilización de su música que harían internacionalmente y localmente los movimientos de izquierda en los años setenta, momento en el que ya el autor se encontraba distanciado de sus antiguas posiciones. Considerando estos aspectos es que afirmamos que, más allá de la voluntad implícita o explícita en algunos casos de Yupanqui, su obra y particularmente aquella que le dio renombre internacional -con canciones como “Duerme negrito”, “Peón de campo”, “El pintor”, “Basta ya” y “Preguntitas sobre Dios”- lo ubicó durante toda su vida en el lugar de un cantor de protesta que exponía las injusticias sociales desde un lugar de denuncia de la explotación de los gauchos y de los indios. Lugar que aún actualmente su obra y su memoria continúan evocando.

Bibliografía

Bayer, Osvaldo. “Las vaquitas son ajenas...”. Página 12, sábado 12 de mayo de 2007.

Bujaldón de Esteves, Lila. (2012). “Diálogo entre folclores: Las notas de viaje de Atahualpa Yupanqui al Japón”. *Cuadernos del CILHA*, 13(1), 132-148. Recuperado en 07 de mayo de 2018, de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152012000100009&lng=es&tlng=es.

Chamosa, Oscar. *Breve historia del folclore argentino (1920-1970): identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa, 2012

Galasso, Norberto. *Atahualpa Yupanqui. El canto de la patria profunda*. Buenos Aires: Colihue, 1992.

Molinero, Carlos D. *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires: De aquí a la vuelta, 2011.

Nadra, Fernando. *La religión de los ateos. Reflexiones sobre el estalinismo en el Partido Comunista Argentino*. Buenos Aires: Puntosur, 1989.

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. 20728.

_____. "Marxismo, peronismo, indocriollismo: Atahualpa Yupanqui y el norte argentino". *Estudios en cultura popular latinoamericana*, 2008, vol. 27.

_____. "Las masas andinas ingresan al llano zafrero: Atahualpa Yupanqui y el cine" en Mestman, Mariano y Varela, Mirta, *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba

_____. "From the Andes to París: Atahualpa Yupanqui, the Communist Party and the Latin America Folksong Movement" en Adlington, Robert, *Red Strains, Music and Communism Outside the Communist Bloc*. The British Academy, Oxford University Press.

Pujol, Sergio A. *En nombre del folklore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*. Buenos Aires. Emecé Editores, 2008.

Vassella, Schubert Flores y García Martínez, Héctor. *Hombres y caminos. Yupanqui, afiliado comunista*. Editorial Fundación Ross, 2012.