

Quian, Francisco

**“Tierra que anda”: una lectura
fenomenológico-hermenéutica de la
poética de Atahualpa Yupanqui**

**Tesis para la obtención del título de grado de
Licenciado en Filosofía**

Director: López, José Daniel

Documento disponible para su consulta y descarga en Biblioteca Digital - Producción Académica, repositorio institucional de la Universidad Católica de Córdoba, gestionado por el Sistema de Bibliotecas de la UCC.



[Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA

Trabajo final de grado

“TIERRA QUE ANDA”

**UNA LECTURA FENOMENOLÓGICO-HERMENÉUTICA DE LA POÉTICA DE
ATAHUALPA YUPANQUI**

Estudiante: Francisco Quian

Clave de alumno: 2018439

Director: Dr. José Daniel López, S.J.

2023

*La luz que alumbra al corazón del artista
es una lámpara milagrosa que el pueblo usa
para encontrar la belleza en el camino,
la soledad, el miedo, el amor y la muerte.
Si tu no crees en tu pueblo, si no amas, ni esperas,
ni sufres, ni gozas con tu pueblo,
no alcanzarás a traducirlo nunca.*

(Atahualpa Yupanqui, Destino del canto)

Índice

Índice de siglas	6
Introducción	7
CAPÍTULO 1: SABIDURÍA POPULAR Y POESÍA	10
1. Atahualpa Yupanqui: una breve reseña de su vida	11
2. Situación geo-cultural e histórica: Una Argentina en movimiento	16
2.1. <i>Dos países: Resultado de la configuración nacional del siglo XIX</i>	16
2.2. <i>Un convulso siglo XX</i>	19
3. El arte como misión y gestación	24
3.1. <i>Una lámpara para el pueblo</i>	24
3.2. <i>La figura del gestor popular</i>	26
4. El folclore como expresión cultural	28
4.1. <i>Un marco teórico sobre el folclore</i>	28
4.2. <i>La obra yupanquiiana como folclore</i>	30
5. Rasgos de un arte americano: contenido y forma	32
5.1. <i>Vida y espacio como contenido de la obra yupanquiiana</i>	34
5.2. <i>El estilo de Yupanqui: aspectos formales de su obra</i>	36
6. Sabiduría popular, poesía y filosofía	38
6.1. <i>La centralidad del símbolo</i>	41
CAPÍTULO 2: ANÁLISIS DE LA POESÍA DE ATAHUALPA YUPANQUI	44
1. Una selección dentro del corpus poético yupanquiiano	45
2. Piedra Sola. Poemas del cerro	46
2.1. <i>Piedra Sola</i>	48
2.2. <i>El Poncho</i>	50
2.3. <i>Wáño</i>	53
2.4. <i>Pircas</i>	56

2.5. <i>Pa cantar bagualas</i>	58
2.6. <i>La Partida</i>	61
2.7. <i>¡Gringos...!</i>	63
3. Aires Indios	65
3.1. <i>No queremos paisajes</i>	67
3.2. <i>Poema de la madre kolla</i>	70
3.3. <i>El ruego</i>	72
3.4. <i>Duerme, niño indio</i>	73
4. Guitarra	75
4.1. <i>Dios me entiende</i>	76
4.2. <i>Indio</i>	78
5. La capataza	80
5.1. <i>Pesebre navideño</i>	82
6. Breve balance general del análisis	85
CAPÍTULO 3: HACIA UNA FILOSOFÍA INCULTURADA	87
1. Cantar desde el pueblo	88
1.1. <i>El mestizaje cultural</i>	89
1.2. <i>El nosotros ético-religioso</i>	90
1.3. <i>El pueblo fruto del mestizaje cultural</i>	91
1.4. <i>Interpretación histórica del pueblo argentino</i>	92
1.5. <i>Las víctimas históricas: la otra cara del pueblo</i>	95
2. Andar en la tierra	99
2.1. <i>Allpa-Runa</i>	99
2.2. <i>El hombre es tierra que anda</i>	102
2.3. <i>Pachamama: La Madre Tierra</i>	104
3. Campear el Misterio	107
3.1. <i>La palabra y el Misterio</i>	107

3.2. <i>La religiosidad popular</i>	110
Conclusión	114
Anexos	117
Bibliografía	126

Índice de siglas

NPP	SCANNONE, J.C., <i>Nuevo punto de partida en la filosofía latinoamericana</i>, Buenos Aires, Guadalupe, 1990.
AI	YUPANQUI. A., <i>Aires indios</i>, Buenos Aires, Siglo veinte, 1967.
CB	YUPANQUI. A., <i>Cerro bayo</i>, Buenos Aires, Siglo veinte, 1975.
CV	YUPANQUI, A., <i>El canto del viento</i>, Buenos Aires, Honegger, 1965.
PP	YUPANQUI. A., <i>El payador perseguido</i>, Buenos Aires, Compañía general fabril editora, 1972.
PS	YUPANQUI. A., <i>Piedra sola. Poemas del cerro</i>, Jujuy, Riba y Cia., 1941.

Introducción

A menudo, los pueblos son repositorios vivos de una sabiduría que trasciende épocas y generaciones. Esta es una sabiduría que no se reduce al mero conocimiento de cosas, sino que se encuentra referida a la identidad más profunda de la comunidad. Es un saber que se constituye mediante las sencillas verdades que al pueblo se le revelan en la experiencia cotidiana. Tales revelaciones suelen quedar atesoradas en la *memoria colectiva* del pueblo. Por lo tanto, esta sabiduría no es un tesoro enterrado en el oscuro olvido, sino que constantemente está surgiendo como luz, iluminando y nutriendo la vida de la comunidad. ¿Dónde podemos reconocer este tesoro? ¿Cómo emerge esa luz nutricia? ¿Cómo se traduce tal sabiduría en palabra? ¿Cómo podemos pensar filosóficamente a partir de dicha sabiduría?

Tal como es posible intuir, esa sabiduría se reconoce ante todo en el pueblo mismo, en su modo particular de vivir y habitar en el mundo, en sus costumbres y tradiciones, en los trabajos, en los ritos religiosos, en sus instituciones, en sus luchas y encuentros, en su comprensión de la vida y de la muerte, etcétera. Por ello, adjetivamos el sustantivo para decir que se trata de una *sabiduría popular*. Al estar intrínsecamente vinculada a la vida de la comunidad, es fácil advertir que se trata de un saber que está vivo, es decir, que se encuentra en constante creación y recreación.

Dijimos que la sabiduría popular está en la comunidad y se refleja en sus modos de vida. Y también queremos destacar que la sabiduría del pueblo se expresa también en *palabra*, y más precisamente en la *poesía*. El poeta tiene una excelsa capacidad para traducir aquella sabiduría del pueblo en símbolo, en palabra y en canto. De esta manera, emerge una palabra que sale del pueblo y que también tiene la posibilidad de volver a él. Si esto sucede, estamos ante una palabra a través de la cual el pueblo se puede reconocer a sí mismo. Es una palabra que dice lo más hondo del pueblo, devolviéndole su propia identidad.

Ahora bien, en tanto que estamos hablando de una sabiduría hecha palabra, creemos que la filosofía se ve *seducida* a dialogar con ella. Tal como lo sugiere el sentido etimológico de “filosofía” —amor a la sabiduría—, podemos pensar que esta se encuentra atraída por aquella palabra que es expresión sapiencial del pueblo. A lo largo de nuestro trabajo buscaremos ser testigos del bello encuentro entre la *poesía popular* y la *filosofía*.

Como ya lo estamos insinuando, nuestro objetivo en estas páginas será mostrar la articulación y la continuidad entre la sabiduría popular argentina y el pensamiento filosófico. Esto responde directamente al problema que a menudo puede presentar un

pensamiento filosófico alejado y desarraigado de la realidad concreta del pueblo. No pensar desde lo más propio de la comunidad puede derivar en una situación de alienación frente a otras lógicas de pensamiento impuestas.

Por lo tanto, para alcanzar nuestro objetivo, realizaremos un análisis de la obra poética de Atahualpa Yupanqui, aquel “cantor de artes olvidadas” que recorrió los caminos de la patria y del mundo a lo largo del siglo XX. Consideramos que este poeta tuvo una especial capacidad para escuchar al pueblo y a su tierra, y traducirlos en palabra y música.

Metodológicamente, nuestra labor consistirá en hacer una *lectura fenomenológico-hermenéutica* de la poesía de dicho autor. Esto significa que nos acercaremos a los textos fuentes donde intentaremos encontrar temas y símbolos fundamentales de la cultura que “den que pensar”¹ y “qué pensar”.² Buscaremos, entonces, hacer el recorrido que va desde el lenguaje simbólico de la poesía hasta el pensamiento filosófico.

Paul Ricoeur señala tres momentos de dicho itinerario. En primer lugar, una etapa fenomenológica en la que se da la descripción y explicación de los símbolos. El francés explica que algunas veces la fenomenología “despliega las múltiples valencias de un mismo símbolo”,³ y otras veces “se dedica a comprender un símbolo por medio de otro símbolo”.⁴ Cabe decir que nosotros nos acercaremos a la simbólica yupanquiiana desde ambos modos. En segundo lugar, una etapa hermenéutica propiamente dicha, es decir, de la interpretación aplicada en cada texto. Y, en tercer lugar, la etapa de la intelección de los símbolos, la etapa propiamente filosófica en la que se da “*el pensamiento a partir del símbolo*”.⁵

Por su parte, Juan Carlos Scannone retoma el planteo de Ricoeur para pensar una filosofía que esté situada *histórica y geoculturalmente* desde América Latina. El filósofo argentino llama “categorías-símbolo” a aquellos conceptos que tienen un origen simbólico o metafórico.⁶ El autor advierte que por medio de esas categorías simbólicas es posible pensar en una *filosofía inculturada*, es decir, que sea universal y a la vez

¹ Cf. P. RICOEUR, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2003, 262. Traducción corregida.

² J.C. SCANNONE, *Nuevo punto de partida en la filosofía latinoamericana*, Buenos Aires, Guadalupe, 1990, 224 (en adelante: NPP).

³ *Ibid.*, 270.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, 271.

⁶ Cf. J.C. SCANNONE, NPP, 174.

situada. Hacia ese horizonte apunta nuestro presente trabajo. A continuación, explicaremos cómo procederemos en nuestro análisis.

El trabajo estará dividido en tres grandes capítulos. En el primer capítulo, buscaremos mostrar cómo la sabiduría popular llega a cristalizarse en la obra literaria y folclórica de Atahualpa Yupanqui. Para lograr nuestro cometido, ofreceremos una breve reseña de la vida del artista y ubicaremos su obra en la historia y geografía argentina (1 y 2). Luego, analizaremos la importancia que tiene todo artista —entendido como gestor popular— en la construcción cultural de un pueblo (3), y describiremos el fenómeno folclórico como auténtica expresión de la sabiduría popular (4). Seguidamente, siguiendo la postura de Rodolfo Kusch, buscaremos explicitar los rasgos de un arte americano, y expondremos algunas consideraciones generales en torno al contenido y la forma de la obra yupanquiiana (5). Por último, culminaremos esta primera parte formulando un marco teórico para explicar la relación entre filosofía popular, poesía y filosofía (6).

En el segundo capítulo, presentaremos un análisis descriptivo de los textos de Atahualpa Yupanqui. Para ello, seleccionaremos catorce poemas presentes en diferentes libros del autor.⁷ En cada caso, expondremos una breve presentación del libro y una descripción de cada uno de los poemas seleccionados. Allí buscaremos identificar los principales temas y símbolos presentes en la obra que nos habiliten a una posterior reflexión filosófica.

Finalmente, en el tercer capítulo estableceremos el diálogo entre los símbolos señalados en la poesía yupanquiiana y algunas categorías clave de la filosofía argentina. Para lograr esas relaciones nos acercaremos sistemáticamente al pensamiento de Juan Carlos Scannone. Particularmente, nos centraremos en tres grandes temas que son abordados por Yupanqui desde la poesía y por Scannone desde la filosofía. Ellos son: la conformación del *pueblo y su cultura* (1), el arraigo del ser humano en la *tierra* (2), y el vínculo religioso del hombre con el *Misterio* (3).

En fin, creemos que ahondando en la poesía popular podremos llegar a comprender filosóficamente aquello más propio de nuestro pueblo: su profunda sabiduría. Estamos convencidos de que a través de las mediaciones de la historia y de la cultura, será posible pensar una *filosofía inculturada*.

⁷ Todos los poemas seleccionados han sido transcritos en el anexo presentado en la página 117 de nuestro trabajo.

CAPÍTULO 1:
SABIDURÍA POPULAR Y POESÍA

1. *Atahualpa Yupanqui: una breve reseña de su vida*

Héctor Roberto Chavero, ese fue el nombre de pila de aquel hombre a quien le galopaban “trescientos” años de América en sus venas, “desde que don Diego Abad Martín Chavero llegó para abatir quebrachos y algarrobos y hacer puertas y columnas para iglesias y capillas”.⁸ Llevaba en su interior el silencio del mestizo y también la tenacidad del vasco. Su madre, Higinia Carmen Haram venía de Guipúzcoa. Con respecto a su ascendencia dirá: “*Gente de pata en el suelo / fueron mis antepasados; / criollos de cuatro provincias / y con indios misturaos.*”⁹ Héctor Roberto nació el 31 de enero de 1908, en el poblado de Peña, en el partido de Pergamino y transitó su primera infancia en el pueblito de Roca, cerca de Junín. En un medio rural, el joven Chavero respiró pampa, creciendo frente a un horizonte de balidos y relinchos, “viviendo en una limpia pobreza, dónde solo brillaban los aperos y la decencia”.¹⁰ Allí, entre corrales y galpones cerealeros, el joven Chavero se fue criando en un mundo de pialadas, potros, yerras, comentarios de duelos, carreras, domas, supersticiones, y “mil modos de entender las luces malas”.¹¹ Siempre con un ojo puesto en aquellos paisanos pampeanos que colmaban su admiración. Genuario Bustos, el cacique Benancio, su padre José Demetrio y tantos criollos anónimos eran para él fuente de constante aprendizaje de las cosas prácticas de la vida. Para complementar esa rica fuente de sabiduría que hallaba en la gente mayor, la escuela.

Junto con las lecciones escolares continuó también su instrucción musical. La música lo había despertado en su propia cuna al escuchar a su padre adornando las últimas horas de los domingos tocando su guitarra. Luego, sus mentores fueron el padre Rosáenz y el maestro Bautista Almirón quien lo introdujo en el amplio campo de la técnica guitarrística. Sin embargo, su pasión por la poesía, el canto y la guitarra se alimentaba de una raíz distinta, fuera de un terreno académico. Era en los galpones, en manos de peones, campesinos y estibadores, dónde “las guitarras de la pampa comenzaban su antigua brujería, tejiendo una red de emociones y recuerdos con asuntos inolvidables”.¹² Esos fogones eran el espacio sagrado donde los humildes cantaban sus penas, sus amores y sus esperanzas. Eran aquellos paisanos, cada cual con su estilo, quienes expresaban el mensaje que la pampa les dictaba. La inacabable sabiduría de la llanura era traducida en

⁸ A. YUPANQUI, *El canto del viento*, Buenos Aires, Honegger, 1965, 13 (en adelante CV).

⁹ A. YUPANQUI, *El payador perseguido*, Buenos Aires, Compañía general fabril editora, 1972, 10 (en adelante PP).

¹⁰ YUPANQUI, CV, 15.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, 17.

canto por los pobres. “Nada inventaban. Sólo transmitían. No eran creadores. Eran depositarios y mensajeros del canto de la llanura”.¹³

Aquellos pampeanos fueron los auténticos maestros del joven Chavero quien en su temprana adolescencia comenzó a escribir sus primeros versos. Su vocación poética ya se vislumbraba desde temprano y de a poco iba configurando la identidad del muchacho. Justamente, fue en aquella época en que comenzó a firmar sus primeros sonetos bajo el seudónimo *Atahualpa Yupanqui*. Entusiasmado con la lectura acerca de los Incas, escogió un nombre que hacía referencia explícita a dos de los caciques del Cuzco. Un cambio simbólico que lo arraigó aún más a América. Dejó atrás el Héctor griego para abrazar su identidad americana. “‘Ata’ quiere decir ‘venir’, ‘Hu’, ‘de lejos’, ‘alpa’, ‘tierra’; Yupanqui: ‘para decir, para contar, para hacer cosas’”.¹⁴ El tiempo dará razón de aquél significado. Así nació Atahualpa Yupanqui, aquél que viene de lejos, de la tierra, a contar, a narrar. Y es así como nos narra la siguiente leyenda que de niño se le metió en las venas quemándole la sangre:

“Corre sobre las llanuras, selvas y montañas, un infinito viento generoso. En una inmensa e invisible bolsa va recogiendo todos los sonidos, palabras y rumores de la tierra nuestra. El grito, el canto, el silbo, el rezo, toda la verdad cantada o llorada por los hombres, los montes y los pájaros van a parar a la hechizada bolsa del Viento. Pero a veces la carga es colosal, y termina por romper los costados de la alforja infinita. Entonces, el Viento deja caer sobre la tierra, a través de la brecha abierta, la hilacha de una melodía, el ay de una copla, la breve gracia de un silbido, un refrán, un pedazo de corazón escondido en la curva de una vidalita, la punta de flecha de un adiós bagualero. Y el viento pasa, y se va. Y quedan sobre los pastos las "yapitas" caídas en su viaje. (...) Pero llega un momento en que son halladas estas "yapitas" del alma de los pueblos. Alguien las encuentra un día. ¿Quién las encuentra? Pues los muchachos que andan por los campos, por el valle soleado, por los senderos de la selva en la siesta, por los duros caminos de la sierra, o junto a los arroyos, o junto a los fogones. Las encuentran los hombres del oscuro destino, los brazos zafreros, los héroes del socavón, el arriero que despedaza su grito en los abismos, el juglar desvelado y sin sosiego. Las encuentran las guitarras después de vencido el dolor, meditación y silencio transformados en dignidad sonora. Las encuentran las flautas indias, las que esparcieron por el Ande las cenizas de tantos yaravíes. Y con el tiempo, changos, y hombres, y pájaros, y guitarras, elevan sus voces en la noche argentina, o en las claras mañanas, o en las tardes pensativas, devolviéndole al Viento las hilachitas del canto perdido”.¹⁵

No pretendemos en este momento abundar en la biografía del poeta. A lo largo de nuestro trabajo él mismo se irá presentando a través de sus coplas. Simplemente, queremos detallar algunos de los lugares y personajes que han marcado profundamente a don Atahualpa, quien desde joven comenzó su peregrinación por el país. Pretendemos

¹³ *Ibid.*, 18.

¹⁴ N. GALASSO, *Atahualpa Yupanqui. El canto de la patria profunda*, Buenos Aires, Colihue, 2009, 32.

¹⁵ YUPANQUI, CV, 9-10.

mostrar cómo Atahualpa salió a camppear y recoger aquellas “yapitas” del viento desparramadas por la inmensidad del territorio argentino.

Luego de una infancia repartida entre Pergamino y Tucumán, a sus trece años, el joven Yupanqui sufrió el deceso de su padre. Este hecho marcó mucho la vida del muchacho. La ausencia del padre implicó que desde temprana edad el joven poeta tuviera que asumir diversos oficios para contribuir con el sustento económico de su familia. Es así como desde joven fue desempeñando diversas labores, como ser: hachero, arriero, entregador de telegramas y peón de panadería. De más grande llegó a tener trabajos como oficial de escribanía, como periodista y también como maestro de escuela. Los diversos trabajos sin duda fueron una fuente rica de experiencia que luego sería volcada en producción artística.

En 1926, a sus dieciocho años, escribió su primera canción titulada “Camino del indio”. La misma surgió de la nostalgia por el indio Anselmo, un viejo kolla que Yupanqui había conocido en su infancia en Tucumán y que para aquellas fechas había fallecido. A partir de esa producción le siguieron otras y el artista se largó a probar suerte en la ciudad de Buenos Aires. Viviendo de las pocas ganancias que obtenía de sus humildes labores periodísticas y unas cuantas audiciones, el joven Yupanqui soñaba con seguir los pasos de los folcloristas que le habían precedido —como Andrés Chazarreta y Ricardo Rojas— y que habían causado un gran impacto en la ciudad. Sin embargo, su suerte no fue la misma. A pesar de que logró grabar su primera canción no consiguió el apoyo ni el sustento necesario para subsistir en la capital. Años más tarde dirá de aquella experiencia: “*Buenos Aires, ciudad gringa, / me tuvo bien apretao. / Tuitos se me hacía a un lao / como cu...erpo a la jeringa*”.¹⁶ Como consecuencia de esa mala experiencia, Yupanqui decidió trasladarse a Jujuy con el fin de buscar nuevos cantos.

Dirá Atahualpa que “caminando territorio jujeño sabemos que nos internamos en la antesala del gran silencio americano”.¹⁷ Es el silencio de homahuacas, oclayas, kollas y atacamas. Es el silencio de la raza del Ande, los *allpa-runa*, los hombres-tierra. Allí se acercó al kolla, al puneño, al montañés. Conoció, convivió y —como él mismo señala— amó a aquella gente que se encuentra desparramada por la inmensidad de la cordillera y el altiplano andino. El transitar de Yupanqui entre quebrada y puna le regaló una invaluable experiencia de la vida andina que supo expresar en su obra literaria y poética.

¹⁶ YUPANQUI, PP, 27.

¹⁷ YUPANQUI, CV, 97.

Hacia 1931 Yupanqui se trasladó a la provincia de Entre Ríos, aquel continente de gauchos, gente criolla, hospitalaria, colmada de cuentos y refranes. Al año siguiente, debido a un incidente de índole político Atahualpa se trasladó a Uruguay de donde retornó en el año 1934 para instalarse en la ciudad de Rosario para trabajar en radios y periódicos.

Hacia 1935 Atahualpa volvió a Tucumán, aquel reino de zambas, cerros y cañaverales. Allí, levantó un rancho en las soledades de Raco donde entabló amistad con su compadre Felipe Chocobar, aquel particular indio conocedor de caminos quien — según Atahualpa— hace mucho tiempo se había doctorado en baquianidad andina.¹⁸ Junto a él recorrió las cumbres y quebradas del Valle Calchaquí a lomo de caballo, recogiendo coplas arribeñas. Con respecto a esos viajes decía Atahualpa en una nota para el diario *La Nación*: “Inventé muchas coplas en mis largos viajes a caballo. Tardaba treinta y dos días para ir de Tucumán a Jujuy (...) Me hacía liviano el camino crear versos y luego memorizarlos. Al otro día me acordaba de algunos, nada más. Los otros quedaron en la tierra”.¹⁹

También recorrió la provincia de Santiago del Estero, tierra quichua y lugar de la chacarera. Allí transitó la región del río Salado junto a Benicio Díaz, aquel criollo y quichuista, que “tenía en su alma todo el color, el drama, la alegría y el lirismo de su tierra”.²⁰ Junto a este hombre Atahualpa aprendió de la geografía y la cultura de aquella región que llevaba en su sangre por herencia paterna. Asimismo, anduvo por La Rioja, donde se adentró por las quebradas cordilleranas junto al baquiano Félix Cruz. Es también por aquellas épocas cuando recorrió por primera vez el norte de la provincia de Córdoba y conoció el Cerro Colorado, aquel lugar del que se enamoró y donde se aquerenciaria años más tarde.

Hacia los años 1941 y 1942 volvería a Tucumán donde se casaría con su primera esposa en un matrimonio que fracasaría al poco tiempo. Sin embargo, en aquella misma provincia conocería a su compañera de vida, Antonieta Paula Pepin Fitzpatrick, conocida como Nnette, una compositora de origen franco-canadiense con quien Atahualpa convivió por cuarenta y cuatro años. Es por esta etapa cuando su obra literaria comenzó a ser publicada. *Piedra Sola* (1941), *Aires Indios* (1945) y *Cerro Bayo* (1946). También su música comenzó a difundirse por radio y en Buenos Aires firmó un contrato con el sello discográfico Odeón, vínculo que se sostendría por cuarenta años.

¹⁸ Cf. *Ibid.*, 171.

¹⁹ *La Nación*, 29/05/83. Cita extraída de: GALASSO, *Atahualpa Yupanqui*, 72.

²⁰ YUPANQUI, CV, 169.

Este crecimiento de su carrera artística llegó acompañado por numerosas trabas y dificultades. A los fines de esta breve reseña solamente mencionaremos que a partir de 1947 se produjo un momento de quiebre en su carrera, ya que fue prohibido por el gobierno y debió exiliarse en el exterior. Primero en Montevideo y luego en una extensa gira por Europa donde conoció y compartió escenario con la cantante Edith Piaf. En 1952 retornó al país y al año siguiente pudo retomar su trabajo en el territorio argentino publicando un nuevo libro bajo el título *Guitarra*, en 1954. Sin embargo, serían pocos los momentos de tranquilidad en aquella época.

Después de construir su casa en Cerro Colorado, transcurriría allí largas temporadas buscando desligarse del ambiente hostil porteño. En esa comarca de gente sencilla don Atahualpa se sintió en casa. El artista buscó pasar su tiempo entre aquellas grutas que albergan enigmáticas pinturas rupestres, herencia de los comechingones que habitaron la zona. Y así lo expresa su canto: “*Aquí canta un caminante / que muy mucho ha caminado / y ahora vive tranquilo / en el Cerro Colorado*”.²¹ En 1965 publicó su cuarto libro, *El canto del viento*. Esta obra, que fue la preferida por el autor, es una evocación de las distintas andanzas en sus primeros treinta y cinco años de vida. Por aquel tiempo también las disquerías comenzarían a divulgar *El payador perseguido*, otra obra autobiográfica escrita en verso y que luego sería publicada como libro.

En 1966, nuevamente la República Argentina quedó sumergida en otra etapa de oscuridad marcada por la desconfianza hacia un buen número de artistas, incluido nuestro poeta. Luego de diecisiete años, Atahualpa emprendió un nuevo exilio iniciando una residencia en la ciudad de París que se convertiría en casi permanente, más allá de que cada año realizara uno o dos viajes al país para ofrecer recitales en teatros de la ciudad y en festivales folclóricos. Continuaría, entonces, su labor artística desde París, dando conciertos en distintas ciudades francesas y españolas, e incluso haciendo giras por América. En 1977 se publicó otra obra del autor titulada *Del algarrobo al cerezo*. Se trata de los apuntes de viaje que Atahualpa escribió en una incursión a Japón en 1964. A pesar de que sentía una profunda nostalgia por la Patria, Yupanqui decidió permanecer en el exterior hasta cerca de 1989 cuando su salud comenzó a flaquear y regresó a Buenos Aires. En 1990 falleció Nenette y eso impactó considerablemente en el ánimo del poeta. A pesar de su avanzada edad y una salud quebrantada, siguió trabajando. En 1992 publicó su último libro bajo el título de *La capataza*. Finalmente, en ese destino de andar y de

²¹ A. YUPANQUI, “Chacarera de las piedras”.

andar, la muerte lo encontró lejos del pago, en la ciudad de Nimes, Francia, un 23 de mayo de 1992.

Evidentemente, quedan aspectos biográficos que no hemos mencionado en la reseña aquí presentada. Como hemos señalado con anterioridad, hasta ahora nos interesó destacar el recorrido espacial que hizo el artista en su búsqueda por captar los diversos rasgos culturales presentes en el territorio argentino. En ese sentido, asentimos con Pilar Aráoz quien sostiene que Yupanqui, en la figura de *'homo viator'*, realizó un camino desde el *centro* hacia la *periferia*. Partiendo desde Buenos Aires con cierta vaciedad se orientó hacia la periferia del país.²² Pero queremos también mostrar que luego siempre hubo movimientos de retorno hacia la capital. Un retorno ya colmado de vivencias, coplas y cantos nortños. Como veremos más adelante, ese retorno no solo configuró de manera especial al autor histórico, sino que también fue el modo de llevar a otros horizontes las voces de los pueblos del norte del país.

Para comprender este movimiento entre el centro y la periferia nos introduciremos, de manera concisa, en el contexto geográfico e histórico en el cual emergió la obra artística de don Atahualpa. En un primer momento (2.1), describiremos cómo la configuración nacional argentina del siglo XIX tuvo como resultado una composición dual, a partir de la cual Félix Luna llega a declarar que Argentina es, no uno, sino *dos países*. En un segundo momento (2.2), presentaremos algunos rasgos generales del contexto histórico en el que vivió Atahualpa. Es preciso señalar que únicamente destacaremos algunos aspectos de la historia argentina que influyeron de manera particular en la vida y obra de nuestro artista. Pensamos que ello servirá para una mejor comprensión de los textos propuestos en el siguiente capítulo.

2. Situación geo-cultural e histórica: Una Argentina en movimiento

2.1. Dos países: Resultado de la configuración nacional del siglo XIX

Félix Luna afirma que “la Argentina es un país formado en realidad por dos países diferentes”.²³ Los procesos históricos y culturales han ido configurando el vasto territorio argentino y se han demarcado divisiones en diversas regiones que van más allá de las divisiones políticas de gobierno. Identificaremos ahora una primera gran división. Por un lado, la ciudad de Buenos Aires, junto a la región conocida como ‘Pampa húmeda’, que

²² Cf. A.M.P. ARÁOZ, “Atahualpa Yupanqui: sujeto lírico – autor empírico”. Tesis, Universidad Nacional de Tucumán, 2018, 38.

²³ F. LUNA, *Atahualpa Yupanqui*, Guijón, Júcar, 1974, 9.

comprende a la provincia de Buenos Aires, el noroeste de la provincia de La Pampa, el sur de Córdoba, el sur de Santa Fe y parte del litoral regado por los ríos Paraná y Uruguay. Por el otro lado, el resto del interior del país, específicamente, la región del noroeste, a la cual nos referiremos en nuestras descripciones.²⁴ Son muchos los factores que justifican esta distinción, sin embargo, mencionaremos tres que consideramos de especial importancia.

En primer lugar, el terreno y el clima. La zona centro del país se compone, en mayor medida, por extensas llanuras con suelo fértil en pastos y hierbas. Una característica de esta región es la cercanía de grandes cursos de agua como ser el Río Paraná y el Río de la Plata, y también de lagunas y bañados en las áreas de mayor depresión. A su vez, el clima es templado y húmedo, con viento que proviene del Atlántico Sur, trayendo mayor cantidad de precipitaciones. En contraste, la región del noroeste presenta una mayor diversidad en su topografía y en los climas. Santiago del Estero, cuyo territorio es una gran planicie, con zonas de suelos secos y arenosos, sobre el cual se presenta un clima cálido semiárido. Gran parte de su territorio se ubica dentro de la ecorregión conocida como “Chaco seco”. Tucumán, cuyo relieve es variable, presenta terrenos planos hacia zona este, pero hacia el oeste emergen sierras sub-andinas. Presenta un clima cálido, más árido hacia el este y húmedo hacia el oeste debido a las precipitaciones orográficas, permitiendo el desarrollo de las yungas en las cadenas montañosas sub-andinas. Tal fenómeno se produce de manera similar en las provincias de Catamarca, Salta y Jujuy, sin embargo, es preciso señalar que se dan variaciones de acuerdo a la altitud de los cerros. Considerando que hay variaciones en las combinaciones de valles y sierras, podríamos determinar que, a mayor altura, el clima se presenta más árido y frío. Tal es el caso de los ambientes conocidos como la puna y las mesetas altoandinas (el altiplano) en la zona cordillerana.²⁵

Un segundo factor que determina la distinción que hemos demarcado es la actividad productiva que históricamente se ha ido desarrollando sobre el terreno. A lo largo del siglo XIX, Argentina ha ido configurando un modelo económico basado en la producción agrícola y ganadera para la exportación. Tal como lo señala Luna, la

²⁴ Es preciso señalar aquí que nuestras descripciones acerca del interior del país se referirán principalmente a la región del noroeste argentino, incluyendo el norte de la provincia de Córdoba. Esto se debe a que fue en aquella región donde vivió Yupanqui y la gran mayoría de sus composiciones se inspiran en dichos paisajes.

²⁵ Cf. F. FLORES; F. GONZÁLEZ MARASCHIO; C. BENÍTEZ, *Geografía: el espacio geográfico argentino en el mundo actual*, Buenos Aires, Longseller, 2010, 38 - 46.

prosperidad económica del período 1880-1910 dependía en gran medida de la producción de la pampa húmeda, y de los islotes vitivinícola y azucarero.²⁶ Aprovechando las condiciones ambientales, se impulsó la expansión ganadera, principalmente bovina, pero también ovina. También, fue en aquellas décadas cuando se desarrolló la producción agrícola de cereales como el trigo y el maíz. Hay dos aspectos vinculados al desarrollo de la actividad económica de aquellos años que es preciso señalar. Por un lado, la división del suelo de forma privada que se venía produciendo desde comienzos del siglo XIX mediante la apropiación de latifundios. Eso derivó en una posesión de la tierra en manos de pocos y grandes propietarios. Por otro lado, la inversión de capital extranjero, mayormente de procedencia británica. Este aspecto es clave para comprender el funcionamiento del modelo agropecuario. Tanto los frigoríficos —fundamentales para la producción y comercialización de la carne— como la red de ferrocarril, fueron construidos con capital externo. El desarrollo del modelo agroexportador hubiera sido impensable sin una red ferroviaria que conectara los lugares de producción con el puerto de Buenos Aires. Sin embargo, la red del ferrocarril diseñada en forma radial “dejaba de lado algunas regiones del país cuya producción no interesaba demasiado (...) por ejemplo, la producción minera o las industrias más o menos artesanales de las provincias del norte y del noroeste, las cuales sufrieron en estos años un retraso relativo”.²⁷ Por lo tanto, se entiende cómo la actividad productiva es también condición de la distinción entre las regiones argentinas.

Finalmente, un tercer factor, es el demográfico. Las provincias del norte registraban una menor cantidad de ciudadanos en los censos y eso tenía directas repercusiones políticas ya que la representación parlamentaria dependía de la población de cada provincia. Con el tiempo, las provincias del norte tuvieron menor representación que las provincias del centro y del litoral, resultando desfavorecidas. Otra cuestión que es preciso tener en cuenta es la inmigración. Durante la modelación argentina del siglo XIX estuvo muy presente el favorecimiento de políticas inmigratorias. Tanto Alberdi como Sarmiento habían fomentado un modelo de *civilización* basado en la inmigración que se sobrepusiera a la supuesta *barbarie*. Entre 1857 y 1914 ingresaron en el país casi cinco millones de inmigrantes. Sin embargo, no se trató de un flujo inmigratorio de origen anglosajón, como lo hubieran deseado Sarmiento y Alberdi. En su mayoría, los extranjeros que llegaban al país procedían de España e Italia. La mayor parte de la

²⁶ Cf. F. LUNA, *Breve historia de los argentinos*, Buenos Aires, Booket, 2008, 139.

²⁷ *Ibid.*

inmigración se establecía en la ciudad de Buenos Aires y en los sectores productivos de la pampa húmeda. Así se iba conformando una estructura que combinaba una Argentina más tradicional que predominaba en el campo y las provincias del norte, y una Argentina moderna de ritmo acelerado, urbana, abierta al exterior.²⁸

Los tres factores enunciados determinan de alguna manera que la Argentina del centro no es la misma Argentina de las provincias norteñas. Distinciones territoriales, económicas, políticas y demográficas ponían en cuestión la conformación de una unidad nacional. En medio de aquella pluralidad en la que se iba conformando el país, es preciso marcar como hito cultural la publicación del *Martín Fierro* de José Hernández, en el año 1872. Aquel poema, que con el tiempo fue apropiado por el pueblo como poema nacional, consiguió responder a cierta demanda de nacionalismo que parecía estar presente en la segunda mitad del siglo XIX. El arquetipo del gaucho emergió como símbolo de una esencia nacional que se veía amenazada por la gran inmigración de aquellas décadas. No fue únicamente el pueblo quien se apropió de la figura del gaucho. Letrados como Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas caracterizaron el *Martín Fierro* como poema fundacional de la identidad cultural nacional.²⁹

2.2. *Un convulso siglo XX*

Esta es la Argentina donde nació Atahualpa Yupanqui a comienzos de lo que sería un convulso siglo XX. En la esfera cívica, la Unión Cívica Radical se posicionaba como un espacio de fuertes influencias en un campo político que, con la promulgación de la Ley Sáenz Peña, denotaba estabilidad. “Entre 1912 y 1930 la continuidad constitucional fue perfecta y el juego de los partidos llegó a un razonable nivel de pluralismo, de convivencia, de formación y sustitución de elencos”.³⁰ En 1916, Hipólito Yrigoyen fue consagrado presidente por el voto popular, fruto de la nueva ley que establecía el sufragio universal, secreto y obligatorio. El gobierno radical se mantendría vigente hasta 1930. En aquel año, un golpe militar derrocó al gobierno democrático y colocó al general José Félix Uriburu en la presidencia. Este hecho marcaría el fin de una etapa y el comienzo de otra. Comenzó así la llamada “década infame” caracterizada por la crisis económica y la inestabilidad política. Esta cuestión tuvo impacto en la biografía de Atahualpa, quien provenía de una familia que simpatizaba con el radicalismo y con la figura de Yrigoyen.

²⁸ Cf. ARÁOZ, *Atahualpa Yupanqui*, 30.

²⁹ Cf. *Ibid.*, 33.

³⁰ LUNA, *Breve historia*, 141.

Es sabido que en 1932 Atahualpa participó de una sublevación tras la elección fraudulenta de Agustín Justo a la presidencia. En la localidad de La Paz, en Entre Ríos, nuestro poeta se unió a los hermanos Kennedy y ocuparon la comisaría local en claro acto de rebeldía contra la proscripción que pesaba sobre el radicalismo. Este hecho implicó que Yupanqui tenga que exiliarse un tiempo en Uruguay.

En el plano mundial, terminada la primera guerra, la economía global entraba en un período de gran depresión. La caída del mercado de valores en Wall Street tuvo un fuerte impacto financiero, no solo en los Estados Unidos sino también en Europa, generando la quiebra de bancos, aumentando el desempleo y la pobreza. Ante esta situación, muchos gobiernos comenzaron a establecer limitaciones al comercio internacional adoptando políticas proteccionistas. Evidentemente, esto significó un grave problema para un país como Argentina, cuya economía se sostenía por la exportación de productos primarios. Las caídas de las exportaciones, la baja de los precios de productos agropecuarios y el aumento de desocupación en el sector rural, significaron la caída del modelo agroexportador que había funcionado hasta el momento. Como consecuencia, muchos trabajadores rurales comenzaron a trasladarse a las grandes urbes buscando fuentes de empleo más dignos y mejores remunerados. Esta inmigración interna reconfiguró las grandes ciudades, ya que la gente que llegaba se iba asentando en cordones alrededor del centro extendiendo la urbanización.

Esa realidad, sumado a lo difícil que era importar ciertas mercaderías, especialmente cuando estalló la segunda gran guerra, derivó en la conformación de una imperfecta industria nacional. Centenares o miles de pequeñas empresas, tallercitos, pequeñas tejedurías, laboratorios químicos y farmacéuticos surgieron en las ciudades. La mano de obra barata que provenía del interior favorecía al desarrollo de estas industrias nuevas que se sumaban a las ya existentes.³¹ De todas maneras, esa dinamización de la economía no iría de la mano de una pretendida calma política. En 1943 hubo un nuevo golpe de Estado. El ejército alojado en Campo de Mayo marchó hacia la Casa de Gobierno y derrocó al presidente Castillo. Evidentemente, luego de lo ocurrido en Europa durante la Guerra Civil española y la segunda guerra mundial, el accionar del Ejército argentino fue tildado de nazi-fascista.

Nuevamente, el escenario político afectó personalmente a la vida de Yupanqui. Su recorrido por las provincias del norte, su vocación popular y sus estudios indigenistas lo

³¹ Cf. *Ibid.*, 179.

habían inducido a un ideario americano que lo acercó al Comunismo, que se presentaba como alternativa democrática contra el régimen militar. Es así que en 1945 Atahualpa Yupanqui se afilió al Partido Comunista, compromiso que mantendría por siete años. Al año siguiente, en 1946, ocurrió un hecho que afectaría profundamente al artista. Fue la larga procesión de ciento setenta y cuatro kollas que emprendieron un camino desde la zona de Cochinoca en Jujuy, hasta la Plaza de Mayo, en Buenos Aires. La caravana india, que fue denominada como “El Malón de la Paz”, caminó durante ochenta y un días con el fin de quebrar la invisibilidad en la que estaban sumidos. Buscaban hacer oír su reclamo ante las injusticias sufridas durante años y pedían la devolución de tierras que habían perdido ante el avance de los grandes latifundios. La marcha fue lenta y con el transitar de los kilómetros fue creciendo la repercusión del hecho. Al llegar a Buenos Aires fueron recibidos por grandes multitudes que apoyaban la gesta india. El presidente Juan D. Perón —prácticamente estrenando su cargo presidencial— recibió a los kollas en la Casa de Gobierno con evidentes gestos de apertura y amabilidad. Perón, que había llegado al poder con el apoyo de las masas populares, tenía en frente *otra cara del pueblo* que escasamente había tenido lugar, hasta entonces, en su proyecto político. Quedó para la historia una imagen que no se había dado nunca antes. En el balcón de la Casa de Gobierno se produjo el encuentro entre el presidente de la República con representantes de los pueblos indígenas del norte argentino. Los kollas levantaron las banderas argentinas que habían portado durante el camino y todos entonaron el Himno Nacional. Finalmente, los kollas entregaron formalmente la petición y quedarían a la espera de la respuesta oficial.

Paradójicamente, el gobierno dio alojamiento a los peregrinos en el emblemático “Hotel de Inmigrantes”, aquella residencia construida a comienzos del siglo para recibir, orientar y ubicar a la gran cantidad de extranjeros que llegaban al país, en su mayoría provenientes de Europa. Allí estuvieron internados los indígenas durante una estancia que duró casi un mes esperando una contestación que tardaba en llegar. Finalmente, el presidente Perón comprendió que no podía acceder a los pedidos hechos por los kollas. Marcelo Valko señala que Perón entendió que entregar las tierras a los indios sentaría un peligroso antecedente jurídico. Es así como en la madrugada del 29 de agosto las tropas ingresaron al Hotel de Inmigrantes y desalojaron a la fuerza a los indígenas. Los kollas

fueron embarcados en un tren custodiado que los devolvería nuevamente al silencio de la puna.³²

Evidentemente, este acontecimiento que destacamos da lugar a múltiples interpretaciones debido a que está cargado de simbolismos. La caravana, el peregrinaje hacia el centro, la irrupción de otra cara del pueblo, el Hotel de Inmigrantes y tantos otros factores dan lugar a diversas reflexiones que retomaremos más adelante. Ahora nos quedaremos únicamente con el hecho y con la reacción que tuvo Atahualpa, quien ese 1 de septiembre de 1946 —tan solo tres días después de la expulsión de los indios— escribió una carta en el diario *La Hora* haciendo referencia explícita a lo ocurrido. Yupanqui, quien para entonces ya había vivido varios años en el noroeste argentino y conocía la realidad de su gente, comienza la misiva exclamando “¡Hermano Kolla!”.³³ Sus palabras denotan la solidaridad y fraternidad para con este pueblo indígena. Y continúa: “te vi pasar por los caminos del Tucumán. Saludé tu esfuerzo con mi mayor alarido. Nuestros ponchos conversaron sobre cosas comunes”.³⁴ El artista comulga con el reclamo de parte de los hombres del norte y también hace eco del dolor de aquella gente expresando:

“Tú indio del Ande, mestizo de la Puna, huésped de Buenos Aires fuiste echado a patadas. Roto quedó tu erkencho, destrozado tu bombo. Con las hilachas de tu pobre poncho enjugaste tu llanto. ¡Tu llanto hermano kolla! ¡Como duele tu llanto que es el mío y el de todos los que animamos nuestro corazón para mostrar la injusticia de tu voz!”³⁵

Atahualpa resalta la falsa hospitalidad y la violencia con que fueron expulsados los peregrinos del norte. También destaca la esperanza rota, expresada metafóricamente en el destrozo de los instrumentos musicales. Finalmente, el poeta termina denunciando el silencio que se produjo con respecto a este acontecimiento y formula la promesa de que su propia voz se unirá a la de estos pueblos al afirmar: “Mi voz (...) será siempre tu voz, la de tu cerro, la de la puna abierta y desolada”.³⁶

En fin, esta clase de intervenciones tuvo un considerable impacto en su labor artística. En 1947, el poeta debió silenciarse ya que su obra fue prohibida en el país. Como lo señalamos en la reseña realizada, tal prohibición duraría hasta 1953. Esta proscripción de origen político derivó en el exilio del artista, quien se dedicó a realizar giras por el

³² Cf. M. VALKO, “El Malón de la Paz: 70 años después”, *Legado 5* (2017) 105.

³³ Diario *La Hora*, 01/09/46. Cita extraída de: M. VALKO, *Los indios invisibles del Malón de la Paz: de la apoteosis al confinamiento, secuestro y destierro*, Buenos Aires, Continente, 2012, 155.

³⁴ *Ibid.*, 156.

³⁵ *Ibid.*, 157.

³⁶ *Ibid.*

exterior. Por medio de numerosas cartas que el poeta envió a su esposa Nnette, es posible asomarse a su pensamiento político. Un ejemplo que traemos es de una misiva escrita desde la ciudad de Sofía en Bulgaria, en enero de 1950. Allí Yupanqui se explica:

“Siempre fui pobre, y profundamente argentino y democrático. Eso lo saben bien mis paisanos, el pueblo anónimo. Soy comunista, sí, y siento orgullo de serlo. No es delito ni falta ser comunista. Solo los nazis y los reaccionarios condenan al comunismo (...) Yo estoy con los trabajadores y contra los explotadores. ¿Eso es delito en mi Patria? Estoy con la Paz y la cultura, y contra la guerra y la dominación. ¿Es también un delito en mi Patria? Estoy con el campesino y su derecho a sembrar tierra propia y colectiva. ¿Es delito?”³⁷

Dos elementos son explícitos en el fragmento de la carta. La cercanía al pueblo y el repudio a la dominación de carácter totalitario, expresada en la oposición al nazismo que había hecho temblar a Europa hacia tan solo unos años atrás. Su participación dentro del partido comunista fue real y concreta. A tal punto que fue perseguido y encarcelado en más de una ocasión. De una de aquellas detenciones recordará años más tarde: “Tengo el índice de la mano derecha quebrado (...). Buscaban deshacerme la mano derecha porque no se habían dado cuenta que, para tocar la guitarra, soy zurdo (...). Todavía hay tonos como el Si menor que me cuesta hacerlos”.³⁸ Sin embargo, Atahualpa se desencantó del comunismo. Muchos años más tarde, en 1967, escribiría desde Santiago de Chile:

“La prensa, en general, me ha recibido bien, a excepción de los comunistas (...) Es extraño este asunto. Los hombres del Gobierno argentino desconfían de mí, y hasta algunos me califican de “zurdo” político. Y los izquierdistas me condenan porque desprecio a Fidel Castro y condeno a la vez a los rusos por lo que le hicieron a Hungría. No me perdonan que los haya abandonado hace ya 17 años. Yo no me traumatizo más de lo necesario”.³⁹

Con el tiempo, Atahualpa reconoció que militar bajo la bandera comunista fue un error. En su poema autobiográfico lo reconoce al cantar: “*Pa que cambiaran las cosas / busqué rumbo y me perdí; / al tiempo, cuenta me di / y agarré por buen camino. / ¡Antes que nada, argentino; y a mi bandera seguí...!*”⁴⁰

Nunca más tendría una participación activa en los espacios políticos. Sin embargo, sabemos por sus cartas que su enemistad hacia la figura de Perón se mantuvo a lo largo del tiempo, incluso hasta su tercera presidencia. Paradójicamente, fue Perón quien tomó como estandarte la lucha por la justicia social beneficiando al sector humilde y trabajador, es decir, a aquellos a quienes Yupanqui promovía con su canto. El rechazo se trasladó luego hacia el gobierno de su esposa M. E. Martínez de Perón. Mandato que estuvo

³⁷ A. YUPANQUI, *Cartas a Nnette*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, 47.

³⁸ Archivo Clarín, 24/05/92. Tomado de: GALASSO, *Atahualpa Yupanqui*, 103.

³⁹ YUPANQUI, *Cartas*, 159.

⁴⁰ A. YUPANQUI, PP, 23.

marcado profundamente por la crisis económica, la desconfianza cívica y la violencia. La presidencia de Martínez culminaría en 1976 cuando la junta militar asumió el poder con Jorge R. Videla a la cabeza. A través de la correspondencia entre Atahualpa y Nenette es posible verificar que el artista veía con esperanza que el orden militar pudiera arreglar el derrumbe económico y moral de la Patria. Sin embargo, las noticias que le llegaban periódicamente a París acerca de la violencia, las muertes y las desapariciones lo desilusionaban.⁴¹ En abril de 1978 escribía:

“Lo importante es que debe terminar para siempre el dominio de unos sobre otros. La tierra es de todos; la opresión, el miedo, la castración intelectual, no conducen sino a la derrota de la esperanza, sin señalar rumbo alguno. Nuestro país es muy bello y muy amado; no lo hagamos dominio de un “Nuevo Orden”. Seamos hermanos de verdad. Luz para todos”.⁴²

Atahualpa fue claro con sus posiciones, pero mantuvo distancia del ámbito político. Su estadía en Francia fue signo de ello. Eligiendo el exilio ha optado por caminos de dolorosa soledad a cambio de poder seguir trabajando con libertad. Hasta aquí llegaremos con la descripción del contexto histórico en el cual ubicamos al autor. A continuación, nos centraremos específicamente en la labor cultural y artística de nuestro poeta, a quien identificamos bajo la figura de gestor cultural y popular.

3. *El arte como misión y gestación*

3.1. *Una lámpara para el pueblo*

Hemos visto cómo desde niño Atahualpa Yupanqui fue vislumbrando su vocación artística. Vocación que con los años se fue configurando de una manera muy particular. El autor abrazó ese llamado como una misión para su vida y así lo expresa:

*“Sí, la tierra señala a sus elegidos.
El alma de la tierra, como una sombra, sigue a los seres indicados
para traducirla en la esperanza, en la pena, en la soledad.
Si tu eres el elegido, si has sentido el reclamo de la tierra, si comprendes su sombra, te
espera una tremenda responsabilidad”.*⁴³

El *canto del viento*, obra de la cual extrajimos el pasaje anterior, es un texto en el cual Yupanqui asienta numerosas experiencias de su vida personal recorriendo la Pampa y el norte argentino. De allí deducimos que él se entendía a sí mismo como uno de

⁴¹ Atahualpa Yupanqui se instaló largos años en la ciudad de París, en una especie de exilio voluntario a partir de la dictadura militar autodenominada Revolución Argentina, en 1966. Debido a su pasado comunista y a sus ideas era mirado con profunda desconfianza por el gobierno de facto de Onganía.

⁴² YUPANQUI, *Cartas*, 255.

⁴³ YUPANQUI, CV, 51.

aquellos elegidos de la tierra. Realmente se sentía reclamado e interpelado por la tierra misma, para traducirla en copla y canto. A su vez, de aquel llamado de la tierra se desprende una *tremenda responsabilidad*, que en la obra de Yupanqui se refleja en la extremada precaución que tiene para transmitir los temas de su tierra. En otra parte de aquel texto dirá que “en el canto popular, el hombre habla con el lenguaje de su territorio. En él se expresa el monte florido, el río ancho, el abismo y la llanura (...). El hombre canta lo que la tierra le dicta. El cantor no elabora. Traduce”.⁴⁴ Se trata de traducir en palabra lo profundo del lenguaje de la tierra. ¿Cómo se produce esa comunicación entre la tierra y el hombre? ¿Cómo se alcanza una sintonía por medio de la cual se pueda escuchar al río, al árbol y a la montaña y a su vez traducirlo? Son preguntas que emergen al pensar la labor del artista. Para comprender esto, permítasenos citar al autor en una descripción de un atardecer jujeño en donde pareciera captar poéticamente aquellos sutiles sonidos de la naturaleza:

“Se insinúa la sinfonía del ocaso con un adagio a cargo de los violines invisibles del pajonal; luego, la melodía se afirma en la flauta de los grillos que dialogan con el rumor de los montes. Los algarrobos quieren hacerse un canto en la brisa, y las nubes se detienen un momento a escuchar. El río, viejo músico, sigue andando, andando... Se va la tarde con el regreso de los pastores, con la canción de los pastores...”⁴⁵

Son los sonidos de la tierra, las “yapitas” del viento, encontradas por el pastor en las quebradas, por el arriero en la senda, por el kolla en la puna y traducidas en verso, copla, vidalita y baguala. Aquellos olvidados son quienes traducen en primera instancia el lenguaje de su tierra. Así lo comprendió Atahualpa a lo largo de los años, andando las montañas del norte, conviviendo con mestizos e indios que poblaban la inmensidad andina. Entendió que su misión como artista también implicaba escuchar a aquel pueblo. Con respecto a su vocación poética dirá:

*“La luz que alumbra al corazón del artista
es una lámpara milagrosa que el pueblo usa
para encontrar la belleza en el camino,
la soledad, el miedo, el amor y la muerte.
Si tu no crees en tu pueblo, si no amas, ni esperas,
ni sufres, ni gozas con tu pueblo,
no alcanzarás a traducirlo nunca”.*⁴⁶

⁴⁴ *Ibid.*, 28.

⁴⁵ A. YUPANQUI, *Cerro bayo*, Buenos Aires, Siglo veinte, 1975, 9 (en adelante CB).

⁴⁶ YUPANQUI, CV, 51.

Yupanqui reconoce que la misión del artista es ir a la búsqueda de las diversas voces del pueblo. Un pueblo, que como hemos señalado, se ha ido conformando de manera plural con el correr de la historia, desde tiempos anteriores a la conquista hasta la conformación de la Nación Argentina. Sin embargo, siempre han prevalecido algunas voces y otras han quedado allí olvidadas e incluso silenciadas. Atahualpa opta por dirigirse a aquellas voces alejadas en la periferia de la patria. Su vocación lo lleva allí, a las cumbres y la puna, a los montes y la llanura, donde la gente vive con veinte palabras diarias desde toda la vida. Él decide unir su soledad con la de aquellos que se encuentran lejos del ruido y las luces de las grandes ciudades. Tiene la conciencia de que como poeta se constituye él mismo en pueblo también. “El sabe bien que solamente escribiendo poesía el hombre llega a ser multitud. Ya no es él, es mucha gente en él reunida, muchos seres en él reunidos, muchas soledades congregadas”.⁴⁷

3.2. *La figura del gestor popular*

La descripción que Yupanqui hace acerca de su misión poética abre las puertas a pensar con mayor profundidad el rol del artista en la construcción cultural del pueblo. En ese sentido, Kusch reflexiona en torno a la figura del “gestor popular”, que en ocasiones denomina también como “gestor cultural”. Su desarrollo parte de una acepción etimológica del concepto de cultura como *cultivo* del hombre. Esto quiere decir que el hombre *llega a ser* a través de su cultura, su idioma, valores, costumbres y posibilidades de advenir.⁴⁸ A su vez, Kusch destaca la figura del gestor como cultivador de modelos culturales propios de una comunidad.

Esta última aclaración toma especial relevancia puesto que va de la mano con un diagnóstico que el autor hace con respecto al desarraigo cultural en la Argentina en la segunda mitad del siglo XX. Según el autor, hay diversas razones históricas que han producido tal desarraigo, y al mismo tiempo la cultura se ve afectada por la escisión entre la minoría dirigente y el pueblo. Ante tal diagnóstico se visualiza como una posible solución la asunción de una tradición nacional por medio de los gestores populares. El artista, entendido como gestor popular, posibilitaría el aporte del pueblo a la consolidación de una cultura nacional.

⁴⁷ CANAL ENCUENTRO, “Los caminos de Atahualpa: El filósofo” [en línea], <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8029/365?temporada=1#> [consulta: 08 de junio 2023].

⁴⁸ Este modo de concebir la cultura se recoge del primer encuentro del Seminario de cultura nacional en Samay Huasi (La Rioja), en 1971. (Cf. R. KUSCH, “Seminario de cultura nacional”, en: *Obras completas IV*, Rosario, Fundación Ross, 2000, 459).

Antes de seguir, conviene señalar que el término popular es entendido aquí como la vinculación a una población geográficamente determinada, que comparte una voluntad en común. Por eso se puede afirmar que el pueblo manifiesta una voluntad cultural. En este sentido, “las coplas cantadas por un puneño, no son simple folklore, sino que son un instrumento de comunicación y responden a una voluntad cultural manifiesta”.⁴⁹ Y entonces, el gestor popular aparece como aquel sujeto que recoge la voluntad cultural, la cual se cristaliza de diversas maneras, ya sea en la política, las costumbres o, en nuestro caso, en la expresión artística. Por eso un gestor popular puede ser un payador de la llanura como también un escritor “culto”.

Ahora bien, Kusch señala que Argentina está repartida en diversas voluntades culturales. En otras palabras, Argentina es pluricultural y esto se debe a un hecho geopolítico. Anteriormente hemos señalado la distinción entre regiones geoculturales y algunas de sus causas y consecuencias; y también cómo dentro del territorio nacional hay voces, o voluntades culturales que han quedado marginadas o silenciadas. Según Kusch, un problema a resolver es canalizar adecuadamente estas voluntades menores. Es allí donde cobra especial relevancia el trabajo del gestor cultural para tomar en cuenta los valores de las comunidades y expresarlos con su obra.

La cultura nacional se construye a partir de distintos fenómenos culturales. Con respecto a este tema, Kusch distingue tres dimensiones del fenómeno cultural, a saber: el autor, la obra y el pueblo.⁵⁰ Dos aspectos quisiéramos resaltar en relación a esta distinción. Por un lado, al utilizar la noción de gestor para referirse al autor de la obra, se pone el acento en la acción misma del gestar, que denota proceso y movimiento, y no en el individuo o el sujeto particular. Por el otro lado, al postular al pueblo como tercera dimensión del fenómeno, se sugiere que el sentido de una obra no se agota con el autor sino con la comunidad que la absorbe. La cultura no cobra valor porque haya individuos creadores, o porque haya obras, sino porque hay un pueblo que encuentra una especial significación en los fenómenos culturales. La comunidad visualiza algunos rasgos esenciales de su ser histórico en las obras y se apropia de ellas. Allí se agota el sentido de la obra y no antes. Entonces, de acuerdo con esta descripción podríamos concluir que la misión del gestor popular no tiene nada que ver con la exaltación del *individuo*, sino que implica el reconocimiento del *pueblo* por medio de la obra.

⁴⁹ R. KUSCH, “Seminario de cultura nacional”, en: *Obras completas IV*, Rosario, Fundación Ross, 2000, 461.

⁵⁰ Cf. R. KUSCH, *Geocultura del hombre americano*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1976, 115.

De acuerdo con lo expuesto hasta aquí, podríamos intentar trazar un esbozo de la gestación cultural en tres pasos. En primer lugar, partimos de la base de que hay un pueblo, que hasta ahora hemos señalado como una población ubicada geográficamente y con una voluntad en común. En el capítulo 3 del trabajo ahondaremos propiamente en lo que entendemos por el término ‘pueblo’, y en cómo esa voluntad común se constituye a partir de un *mestizaje cultural*. En un segundo momento, esa voluntad popular es manifestada y hecha obra de arte por la figura del gestor. Esta acción puede ir desde la espontánea copla del puneño hasta una producción poética de mayor elaboración; por ejemplo se da en el canto del pastor que camina en la senda y en la redacción de José Hernández detrás de su escritorio. Finalmente, la absorción de la obra por parte del pueblo, acción por la cual la comunidad se reconoce y se identifica en la obra. Es necesario destacar el carácter dinámico de la gestación, puesto que el pueblo no es una entidad cerrada y terminada, sino que constantemente se construye histórica y culturalmente.

Ahora bien, Kusch ubica a la obra folclórica como un modo de gestación cultural. Señala que el verdadero sentido del folclore sirve para expresar la voluntad cultural del pueblo, ya que encierra símbolos importantes de la comunidad.⁵¹ A continuación, buscaremos marcar algunos rasgos del folclore que nos permitan comprender por qué la obra de Atahualpa Yupanqui es considerada folclórica.

4. El folclore como expresión cultural

4.1. Un marco teórico sobre el folclore

La palabra ‘folclore’ (folklore),⁵² acuñada por el inglés William John Thoms en 1846, hace referencia al saber tradicional (*Lore*) del pueblo (*Folk*). El folclorólogo Augusto R. Cortazar desarrolla algunos conceptos que nos sirven para comprender al folclore como fenómeno cultural. A partir del significado etimológico recién enunciado, Cortazar distingue al menos cuatro acepciones. En primer lugar, como saber del pueblo, que sería el fenómeno folclórico propiamente dicho. Segundo, como la ciencia que estudia tales fenómenos. Tercero, como proyecciones de los fenómenos folclóricos y, finalmente, en cuarto lugar, los trasplantes del folclore.⁵³

⁵¹ Cf. R. KUSCH, “Mecanismos de distorsión del proceso cultural argentino”, en: *Obras IV*, 477.

⁵² Adaptación gráfica de la voz inglesa *folklore*. Hemos optado por utilizar la forma adaptada del término.

⁵³ Cf. A.R. CORTAZAR, *Esquema del folklore. Conceptos y métodos*, Buenos Aires, Columba, 1959, 7.

Con respecto a la primera de las acepciones —los *fenómenos folclóricos*—, quisiéramos resaltar algunos de sus rasgos más importantes. Primero, según Cortazar, el folclore no es privativo del individuo, sino que se trata de un fenómeno colectivo y socializado. Evidentemente, el origen de tal fenómeno puede haber sido de carácter individual, pero en su desarrollo necesariamente pasa a ser de índole colectivo. Segundo, en estrecho vínculo con lo anterior, otra característica es la de ser popular, “en el sentido de expresión espontánea de una previa asimilación colectiva por el «folk»”.⁵⁴ Tercero, es el carácter funcional del folclore ya que se identifica con la vida material, social y espiritual de la comunidad. Ahora bien, hay elementos de esta vida comunitaria, legados culturales, que se van arraigando en el tiempo dando lugar a las tradiciones. Hablamos de preferencias colectivas, ideales comunes, costumbres, normas que provienen del pasado y se encuentran vigentes hoy en la vida del pueblo. Esas tradiciones son parte del folclore. Cuarto y último rasgo que quisiéramos resaltar, es que “todo fenómeno folclórico es geográficamente localizado, es decir, tiene expresión regional”.⁵⁵ Según el autor, este aspecto es particularmente importante, ya que la ubicación territorial de alguna manera condiciona otros elementos de la vida cotidiana como la vivienda, la indumentaria, la alimentación, las actividades laborales y los transportes. A su vez, Cortazar señala que los fenómenos folclóricos a menudo se dan con cierta preferencia por las localizaciones marginales, es decir, alejadas de las grandes ciudades y en contacto con la naturaleza.

En referencia al segundo sentido: el *folclore como ciencia* que estudia los fenómenos folclóricos. Cortazar explica que se trata de un saber acerca del pueblo, que se alcanza mediante la investigación sistemática. Según el autor, el folclore debe estudiar todas las manifestaciones de la cultura tradicional del pueblo y debe documentar la variedad de fenómenos que la integran. Es la indagación de los distintos rasgos del folclore mencionados anteriormente. A menudo, este estudio se desarrolla en un marco interdisciplinario enriquecido por la sociología, la etnología, la antropología y la geografía. A su vez, como ciencia, trabaja con un método que describiremos brevemente..

Con respecto a la tercera acepción del folclore señalada con anterioridad, Cortazar explica que las proyecciones del folclore son ciertas expresiones de carácter artístico, como danzas, canciones, teatro, etc. que no son producidas de manera espontánea por el pueblo, sino cultivadas por artistas que “reflejan en sus obras el estilo, el carácter, las

⁵⁴ *Ibid.*, 12.

⁵⁵ *Ibid.*, 21.

formas o el ambiente propios de la cultura popular”.⁵⁶ Estas expresiones no son consideradas fenómenos folclóricos, sino proyecciones de ellos. Estas proyecciones — que a menudo se manifiestan en el campo de la novela, la poesía, el cuento y la música— son legítimas cuando surgen del conocimiento directo de los fenómenos y se afianzan en un vínculo estrecho entre el autor y el espíritu característico que se trata de reflejar.

Con respecto a los trasplantes del folclore, Cortazar sostiene que son manifestaciones de indiscutible carácter folclórico. Estas se producen fuera de su ambiente y separadas de su sistema funcional. Un caso típico de trasplante se da cuando un determinado grupo se traslada desde su región hacia las grandes ciudades y gustan cultivar costumbres y mantener vivo el recuerdo de la tierra nativa mediante la elaboración de comidas, música, danzas, entre otras cosas. En este caso, los hechos serían folclóricos en referencia a las personas, pero su función dentro de la sociedad ha mutado, en la medida que buscan responder a otras necesidades. Ya no son las necesidades de la existencia lugareña, sino exigencias que apuntan a lograr cierta habitabilidad en un entorno nuevo.

4.2. La obra yupanquiana como folclore

Teniendo en cuenta estas consideraciones, es posible determinar que la obra de Atahualpa Yupanqui es auténticamente folclórica. En primer lugar, su folclorismo surge de sus primeras vivencias en el medio rural de la llanura pampeana, su lugar de nacimiento y primera infancia. Él nace en aquel mundo criollo y crece en medio de una cultura asociada al ámbito rural. Sus diversas descripciones acerca del trabajo en los galpones cerealeros, del trabajo ganadero, de la vestimenta de los trabajadores, de los fogones y del territorio germinan de su vida cotidiana. Él es parte de aquel fenómeno cultural que tuvo lugar en aquella región a principios del siglo pasado. De manera análoga ocurre durante sus años de estancia en el noroeste argentino.

En segundo lugar, es posible afirmar que parte de su tarea como artista folclórico lo llevó a adentrarse en el estudio de distintos fenómenos. Aunque no se trató de un estudio sistemático con un método particular, sí implicó diversas indagaciones de campo. Es sabido que Atahualpa fue un aficionado a la etnología y a la antropología. En su afán de aprender, en 1949 acompañó al etnólogo suizo Alfred Métraux en su recorrida por la provincia de Salta llegando hasta la ciudad de Tarija en Bolivia, estudiando la vida de los

⁵⁶ *Ibid.*, 8.

Chiriguano.⁵⁷ Así mismo, realizó viajes a lo largo de los valles calchaquíes junto con Felipe Chocobar, y a través del monte santiagueño al lado de Benicio Díaz aprendiendo cosas del paisaje y su música. Alejándose del ámbito académico dirá Atahualpa que su universidad es el camino y siempre pasó por los pueblos observando “los fundos, la gente, su manera de ser, sus refranes, sus comidas, sus tradiciones, sus remoliendas, sus velorios, todo”.⁵⁸

En tercer lugar, podemos asociar la obra de Yupanqui a lo que Cortazar identificó como proyecciones folclóricas. Muchas de sus composiciones literarias y musicales son fruto de la observación y del conocimiento directo de las diferentes culturas del norte. Eso se ve reflejado en sus poemas, sus canciones y, particularmente, en su novela corta Cerro Bayo. Dicha obra comienza con una aclaración que señala:

“Las costumbres y tradiciones expuestas en este libro han sido observadas y cuidadosamente fijadas. No hay en toda la obra juego alguno de imaginación. Desde el detalle de los amaneceres, los ocasos y las noches, las fiestas y las dudas y pesares de los hijos de la sierra, todo responde a la realidad de la vida en Cerro Bayo”.⁵⁹

Sin formar parte originariamente de la cultura kolla de las poblaciones puneñas de la provincia de Jujuy, Atahualpa logra captar el modo de vida de aquella gente arribeña y sabe plasmarla en la obra artística.

Finalmente, en cuarto lugar, sostenemos que la obra de Yupanqui forma parte de un proceso de trasplante folclórico que se produjo con la inmigración interna de las zonas rurales hacia las ciudades. En ese sentido, Atahualpa supo ver dos dimensiones de aquella realidad. Por un lado, logró percibir el dolor del desarraigo por el traslado de campesinos hacia las grandes urbes en busca de mejores condiciones laborales. En la misma obra anteriormente citada el artista remarca el dolor ante la partida de los hombres del cerro hacia el servicio militar o hacia las temporadas de trabajo “golondrina” en los campos. En cuanto a las mujeres, Atahualpa relata que a menudo la vida las empuja hacia las ciudades donde se conchaban como sirvientas. El autor señala que son pocos los que vuelven al pago. Por el otro lado, Yupanqui sabe ver cómo aquellos que arriban a las ciudades llevan consigo sus costumbres, sus fiestas, sus creencias, etc. Haciendo referencia a la llegada de provincianos a la ciudad de Buenos Aires, el autor relata que “fue un verdadero impacto en plena calle Corrientes. Hombres y mujeres, cantores,

⁵⁷ Cf. F. BOASSO, *Tierra que anda. Atahualpa Yupanqui. Historia de un trovador*, Buenos Aires, Corregidor, 1993, 50.

⁵⁸ M. OSORIO, “Entrevista - Homenaje a Atahualpa Yupanqui”, *El correo de la UNESCO* (1992), 4.

⁵⁹ YUPANQUI, CB, 7.

músicos, campesinos, artistas del monte, conmovían noche a noche al porteño con sus «remedios», «marotes» y «truncas», y los endiablados mudanceos del «malambo»⁶⁰. En ese sentido, sostenemos que la obra yupanquiiana forma parte de ese movimiento que se da desde las periferias hacia el centro. Dinámica que no solo se produce en el ámbito artístico, sino también en otras dimensiones culturales, como en los nuevos modos de trabajo en la incipiente industria, en la conformación de los sindicatos, en las prácticas religiosas populares que traían aquellos hombres de tierras lejanas, entre otras.

En fin, de acuerdo con lo hasta aquí expresado, hemos ubicado geo-culturalmente e históricamente la obra de Atahualpa Yupanqui como expresión artística que surge en rincones apartados de la patria y que participa de un camino hacia el centro. A su vez, hemos señalado al autor como gestor popular, es decir, como aquel sujeto por medio del cual la voluntad cultural del pueblo es expresada. A continuación, y nuevamente dejándonos iluminar por el pensamiento de Kusch, buscaremos mostrar algunos rasgos estéticos de la obra yupanquiiana.

5. Rasgos de un arte americano: contenido y forma

Atahualpa Yupanqui ha buscado con su obra expresar lo propio de nuestra América, y el carácter nativista de sus composiciones da cuenta de ello. A su vez, ha buscado expresar con sus palabras las diversas realidades de los pueblos que habitan el territorio argentino y americano. Su poesía bebe de la antigua savia de los pueblos indígenas como el kolla, el aymara y las tradiciones quechuas del noroeste argentino, y también refleja la vida del campesinado criollo. Podemos afirmar, entonces, que Yupanqui es un poeta popular, y su intención es traer a la luz lo propio americano. Es por eso que vemos necesario realizar un esbozo de algunos rasgos del arte latinoamericano del cual Atahualpa es parte.

Para comprender la constitución del arte en el territorio latinoamericano es preciso considerar que, históricamente, América Latina se ha construido a partir de un *mestizaje cultural*.⁶¹ Tal mestizaje implica la conjunción entre las culturas amerindias y las ibéricas que se ha ido produciendo desde el tiempo de la conquista. Por lo tanto, la identidad cultural latinoamericana se conforma en la tensión y mediación entre las diversas

⁶⁰ YUPANQUI, CV, 53.

⁶¹ Enunciamos aquí la categoría de ‘mestizaje cultural’, sin embargo, la explicaremos en el capítulo 3 de nuestro trabajo.

tradiciones que confluyen en el continente. Rodolfo Kusch, al pensar una estética de lo americano, remarca el aspecto tensional de dicha polaridad.

Kusch declara que “el arte americano es dual, bifronte con dos caras, que mantienen entre sí un abismo similar a la oposición maldita entre Dios y el Diablo”.⁶² Esta dualidad muestra, por un lado, lo sombrío, lo amorfo, lo tenebroso, lo vital americano. Por el otro lado, presenta lo formal, estructurado y lo estable asociado a las raíces occidentales. En otras palabras, podríamos decir que en una orilla se encuentra lo que históricamente se ha considerado como barbarie —lo realmente vital—, y en la otra la civilización —lo realmente estructural—. El autor en cuestión señala que, en América, aquella tensión a menudo se ha manifestado como un miedo y una angustia que tienden a suprimir aquello amorfo y a sostener lo formal.

Kusch señala que esta escisión significa un problema para el arte americano, el cual termina también dividido en dos planos. En primer lugar, el miedo a aquella vitalidad tenebrosa deriva en la búsqueda de refugio en las formas occidentales. Ello implica que también se fabrique un contenido neutro que sea adaptable a la estructura formal, o al molde occidental. Sin embargo, no se tiene en cuenta que en occidente lo vital y lo formal se conjuga en el ámbito de lo social dentro de la ciudad. Por lo tanto, adaptar el contenido a la forma europea resulta en un arte de la forma y desvitalizado. En cambio, dirá Kusch que “en América lo vital yace extramuros, en el suburbio o en el interior, donde la presencia del indio o del mestizo le agrega una dimensión telúrica difícilmente asimilable a la formalidad ciudadana”.⁶³ Como hemos mencionado, esa vitalidad carece de forma, y las formas occidentales no pueden servir como estructura adecuada para dicho contenido vital americano. De allí que se produzca la división del arte americano en dos planos, a saber: un arte oficial de tipo formalista; y “un arte de la vida o de lo tenebroso que se califica como popular e involucra peyorativamente lo gauchesco y el folclore”.⁶⁴

De acuerdo con lo hasta aquí señalado podríamos decir que, si bien el aspecto formal ha ingresado en el arte americano, hay algo propio que es la doble cuestión de la *vida* y el *espacio* como contenido artístico. A continuación, nos enfocaremos en estas dos categorías para esbozar algunos rasgos estéticos de la obra yupanquiana.

⁶² R. KUSCH, “Anotaciones para una estética de lo americano”, en: *Obras IV*, 779.

⁶³ *Ibid.*, 803.

⁶⁴ *Ibid.*, 804.

5.1. *Vida y espacio como contenido de la obra yupanquiiana*

En primer lugar, con respecto a lo *vital*, Kusch señala que “una estética de lo americano no puede fincar en una estética del arte sino del acto artístico, precisamente porque éste incluye lo tenebroso cuando contempla ese proceso brumoso que va de la simple vivencia del artista a la obra como cosa”.⁶⁵ Es decir, que al reflexionar sobre el arte americano resulta imprescindible tener en cuenta el proceso que va desde el contacto que el artista tiene con aquel germen vital, hasta la producción de la obra. Podríamos decir que es preciso poner la mirada sobre la experiencia del artista y considerar que hay una gestación —término que ya hemos utilizado al explicar la figura del gestor cultural— entre la experiencia vital del sujeto y la realización artística.

Atahualpa parece tener una conciencia similar sobre su trabajo como poeta y lo expresa de la siguiente manera: “Yo no invento obra, primero la vivo, después la realizo. Mis poemas, mis canciones, mis libros, los he vivido uno a uno en todos sus estados”.⁶⁶ Es evidente que, para nuestro artista, es primordial el momento de la experiencia vital. Para él, el acontecimiento originario del arte se produce una interacción entre el ser humano y el ambiente. Yupanqui sabe que para escribir poesía y componer canciones que transmitan las raíces culturales del pueblo, es preciso partir de los maizales, de las mingas, de observar las yeguas pisando el trigo para separar la paja, de compartir las tristezas y alegrías de la gente, etcétera.⁶⁷ En otras palabras, es necesario encontrar *la vida como germen de la realización artística*.

Hay un aspecto más de esta experiencia vital que quisiéramos resaltar. Nos valdremos de una imagen que Atahualpa ha sabido utilizar tantas veces: la del árbol. En algunas ocasiones lo menciona como lugar de descanso en sus viajes a caballo por el norte, en otras como medio de trabajo con respecto a su labor de hachero, o también manifestando su preocupación por la destrucción del monte santiagueño. Sin embargo, hay otro tipo de experiencia que el artista tiene del árbol. Podríamos pensar en un tipo de experiencia estética de aquello que es cotidiano. Fernando Boasso, estudioso de la vida y la obra de Yupanqui, señala que, en Atahualpa, su calidad de poeta lo invade todo. “El árbol, el pájaro, el viento, el río, la piedra, la nube, el niño dormido, la mujer paisanita, los abuelos, el campesino, la tierra: todo es percibido poéticamente; de todo extrae un

⁶⁵ *Ibid.*, 782.

⁶⁶ OSORIO, “Entrevista - Homenaje a Atahualpa Yupanqui”, 6.

⁶⁷ Cf. *Ibid.*

sentido poético”.⁶⁸ De acuerdo con esto podríamos afirmar que la experiencia estética se encuentra ligada a lo vital de la cotidianidad. Esa experiencia se constituye entonces como *embrión* de lo que luego será la obra artística.

En segundo lugar, con respecto a la cuestión del *espacio*, hemos dicho que Kusch postula que, en América, lo vital se encuentra fuera de las ciudades. En este sentido, propone que el arte americano debe adoptar un compromiso geográfico para lograr la integración de ese espacio vital. Este elemento aparece también en la visión que Atahualpa tiene del arte. Ya hemos señalado que su obra se gestó en un movimiento que lo llevó hasta los márgenes de la patria. En referencia a lo espacial, Yupanqui identifica que su tierra se compone de tres misterios profundos: “el misterio de la pampa y la gran llanura, el misterio de la selva, y el misterio de los Andes, de las montañas. En esos tres misterios viven criaturas que son argentinas, de diversa condición”.⁶⁹ Yupanqui es consciente de la vida que habita en el diverso espacio americano. Aquel espacio que, por un lado, se le presenta a la experiencia como territorio y como paisaje, pero que a su vez permanece como *misterio*. Más adelante ahondaremos en la concepción que Atahualpa tiene sobre la tierra, que no es tierra nomás, sino que aparece como un símbolo con múltiples niveles de significación. Ahora nos basta con señalar que en la obra de nuestro artista se da la integración de aquel espacio en la vida del hombre. En este sentido, reflexionando acerca de sus composiciones musicales dirá Atahualpa: “la música es un accidente de la tierra misma. Por eso, en las montañas, selvas y llanuras americanas, la canción nativa es el resultado de una fusión admirable: el paisaje y el hombre”.⁷⁰

En fin, hasta aquí hemos marcado algunos rasgos primordiales del arte americano que son sugerentes para comprender mejor la obra de Atahualpa. Las nociones de *vida* y *espacio* nos han permitido acercarnos al contenido de las composiciones yupanquianas. Evidentemente, como veremos más adelante, en la poesía de Atahualpa aparecen temas que van más allá de la vida y el espacio entendidos en sentido material. Por momentos, el contenido nos introduce en lo profundo del corazón humano desde donde nos abre camino hacia amplios horizontes. Se vislumbran sentires, valores y anhelos que son parte de la vida del pueblo. Nos referiremos a estos temas en el capítulo 2 del trabajo. A continuación,

⁶⁸ BOASSO, *Tierra que anda*, 137.

⁶⁹ M. MONCALVILLO, “Reportaje a Atahualpa Yupanqui”, *Humor* 69 (1981) 77.

⁷⁰ A. YUPANQUI en *Sintonía* 162 (1936). Extraído de: BOASSO, *Tierra que anda*, 44.

siguiendo con nuestra caracterización general de la obra de Atahualpa, nos detendremos en algunos aspectos formales de su estilo.

5.2. *El estilo de Yupanqui: aspectos formales de su obra*

A lo largo de nuestro estudio hemos ido encontrando que la obra yupanquiiana tiene hondas raíces. La imagen de la *raíz* expresa aquello originario y constitutivo de su esencia, la fuente nutricia y el principio vital de la obra. Hemos señalado que son raíces regionales las que alimentan la obra de nuestro artista. Su fidelidad a las mujeres y hombres anónimos que encarnan la tradición del pueblo y su carácter de traductor de los diversos sonidos de la tierra ubican su obra dentro de lo que podríamos denominar como arte nativista.

Sin embargo, sus descripciones acerca del hombre y del territorio no se sellan únicamente en lo local. Como artista regional, Atahualpa también se torna capaz de traducir rasgos del hombre universal. Una vez alguien dijo “pinta tu aldea y pintarás el mundo”.⁷¹ Evidentemente, la frase busca expresar que, en el propio localismo, ya está ahí mismo contenido el mundo y el universo. De alguna manera, esta expresión nos permite comprender mejor el contenido de la obra yupanquiiana. En la medida en que profundiza en lo particular, se abre hacia lo universal. Es así como en sus composiciones aparecen entrelazados temas cotidianos, como el trabajo en un cañaveral, y problemas metafísicos, como puede ser la cuestión de la justicia. En este sentido, el mismo Atahualpa reflexiona al respecto y muestra que el contenido de su obra expresa también temas universales. En referencia al hombre señala: “los sentimientos universales son los que caben en todo ser humano: el amor, el dolor, la ausencia, la esperanza, la vida, la muerte, el día, la noche...”.⁷² Mediante la expresión artística Yupanqui expresa ciertos núcleos problemáticos que son de carácter universal y busca responder poéticamente a las preguntas fundamentales que el pueblo se hace.

Ahora bien, al hacer referencia al aspecto formal de su obra, es preciso partir de la comprensión del artista en la conjunción de autor, compositor e intérprete. Con respecto a las composiciones musicales señala que “la música debe tener una forma nacional, parecerse a un estilo, un romance, una zamba, una cueca, según el abuelo sea cuyano, salteño, pampeano, surero; debe parecerse a la tierra que uno prefiera dentro del territorio

⁷¹ La frase es atribuida al escritor ruso León Tolstoi.

⁷² MONCALVILLO, “Reportaje a Atahualpa Yupanqui”, 74.

nacional”.⁷³ Esa consciencia por la producción de música autóctona se desarrolló desde su infancia, cuando acudía, a los ocho años, a estudiar violín con el padre Rosaenz, quien buscaba enseñar al joven música clásica de carácter culto. Sin embargo, el niño se escondía para travesear con vidalitas. Desde pequeño optó por la música popular, decidido a expresar artísticamente la atmósfera de su época y de su pueblo. Cuando hablamos de la obra musical de Yupanqui se vuelve preciso decir algo al respecto del único instrumento con el que acompañó su voz de tenor: la guitarra.

No es un guitarrista de alta técnica académica. Él mismo señala que su estudio formal de la música se trató únicamente de las clases que tuvo en su infancia con su maestro Bautista Almirón. Con él conoció las obras de Schubert, Bach, Beethoven, las composiciones de Fernando Sors, de Albéniz, entre otros. El resto de su formación se la debe a la experiencia y al intercambio con otros artistas, especialmente al diálogo con su esposa Nnette, quien fuera compositora y pianista. Un ejemplo claro lo podemos hallar en una carta de 1950 que Yupanqui le escribe haciendo referencia a una de sus canciones: “a esta vidala, que antes yo tocaba en Sol Menor, la pase a Re menor, totalmente arreglada; todo el canto va armonizado por la tercera y la cuarta cuerda en pequeño coro. Cuando tú la escuches la vas a encontrar, creo, bien trabajada”.⁷⁴ Es posible decir que, a pesar de no tener una rigurosa formación académica, Atahualpa logra una cuidadosa conjugación entre las palabras y las notas musicales que las acompañan. A su vez, como concertista logra interpretar con un estilo particular y original sus composiciones. Con respecto a su desempeño con la guitarra, escribe Boasso:

“es prodigiosamente expresivo, y sabe equilibrar la intensa vibración rítmica del rasgueo y la pulcra digitación, en especial, la mano del diapason. Sus «ligados» son perfectos y sus «arrastres» ya lentamente cantantes, ya impetuosos y veloces le otorgan un raro vigor. De una manera peculiar, ‘sui generis’, domina con alarde de facilidad en la doble cuerda, el armónico, el juego de efectos y timbres percutidos de múltiples formas en la caja”.⁷⁵

A la hora de componer, Atahualpa explica que generalmente escribe primero los versos y luego le agrega la música. O no le agrega música y deja lo escrito como versito. Sin embargo, precisa que en ocasiones el proceso es inverso y la música brota antes que la palabra. Usa un lenguaje simple y sobrio y busca siempre la palabra clara y sencilla. En cuanto a la composición poética, Boasso explica que “utiliza un metro sustancialmente hispánico-popular, con su fuente en el siglo de oro español. Generalmente prefiere la

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ YUPANQUI, *Cartas*, 56.

⁷⁵ BOASSO, *Tierra que anda*, 141.

copla de arte menor, la cuarteta, que sabe cortar con espontánea naturalidad”.⁷⁶ En este sentido, pareciera ser que Atahualpa se siente cómodo con la estrofa corta y ajustada, y a su vez, esta forma le exige que su mensaje poético sea conciso y contundente a la vez. Sin embargo, en otros casos sabe abandonar la estructura tradicional que hemos mencionado, logrando combinaciones métricas y rítmicas que le ayudan a expresar el mensaje que desea transmitir. No caben dudas que su mayor obra poética es *El payador perseguido*, la cual está escrita en forma de sextillas, asociando la forma de este poema autobiográfico a la forma utilizada por José Hernández para escribir el *Martín Fierro*.

En fin, teniendo en cuenta las descripciones realizadas es preciso señalar que en nuestro análisis nos enfocaremos de manera particular en el contenido simbólico de la poesía yupanquiana y no tanto en los aspectos formales de la obra. A continuación, buscaremos explicitar cómo el análisis de los temas y los símbolos presentes en la producción del artista (capítulo 2) nos habilitarán a una posterior reflexión filosófica situada histórica y culturalmente en nuestra tierra (capítulo 3).

6. Sabiduría popular, poesía y filosofía

Juan Carlos Scannone, desde el seno de la “Filosofía de la liberación”, plantea la posibilidad de un filosofar a partir de la sabiduría popular latinoamericana. Es decir, postula la elaboración y reelaboración de categorías filosóficas desde *la sabiduría popular* como *lugar hermenéutico*.⁷⁷ Tal como lo señala el filósofo argentino, con este modo de filosofar se busca enfatizar la positividad latinoamericana a través de una *hermenéutica histórico-cultural*. De esta manera, se lograría la inculturación de la filosofía en la cultura latinoamericana. Entonces, resulta pertinente intentar precisar qué se entiende por el término “sabiduría popular” y su relación con la cultura y la filosofía.

En una primera aproximación podríamos decir que se trata de un tipo de saber, que se teje históricamente en el pueblo. De acuerdo con la descripción realizada por Scannone, no se trata de un saber científico, sino que está asociado a un modo particular de existencia. Su contenido implica una comprensión de la vida, del hombre y de su vínculo con los otros, con la tierra y con Dios. A su vez, este saber tiene que ver con el *sentido último de la vida y la muerte*. Es decir, que este saber se encuentra implicado en el *núcleo ético-cultural*, y se tematiza en experiencias históricas y en objetivaciones

⁷⁶ *Ibid.*, 139.

⁷⁷ Cf. J.C. SCANNONE, NPP, 19.

culturales.⁷⁸ En relación a lo dicho, es posible hacer una triple caracterización de este tipo de saber. En primer lugar, la sabiduría popular se encuentra *arraigada a la tierra*, es decir, al ámbito de la realidad y de la experiencia de las cosas y del mundo. En segundo lugar, se encuentra *orientado éticamente hacia el bien y la justicia*. En tercer lugar, en cuanto es sabiduría, contiene en sí un logos sapiencial cuya inteligibilidad puede ser expresada por la *reflexión filosófica*.⁷⁹ Sin embargo, de acuerdo con la posición adoptada por el filósofo argentino, “la sabiduría popular primeramente se tematiza y dice en formas no autorreflexivas del lenguaje”.⁸⁰ Según Scannone, esto último es una cuestión clave:

“Dicha sabiduría se expresa ante todo en los símbolos (religiosos, poéticos, políticos) de cada pueblo, en sus cantares, proverbios, narraciones (mitos, sagas, leyendas) populares, así como en sus modos históricos de obrar político, ético-cultural (vg. en sus costumbres, normas, modos de convivencia) y religioso (ritos, devociones...) etc., aunque a todos ellos los trasciende. En ellos se condensan la memoria histórica, la experiencia de la vida y del sentido, las esperanzas y aspiraciones de un pueblo. Allí se dan en uno lo que es humano-universal y lo que es propio y originario —aunque no necesariamente exclusivo— de ese pueblo”.⁸¹

De acuerdo con lo hasta aquí señalado, es posible decir entonces que la sabiduría popular —que se mueve en el nivel elemental del *mundo de la vida*— se dice por medio de un *lenguaje simbólico*. Narraciones, cantares, costumbres y ritos son expresión del saber del pueblo, el cual se transmite a lo largo de generaciones dando lugar a diversas prácticas que se vuelven tradición. Pero no deberíamos pensar en la tradición como algo muerto que ha quedado atrás en el tiempo, sino más bien en una *tradición viviente*, por la cual el pueblo se descubre y crea su realidad actual, y a través de la cual se proyecta hacia el futuro.

El mismo filósofo al que venimos haciendo referencia trata estos temas al realizar un estudio de aproximación al *Martín Fierro*. Allí señala explícitamente que “la sabiduría de los pueblos tiene en la poesía popular uno de sus lugares privilegiados de expresión”.⁸² Scannone muestra que, en dicho poema, se cantan cosas que tocan las propias raíces de la comunidad, como ser: su lucha por el bien y contra el mal, la sabiduría lograda mediante el sufrimiento, el camino para liberarse de la opresión y la realización de su destino. En su reserva simbólica de sentido es revelada la experiencia y también la verdad del pueblo.

⁷⁸ Cf. *Ibid.*, 173.

⁷⁹ Cf. J.C. SCANNONE, “El «estar-siendo» como acontecimiento originario: articulación del horizonte tridimensional de la filosofía latinoamericana”, *Análisis* 77 (2010) 156.

⁸⁰ J.C. SCANNONE, *Evangelización, cultura y teología*, Buenos Aires, Guadalupe, 1990, 226.

⁸¹ *Ibid.*, 227.

⁸² J.C. SCANNONE, “Poesía popular y teología. El aporte del Martín Fierro a una teología de la liberación”, *Concilium*, 115 (1976) 264.

Es así como el autor sostiene que “todo discurso, también el poético, no sólo implica un sentido, sino que hace referencia a la realidad, es decir, tiene pretensión de verdad”.⁸³

Ahora bien, Scannone advierte que a lo largo de la historia ha habido una ruptura entre la sabiduría popular propia de la cultura y la filosofía. Dicha separación tiene como fundamento la oposición clásica entre la *doxa* —o la opinión del pueblo— y la verdad alcanzada por la filosofía. Tal distinción entiende que el saber sapiencial del pueblo es un saber particular, mientras que la filosofía busca verdades universales. Considerando estas posturas, Scannone indaga en el modo en que pudiera pensarse una articulación y una continuidad entre ambas. De esta manera se acerca al pensamiento analógico utilizado por la teología especulativa. Si bien no nos introduciremos en este momento en la descripción de la analogía, quisiéramos destacar un aspecto de su formulación que nos servirá para precisar la metodología de nuestro posterior análisis.

Scannone destaca que la conceptualización reflexiva —que se mueve en el plano universal del concepto— puede tener su punto de partida en el símbolo por el cual se encuentra expresada la sabiduría del pueblo. Es decir, la filosofía puede y debe *recoger en concepto* la “verdad metafórica” del símbolo.⁸⁴ De acuerdo con esto, podríamos afirmar que este modo de comprender la filosofía se aparta de las formas conceptuales prefabricadas y vacías de contenido. Ahora bien, constitutivamente el símbolo opera y dice en una unidad diferenciada la totalidad. Es así que podríamos pensar el símbolo como pluralidad de sentidos diferentes. El símbolo, ya sea material o semántico, permite al conocimiento descubrir una realidad distinta al mero objeto. Por lo tanto, Scannone entiende que el pensamiento filosófico que parta del símbolo debe respetar esa cualidad, es decir, tiene que proceder según el movimiento y ritmo propios del saber sapiencial simbólico. El autor señala que “la categorización analógica que de allí nazca será al mismo tiempo universal y arraigada histórica y culturalmente”.⁸⁵ En ese mismo sentido Scannone habla de “categorías-símbolo”, que tienen un origen metafórico, pero con pretensión y alcance filosófico. A partir de este tipo de categorización es que podríamos hablar de una *filosofía inculturada*.

⁸³ *Ibid.*, 266.

⁸⁴ Cf. SCANNONE, *Evangelización, cultura y teología*, 227.

⁸⁵ *Ibid.*

6.1. La centralidad del símbolo

De acuerdo con lo hasta aquí señalado, es momento de recordar que nuestra intención es poder reflexionar filosóficamente a partir de la sabiduría contenida en la obra yupanquiiana. Fernando Boasso afirma que en la obra de Atahualpa se encuentra expresado el canto creado por el pueblo “para decirse a sí mismo, mostrando cómo siente la tierra, cómo convive con sus semejantes, cómo atisba el horizonte del misterio”.⁸⁶ Esta sabiduría se revela por medio del lenguaje simbólico en la poesía del artista. Además, sostiene que una de las cualidades de la literatura yupanquiiana radica en la riqueza y profundidad de sus palabras, que tienen la virtud de sugerir más de lo que literalmente dicen, de señalar otro mundo más allá del mundo que describen.⁸⁷ Nuestra labor en el siguiente capítulo se centrará en describir el tipo de lenguaje sencillo y cotidiano utilizado por el compositor, e interpretar los símbolos, las imágenes y las palabras usadas. Para ello, creemos necesario especificar el modo en que indagaremos tal simbolismo.

Paul Ricoeur —cuyo pensamiento es retomado por Scannone— llama símbolo a “toda estructura de significación donde un sentido directo, primario y literal designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario y figurado, que sólo puede ser aprehendido a través del primero”.⁸⁸ La poesía utiliza primordialmente el lenguaje simbólico por medio de diversos recursos como pueden ser la metáfora, la analogía, la metonimia etc. Es por ello que, en nuestro análisis de la poética yupanquiiana, nos resultará preciso realizar un trabajo de interpretación, el cual —en la perspectiva de Ricoeur— implica desplegar los diversos niveles de significación contenidos en el símbolo y descifrar los sentidos ocultos en el mismo. Podríamos decir que se trata, entonces, de un trabajo de revelación de *sentidos*, de desocultamiento de *significados*. De acuerdo con lo señalado, resulta pertinente presentar, aunque de manera sintética, una caracterización del símbolo. Considerando que Fernando Boasso es uno de los intérpretes de la simbología yupanquiiana, lo seguiremos en su desarrollo teórico.

En un texto titulado *Símbolo y mito*, Boasso se remite a la raíz etimológica del término ‘símbolo’, la cual proviene del verbo griego ‘συμ-βάλλω’ que significa reunir, juntar. A su vez, señala que el sustantivo que se deriva de dicho verbo es ‘συμβολή’ que también expresa el sentido de encuentro y reunión, pero que además significa confluencia (de ríos o caminos). Por otra parte, Boasso también rescata el sustantivo ‘σύμβολον’, que

⁸⁶ F. BOASSO, *Atahualpa Yupanqui. Hombre-Misterio*, Buenos Aires, Guadalupe, 1983, 21.

⁸⁷ Cf. *Ibid.*, 13.

⁸⁸ P. RICOEUR, *El conflicto de las interpretaciones*, 17.

el diccionario traduce como marca, señal y signo. Boasso advierte que en la Grecia primitiva, tal sustantivo designaba la mitad de una tableta que se entregaba al huésped cuando éste se marchaba. Al momento de la partida, se quebraba un objeto de cerámica quedándose el anfitrión con una mitad y el que había sido huésped con la otra. Ambas partes alguna vez volverían a encontrarse y coincidirían perfectamente, y esta era la marca, el signo, de que la amistad no se había roto a pesar del tiempo y la distancia. Esa tableta —visible y concreta— era signo de otra realidad abstracta que era la amistad. A partir de esta explicación, el autor en cuestión explica que “el símbolo desempeña una función cognoscitiva, y presupone tres elementos: objeto material, mente humana y un *tertium quid*, esto es, la realidad simbolizada”.⁸⁹

Desde estas aproximaciones generales, Boasso despliega una caracterización más aguda sobre lo que es el símbolo. En el mismo texto que hemos señalado realiza una descripción de diversos caracteres del símbolo.⁹⁰ Nos limitaremos a mencionar seis de esas características que consideramos fundamentales, como ser:

- a) *El carácter simbólico de las cosas* como presupuesto del conocer simbólico. Esto implica que las realidades del universo sensible poseen un nivel simbólico, al menos potencialmente.
- b) *La dialéctica visible-invisible*, con la que se explica que el símbolo es necesariamente un objeto sensible, que nos remite a *otra realidad* fuera del ámbito de lo visible.
- c) *La referencia necesaria a la conciencia*, ya que ningún objeto puede ser un símbolo “en-sí”, sino en referencia al ser humano. Nosotros ya hemos señalado como la mirada del artista es capaz de captar maravillosamente el potencial simbólico de las cosas.
- d) *El carácter de mediación*, en el sentido del símbolo como puente entre dos realidades.
- e) *El carácter dialéctico*, haciendo referencia a que el símbolo concreto debe morir para dar a luz la realidad simbolizada. Según el autor, este “dinamismo dialéctico se podría designar como un tránsito, una *pascua*”,⁹¹ en la medida en que da a luz muriendo.

⁸⁹ F. BOASSO, “Símbolo y mito”, en: G. MATURO Y OTROS, *Literatura y hermenéutica. Estudios sobre la creación y la crítica literaria desde una perspectiva latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1986, 76.

⁹⁰ Cf. *Ibid.*, 76-88

⁹¹ *Ibid.*, 81.

f) *El carácter polisémico y polarizador*, mostrando que el símbolo tiene un carácter plurivalente. En otras palabras, el símbolo expresa simultáneamente una cantidad de sentidos diferentes. Es lo que comúnmente se denomina como la *polisemia* del símbolo. Un mismo símbolo reúne en sí significaciones diversas, que incluso pueden ser contradictorias, y un análisis del mismo requiere una explicación de los numerosos registros. Asimismo, “la función simbólica consiste en «abrir» simultáneamente perspectivas múltiples del mundo y de la existencia humana”⁹² Quisiéramos destacar aquí *tres* planos, o niveles de sentido del símbolo. En primer lugar, el sentido *cosmológico* (1). Es así como la noche, la montaña, la piedra, etc. poseen una carga simbólica muy potente por medio de las cuales el sujeto vislumbra realidades diversas. En segundo lugar, el sentido *antropológico* (2), por el cual el ser humano se comprende a sí mismo y su estar en el mundo. Finalmente, en tercer lugar, el símbolo comprendido como *hierofanía* (3), en el sentido de que una auténtica experiencia simbólica implica también una experiencia religiosa, atisbando lo otro sagrado. Esto es el carácter revelador de lo sagrado, que por medio del símbolo se sugiere, pero no se expone; que se revela, pero no se define.

Aquí culmina el enmarque teórico en lo que respecta al símbolo. En el siguiente capítulo nos sumergiremos en las palabras de Atahualpa Yupanqui. Realizaremos una descripción de una selección de poesías del autor con el fin de reconocer e interpretar los principales símbolos y temas presentes en la obra. Para esta labor tendremos en cuenta la caracterización que hemos realizado. Finalmente, en el tercer capítulo buscaremos reflexionar filosóficamente a partir de la descripción e interpretación realizadas, intentando establecer relaciones con categorías filosóficas latinoamericanas.

⁹² *Ibid.*, 83.

CAPÍTULO 2:
ANÁLISIS DE LA POESÍA DE ATAHUALPA YUPANQUI

1. *Una selección dentro del corpus poético yupanquiano*

En el capítulo anterior ya nos hemos acercado a algunos aspectos esenciales de la obra yupanquiana. En primer lugar, la hemos situado tanto geográfica como históricamente. Ello nos brinda una gran ayuda para comprender de manera general el contexto en el cual fueron gestados los poemas que analizaremos en el presente capítulo. En segundo lugar, hemos inscripto la obra del autor dentro del folclore argentino, y esto nos permite comprender de qué manera el artista es considerado como un poeta popular. Y, en tercer lugar, hemos marcado algunos rasgos estéticos, también generales, de su obra. Allí abordamos cuestiones referidas al contenido y a la forma de la producción artística del autor. Ahora bien, en esta segunda sección de nuestro trabajo nos introduciremos de lleno en la poesía del autor para analizar los diversos temas y símbolos trabajados por Yupanqui en su poética. A continuación, explicaremos el modo en que realizaremos nuestro trabajo.

La poesía de Atahualpa Yupanqui se encuentra dispersa en seis de sus libros y en decenas de cancioneros y grabaciones. Para nuestro análisis hemos hecho una selección de poemas que se encuentran recopilados en los libros, haciendo dos grandes recortes.⁹³ Primero, hemos dejado fuera las canciones que componen el cancionero del autor, el cual es realmente copioso. Esto significa que hemos centrado nuestra atención en los libros de poesías y no en los discos musicales. Y, segundo, es preciso marcar la opción que hemos hecho por analizar poemas que expresan geográficamente el norte argentino. Esto quiere decir que quedan fuera otras producciones que hacen referencia a otros lugares como París, Japón, Hungría y otros paisajes por los que transitó Atahualpa.

Para la presentación de nuestro análisis, nos remitiremos a un orden cronológico de publicación de los libros. Esto no significa que sea el mismo orden en que fueron escritos los poemas. Nos consta que Atahualpa escribía y guardaba por varios años sus composiciones hasta que se efectuaba la publicación de algún librito que, de todas maneras, no incluiría la totalidad de su producción. Nuestra exposición, entonces, se basará —en cada caso— de una sumaria presentación general de los libros y la descripción de los poemas seleccionados. Es así como comenzaremos con *Piedra Sola* para culminar con *La capataza*. Cabe aclarar que no abordaremos sistemáticamente la

⁹³ Los poemas seleccionados se encuentran presentados en el Anexo de la página 117 de nuestro trabajo. En cada título de los poemas analizados en este capítulo aclararemos en una nota al pie el número de página en que se encuentra el texto fuente.

obra *El payador perseguido* —hemos optado por obras menos conocidas— aunque nos remitiremos a algunos de sus versos para enriquecer nuestras descripciones.

En relación al análisis —propriadamente dicho— de la poesía es preciso recordar algo que ya hemos mencionado. La centralidad de nuestra atención estará puesta sobre el contenido poético con el fin de poder rescatar los principales símbolos y temas presentes en la obra. Eso quiere decir que nos detendremos mínimamente en los aspectos formales de la misma y solamente fijaremos allí nuestra atención si la estructura ofreciera un cierto énfasis al contenido. Con respecto a la interpretación de los símbolos y temas, buscaremos —en primera instancia— explicarlos desde los mismos textos que presentamos. Sin embargo, también nos permitiremos *dialogar* con otras obras de Atahualpa, especialmente con las obras escritas en prosa, como los textos breves de *Aires Indios* y *El canto del viento*, como también con su novela corta *Cerro Bayo*. De esta manera, dejaremos que “Yupanqui explique a Yupanqui”. Realmente encontramos esto muy enriquecedor puesto que la escritura en prosa le permite al autor explayarse en algunos temas y también profundizar en otros.

Habiendo aclarado estas cuestiones, sólo nos queda sumergirnos en las palabras. Fernando Boasso observa que “Yupanqui pareciera ver acurrucado lo invisible tras las cosas, de suerte que nada se agota en la realidad material concreta y empírica. Todo se convierte para su mirada en señal de otras realidades”.⁹⁴ Esto puede sernos de ayuda para orientarnos en nuestro recorrido. Será preciso, entonces, acercarnos a la lectura de los textos con una mirada estrábica, como la de Atahualpa, poniendo atención a las diversas realidades que se encuentran expresadas en su obra. Será importante atender a las descripciones de los lugares, de las personas, de los hechos, como así también a la exposición del mundo interior de los personajes, de sus sentires y de sus anhelos. Solo así podremos lograr una comprensión acabada de la obra yupanquiana que aquí presentamos.

2. Piedra Sola. Poemas del cerro

En el año 1941, Atahualpa Yupanqui publicó su primer libro de versos en la ciudad de Jujuy bajo el título *Piedra Sola. Poemas del Cerro*.⁹⁵ La obra, que reúne cincuenta y cinco poemas escritos por el autor a lo largo de diez años, es dedicada a la tierra norteña,

⁹⁴ BOASSO, *Atahualpa Yupanqui*, 19.

⁹⁵ A. YUPANQUI, *Piedra sola. Poemas del cerro*, Jujuy, Riba y Cia., 1941 (en adelante PS).

a sus cerros, a sus ríos, a su gente y sus trabajos y costumbres. A modo de dedicatoria, Atahualpa escribe:

*¡Tierra mía!
En el camino de tus montañas
encontró mi corazón estas palabras.*

*Lo grande, lo intraducible, queda dentro de mí.
Como una música recóndita,
amparada en la fuerza cósmica de tu silencio.⁹⁶*

Estas palabras aparecen como puerta de entrada a un mundo que es poéticamente descrito de manera sumamente sencilla. Tal como lo sugiere la dedicatoria, es un mundo que está allí afuera, en los paisajes, en los animales, y en la vida cotidiana de las personas. Pero ese mundo también es representado hacia adentro, en lo profundo del corazón humano que experimenta la distancia, el sufrimiento, el amor, la soledad y el silencio. Es así como el poemario presenta diversos tipos de temas e imágenes. Por un lado, nos encontramos con obras descriptivas de aquel mundo de afuera, que revelan, por ejemplo, cómo son las fiestas y los carnavales norteños; cómo es la naturaleza en las montañas; o cómo son los trabajos del vendedor de yuyos y del tocador de quena. Pero, por otro lado, hallamos versos que transmiten aquello que el hombre del norte experimenta en sus adentros. Es así como el autor llega a presentar con hondura algunas cuestiones referidas a la interioridad humana hasta el punto de preguntar: “*Si el mundo está dentro de uno, / afuera, ¿porqué mirar...?*”⁹⁷

El personaje principal del libro es el hombre nativo, el kolla de la puna jujeña. A lo largo de los distintos poemas, el lector va adquiriendo una mayor comprensión de la vida de estos hombres, mujeres y niños. En los diversos textos se pueden otear los modos de relaciones humanas, el estrecho vínculo del hombre con la naturaleza, y la búsqueda de lo trascendente. El símbolo central es la piedra, tal como lo expresa el título del libro. Esta —como veremos en nuestro análisis— va adquiriendo diversos significados en las distintas composiciones.

Con respecto al lenguaje, Galasso afirma que “el poeta no habla «acerca del pueblo» sino «desde el pueblo», no pretende pedrerías asombrosas sino verdades claras como el manantial, no abusa de sentencias sino que reflexiona con las sencillez pero con

⁹⁶ *Ibid.*, 4.

⁹⁷ A. YUPANQUI, “Distancia”, en: PS, 14.

la profundidad de sus paisanos”.⁹⁸ Utiliza —en la mayoría de los casos— coplas breves y versos escuetos. Con pocas palabras dice mucho. Los textos se encuentran escritos con palabras utilizadas por el kolla, cuyo castellano —como explica Abdala— “absorbe el sustrato de la lengua indígena”.⁹⁹ Atahualpa es capaz hacer uso de estas palabras y de estos modos porque ama, conoce e interpreta a ese pueblo.

En esta ocasión hemos seleccionado siete poemas a través de los cuales nos acercaremos a las principales temáticas abordadas por el autor. Para ello, ayudará tener presente las palabras utilizadas en la dedicatoria —citadas anteriormente— y que hemos identificado como puerta de ingreso al texto. ‘Tierra’, ‘camino’, ‘montaña’, ‘corazón’, ‘palabra’, ‘música’ y ‘silencio’. Estos son los términos que irán guiando e iluminando nuestra lectura de la poesía yupanquiiana.

2.1. *Piedra Sola*¹⁰⁰

“Piedra Sola” es el primer poema del libro y reitera el título de la obra. Se trata de un poema estructurado en cuatro estrofas de cuatro versos. Siguiendo la estructura poética, inmediatamente se visualiza que en la segunda línea de cada estrofa se repite el título “Piedra Sola”. El sujeto lírico dirige su palabra a esta Piedra Sola que es constituida como alocutaria del mismo. En otras palabras, podemos decir que el *yo* lírico es representado por un personaje que ha llegado andando hasta un lugar específico, donde al costado del camino hay una gran piedra. A aquella piedra se dirige la enunciación.

Ya en la primera estrofa nos enteramos que aquella piedra en algún momento fue cumbre. Ella es un pedazo de cumbre derribada por los vientos, sin embargo, su grandeza no fue quebrada por la caída. Las primeras dos estrofas juegan con la rima de la cuarta línea entre las palabras ‘cumbre’ y ‘derrumbe’. Aquella piedra que supo de altura y de claridades ha sido derribada por los vientos. Pero ella continúa imponente provocando la admiración de aquél que va por el camino. La tercera estrofa pone como centro al locutor. Se trata del hombre o de la mujer que transita los caminos llevando consigo una profunda pena. Es aquel sentimiento de tristeza y dolor que llevan al sujeto hasta la Piedra Sola. Hay un deseo de fortaleza en el caminante que se encuentra expresado en el último verso del poema con las siguientes palabras: “*¡cómo quisiera tu fuerza para mí!*”.¹⁰¹

⁹⁸ GALASSO, *Atahualpa Yupanqui*, 89.

⁹⁹ E.E. ABDALA, *Guitarra dímelo tú: la poesía de Atahualpa Yupanqui*, Buenos Aires, Corregidor, 2022, 50.

¹⁰⁰ YUPANQUI, “Piedra Sola”, en: PS, 7 (Cf. Anexos, 117).

¹⁰¹ *Ibid.*

En el comienzo del libro Atahualpa nos regala su propia interpretación acerca de aquella Piedra Sola que es el símbolo de una vida. El poeta señala que “hay seres contra quienes la vida desata de pronto un vendaval de sombras y abismos, y los derrumba sin cauce ni ritmo, dejándolos ahí junto a un camino cualquiera, como una PIEDRA SOLA...”.¹⁰² Piedra Sola es la firmeza de un espíritu que mantiene su fuerza aún en una existencia atravesada por el dolor y el sufrimiento. Podemos encontrar un campo semántico afín en otros rincones de la extensa obra yupanquiana. Una de las canciones más populares del autor comienza de la siguiente manera:

*“Del cerro vengo bajando.
Camino y piedra.
Traigo enredada en el alma, viday
una tristeza”.*¹⁰³

Nuevamente se conjugan las palabras ‘camino’ y ‘piedra’, cambiando en este caso ‘pena’ por ‘tristeza’. El sujeto lírico expresará en unas estrofas más adelante de la canción:

*“Es mi destino
piedra y camino.
De un sueño lejano y bello, viday.
Soy peregrino”.*¹⁰⁴

El cruce entre el poema escogido y esta canción nos permite visualizar que la concepción yupanquiana de la vida está representada simbólicamente en el *camino*. Es la vida de aquel hombre que se percibe a sí mismo como peregrino y que alcanza a comprender que su propio destino es ser *piedra* y ser *camino*. El *peregrino* es aquel que sabe que la senda está marcada por el dolor, por la pena, por la lejanía, y sin embargo su espíritu permanece fuerte frente a aquellas adversidades. Tal como la Piedra Sola, “el hombre sigue siendo un pedazo de cerro que se ha echado a andar”.¹⁰⁵

Al escarbar un poco más en el sentido de la Piedra Sola, es claro que ésta se diferencia de otras piedras que entorpecen el caminar del hombre. En el poema, el hombre que anda por el camino experimenta cierta admiración por esta gran roca y busca identificarse con ella en los atributos de su fuerza y su grandeza.

¹⁰² *Ibid.*, 6.

¹⁰³ A. YUPANQUI, “Piedra y camino”.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ YUPANQUI, CB, 56.

Considerando la Piedra Sola como un símbolo, hasta ahora nos hemos acercado desde una descripción cosmológica y antropológica del mismo. Sin embargo, es posible empezar intuir también un carácter hierofánico del símbolo utilizado por Yupanqui.

¿A qué nos remite esta roca desprendida de la cumbre? Piedra Sola, que supo de las claridades del cielo en las alturas de la montaña, ha caído hasta el borde del camino donde se ofrece como fuerza y refugio de aquellos que transitan la vida con pena y dolor. De acuerdo con lo señalado, Piedra Sola ¿no podría ser símbolo de lo divino, que en un movimiento de descenso se introduce en la realidad del mundo? Y aún más, ¿no podríamos imaginar que en el encuentro con la Piedra Sola el caminante experimentaría el llamado a levantar la mirada hacia lo alto para intentar ver de qué altura proviene aquel pedazo de tierra y cielo? Y ¿no podríamos pensar en este tipo de experiencia casi como una experiencia de trascendencia? Tal vez, el dejarse interpelar por los símbolos que nos mueven a mirar hacia lo alto sea el modo de *campear* el Misterio dentro de la obra yupanquiana.

2.2. *El Poncho*¹⁰⁶

Tal como el título lo indica, el poema en cuestión está dedicado al poncho, prenda tradicional del gaucho y de las comunidades indígenas cordilleranas y del altiplano, así como también de otras regiones de América. Organizado en seis coplas de versos octosílabos, el poema ofrece una descripción de esta particular vestimenta cuya significación —al parecer— trasciende a su utilidad como mero ropaje.

En la primera estrofa ya es posible comprender esta amplitud del significado del poncho. Las primeras dos líneas nos permiten comprender que el poncho es una prenda utilizada para protegerse de las inclemencias del tiempo, particularmente del sol veraniego y del frío invernal. El poncho es un tejido de lana que puede ser fabricado mediante diferentes tipos de hilado dependiendo de la región o del clima. Probablemente, este sea el sentido originario de esta prenda de vestir utilizada por hombres y mujeres dedicados al trabajo en los campos y en los cerros. Por ello, resulta lógico que sea éste el aspecto que aparezca abriendo la composición.

Los segundos dos versos de la copla ya nos remiten a un sentido más simbólico. La imagen del poncho como bandera es utilizado tres veces en el poema. Se entiende que hay una identificación de aquellos “hombres del cerro” con esta vestimenta. Es para ellos una bandera. Cabe señalar que, generalmente, el color del poncho también varía de

¹⁰⁶ YUPANQUI, “El poncho”, en: PS, 25 (Cf. Anexos, 117).

acuerdo con las distintas regiones y eso sucede porque los colores suelen obtenerse de tinturas naturales. Es así como el poncho se vuelve una bandera que identifica al hombre con su tierra. En *Cerro Bayo* el autor hace referencia a esto al relatar una reunión de carácter festivo en la que participa gente de lugares diversos. Allí señala:

“Ahí está el poncho rojo con guarda azul que usan los gauchos de Cerro Pircado (...) Está el poncho canela de los serranos de Abra Grande (...) Está el poncho claro y colorinche del mocito pueblera (...) Ahí están los ponchos del color de la tierra, y el poncho pardo de los runas pobres, sin flecos ni guardas, ponchos sabios en nieblas y ventiscas, cobija única en esas noches de ojos abiertos”.¹⁰⁷

Lo anteriormente señalado se refuerza en la segunda copla al concebir al poncho como “alba y ocaso en color”. El mismo Yupanqui hace referencia a esto en otra de sus obras al expresar que “los ocasos andinos tejen una trama pictórica. La mujer tejedora va uniendo los hilos y concibiendo los colores, fijando en su labor los ocasos y las auroras de su comarca”.¹⁰⁸ A partir de esta consideración es posible afirmar que también hay un sentido cosmológico en el poncho concebido como símbolo. ¿Qué hay detrás del poncho y sus colores? Un amanecer y un ocaso, o como dice el artista: “en el poncho no están solamente el hilo y la hilandera. Está la tierra callada y grávida, el canto de las calandrias y la soledad del cardón”.¹⁰⁹ Entonces, esta particular vestimenta arraiga al hombre a su comarca, a su tierra.

En la tercera copla se destaca también un sentido social del poncho que sabe de amistad, pero también de ofensas. Ante estas últimas, dice el autor que el poncho sirve como protección, como escudo. Resulta iluminador recordar aquí el pasaje del *Martín Fierro* en el que el protagonista inicia su amistad con Cruz. El texto relata el enfrentamiento entre Martín Fierro contra la partida policial que lo busca apresar. Con el cuchillo como arma y el poncho como escudo el gaucho se enfrenta solo a aquel grupo de hombres armados. En un momento del entrevero Fierro utiliza su poncho como defensa y así lo expresa el poema:

*“Me fui reculando en falso
y el poncho adelante eché,
y en cuanto le puso el pie
uno medio chapetón,
de pronto le di un tirón
y de espaldas lo largué”.*¹¹⁰

¹⁰⁷ YUPANQUI, CB, 48.

¹⁰⁸ A. YUPANQUI, “El poncho”, en: *Aires indios*, Buenos Aires, Siglo veinte, 1967, 11 (en adelante AI).

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ J. HERNÁNDEZ, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Estrada, 1971⁵, 230.

Es en la estrofa que le sigue inmediatamente a la recién citada en la que Cruz, quien era parte del contingente de policías, al ver la valentía de Fierro decide cambiar de bando y pelear del lado del solitario gaucho. Este gesto marca un antes y un después en la historia del gaucho sufrido. A partir de aquella “gauchada” será una historia compartida. Entonces, el relato que traemos ilumina el sentido de amistad y protección con el que Atahualpa describe al poncho.

La cuarta estrofa del poema yupanquiano retoma los temas del sufrimiento y del camino en la imagen del arriero a quien le lastiman las huellas. Se advierte la presencia del poncho cuando el arriero sufre los rigores del camino y la lejanía de su rancho. Ahora bien, como ya se ha dicho, el poncho es también símbolo del arraigo del hombre a su tierra. Por lo tanto, se entiende que el arriero que lleva puesto su poncho, aun en la lejura y en la soledad, lleva consigo a su pago. Atahualpa lo expresa con suma belleza en *Aires Indios* al escribir:

“El hombre que se tiende sobre la tierra con la sola compañía su poncho, se tiende sobre muchos recuerdos de la infancia, sobre las últimas consejas de la madre, sobre el adiós del tata que se marchó por caminos definitivos; se tiende sobre la promesa de la primera novia en la montaña y sobre los dolores de la raza y las esperanzas del pueblo”.¹¹¹

Nuevamente se nos pone de cara al sentido cosmológico del símbolo del poncho, pero también se nos abre a su significación antropológica. Las últimas dos coplas nos vuelven a referir a la identificación del hombre con esta prenda que guarda las penas, pero también el sentir contento del gaucho. Sin embargo, la imagen más fuerte se encuentra cerrando el poema exclamando: “¡El poncho es una bandera / con un corazón adentro...!”.¹¹² Se trata de una reiteración puesto que, en la segunda estrofa, la frase ya había sido enunciada de igual manera. Ya nos hemos referido a la figura del poncho como bandera, pero ahora cobra otro significado. Al decir que dentro de la bandera se encuentra el corazón es posible imaginarse al hombre con su poncho puesto, y ya no sobre el brazo izquierdo como en el momento de la lucha. Al ser una prenda de una sola pieza, cuando el hombre se pone el poncho este le cubre prácticamente todo el cuerpo. Podríamos pensar en el poncho como una segunda piel, marcando una frontera entre el ‘adentro’ del ser humano y su ‘afuera’.

Con respecto a esto, también dice el poeta en *Aires Indios*: “Y el poncho lo envuelve (al hombre) como una atmósfera aisladora. De la prenda hacia afuera, el mundo

¹¹¹ YUPANQUI, “El poncho”, en: AI, 12.

¹¹² YUPANQUI, “El poncho”, en: PS, 25.

infinito y complejo; y poncho adentro, el universo, animando los sentimientos del hombre frente a la noche abierta”.¹¹³ Quisiéramos destacar dos cuestiones en relación a lo que escribe aquí Yupanqui. Por un lado, la consideración del mundo exterior como infinito y complejo, pero también de un universo interior. El hombre —poncho adentro— es considerado prácticamente como un microcosmos. Por otro lado, es preciso marcar que aquí el poncho es considerado como “atmósfera aisladora”, poniendo énfasis en la separación del mundo interior con respecto al exterior. Sin embargo, ya hemos mencionado que en otras partes de su obra el autor sostiene que el poncho conecta al ser humano con su tierra y también con su pueblo. Por lo tanto, no habría que interpretar la imagen del poncho como el encierro del hombre sobre sí mismo, sino más bien como el modo de comprender al hombre con vivencias que le afectan desde su exterioridad, pero también con un mundo interior complejo en sentimientos y pensamientos.

De acuerdo a lo anterior, resulta sugerente presentar otras líneas yupanquianas que expresan: “el poncho es una ventana por donde el indio asoma su silencio para contemplar el mundo de los demás”.¹¹⁴ Sostenemos que esta imagen del poncho como una ‘ventana’ que le permite al hombre asomarse al mundo, en contraste con la idea de ‘atmósfera aisladora’, conserva mayor fidelidad hacia el pensamiento de Yupanqui. La noción de ‘ventana’ se ajusta más a la idea de un hombre que desde su interior contempla, e incluso sale al mundo. A su vez, la imagen de ‘ventana’ debe completarse con las metáforas del camino y del peregrino, para comprender que el hombre no solo contempla el mundo, sino que también sale de sí mismo para descubrirlo en toda su complejidad.

2.3. *Wáiño*¹¹⁵

El poema “Wáiño”, estructurado en siete estrofas en forma de coplas octosílabas, describe un motivo festivo de los pueblos kollas del noroeste argentino. El título del poema hace referencia explícita a la música y la danza del *wayno/wayñu*, de origen andino en tiempos precolombinos. Tal género, que ha perdurado hasta la actualidad en las culturas aymara y quechua, es típico de las festividades de origen indígena en las regiones del altiplano andino abarcando territorios de Perú, Bolivia, Chile y Argentina. A continuación, nos detendremos en algunos elementos que el poema nos ofrece para

¹¹³ YUPANQUI, “El poncho”, en: AI, 11.

¹¹⁴ A. YUPANQUI, *Guitarra*, San Luis, Nueva Editorial Universitaria, 2012², 26.

¹¹⁵ YUPANQUI, “Waiño”, en: PS, 27 (Cf. Anexos, 118).

comprender el lugar que ocupan las celebraciones festivas en la cultura de los pueblos puneños.

El tema del poema es la despedida de alguna festividad importante de los pueblos de la puna jujeña. Ese mismo es el significado de la voz ‘cacharpaya’ con la que comienza el texto: un acto de despedida. Probablemente, se trata de la finalización del carnaval. Yupanqui tiene más de un escrito dedicado a esta importante fiesta de los norteños. Tal es el caso del poema “Carnavalito”, presente en el libro *Aires Indios*. En dicha composición, se nos ubica espacialmente en las regiones montañosas de la provincia de Jujuy al enunciarse distintas localidades como ser Tumbaya, Huajra, Maimará, Purmamarca, Tilcara, Juella y Humahuaca. Considerando que “Waiño” fue escrito durante el tiempo en que Atahualpa recorrió la provincia de Jujuy, podríamos situarnos en alguna de estas zonas. En relación al poema, nos detendremos en dos cuestiones que consideramos más importantes. Por un lado, el Waiño y la fiesta como un símbolo que nos permite ahondar en la comprensión antropológica de los hombres y las mujeres andinas y, por otro lado, el Waiño en un nivel cosmológico, como expresión de la complementariedad del mundo.

En primer lugar, quisiéramos destacar el sentido de la fiesta para los pueblos kollas. Tanto en la primera como en la última estrofa se hace referencia a cierta ambivalencia en relación a la cacharpaya. Esta es “mitad fiesta, mitad llanto” —así se dice al comienzo—, y también es “mitad pena, mitad canto” —así se enuncia sobre el final del poema—. Se atribuye a esta fiesta una cuota de alegría, pero también un dejo de tristeza. Lo cierto es que, tal como lo describe Yupanqui en su novela *Cerro Bayo*, el carnaval es una bocanada de fiesta y algarabía en medio de una existencia marcada por el trabajo y la pena. En aquella obra, impregnada de los sentires norteños, se anuncia: “ha llegado el Carnaval, la «Fiesta Larga» de los seres abandonados y solitarios. El acontecimiento los congrega; se discuten temas de siembra, de minería, se engendran amores, se curan olvidos, se calman enojos, *se olvida un poco el dolor de vivir así*”.¹¹⁶ Y allí también se explica que “la «Fiesta Larga» es la única válvula de alegría para las ansias contenidas de los hijos del cerro”,¹¹⁷ y al finalizar la fiesta se dice: “ha sido un respiro del alma india, al conjuro de músicas y cantos. Ha sido un puente de gracia y de amores, de brindis y charlas, tendido entre las angustias de ayer y los pesares de mañana”.¹¹⁸ Resulta interesante mencionar un primer sentido simbólico del rito de desenterramiento del

¹¹⁶ YUPANQUI, CB, 49-50 (el remarcado es nuestro).

¹¹⁷ *Ibid.*, 46.

¹¹⁸ *Ibid.*, 62.

Pujllay¹¹⁹ al comienzo del festival y su posterior entierro al finalizar el carnaval. Junto con el desentierro del “diablo” también salen de dentro del hombre las pasiones contenidas a lo largo del año, y que serán nuevamente sepultadas al finalizar la celebración. Entonces, de acuerdo con lo señalado, se comprende que la cacharpaya, o la despedida del carnaval, traiga también la pena de tener que volver a fijar la mirada en la existencia sufrida por aquellos seres abandonados y desparramados en la inmensidad cordillerana.

En segundo lugar, nos interesa remarcar aquello que se dice en el último verso de la sexta estrofa del poema en cuestión. Allí se exclama: “¡Todo se encierra en el wáíño!”. Los versos anteriores a tal afirmación hacen referencia explícita a algunos elementos de la naturaleza que son característicos de la región. Tolares, airampos y cardones, vegetación típica de las zonas altas, son asociadas a sentires profundamente humanos como ser la angustia y la soledad. Aspectos humanos y de la naturaleza local se encuentran reunidos en el canto y la danza. De aquí podemos intuir que este tipo de festividades son sumamente significativas para las comunidades. En ellas se abarca la totalidad de la vida a partir de lo que podría denominarse como un principio de complementariedad. Resulta iluminadora la interpretación que Josef Estermann hace del Wáíño como una danza que expresa dicha complementariedad a partir del baile dinámico entre el hombre y la mujer. Según este filósofo, esa polaridad sexual, que es dinámica y fecunda, simboliza la condición cósmica donde también se opera la complementariedad.¹²⁰ Desde esta interpretación, es posible comprender con mayor amplitud aquel verso yupanquiano que grita “¡Todo se encierra en el Wáíño!”.

En fin, la imagen del Wáíño nos permite ensanchar nuestra comprensión de la realidad del pueblo kolla. Hemos puesto énfasis en dos sentidos de este particular baile que es un verdadero símbolo de la cultura andina. En los análisis de otros poemas continuaremos indagando en las temáticas que aquí ya hemos enunciado, como ser las dificultades y las alegrías de los pueblos puneños y su particular vínculo con el cosmos.

¹¹⁹ También denominado Pusllay o Pusyay, es un dios originario de la cosmogonía diaguita que se caracteriza por su jocosidad. Cf. A.R. CORTAZAR, *El carnaval en el folklore calchaquí*, Buenos Aires, Sudamericana, 1949.

¹²⁰ J. ESTERMANN, *Filosofía andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo*, La Paz, ISEAT, 2006², 226.

2.4. *Pircas*¹²¹

Un yo lírico perteneciente al espacio del cerro es el que se expresa en el poema “Pircas”, el cual se encuentra estructurado en cinco estrofas más un dístico final. Aquí se retoma el elemento ‘piedra’, el cual nosotros ya hemos escrutado al analizar “Piedra Sola”. Sin embargo, veremos que en estas coplas la imagen de la piedra cobra un nuevo sentido que ya se encuentra contenido en el título “Pircas”. A diferencia de aquella gran piedra solitaria del primer poema analizado, el término ‘pirca’ hace alusión a un conjunto de piedras amontonadas una sobre la otra conformando una estructura. En nuestra lectura de esta composición creemos importante destacar tres espacios construidos en modo de pirca y que se enuncian en las tres primeras estrofas, a saber: el rancho, el corral y la apacheta.

El poema se abre con la presentación de aquel rancho de pircas ubicado en la quebrada. La imagen del rancho se reitera en las coplas cuarta y quinta, las cuales tienen una función desiderativa. El sujeto lírico espera tener aquel rancho para reunirse en él con la mujer y el hijo. Es esa la esperanza de aquel campesino que pasa los días e incluso temporadas fuera del hogar trabajando en las cosechas o en la zafra. Es también la esperanza del arriero que tanto sabe de días y de noches en las sendas y los caminos. Igual es el anhelo de pastores que se encuentran dispersos por los cerros. Es el deseo del abrazo con la familia, aquel encuentro que es alivio en medio de los rigores de la vida. Es el deseo del pago cuando se está lejos.

El segundo espacio que se destaca en el poema son los corrales, también construidos de pircas. Es otro lugar significativo en la vida del hombre de la montaña, allí donde transcurre su tiempo en las horas de trabajo, donde zumban los lazos de los peones y donde se encuentra reunido el ganado, ya sea para el descanso, o para la yerra o el capado. En este caso, el sujeto pone énfasis en el aguante y la perdurabilidad de aquellas pircas que, a pesar del tiempo transcurrido, siguen presentes aún en nuestras tierras. De algún modo esta imagen —que evoca la idea de permanencia— sugiere que desde antaño los hombres del cerro han trabajado campo afuera en la actividad ganadera.

La tercera estrofa se centra en la ‘apacheta’, aquel altar de la montaña “*donde dicen sus promesas / los que sufren, los que andan*”.¹²² ¿Qué es la apacheta? La pregunta abre a múltiples respuestas que intentaremos ir especificando. Lo que se muestra es un montículo de piedras en forma cónica que suele estar ubicado al costado de las sendas

¹²¹ YUPANQUI, “Pircas”, en: PS, 48-49 (Cf. Anexos, 118).

¹²² *Ibid.*

altas de las zonas andinas y también precordilleranas. Eso es lo que aparece a los ojos de cualquier hombre, sin embargo, ese mismo amontonamiento de rocas puede tener diversos significados. Dice Atahualpa en *Aires Indios*:

“Para el hombre turista, poco dice ese mojón abandonado entre el pajonal y el cielo. Pero para el hombre andino, tiene una especial significación. Es la Apacheta. Es el altar de las oraciones indias. Es el más humilde altar junto al cual, el arriero, el pastor y el que anda por que sí nomás, dejan su ruego a Pachamama, para que les vaya bien en su viaje, para que no se le cansen los burros, o las llamitas, para que la cosecha abajeña resulte buena”.¹²³

De acuerdo con lo citado y lo que el poema en cuestión nos regala, la apacheta es el humilde altar que los hombres del cerro dedican a Pachamama, la madre Tierra. Es para ellos un espacio sagrado en la montaña ante el cual se detienen para hacer su plegaria. Este es el sentido que tiene la apacheta para el hombre que habita aquellas regiones del norte, sin embargo, no lo es para el turista, para el que viene de afuera. Detengámonos un poco más en el significado que tiene para el hombre andino. En la novela *Cerro Bayo*, Yupanqui realiza una descripción del sencillo rito que el hombre realiza en este altar.

“En mitad del repecho existe una antigua apacheta indígena (...) Ismaco se separa de sus compañeros. Dirige su mula doscientos metros hacia la cumbre, donde emerge el montículo sagrado, entre breñas grises y pajonales cobrizos. Ismaco se apea. Ata las riendas en una mata de iro, y descubriéndose, se acerca a la apacheta. Pone el sombrero sobre la tierra y se arrodilla. Un aletazo de viento lo despeina. El instante es solemne. El ruego tiene la fuerza del viejo rito. El abajeño piensa un momento, y poco a poco hilvana las palabras de la oración: —¡Pachamama...! ¡Santa Tierra...! ¡Kusiya, kusiya...! Días andando, vaquitas arreando... Te dejo mi acullico, pa que llegue con bien. Pa que la vida no me golpie, Pachamama... Pa los que te cumplimos... ¡Kusiya, kusiya...! Flequitos del poncho te dejo...”.¹²⁴

Tal como se narra en la novela, la apacheta obliga al hombre a un alto en el camino. En el caso extraído, Ismaco —quien se encuentra en medio de un arreo de ganado— se detiene frente a la apacheta, se baja de la mula y en un acto solemne se arrodilla y comienza su oración, su ruego a Pachamama. El rito se compone, en primera instancia, por un lenguaje que es gestual y de reverencia y, en segundo lugar, surge la palabra, la plegaria “kusiya, kusiya”, que el autor traduce por “alégrame, ayúdame”. Finalmente, un tercer momento ritual es la presentación de la humilde ofrenda, aquella que el pobre puede ofrendar. El hombre deja en el altar hojas de coca y flecos de su poncho a la vez que pide un bien para su viaje y para su vida.

Respecto a lo señalado, podemos entender a la apacheta como un símbolo en un nivel de sentido *hierocósmico*, como conjunción entre un nivel hierofánico y otro

¹²³ Yupanqui, “La apacheta”, en: AI, 39.

¹²⁴ Yupanqui, CB, 32.

cosmológico.¹²⁵ La particularidad de este símbolo es que nos permite comprender cómo el hombre —por medio de la tierra— se abre a la trascendencia. El hombre hace una reverencia frente a la tierra y reza ante ella. Mediante el rito se produce una manifestación de lo sagrado en la relación del hombre con la Pachamama como divinidad. Allí radicaría la sacralidad de la apacheta. A su vez, la apacheta —en otro nivel de significado— también es entendida como indicador espacial que demarca el término de un espacio y el inicio de otro. Allí residiría el carácter cosmológico de la apacheta en cuanto símbolo. De todas maneras, siguiendo el sentido que se le adjudica en el poema que analizamos en esta instancia, el espacio delimitado por la apacheta es un espacio sagrado en medio de la montaña.

En fin, el poema “Pircas” retoma el elemento de la piedra para presentar tres espacios que constituyen una parte importante en la cotidianidad de los hombres norteños, a saber: el rancho, el corral y la apacheta. Estos tres espacios representan tres aspectos fundamentales de la vida que son el hogar y la familia, el trabajo y el vínculo con lo divino.

2.5. *Pa cantar bagualas*¹²⁶

El poema “Pa cantar bagualas”, estructurado en cinco estrofas de versos de arte menor, presenta a un hablante lírico que se dirige a un respetado alocutario a quien le expone las condiciones propicias para el canto de la baguala.¹²⁷ Al realizar la lectura del texto buscaremos identificar aspectos importantes para entender con mayor profundidad el sentido que tiene el canto de la baguala para el hombre y la mujer del norte.

La primera estrofa cobra una importancia especial al ser reiterada en el final de la composición. Allí se muestra con suma claridad que, en el canto de la baguala, el énfasis no se encuentra en la voz que lo entona, sino que lo central radica en que el contenido del canto brota del corazón. Ahora bien, para comprender la razón de tal afirmación es necesario referirnos a qué es particularmente la baguala. Caben destacar dos cuestiones: En primer lugar, este es un canto cuyo origen se remonta a las comunidades diaguitas del noroeste argentino que habitaban en la zona de los valles calchaquíes, sufriendo modificaciones con la conquista española sobre el territorio. En este sentido, Pilar Aráoz explica que las bagualas —también llamadas Joi-Joi— se entonan sobre melodías

¹²⁵ Cf. *Supra.*, 43.

¹²⁶ YUPANQUI, “Pa cantar bagualas”, en: PS, 56-57 (Cf. Anexos, 119).

¹²⁷ Cf. ARÁOZ, *Atahualpa Yupanqui*, 271.

tritónicas de tradición diaguita-calchaquí pero que ante el decaimiento de las lenguas aborígenes han ido asumiendo la influencia de las coplas de origen español.¹²⁸ En segundo lugar, resulta importante señalar que la baguala sirve a los hombres como modo de expresión de temas de diversa índole, que van desde cuestiones triviales de la vida cotidiana hasta la manifestación de profundos sentires del corazón. En muchos de los casos, las letras son improvisadas por aquellos que entonan la baguala con el simple acompañamiento instrumental de la caja.

Atahualpa se refiere a estos dos aspectos de la baguala y explica que, tanto la liturgia infiltrada lentamente por los misioneros, como las clarinadas que retumbaron en los cerros en la época de la independencia, buscan prevalecer en esta canción. Asimismo, Yupanqui declara que el nativo, sea de origen coya o calchaquí, refunde esos estados y los pone al servicio de su mundo interior.¹²⁹ Es así como en *Aires Indios* advierte que “todos los estados del alma son expresados por el paisano de los valles en su copla, especialmente cuando entona ese grito musical que llama «baguala»”.¹³⁰ De ahí surge la idea de que, en la baguala, solo se precisa poner el corazón. Idea que —como veremos— se profundiza en la segunda estrofa.

En la segunda quintilla, el yo lírico ubica a las bagualas en un ambiente nocturno y silencioso. A su vez, asocia estas dos condiciones al andar, al camino. Noche, silencio y camino parecieran ser las condiciones favorables para el nacimiento de la baguala. El vínculo entre la baguala y la noche es un tema que Atahualpa trata en diversas partes de su obra. En referencia a esto, el autor explica que “cuando la noche le ha robado el paisaje de afuera, el hombre se anima a abrir la ventana de su otro mundo. Es entonces cuando escapa, asustada paloma, la copla del arriero montañés”.¹³¹ Nuevamente, aparece la diferenciación entre un adentro y un afuera —interioridad y exterioridad— en el posicionamiento del hombre en el mundo. Esta idea se refuerza en nuestro poema en la tercera estrofa, en la cual el sujeto lírico señala dos tipos de tono: uno hacia adentro, y otro hacia afuera.

Como hemos dicho, noche y silencio se conjugan para dar nacimiento a la baguala. En *Cerro Bayo*, donde se ofrece una bella descripción de este tipo de canto, se dice que “el alma del arriero se preña de silencios para parir una canción en la noche”.¹³² El silencio

¹²⁸ Cf. *Ibid.*, 260.

¹²⁹ Cf. BOASSO, *Tierra que anda*, 43.

¹³⁰ YUPANQUI, “Caballos y bagualas”, en: *AI*, 94.

¹³¹ YUPANQUI, “Bagualas y caminos”, en: *Ibid.*, 26.

¹³² YUPANQUI, *CB*, 56.

es entonces comprendido como germen de la palabra y como embrión de la baguala. Y es justamente la noche, la oscuridad, la que abre al hombre el pozo interior de sus silencios desde donde emerge como luz la palabra. Y en la concepción yupanquiiana la palabra y el canto deben surgir como luz. Si la noche está emparentada al silencio, la palabra se encuentra asociada a la luminosidad. Es así como la baguala emerge como única luna en la noche larga del arriero, del kolla y del mestizo.¹³³

Con respecto al vínculo baguala-camino, que en el poema se encuentra implícitamente referenciado con el gerundio ‘andando’, Yupanqui expresa que “nunca se sabe dónde terminan los caminos y dónde comienzan las bagualas”.¹³⁴ Nuestro artista explica que camino y baguala se encuentran unidos y consubstanciados lo cual se comprende con lo que venimos desarrollando. Es en el camino donde el hombre se enfrenta a su soledad y donde se fraguan las emociones que saldrán expresadas en el canto. Sin embargo, Atahualpa también habla de ‘otros caminos’ y en Cerro Bayo se dice que “el canto parece la prolongación de la senda hacia espacios abiertos al infinito”.¹³⁵ Es importante marcar esto pues en la producción yupanquiiana la imagen del camino, cuando está unida al canto, a menudo se refiere a ese sendero que conecta la hondura del corazón humano con cumbres cargadas de infinito.

En su interpretación de la obra yupanquiiana, Boasso describe a la baguala como un canto metafísico-religioso del hombre andino justamente porque las coplas que resuenan en el interior del hombre “despiertan ecos que se lanzan hacia adelante y a lo alto”.¹³⁶ En ese sentido del canto como expresión religiosa se entiende a aquel hombre del cerro que “rezaba dentro suyo ese pedazo de Baguala”.¹³⁷

De acuerdo con lo desarrollado hasta aquí podemos decir que tanto la baguala, como el silencio, la noche y el camino, se encuentran cargados con un fuerte simbolismo por medio del cual al hombre se le revela su propio misterio. A su vez, a través de estos símbolos se vislumbra el Misterio, lo sagrado, aquello que permanece invisible, pero de lo que hay atisbos, aquello que no se entrega pero que deja huellas que el hombre descubre en el silencio y en la noche, y que lo invitan una y otra vez a seguir ese *otro camino*.

¹³³ Cf. YUPANQUI, “Caballos y bagualas”, en: AI, 94.

¹³⁴ YUPANQUI, “Bagualas y caminos”, en: *Ibid.*, 26.

¹³⁵ YUPANQUI, CB, 20.

¹³⁶ BOASSO, *Atahualpa Yupanqui*, 84.

¹³⁷ YUPANQUI, “La baguala olvidada”, en: AI, 64.

2.6. *La Partida*¹³⁸

El poema “La Partida” hace referencia a la culminación del tiempo de la zafra azucarera y al regreso de los obreros hacia sus lugares de origen. La misma composición aparece en otra publicación del autor bajo el título “Fin de la zafra”. La obra se encuentra estructurada en once estrofas cuartetas y octosílabas. El yo lírico, que adopta la figura de un peón zafrero, comienza la enunciación utilizando la tercera persona del plural para referirse a los obreros, pero a partir de la sexta estrofa cambia a la primera persona del singular para incluirse él mismo en el colectivo de trabajadores.

Con respecto al contenido, se puede observar —de manera general— que las descripciones van desde lo externo del lugar hacia lo interno del hombre. El tema principal del poema es el vínculo entre la *tierra* y el *hombre* por medio del *trabajo*. Por ello, enfocaremos nuestro análisis en estas tres dimensiones.

En primer lugar, en lo que se refiere a la *tierra*, el poema nos sitúa en los caminos tucumanos. Cabe destacar la imagen del camino, pues dicha palabra se utiliza cinco veces a lo largo de la composición. En este caso, son caminos de regreso para los trabajadores que se dirigen hacia los cerros en que nacieron. Por lo tanto, es posible visualizar tres espacios, a saber: los cañaverales en el llano, los caminos, y los montes de donde provienen los hombres. El poema también ofrece como referencias temporales la estación invernal y el ciclo de la zafra que suele transcurrir entre los meses de abril y octubre.

En segundo lugar, con respecto al *trabajo*, el poema se refiere a la zafra azucarera, es decir, a la cosecha de caña. Se describe la actividad como una dura labor, y se referencian elementos propios de la producción de azúcar, como son los carros cañeros que transportan la cosecha y los trapiches que muelen la planta para extraer su jugo. Con respecto a la dureza del trabajo, se hace alusión a la extensa jornada laboral que es una lucha ‘de sol a sol’. Sumado a la aspereza del trabajo, se indica que la pelea que dan los obreros es ‘por lo que siempre es ajeno’.

En tercer lugar, en relación al *hombre*, el poema declara que, al culminar la zafra, “*se van los hombres del surco / tan pobres como vinieron*”.¹³⁹ Se habla de una pobreza que no se resuelve con el trabajo realizado. A pesar de la fatiga de la labor realizada, el hombre no pareciera resolver su situación de carencia. Esto produce una profunda pena, que se expresa poéticamente en primera persona al comparar al hombre con el cañaveral: “*Soy como el cañaveral, / tierra que rinde su esfuerzo. / Mis flores son de verano / pero*

¹³⁸ YUPANQUI, “La Partida”, en: PS, 64-65 (Cf. Anexos, 119).

¹³⁹ *Ibid.*

adentro llevo inviernos. / Soy como el cañaverál, / con sol, fruto y silencio. / Y en el alma voy quemando / la mal'hoja de mis sueños".¹⁴⁰

Al culminar la zafra se señala que tanto la tierra como el hombre sufren el cansancio de la entrega. En los campos, "*donde antes hubieron cañas / queda la mal'hoja ardiendo*"¹⁴¹ Solo queda el despojo de la caña que arde en el fuego al final del invierno. De manera análoga, en el interior del hombre se queman sus anhelos y esperanzas. El hijo de la tierra vuelve a los ranchos llevando consigo las cenizas de los sueños que no puede concretar.

A lo largo del poema se percibe un marcado tono de protesta que también está presente en otras obras del autor. Creemos oportuno hacer mención de cómo es trabajado este tema en otras partes de la producción literaria de Atahualpa. Dos referencias tratan explícitamente el tema de la injusticia laboral en la industria azucarera. Por un lado, en la novela *Cerro Bayo* se muestra cómo los kollas de la puna no tienen más opción que dirigirse hacia los bajos en busca de trabajo. Se dice:

“(los que estaban endeudados) tuvieron que marchar a los cañaverales, a oficiar de peladores de caña. Ya saben ellos lo que les espera: trabajo de sol a sol, jornales pagados con vales, mercaderías y artículos de primera necesidad pagados a gran precio, algún dinerito de vez en cuando, y lo peor, la humedad, las lluvias y el paludismo: la nostalgia y el alcohol”.

Es preciso señalar que la producción de azúcar es una actividad agrícola de suma importancia para la región del noroeste argentino, especialmente en Tucumán, Salta y Jujuy. Sin embargo, históricamente la actividad ha sido foco de diversas injusticias de carácter laboral como las que son descriptas en el fragmento citado.

Por otra parte, en *El payador perseguido* también se alude al trabajo en los cañaverales y se denuncian los improperios sufridos por los obreros. En modo de verso se señala: "*El estanciero tenía / también sus cañaverales, / y en los tiempos otoñales / juntábamos los andrajos, / y nos íbamos p'abajo / dejando los pedregales. / Allí nos amontonaban / en lote con otros criollos / (...) / y pasábamos la vida / rigoriaos y sin apoyo*".¹⁴² Nuevamente, se destaca esta idea: los beneficios del trabajo son para el estanciero mientras que el peón sufre las durezas del trabajo y de las injusticias. Análogamente, el zafrero puede hacer suyas las palabras del arriero y decir: "*las penas son de nosotros / las vaquitas son ajenas*".¹⁴³

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² YUPANQUI, PP, 16.

¹⁴³ A. YUPANQUI, "El arriero".

Por último, a diferencia de *Cerro Bayo*, en *El payador perseguido* se hace alusión, no sólo a la explotación del pueblo kolla jujeño, sino del pueblo criollo de las provincias norteñas: “*Riojanos y santiagueños, / salteños y tucumanos, / con el machete en la mano / volteaban cañas maduras, / pasando las amarguras / y aguantando como hermanos*”.¹⁴⁴ Este ‘aguantar como *hermanos*’ es un aspecto clave que el autor resalta en numerosas partes de su producción literaria y musical. La cuestión de la *fraternidad y solidaridad* entre los seres humanos que comparten la opresión es un tema central de la obra yupanquiiana.

En fin, con el poema “La Partida” Atahualpa Yupanqui se suma a una amplia lista de poetas que han representado en sus composiciones la realidad del zafero del noroeste argentino.¹⁴⁵ Una vez más, Atahualpa une su voz a la de otros con el fin de sacar a la luz situaciones de injusticias y opresión. En este sentido, afirmamos que en la producción literaria del autor hay un fuerte compromiso con la dimensión social.

2.7. ¡Gringos...!¹⁴⁶

El poema presenta un título en forma de exclamación haciendo alusión a un determinado grupo de personas incluidas bajo el rótulo de “gringos”. La composición, estructurada en seis estrofas con versos de arte mayor, le permite al autor exponer una problemática de índole social. Aquí el yo lírico adopta la máscara del kolla y denuncia cierto maltrato recibido de parte del gringo. Al llegar el verano —explica— es mejor quedarse en el cerro y no bajar a la villa, pues en esta época del año la villa se llena de gringos.

Resulta pertinente, entonces, detenernos en la caracterización que el sujeto hablante hace de los gringos. Ya en la cuarta línea se presenta una cruda sentencia al afirmar que los gringos son como peste. Y la afirmación resulta aún más dura al contemplar el sufrimiento de la población local debido a diversas endemias y epidemias que tuvieron lugar en la provincia jujeña en el correr del siglo XX.¹⁴⁷ En la segunda estrofa se amplía la descripción de los gringos. Son abajeños, es decir, de los pueblos y

¹⁴⁴ YUPANQUI, PP, 17.

¹⁴⁵ Es importante el aporte que la Dra. Soledad Martínez Zuccardi hace con respecto a este tema. En un artículo titulado “Poesía y azúcar. Los trabajadores azucareros en compilaciones poéticas de Tucumán, Argentina”, la autora indaga en torno a la presentación del zafero en la poesía tucumana.

¹⁴⁶ YUPANQUI, “¡Gringos...!” en: PS, 80-81 (Cf. Anexos, 120).

¹⁴⁷ Para profundizar en la cuestión puede remitirse a: M. FLEITAS, “Cuerpos elocuentes: Epidemias y endemias en Jujuy durante la década de 1930”, *Kairos* 18 (2006).

las ciudades, son ricachones, rubios, turistas y doctores. Y, nuevamente, una dura declaración al señalar que tales mujeres y changos son un infierno.

La tercera estrofa demarca las diferencias culturales entre aquella gente que llega de las ciudades y los lugareños. Los abajeños preguntan por las cosas más propias de la gente del cerro, preguntan por la Pachamama, por el poncho y por la quena, tres grandes símbolos de los pueblos andinos. Son cosas que los turistas no llegan a comprender porque a ellos poco les dicen tales cosas. Ya hemos explicado las significaciones del poncho y más adelante ahondaremos en el sentido de Pachamama. Con respecto a la quena solo quisiéramos destacar lo que Yupanqui expresa en *Cerro Bayo* al afirmar que “todos los pueblos de la América andina confiaron a la flauta de caña sus pesares y sus sueños (...) El canto de la quena es el único tesoro que le queda al hijo de la tierra”.¹⁴⁸ Con esto, queremos señalar la centralidad de estos símbolos para los hombres del cerro. El hecho de que los gringos se propasen en preguntas respecto a ellos es lo que les adjudica el adjetivo de “atrevidos” en la última estrofa del poema que analizamos.

En la quinta estrofa se expresa una suerte de denuncia ya que, frente al atrevimiento del gringo, el kolla no es capaz de responder por miedo a la represalia. Si uno se enoja con los “señores” termina preso. El hecho de utilizar el término de “señor” para denominar al gringo no es de menor importancia. El gringo suele ser el patrón, el propietario ante la ley de las tierras donde habitan los kollas. A continuación, ahondaremos en la descripción de los gringos remitiéndonos, nuevamente, a la novela *Cerro Bayo*.

Allí se dice que son “los «niños» dueños de las fincas que suelen llegar a los puestos disfrazados de gauchos, en largas cabalgatas, con sus amigos del sur (...). Es lindo turismo para ellos (...) y luego de unos días de gran juerga andina se vuelven a sus residencias”.¹⁴⁹ Se refuerza la idea de que son turistas y dueños de las fincas donde trabajan y viven los kollas. A su vez, se denuncia que esta juerga de “ricachones” muchas veces se encuentra atravesada por una falta de moral. Los paisanos saben que estos mozos “son el núcleo de provincianos de la ciudad encargados de transportar a los cerros la inmoralidad de los bajos fondos de Tucumán, Salta y de Jujuy”.¹⁵⁰ Sin embargo, estos mismos gringos aparecen en los desfiles disfrazados de gauchos, portando la bandera nacional con cara de “argentinos santificados”.

¹⁴⁸ YUPANQUI, CB, 24.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 89.

¹⁵⁰ *Ibid.*

Finalmente, ante los improperios sufridos solo queda el silencio. Los kollas callan por temor al desalojo. “El juez es pariente de esos «niños». El comisario de la villa está puesto por ellos”.¹⁵¹ Pareciera ser que no hay denuncia que se pueda hacer. Lo único que le queda al kolla es *aguantar como piedra*. De acuerdo a lo señalado hasta aquí, es posible catalogar este poema yupanquiano como uno de los tantos en los que el autor expone su compromiso social. Como ya hemos visto, la injusticia social es un tema que le concierne no solo al indio, sino también al criollo y al campesino.

Hasta aquí llegaremos con los análisis de los textos seleccionados del libro *Piedra Sola*. A continuación, nos introduciremos en las descripciones de los poemas incluidos en *Aires Indios*.

3. *Aires Indios*

El libro *Aires Indios* fue publicado en el año 1945 por la editorial Letras de Montevideo.¹⁵² El mismo está constituido por treinta breves escritos en prosa poética y catorce poemas. Nuevamente, al igual que en *Piedra Sola*, los textos nos sitúan en el noroeste argentino, habiendo referencias a espacios concretos de las provincias de Tucumán y Jujuy. Tal como el título lo indica, el protagonista de la obra vuelve a ser el indio, el kolla, pero también el mestizo y el gaucho criollo. El vínculo del hombre con su medio es el tema principal de estos escritos. Se presenta una plena identificación del hombre del norte con su entorno y esto se encuentra expresado en los primeros versos que abren el libro:

*“Yo soy la cordillera, y el río, y el huanaco.
Yo soy la tierra y el pajonal de oro
y el maíz prodigioso, y el cebadal azul”.*¹⁵³

Esta relación hombre-medio se manifiesta de modos diversos a lo largo de los textos. A través del trabajo en los salitrales, en el descanso al costado del río, en la plegaria frente a la apacheta. El hombre no se entiende a sí mismo sin ese mundo que lo rodea, sin embargo, también aquí Yupanqui nos invita a volver la mirada hacia adentro. Es por ello que a los versos anteriormente citados le siguen de manera inmediata los siguientes:

*“¿Has visto tú algo más poderoso
que mi gran esperanza?”*

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Si bien hay diferencias entre los estudiosos de la obra de Yupanqui respecto a este dato, nosotros nos basamos en lo que el mismo autor dice en *El canto del viento*.

¹⁵³ YUPANQUI, AI, 7.

*¿Conoces tú algo más grande
que mi silencio?*¹⁵⁴

Nuevamente, recordamos aquella mirada estrábica con la que debemos acercarnos a la lectura de estos textos. Con un ojo hacia afuera, pero con el otro también hacia lo profundo de la interioridad humana. Hay un hilo que une el corazón humano con los caminos de la tierra. Caminos que se prolongan luego hacia espacios infinitos. Ya hemos visto esto expresado en el canto de la Baguala —presentada en el apartado anterior— y ahora nos referiremos al vínculo con lo trascendente a partir de la figura de la Pachamama.

También aquí encontramos señales del fuerte compromiso social del autor con respecto a aquellas comunidades olvidadas y marginadas. Mediante su pluma, Atahualpa saca a la luz las condiciones de vida de aquella gente, muchas veces víctimas de injusticias sufridas de parte de los grandes latifundistas, como también de un Estado que les ha dado la espalda. Sin embargo, la aproximación al problema del indio no recae en un “indigenismo” ingenuo.

Norberto Galasso señala que “la reivindicación indigenista aparece comúnmente en la pequeña burguesía de las grandes ciudades”.¹⁵⁵ Pero Atahualpa se deslinda de tal estilo de manifestaciones. Busca una reivindicación justa del indio, pero sin dejar de lado la historia del pueblo argentino como fruto de sucesivos mestizajes. Es así como en su protesta —aunque el mismo autor se aleja del rótulo de “cantor de protesta”— están incluidos los gauchos criollos, peones y trabajadores y, en definitiva, los pobres de esta tierra. Así mismo, Galasso también explica que el reclamo por la situación del nativo no lleva a Yupanqui a anacrónicas defensas de modos de producción primitivos, ni a proclamar el aislamiento de los kollas frente a lo que sucede en el resto del país.

En el horizonte del artista está la justicia social y el reconocimiento de los derechos del indígena. Es así como, en su ancianidad, se seguirá preguntando: “¿Cuándo se hará justicia a ese argentino mal pagado del noroeste argentino, al runa, al kolla?... Algún día se hará justicia y la Patria llegará donde debe llegar”.¹⁵⁶ En este sentido, también es manifiesta la preocupación del artista por la situación de los niños y a ellos dedica buena parte de sus escritos. Nosotros daremos cuenta de esto al presentar el poema “Duerme, niño indio”.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ GALASSO, *Atahualpa Yupanqui*, 109.

¹⁵⁶ Por Radio Nacional, Buenos Aires, Septiembre de 1990. Cita extraída de: Galasso, *Atahualpa Yupanqui*, 78.

Cabe destacar algo que ya se ha mencionado anteriormente. El uso de la prosa le permite al artista profundizar en los temas y ofrecer descripciones más detalladas de aquello que ha experimentado. Sin embargo, no deja de ser una prosa de carácter poética que brota de la melga de la experiencia. El contenido, como lo hemos expresado en nuestro primer capítulo, es sumamente vital. No importa si la forma es la prosa o el verso, la vida es el sustrato y el contenido de las composiciones. Habiendo señalado esto, es preciso señalar que nosotros nos concentraremos específicamente en la producción poética presente en el libro. Algunas de las descripciones escritas en prosa ya las hemos ido teniendo en cuenta en nuestras explicaciones y lo seguiremos haciendo en adelante. En este apartado presentaremos cuatro poemas del libro en cuestión.

3.1. *No queremos paisajes*¹⁵⁷

El poema, de un marcado tono de denuncia social, se encuentra estructurado en cinco estrofas con la reiteración del título intercalado entre cada una de ellas. Esta intercalación permite al autor introducir diversas voces en la misma composición.

La primera estrofa presenta el tema principal de la obra. Es la cuestión de la voz del indio que baja de las cumbres hacia el llano. Es preciso remarcar esa tendencia, ese movimiento de la voz que surge en el silencio de la puna y baja hacia la llanura. Una voz llevada por aquellos hombres de melena lacia y *ushuta*¹⁵⁸ incansable. Esta imagen evoca aquella descripción que Yupanqui solía hacer del kolla como un “heroico caminador”. Esa voz exclama a viva voz: “¡No queremos paisajes!”

La segunda parte del poema remarca aquello que *no es* el contenido de la voz india. La voz del kolla no tiene que ver con aquellas bellas flores que son las kantutas, ni con la dulzura de la luna o con la cautivadora hilandera utilizando la *pushka*.¹⁵⁹ La voz del kolla tampoco conoce de blanduras al caminar, pues su caminar es siempre entre piedras. En este caso, la voz que quiebra el silencio no es una voz que expresa lo idílico del ambiente. Es una voz que no quiere paisajes.

En la tercera estrofa se produce un cambio. En el segundo verso, el sujeto lírico dirige su palabra directamente hacia el indígena: “¡Limpia tu viejo llanto! ¡Rompe tu débil quena!”¹⁶⁰ El hablante lírico pareciera incitar al kolla para que rompa con la situación de llanto y silencio en la que se encuentra. Aquí el silencio cobra otro sentido

¹⁵⁷ YUPANQUI, “No queremos paisajes”, en: AI, 13 (Cf. Anexos, 121).

¹⁵⁸ La *ushuta* es un calzado utilizado por los kollas, similar a una sandalia.

¹⁵⁹ La *pushka* es una especie de rueca utilizada para el hilado.

¹⁶⁰ *Ibid.*

distinto del que hemos avizorado en otras composiciones, como por ejemplo “Pa cantar bagualas”. En este caso, el silencio no es ahondamiento en la interioridad del hombre, sino que es comprendido como represión y acallamiento. Es un silencio semejante al que se dice en otra parte: “*Le tengo rabia al silencio / por lo mucho que perdí. / Que no se quede callado / quien quiera vivir feliz*”.¹⁶¹ La ruptura con la situación represiva implica que el indio deje atrás su silencio y encuentre aquella voz que grita una vez más “¡no queremos paisajes!”.

El poema parece reflejar que el kolla encuentra su voz en la cuarta estrofa —la más larga de las cinco— donde el sujeto lírico adopta la máscara de la caravana india al hablar en primera persona del plural. Y esa voz se refiere en primer lugar a la tierra. La tierra que el hombre ama y con la cual se relaciona por medio del trabajo de cada día. Una descripción que sintoniza con estos versos se ofrece en *Cerro Bayo* donde se dice que los hombres del norte “todos los días hundían las manos en la tierra bien amada, y sobre ella se inclinaban hasta casi besarla en el esfuerzo diario, desde que el sol doraba el penacho de las cortaderas, hasta que los grillos levantaban la noche por encima de los montes”.¹⁶² A pesar de la belleza descriptiva del lenguaje poético, se visibiliza la cuota de esfuerzo y sacrificio que implica el trabajo sobre la tierra. La imagen de las manos bravas hechas para la tierra es símbolo de esa relación. Son manos ásperas, curtidas por la dura labor. En *Cerro Bayo* también se explica que en tiempos de la cosecha “los bolsones se iban hinchando poco a poco, y luego pesaban hasta mortificar; las manos se herían a menudo y dolían por la noche. Además, no había tiempo para curarse (...) Duele la cintura. Duelen las manos y las piernas. Duele el alma...”.¹⁶³

En la misma estrofa se introduce otro tema que es la llegada de los tractores con sus bramidos a los territorios donde ejerce su labor el kolla. Si bien aquí simplemente se enuncia la llegada de nuevos modos de producción, en *Cerro Bayo* se amplía la cuestión explicando que en muchas ocasiones los kollas viven en terrenos fiscales, o en pequeñas parcelas que son adquiridas por los propietarios de los grandes campos de la región. Es así como se da el paso de una producción artesanal hacia una producción de mayor escala. Sin embargo, en este cambio los lugareños pasan a ser arrendatarios e inquilinos del patrón.¹⁶⁴

¹⁶¹ YUPANQUI, “El silencio”, en: *Guitarra*, 34.

¹⁶² YUPANQUI, CB, 13.

¹⁶³ *Ibid.*, 66.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 67.

El texto culmina nuevamente negando el paisaje en un sentido bucólico. Se niegan los colores de los ponchos y los atardeceres y se desestima el canto nostálgico de la quena. No hay dulzura en el canto del indio. O más bien es un dulzor atravesado por el sabor amargo de las promesas incumplidas. “¡No queremos paisajes!” termina exclamando la caravana india.

Como hemos señalado antes, hay un marcado tono de denuncia en el poema que presentamos. Esto implica que en la escritura se refleja la postura del autor histórico, algo que no es tan evidente en otras de las producciones yupanquianas. Según Eliana Abdala, este poema se opone a una corriente musical que pinta de bonitos trazos el rancho pobre, con la mirada de «locus amoenus», sin ver al hombre sumido en la pobreza, el dolor y el aislamiento”.¹⁶⁵ Y nosotros coincidimos con esta interpretación, y agregamos que justamente esa denuncia nos permite encontrar más fácilmente la huella del autor en la obra. Esto lo veremos brevemente desde una perspectiva histórica.

De acuerdo con la fecha de publicación del libro —dijimos que Yupanqui la ubica en 1945, aunque Galasso señala que fue en 1947— es posible interpretar el poema a la luz de un hecho histórico al cual ya hemos hecho referencia. Fue también una caravana india la que llevó el reclamo de los kollas de Jujuy y Salta hasta la Casa de Gobierno en lo que se llamó “El Malón de la Paz”, en 1946.¹⁶⁶ Recordemos que uno de los pedidos de la caravana era la devolución de las tierras que habían quedado en manos de los grandes latifundistas del norte. En el poema que analizamos, esto se refleja en los tractores que llenan con nuevos cantos las lomadas y los bajos. Por otra parte, en la carta que Yupanqui escribe luego de la expulsión de los indios —de la cual hemos citado algunos fragmentos en el capítulo anterior— el artista realiza una crítica muy parecida a la presente en el poema. Allí le hablaba al hermano kolla y le decía: “Aquí te abrazaron señores y lacayos vestidos de señores. (...) Se lucieron llamándote hermano todos los aficionados al turismo tradicionalista del arte y de la vida. Todas las voces del arte barato, del provincialismo comercializado, te llamaron a sus centros”.¹⁶⁷ Esta, como hemos marcado antes, es una crítica a un folclore de carácter bucólico y paisajista que se había impuesto en las provincias y que no reflejaba la realidad de los pueblos norteños.

En fin, tenemos aquí una obra que expresa con claridad la intencionalidad del artista. En este caso, el lenguaje poético ha sido puesto al servicio de una temática de

¹⁶⁵ ABDALA, *Guitarra, dímelo tú*, 185.

¹⁶⁶ Cf. *Supra.*, 21.

¹⁶⁷ Diario *La Hora*, 01/09/46. Cita extraída de: VALKO, *Los indios invisibles del Malón de la Paz*, 157.

denuncia frente a la injusticia. El tema del compromiso social para con los indígenas y mestizos del noroeste argentino se repite —como ya hemos visto— en otras obras del autor. Se cumple así la promesa que hiciera Yupanqui en aquella carta de solidaridad citada donde le expresa al kolla: “Mi voz, la de mi oscuro canto, la de mi copla libre de esa guitarra mía que sabe de caminos y angustias, será siempre tu voz...”.¹⁶⁸

3.2. *Poema de la madre kolla*¹⁶⁹

El título “Poema de la madre kolla” es un indicador explícito del contenido de la composición. Por un lado, el poema describe la realidad del pueblo kolla y, por el otro, enuncia algunas particularidades propias del ser madre. Esta alternancia la podemos observar en el cambio de persona gramatical utilizado en la escritura. Mientras que en algunas estrofas se utiliza la primera persona del plural para hablar de los kollas en general, en otras se utiliza la primera del singular para hacer referencia explícita a la madre. Cabe señalar que el sujeto lírico adopta la figura de la madre y es su voz la que nos habla en el texto. A partir de lo que aquella voz enuncia, buscaremos describir el vínculo entre la *tierra* y el *kolla*. Relación que se encuentra mediada simbólicamente por la imagen del *camino*. Veremos cómo estas tres nociones aparecen como contenido temático del poema en cuestión.

Con respecto a la *tierra*, esta aparece enunciada como un factor claramente desafiante para el kolla de la puna. Ya desde el comienzo se remarca la distancia y las lejanías de los espacios que le exigen al hombre y la mujer del norte la valentía para guapear los caminos. En la sexta y séptima estrofa se destacan otras cualidades de la tierra que endurecen la vida de la gente andina. Remolinos de tierra, fríos que traen enfermedades, heladas que destruyen sembrados, ardientes soles del verano y las peligrosas crecidas de los ríos son algunas de las adversidades que la madre kolla debe enfrentar. Veremos luego como esta tierra adversa es, en algún modo, constitutiva del hombre y la mujer del norte.

En referencia a la imagen del *camino* —que también aparece como un elemento hostil— resulta enriquecedor remitirse a la descripción que el autor presenta en *Cerro Bayo*. Allí, con un lenguaje poético, describe los caminos como “cicatrices de anhelos, de luchas y venturas, de sueños y regresos”,¹⁷⁰ y explica que por ellos corre la savia de la

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ YUPANQUI, “Poema de la madre kolla”, en: AI, 53 (Cf. Anexos, 121).

¹⁷⁰ YUPANQUI, CB, 16.

vida quebradeña. Es en los caminos donde transcurre la vida de los hombres y mujeres que se dirigen hacia las zonas bajas a trabajar en los cañaverales. Por los caminos pasan los campesinos en procesión con el santo y por ellos bajaron el cadáver de algún puestero arribeño que dejó su vida en las tierras altas. Son las sendas por donde andan los arrieros o los pastores con sus ovejas buscando la meseta con pasturas. O, como se expresa en este poema, es en la senda donde salen los niños a jugar. En fin, es en los caminos donde los kollas “vienen, van, sueñan y sufren, cantan, callan, andando, andando siempre...”.¹⁷¹

Con respecto al *kolla*, se dice que es como el cerro, por fuera color y por dentro canto y silencio. Nuevamente, se marca la distinción de un plano exterior —donde es manifiesto el vínculo entre el hombre y la tierra— y un plano interior —donde el ser humano se encuentra con su propio silencio del cual nace el canto—. Acerca de la relación del *kolla* con el afuera resulta sumamente descriptiva una expresión que el artista utiliza en diversas ocasiones. Es la noción de “*allpa-runa*”, que quiere decir, justamente, “hombres-tierra”. “*Allpa-runa*” implica comprender que el hombre “siempre permanecerá pegado a la tierra, sobre la cual ha de luchar, crecer, amar y sufrir hasta que el cansancio y un anhelo de sombra lo haga tenderse bajo las piedras, en un silencio definitivo”.¹⁷² Como dijimos, ese vínculo con la tierra es constitutivo del *runa*, es decir, del hombre y la mujer andina. No hay una plena separación entre la tierra que está afuera, y el interior del hombre. Ese canto y ese silencio con los que se describe el adentro son, como dice Yupanqui, traducción de la experiencia que el ser humano tiene de la tierra.

Tierra, camino y hombre. Los tres elementos se encuentran estrechamente vinculados en la expresión utilizada en la octava estrofa donde la madre *kolla* expresa: “*Si a veces, se me hace que toditos somos / pedazos de un cerro / que se ha echao a andar...*”. Esta idea se repite en otras partes del corpus literario de Yupanqui. Por ejemplo, el poema “Indio” describe al *kolla* con una sola estrofa diciendo:

*“Canto. Bronce. Silencio.
Fuerza del pedregal.
Eres tierra que anda,
¡Sombra de Pucará...!”*¹⁷³

¹⁷¹ *Ibid.*, 17.

¹⁷² *Ibid.*, 33.

¹⁷³ YUPANQUI, “Indio”, en: PS, 63.

A su vez, en otro de sus textos el autor explica de dónde retoma esta concepción del hombre comprendido como *tierra que anda*. En sus apuntes de viaje por Japón, donde el autor compara la cultura del país nipón con la propia cultura, Atahualpa señala:

“«RUNA ALLPA KAMASKA» («El hombre es tierra que anda...») Seis siglos tiene esta sentencia del viejo Choquehuanca. La dijo un día desde lo alto de una cumbre andina, cuando dirigía a los chasquis del Incario, cuando Cuzco era el prisma de la raza de bronce y despachaba sus mensajeros hacia Kollana, a Quito, a Chimpas, a Oruro, a Homauaca, a Calchache. «El hombre es tierra que anda...»¹⁷⁴

Es claro, entonces, el estrecho vínculo del ser humano con la tierra en la comprensión que Yupanqui tiene del kolla. Tan fuerte es la relación entre ambos que se llega a decir que el hombre *es* tierra. De acuerdo a lo señalado hasta aquí, podemos retomar nuestro análisis de los símbolos para afirmar que aquí la tierra aparece como símbolo con un sentido cosmológico —como adversidad del entorno—, pero también con un sentido antropológico, ya que el hombre puede leerse a sí mismo como *tierra que anda*.

3.3. *El ruego*¹⁷⁵

Tal como el título lo indica, el poema es un ruego, una plegaria dirigida a la *Pachamama*. El sujeto lírico adopta la figura de un kolla que se dirige al abra para suplicar a la Pachamama por los pobres del lugar. Nosotros ya nos hemos referido al vínculo entre el hombre y esta divinidad andina a partir de la descripción del rito frente a la apacheta. Ahora, buscaremos ampliar nuestra comprensión sobre la relación del hombre con la Pachamama y, para ello, nos serviremos de la descripción de otro rito que el autor desarrolla en otra de sus obras.

En el poema se hace alusión al espacio del abra como el lugar donde se estaría llevando a cabo la plegaria. También se hace referencia a distintas personas por las cuales el orante ruega, Sandalio, Cháuqui y mama Rosa. Tanto el elemento geográfico del abra, como el personaje de mama Rosa, se repiten en la descripción que Atahualpa realiza del rito de la ‘corpachada’ en el texto *El canto del viento*. Allí también se define a la Pachamama como madre de los cerros, como *Madre Tierra*. Esta es la máxima divinidad de la montaña. Yupanqui se asoma a una comprensión de la Pachamama como fuerza vital de la naturaleza y explica:

¹⁷⁴ A. YUPANQUI, *Del algarrobo al cerezo*, Madrid, Aguilar, 1977, 33.

¹⁷⁵ YUPANQUI, “El ruego”, en: AI, 72 (Cf. Anexos, 122).

“(Pachamama) es misterio creador de la fuerza que anima la vida andina, que auspicia el viaje, que ayuda a vivir y a morir, a amar y a olvidar (...). Es dueña y señora de los picachos y de los pastos, de las bestias y de los hombres, la que se enoja en los temblores, la que protesta en el rodar de los truenos, la que extravía al hurgador que ofende a la tierra buscando oro, estaño y plomo”.¹⁷⁶

Como ya lo hemos mencionado, el hombre del cerro dirige su ruego a Pachamama mediante plegarias y ritos. En el texto que traemos a colación, Atahualpa describe el rito de la Corpachada, que mama Rosa junto con otros personajes, celebran en el abra de Falda Azul. El rito consiste en cavar un hoyo en la tierra y depositar en él ofrendas para la madre tierra. Coca, tabaco, flores, flecos de poncho, chicha, arropo y otros objetos son sepultados en ese hoyo simbólico en señal de ofrenda. El rito de la ofrenda va siempre acompañado por el rezo. En la descripción a la que hacemos referencia se dice que Mama Rosa, arrodillada frente al hoyo reza “para que vuelva a los potreros el novillo perdido. Para que la nieve y las heladas no perjudiquen los pastos. Para que los changos sean grandes y buenos (...). Para que ella, Mamá Rosa, vieja, enferma, casi ciega, pueda dirigir futuras corpachadas...”.¹⁷⁷

A partir del rito y la plegaria que aquí presentamos, podemos decir que la tierra, comprendida como *Madre Tierra* —Pachamama— es también símbolo a través del cual se manifiesta lo divino en cuanto misterio. Fernando Boasso señala que “la Tierra en sí no es divinizada, pero ella abre abismos sin fondo donde comienzan a escucharse palabras del misterio (...). Entonces surgen vislumbres de lo Otro desconocido, absoluto y sin nombre: ello es la experiencia de lo sagrado a través de la Tierra”.¹⁷⁸ Por lo tanto, si en el poema anterior destacábamos los sentidos cosmológicos y antropológicos de la tierra como símbolo, ahora emerge su significación hierofánica. Boasso expresa que el fondo de la cultura andina es religioso. Más adelante veremos cómo es en ese fondo religioso de los pueblos andinos en donde se produce el influjo de la fe cristiana.

3.4. *Duerme, niño indio*¹⁷⁹

La preocupación del autor por la realidad que atraviesan los niños de origen indígena en el noroeste del país se encuentra expresada en una decena de poemas que tienen como eje temático la situación social de los niños. En *Piedra Sola* composiciones como “Canción de cuna”, “¡Changito!”, “Chango dormido”, entre otras, señalan algunos

¹⁷⁶ YUPANQUI, CV, 64.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ BOASSO, *Atahualpa Yupanqui*, 59.

¹⁷⁹ A. YUPANQUI, “Duerme, niño indio”, en: AI, 77 (Cf. Anexos, 122).

aspectos de la vida infantil en la región de la puna. En *Aires Indios*, además del presente poema, el tema aparece en el texto “La cuna”, en “Canción de cuna india” y en “Changos escueleros”. A su vez, en el libro *Guitarra*, el problema de las injusticias sufridas por las criaturas se muestra en “Canción para una niña enferma”. Con esto queremos remarcar la importancia que tiene para el autor el sacar a la luz la dura vida de los hijos del cerro.

Con respecto a “Duerme, niño indio”, es acertado el análisis de Rosemary Bandiera donde advierte que el yo lírico desglosa el ciclo vital del kolla en cuatro momentos.¹⁸⁰ Un primer tiempo asociado a la inocencia del niño y de su ingenuidad con respecto a las dificultades de la vida. Esto se muestra en el sueño y en el tranquilo descanso del niño expresado en la primera estrofa. Sin embargo, rápidamente se dice que mientras el niño duerme, sobre las cumbres la muerte “ya se afila las uñas”. Un segundo momento vital está marcado por la alternancia de dichas y amargas. Pero, nuevamente ese estado de posible ventura se rompe al evocar la maldición de la puna. Tal evocación da lugar al tercer período vital en que el kolla escupirá en el suelo su silencio de centurias. La dura metáfora alude a un silencio que le precede al puneño de esa época y se remonta a un silencio —expresión de represión— que los hombres, mujeres y niños andinos han soportado por siglos. Finalmente, el cierre del ciclo vital con la muerte. “¡Y morirás sin morir, / como el valle entre las brumas!” Ese ‘morir sin morir’ habla de la monotonía de una vida silenciosa y sufrida. Esta muerte se grita y se lamenta. “¡Ay, del destino y la pena / de haber nacido en la Puna!”. Exclamación que va de la mano con el “¡Ay, del bendito pecado / de tener la sangre oscura!”. El yo lírico expresa con este tipo de sentencias una total desesperanza frente a las condiciones de vida que afrontan los hombres del norte.

La causa de estas condiciones adversas de vida es implícitamente adjudicada a un factor externo en este poema. La segunda estrofa ya predice la dura realidad de los kollas al enunciar que “sobre las cumbres, la muerte / se está afilando las uñas”. En la octava estrofa se retoma elemento de las uñas de muerte al proclamar: “y vendrán tus cazadores / y en ti clavarán las uñas”. En consonancia con otros escritos que aparecen en el mismo libro, aquí también podríamos identificar a esos cazadores con los propietarios y arrendadores de los campos, quienes terminan imponiendo condiciones injustas de vida para los kollas. En definitiva, también en este poema hay un tono de denuncia frente a las desigualdades sociales y las injusticias sufridas por los hombres del norte argentino.

¹⁸⁰ Cf. R.V. BANDIERA, “Atahualpa Yupanqui. Tres enfoques diferenciados en su poética”. Tesis, Universidad Católica de Córdoba, 2003, 45.

Hasta aquí llegamos con nuestra descripción de los poemas seleccionados del libro *Aires Indios*. A continuación, presentaremos el poemario *Guitarra* donde es posible visualizar la evolución de la producción artística del autor.

4. *Guitarra*

El libro *Guitarra* fue publicado por primera vez en el año 1954. En este volumen se incluyen en total sesenta poemas con temáticas de diversa índole. Cabe recordar que la publicación de este libro se produce luego del primer tiempo de prohibición que sufre el artista desde 1947 hasta 1952, período en el que estuvo trabajando en Europa. Esto se refleja en el contenido de la obra, en la cual se comienza a percibir un lenguaje más sofisticado, aunque el autor no deja de lado los temas autóctonos que ha venido trabajando desde los comienzos de su producción artística. Abdala señala que “*Guitarra* es una obra donde Atahualpa Yupanqui despliega sus conocimientos profundos y vivenciales del indio y del criollo (...) a los que agrega sus saberes de hombre lector”.¹⁸¹ A su vez, esta integración de tópicos nativos con un lenguaje más refinado y nutrido por las andanzas del artista, se encuentra también reflejado en la profundización de los temas cotidianos para reflexionar sobre cuestiones universales y de índole espiritual, como ser el amor, la soledad, el sentido, la bondad, entre otros.

Tal como el título del libro lo indica, el instrumento musical de la guitarra es un elemento que se repite en muchas de las composiciones. De la misma manera, el autor se adentra a expresar la hondura del sentido del canto como traducción de un mensaje de la tierra y del hombre que habita en ella. Es así como le dedica varias líneas al payador, “*Trovero de la pampa. / Periodista y poeta. / Caminador de verso, guitarra y melodía. / Tue le acercaste el mundo al solitario. / Juntaste pueblos, vidas, heroísmos, pesares. / Para que los hombres de la pampa / la sintieran vivir adentro de ellos*”.¹⁸² Vemos así que de manera poética profundiza en la misión del cantor como comunicador y mediador entre hombres solitarios. De la misma manera, Atahualpa escribe aquí a los diversos estilos de música y danzas de la tradición argentina. Es así como se refiere a la zamba diciendo: “*¡Zamba! / Naciste en los albores de la argentinidad / y fuiste el santo y seña para la libertad*”.¹⁸³ De modo análogo se refiere también a los orígenes del malambo expresando: “*Y así, con magia de pampa, / de galopes desatados, / de arroyo, gramilla, trébol / y dura*

¹⁸¹ ABDALA, *Guitarra, dímelo tú*, 59.

¹⁸² YUPANQUI, “Payador”, en: *Guitarra*, 29.

¹⁸³ YUPANQUI, “Zamba”, en: *Ibid*, 16.

gracia de cardo, / mirando la Cruz del Sur / nació el Malambo".¹⁸⁴ En un modo similar le escribe a la chacarera, al gato y a la vidala resaltando la importancia de estas danzas y cantares como expresión cultural del pueblo.

Por otra parte, el libro también incluye composiciones que se deslindan de la temática artística para tratar otras cuestiones humanas. Un ejemplo claro es el extenso poema titulado como "Consejos", en el cual la carreta —antiguo medio de transporte— aconseja al camión y al camionero, quienes durante el siglo XX fueron copando los caminos de la patria. A través de sus catorce décimas se van enunciando una serie de sugerencias de carácter moral que se refieren al comportamiento de la persona. Por ejemplo, de manera poética se habla del vínculo entre paisanos al enunciar: "*Si en ese trajinar duro / ves alguno en la estaqueada, / hacele alguna gauchada / que es como luz en lo oscuro...*".¹⁸⁵ O, para hablar del valor del hombre y mitigar tentaciones de vanidad, se recurre nuevamente a elementos geográficos al declarar lo siguiente: "*El hombre vale por dentro / que lo de afuera... es compra. / Por plata que hayas juntao / no te sientas cordillera, / pues en la vida ruterá / aquel que se cree muy grande, / se pone al lao de los Andes / y es un enano cualquiera*". Trayendo estos ejemplos queremos mostrar cómo el autor comienza a ampliar el campo temático de su producción artística con el transcurrir de los años.

Más allá de lo expresado hasta aquí, nosotros expondremos dos poemas presentes en el libro que no presentan temáticas artísticas, pero sí reflejan esta conjunción entre los temas nativos y la novedad de otras perspectivas a las que aludimos anteriormente.

4.1. *Dios me entiende*¹⁸⁶

En "Dios me entiende" el autor deja traslucir algunos indicios de su propia vivencia religiosa. Al utilizar la primera voz del singular, el lector rápidamente asocia la voz enunciante con la voz del artista. Y esta idea se refuerza al conocer algunos aspectos de la vida de Atahualpa y su pensamiento con respecto a la cuestión religiosa. Debido a ello, para nuestra interpretación del poema, también tendremos en cuenta la experiencia religiosa del autor.

El tema principal del texto es la búsqueda de Dios y el modo de comunicarse con Él mediante el rezo. Mientras en otras composiciones lo divino era atisbado como

¹⁸⁴ YUPANQUI, "Malambo", en: *Ibid*, 9.

¹⁸⁵ YUPANQUI, "Consejos", en: *Ibid.*, 69.

¹⁸⁶ YUPANQUI, "Dios me entiende", en: *Ibid*, 65 (Cf. Anexos, 123).

Misterio, como Infinito, o como lo Sagrado, aquí se enuncia la palabra Dios en un sentido espiritual. El yo lírico expresa que ha sido calificado como mal cristiano porque no lo ven rezar y por no frecuentar los templos. Ante tales críticas, el acusado muestra otro modo de acercarse a Dios. Primero señala que la búsqueda debe ser interior, ya que “*el que busca por fuera / a Dios no lo va a encontrar*”.¹⁸⁷ Y agrega su propia experiencia de comunicación interior con Dios al decir: “*Mi corazón es un pozo / y allí me pongo a rezar / cosas que los dos sabemos, / y que ignoran los demás*”.¹⁸⁸ Lo que se propone, en definitiva, es un itinerario hacia la interioridad. Esos caminos hacia lo profundo del ser humano se encuentran sugeridos en otras obras presentes en el libro. Un ejemplo claro se presenta en los versos de “Forastero”, donde se dice:

*“Y ando por todas las sendas,
las del llano, las del cerro,
y las que con honda huella
se van corazón adentro”.*¹⁸⁹

Ya hemos analizado en otras composiciones cómo es en el adentro del hombre donde emerge el auténtico canto. Al igual que en el canto de la baguala, allí en el pozo interior del hombre nace su rezo. Un rezo que es canto y herida, como se dice en el presente poema, al igual que en aquellas evocadoras líneas de la “Milonga del solitario”:

*“Toda la noche he cantado
con el alma estremecida;
que el canto es la abierta herida
de un sentimiento sagrado...”.*¹⁹⁰

El canto adquiere un sentido de *plegaria* y de *expresión religiosa* manifestada como una *experiencia interior* donde se da la comunicación del hombre con Dios. Sin embargo, esa experiencia no se cierra únicamente en un encuentro intimista, sino que el poema también señala cómo se es cristiano cuidando del otro, y cómo Dios es testigo de los trabajos que el hombre realiza para hacer frente a la pobreza. De acuerdo con esto, podríamos decir que hay una conjugación entre una actitud contemplativa y otra activa que se encuentra reflejada en el contenido del poema. De todas maneras, en este caso

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ YUPANQUI, “El forastero”, en: *Ibid.*, 101.

¹⁹⁰ YUPANQUI, “Milonga del solitario”, en: *Ibid.*, 22.

pareciera tener primacía el carácter pasivo y silencioso de la búsqueda de Dios y eso se ve reflejado sobre el final del escrito.

El sujeto lírico culmina expresando: “*Dios me entiende, y yo lo entiendo. / Nos hablamos... sin hablar*”.¹⁹¹ Al terminar la composición con estas palabras se sugiere que, en el fondo, el vínculo del hombre con Dios se encuentra atravesado por el silencio. El silencio es anterior al rezo del canto. No hay canto auténtico que no emerja de un silencio originario. Y esa es la experiencia que Atahualpa describe en una entrevista cuando le preguntan por sus propias creencias religiosas. Dice Yupanqui a su interlocutora: “A Dios lo ando campeando... hace años que lo ando campeando... A veces se me hace que converso”.¹⁹² Sin embargo, esa conversación con Dios es una comunicación silenciosa. Amplía su respuesta trayendo una sentencia que expresa: “Dios es Aquél a quien sólo el silencio nombra”,¹⁹³ y luego reflexiona sobre la persona que utiliza mucho la palabra Dios y se pregunta: “¿No será (aquella persona) como el gallego vendedor de yerba que nombra mucho lo que quiere vender? Si tanto adoras a Dios, y tanto bien te hace, no lo nombres muy seguido, sino en tu profunda intimidad”.¹⁹⁴ Esa experiencia religiosa, que es personal del autor histórico, se ve reflejada en la obra que aquí presentamos y en otras tantas composiciones del artista.

Fernando Boasso, reflexiona en torno al sentido religioso del silencio y explica que el silencio está presente en las experiencias de las diversas religiones. “Este silencio no es sólo una ausencia de sonidos, un vacío estéril, sino concentración, viviente riqueza humana que conjuga todas las fuerzas interiores (...). Es espacio de la germinación de la vida del espíritu”.¹⁹⁵ Para Boasso, este sería el significado más hondo que tiene el silencio en la obra de Atahualpa. Y desde ese silencio nutricio surge la palabra. “Así, silencio y palabra se conjugan. El silencio llama a la palabra y la palabra se abisma en el silencio”.¹⁹⁶

4.2. *Indio*¹⁹⁷

El poema titulado “Indio” presenta como temática principal el *mestizaje* producido con la colonización de América por parte de España. El título hace referencia al sujeto

¹⁹¹ YUPANQUI, “Dios me entiende”.

¹⁹² MONCALVILLO, “Reportaje a Atahualpa Yupanqui”, 74.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ BOASSO, *Atahualpa Yupanqui*, 37.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ A. YUPANQUI, “Indio”, en: *Guitarra*, Buenos Aires, Siglo veinte, 1979, 133 (Cf. Anexos, 123).

enunciatorio, es decir, a quien la voz del enunciador se dirige, al indio. El poema se encuentra estructurado en siete estrofas cuartetos, aunque de medidas diversas.

La composición comienza y culmina con una misma estrofa de cuatro versos alejandrinos con un sujeto lírico inclusivo en primera persona del plural. Ya en este fragmento del texto queda presentado el tema. El primer verso expresa metafóricamente ese movimiento colonizador de España sobre América, figurado con el verbo *poner*. El yo lírico toma dos personajes icónicos de la literatura española como son *su* Sancho y *su* Quijote. Elementos típicos de la cultura española que son introducidos, puestos, en un *nosotros* que es receptáculo de tal movimiento. En definitiva, lo que es *su*yo entra a formar parte y a bullir dentro del *nosotros*. Sin embargo, la estrofa se cierra con una proposición adversativa con signos de exclamación que hace referencia a un elemento propio del *nosotros*. Se toma la figura del indio y se señala que esta ocupa un lugar —acaso un lugar de privilegio— en el templo del corazón.

Los cinco cuartetos del medio relatan la historia de los pueblos indígenas de la región. Se nombra explícitamente a los pueblos aymara y quechua, y se los caracteriza con un léxico enriquecido, señalando elementos de la cultura —como la quena y la tarka—, o haciendo referencia a distintos roles que se cumplían dentro de la comunidad nativa —como el amauta o el curaca—.

El indio fue señor del territorio de la puna y la cordillera, pero el yo lírico anuncia que luego su destino cambió y su sangre se derramó sobre las minas y las plantaciones de caña y coca. En otro de sus poemas, el artista utiliza una metáfora similar al expresar que “ha engordado la tierra con la sangre del indio”.¹⁹⁸ Estas expresiones resaltan la difícil situación del indígena trabajando en los campos. El cambio es abrupto, han pasado de ser señor a ser peón. Una penosa realidad cubierta —como dice el texto— por el silencio. Como señala el autor en *Cerro Bayo*, “el dolor del indio de nuestras montañas es auténticamente un sufrir y un callar gigantescos”.¹⁹⁹

De todas maneras, el sujeto lírico vuelve a elevar la figura del indio al compararlo con la grandeza del cóndor, con la velocidad del guanaco y la bravura del puma. Aún más, lo enaltece cuando lo llama “Hijo del Sol”. No se olvida que, en tiempo del Inca, el Sol fue el dios de la *raza del Ande*, y quechuas y aymaras al llamarlo *Tata Inti* se enorgullecían al identificarse como hijos predilectos de esta divinidad andina.

¹⁹⁸ A. YUPANQUI, “Los indios”.

¹⁹⁹ YUPANQUI, CB, 89.

Finalmente, la penúltima estrofa culmina con la historia del indio del ayer para dar paso al mestizo de hoy. El yo lírico se identifica plenamente con el mestizo, posicionándose temporalmente en el presente y asumiendo la herencia de aquellos antiguos pueblos. Con una metafórica exclamación expresa la confluencia étnica del mestizaje al expresar: “*¡Mira bien estas manos / que entre sus tonos claros / aún conserva el cobre de tu América!*”.²⁰⁰

Yendo más allá del texto, es posible descubrir al autor detrás de la obra a través de dos aspectos. Por un lado, como señalamos en nuestra presentación del libro *Guitarra*, aquí es clara la conjugación entre el conocimiento vivencial de Yupanqui —expresado en la inclusión de los elementos territoriales— y sus saberes de biblioteca —representados en los personajes de la obra de Cervantes—. Por otra parte, nuevamente es posible asociar al sujeto lírico con el autor histórico, quien siempre se ha identificado a sí mismo como herencia del mestizaje, no solo étnico, sino también cultural. Esto ha sido mostrado en la reseña bibliográfica que hemos incluido en el capítulo primero de nuestro trabajo.

Aquí terminamos nuestra descripción del libro *Guitarra*. A continuación, nos introduciremos en la última parte de nuestro análisis de la poética yupanquiiana al presentar su obra *La capataza*.

5. *La capataza*²⁰¹

La capataza, es el último libro de Atahualpa Yupanqui publicado en 1992, el mismo año en que se produce el deceso del artista. El título de la obra, que coincide con el primer poema que en ella se presenta, hace referencia a la luna. En el poema, el sujeto lírico —a quien identificamos con el autor— nombra a la luna como capataza de lo que ama y deja. Atahualpa siente cerca el final de su vida. Al momento de la publicación del libro ha pasado poco más de un año desde la muerte de su esposa. A ella le consagra una dedicatoria en la primera página del libro. Y, en el poema “La capataza” él mismo anticipa su propia muerte diciendo: “*Capataza, me voy. Ya me despido. / Salgo a buscar vidalas al sendero. / ¡Tú le dirás las cosas que me callo / a todo lo que amo y lo que dejo...!*”.²⁰²

Luego de este poema que da apertura al libro, la obra se divide en seis partes principales. La primera, bajo el subtítulo “América y la tierra”, contiene escritos en prosa y algunos poemas. Se destacan textos en homenaje a José Gabriel Condorcanqui, Túpac

²⁰⁰ YUPANQUI, “Los indios”.

²⁰¹ A. YUPANQUI, *La capataza*, Buenos Aires, Ediciones Cinco, 1992.

²⁰² YUPANQUI, “La capataza”, en: *Ibid.*, 13.

Amaru II, quien fue ejecutado en 1781 luego de encabezar una fuerte rebelión frente a la corona española. A su vez, en esta primera parte se incluye un texto que no es de autoría yupanquiiana. Se trata de las “Palabras de un piel roja”, una carta escrita por el Jefe Seattle como respuesta al presidente Pierce de Estados Unidos, quien buscaba comprar los territorios de los indios. El contenido de la carta sintoniza con la noción que Atahualpa tiene del vínculo entre el hombre y la tierra. Posiblemente, esta sea la razón de la inclusión de dicho texto en el libro. Esta sección, que también incluye composiciones referidas a pastores y niños de la puna, culmina con un poema dedicado a las Islas Malvinas.

En la segunda parte, titulada “Los trabajos y los caminos”, el autor presenta diversos textos que aluden a los lugares por los que él ha transitado. Es así como le dedica poemas a Tucumán, Colombia, Uruguay, Hiroshima, Hungría, y también escritos en prosa a los paisajes de Toledo y a la ciudad de París. Sin duda, en este apartado se encuentran asentadas diversas vivencias y conocimientos del autor que trascienden a su identidad americana. En otras palabras, se puede afirmar que en esta parte del libro Yupanqui expresa su apertura a otras culturas, e incluso a lo universal humano.

La tercera sección del libro está dedicada a la música. En el texto “La música y la tierra” Atahualpa retoma el tema del vínculo entre la composición musical y el territorio argentino. Esta relación entre la tierra, el hombre y la música se reafirma en otro texto presente en el apartado, en el cual el autor reflexiona en torno al instrumento de la guitarra. Allí señala que “la guitarra es un misterio que sólo se devela cuando el hombre canta o reza junto a ella los salmos de la tierra y de la vida”.²⁰³ Nuevamente, como ya lo hemos mencionado en otras ocasiones, el *canto* es entendido como *rezo*. En definitiva, esta parte del libro es una reflexión en torno la música y al canto como modos de expresión de la experiencia humana.

El cuarto apartado lleva el subtítulo de “Músicos y poetas”. Allí se rinde homenaje a poetas que el autor admira, como ser: los cuyanos Hilario Cuadros y Buenaventura Luna, el arriero José Andrés Díaz de La Rioja, el paraguayo Félix Pérez Cardozo, el chileno Pablo Neruda, y el eminente poeta español Antonio Machado. Atahualpa deja por escrito la estima, el respeto y, en algunos casos, la amistad que tiene con estos artistas.

La quinta parte del libro está reservada para “El hombre y su paisaje”. Se compone de seis poemas, en su mayoría de temas autóctonos del territorio argentino. Sin embargo, dedica el poema “Marzo” en el cual se expresa el dolor por lo que ha sido la guerra en el

²⁰³ YUPANQUI, “La guitarra y su misterio”, en: *Ibid.*, 76.

viejo continente. Allí se enuncia: “«*En algún lugar de Europa*» / *la muerte cava un abismo. / Y en algún rincón del mundo / va mi corazón herido*”.²⁰⁴

Finalmente, el último apartado de *La capataza*, rotulado como “Lunas, sueños y quimeras”, presenta cuatro poemas. El último de ellos, “Ocurrencias”, vuelve a manifestar el tono de despedida del libro mediante las siguientes palabras: “*Antes que el tiempo me borre / una cosa quiero hacer: galopar por esas pampas / como buscando el ayer*”.²⁰⁵ Así como Atahualpa abre su último libro con una especie de testamento nombrando a la luna como capataza de todo lo que ama y deja, ahora pareciera cerrarse con la manifestación de un último deseo antes de su partida *p’al silencio*.

De acuerdo con lo marcado hasta aquí, es posible afirmar que *La capataza* es expresión de lo humano en su dimensión universal. Con respecto a la producción artística, se refleja la importancia de que el arte se encuentre arraigado a la tierra, y que a partir de dicho arraigo llegue a abrirse a lo universal. Sobre el final de su vida, con una experiencia enriquecida por el mismo andar por el mundo, Atahualpa llega a comprender que hay cuestiones humanas que son universales. La injusticia se sufre y provoca dolor, en el Perú de Condorcanqui, en Hiroshima y en la puna jujeña. En este sentido, Eliana Abdala declara que “uno y otro extremos del planeta con muchos años de diferencia demuestran que el camino que ha de recorrer el ser humano en busca de su lugar en el mundo es mucho más difícil para el pobre”.²⁰⁶

A continuación, ofreceremos la descripción y análisis del poema “Pesebre navideño”, que se encuentra en la quinta parte del libro en cuestión. Esta será la última composición que estudiaremos en el presente capítulo del trabajo.

5.1. *Pesebre navideño*²⁰⁷

El título del poema presenta un ícono religioso y destaca un particular tiempo litúrgico, la Navidad. La obra está estructurada en quince estrofas de versos octosílabos y se enuncia a través de un yo lírico que presenta diversos espacios, exteriores e interiores. Enfocaremos nuestra descripción en dos aspectos centrales de la composición: la imagen del viento, y la realidad de la gente que se congrega para celebrar la Navidad.

Las primeras cinco estrofas presentan al protagonista del poema: el viento, que por haber nacido en las cumbres nevadas se lo denomina Viento Blanco. En un primer

²⁰⁴ YUPANQUI, “Marzo”, en: *Ibid.*, 117.

²⁰⁵ YUPANQUI, “Ocurrencias”, en: *Ibid.*, 128.

²⁰⁶ ABDALA, *Guitarra, dímelo tú*, 71.

²⁰⁷ YUPANQUI, “Pesebre navideño”, en: *La capataza*, 111-115 (Cf. Anexos, 124).

momento, el viento va montado en un caballo de nieve, y anda desatado desde los picos hasta las profundas quebradas. No hay más sonido que el de su silbo. No es el susurro de una tierna brisa, sino el restallar de un vendaval. Sin embargo, luego de remolinos y ventiscas, el viento va perdiendo su fuerza. Metafóricamente, se expresa que el indio enlaza el caballo del viento, por lo que este ya no galopa, sino que va a pie por la tarde puneña. En ese andar, el viento se asoma a un poblado de la zona.

Las siguientes estrofas muestran otro escenario y presentan un motivo festivo. En uno de los ranchos se está celebrando la Nochebuena. Se describe la preparación del espacio para la ocasión: *“En el patio de la casa / hay un rincón de milagro. / Candelas asustadizas / junto al pesebre sagrado / alumbran la Nochebuena / de los que viven mal año. / Allí un torito de arcilla, / allí un corderito blanco / y junto al niño moreno / la virgencita de barro”*.²⁰⁸ No se trata de una simple decoración. Ante las imágenes se evoca el sencillo ruego para que el nacimiento del Niño traiga un buen año.

El viento contempla la escena y conoce la dureza de la vida que llevan los kollas del altiplano. Ve la soledad del runa, la siembra malograda, la desdicha del arriero y el silencio de la raza. Sobre el final del poema, el sujeto lírico dirige expresamente su palabra al viento con un pedido, o más bien un mandato: *“Viento del Ande que sabes / la pena de los callados, / vuélvete a la cordillera, / monta en tu potro nevado / y galopa por el mundo / contando lo que has mirado”*.²⁰⁹ Se solicita al viento como testigo de la difícil existencia de aquellos hombres y mujeres que habitan la región. Se lo convoca para ser la voz de aquél kolla mudo a quien *“le faltan palabras, como le sobran harapos”*.²¹⁰

Ahora bien, la imagen del viento es recurrente en la composición yupanquiiana. Dos ejemplos nos ayudarán a dar cuenta de esto que afirmamos. Por un lado, está la leyenda que hemos incluido al comienzo de nuestro primer capítulo. Allí se dice que el viento recoge los sonidos, cantos, rezos y silbos de la tierra y de los hombres en una infinita alforja. Al igual que en el poema, allí el viento también aparece como recolector y distribuidor de las diversas voces, especialmente de las voces de aquellos seres olvidados en lugares recónditos del territorio. Por otro lado, un escrito titulado “El viento” donde también se describe la voracidad del viento andino. Allí se dice que “corceles ululantes lo llevan (al viento) en la loca carrera, desde las cumbres hasta el fondo de las quebradas (...). Envuelve en su enorme caudal todos los sonidos robados a la tierra. Los

²⁰⁸ *Ibid.*, 113.

²⁰⁹ *Ibid.*, 114.

²¹⁰ *Ibid.*

lleva hasta la gruta de sus magias andinas y con ellos, compone sus músicas”.²¹¹ Pero la furia del viento no puede contra el poderoso grito de la montaña. La tierra, como una madre, levanta su voz e increpa al viento obligándolo a aminorar la marcha.

¿Es la imagen del viento un simple recurso literario? Podríamos decir que se trata de un recurso literario, pero que está cargado de diversos significados. Según Fernando Boasso, el símbolo del viento en la obra yupanquiense se acerca, analógicamente, al sentido que otras culturas le han dado a este fenómeno atmosférico. De esta manera, hace referencia a las lenguas clásicas para rescatar del griego la noción de *ἄνεμος* (anemos) — que significa viento, aire o movimiento del ánimo— y del latín *anima* —es decir, soplo, aire, brisa, aliento, vida, alma—. Así mismo, también retoma el sustantivo *ruah* del hebreo bíblico, que designa a la vez al viento y al Espíritu divino. A su vez, es el Espíritu el que inspira a los profetas bíblicos convirtiéndolos en proclamadores del mensaje divino, anunciadores de la Palabra. Boasso afirma que “esta vinculación de Viento-Espíritu y Palabra, nos aproxima al símbolo del viento en Yupanqui, porque el viento en él es creador, elaborador de los cantares de la tierra”.²¹²

En relación a lo anterior, quisiéramos destacar estos sentidos del viento en el poema en cuestión. Por un lado, la imagen del viento contemplando la celebración del nacimiento del Niño se entiende como símbolo de la vida nueva que constantemente surge, incluso en esa dura existencia que atraviesan los hombres y mujeres del altiplano. Por otro lado, la misión “profética” del viento para ser la voz que recorra el mundo contando aquello que ha visto. Se presentan diversos sentidos simbólicos del viento: en su carácter cosmológico, como fenómeno atmosférico típico de la región andina; en su dimensión antropológica como espíritu de vida y palabra que dice acerca del hombre; y también asociado a un sentido religioso, acompañando al ícono del pesebre.

Con respecto a aquel pesebre del altiplano quisiéramos destacar que se trata de una de las tantas prácticas religiosas que los kollas han adoptado del cristianismo. En otras obras de Yupanqui se hacen referencias a las procesiones con el Santo, a promesas a la Virgen y a devociones diversas. Aquí se relata una celebración del tiempo navideño, pero en *Cerro Bayo*, por poner un ejemplo, se describe el tiempo litúrgico de la cuaresma. Allí se dice: “Marzo: tiempo de meditaciones (...). Los labriegos llenan las capillas a lo largo de los caminos. Oscuros, cansados, tratan de entregarse a las prácticas religiosas, y

²¹¹ YUPANQUI, “El viento”, en: AI, 69.

²¹² BOASSO, *Atahualpa Yupanqui*, 29.

a veces se sienten reconfortados”.²¹³ De todas maneras, el autor señala que estas cosas no alejan al kolla de sus devociones andinas. *Pachamama* siempre ampara los sembrados, *Coquena* conduce los rebaños de vicuñas y guanacos, *Chiqui* y *Pujllay* están presentes en el Carnaval, y *Huayra* fecunda las nubes haciendo parir la lluvia.²¹⁴

En fin, el poema “Pesebre navideño” expone diversas realidades que parecieran entrelazarse: la tierra, el viento, la vida andina en su pobreza y religiosidad, el anhelo de esperanza de aquellos hombres y mujeres del noroeste argentino. Nuevamente, encontramos una variedad de temas que confluyen en una misma composición. Queda claro aquí ese movimiento, al cual nos referimos anteriormente, que va desde lo particular de la comunidad nativa hacia lo universal, por medio de la voz del viento que lleva por el mundo el mensaje del altiplano.

6. Breve balance general del análisis

A modo de cierre de este segundo capítulo, presentaremos de manera escueta los principales temas y símbolos identificados en las descripciones de los poemas seleccionados.

Es evidente que la obra de Atahualpa Yupanqui trata sobre el ser humano. En sus poemas encontramos como protagonistas al kolla, al mestizo y al criollo de noroeste argentino. Sin embargo, en la medida en que el autor profundiza en la particular historia de estos hombres y mujeres de la puna, alcanza a describir cuestiones humanas de carácter universal. A su vez, el hombre no aparece como un ente estático encerrado en sí mismo, sino que constantemente se encuentra en un dinamismo relacional que lo constituye. Un símbolo que hemos remarcado a lo largo de los análisis es el del *camino*. El hombre se entiende a sí mismo como camino que lo lleva a encontrarse con otras realidades. Podemos identificar una triple vinculación constitutiva del ser humano en la obra yupanquiiana.

En primer lugar, un tema central es el vínculo del hombre con los otros semejantes a él. A menudo, estas relaciones se expresan mediante el uso de términos como ‘hermano’ o ‘paisano’. En la selección que hemos abordado este sentido comunitario se encuentra reflejado en la imagen de la caravana, como símbolo de resistencia ante las injusticias sufridas, así como también en las celebraciones festivas como el carnaval o la Navidad.

²¹³ YUPANQUI, CB, 64.

²¹⁴ Cf. *Ibid.*

En segundo lugar, otra temática sumamente importante en la obra de Atahualpa es la relación entre el hombre y la tierra. Por un lado, hemos señalado este nexo por medio del trabajo del kolla y del criollo sobre la tierra. Por otro lado, mediante la noción de *Allpa-runá*, es decir hombres-tierra, hemos dicho que se presenta esta relación como constitutiva del ser humano. El hombre no se comprende si no es en relación a la tierra. En este sentido, hemos destacado la expresión '*runa allpa kamaska*' que significa: *el hombre es tierra que anda*. Esta definición nos lleva a pensar en dos cuestiones. Primero en el arraigo del hombre a la tierra. Y, segundo, el verbo 'andar' nos conecta con el símbolo del camino que alude a la transitoriedad de la existencia.

En tercer lugar, otra cuestión significativa en la poética de Yupanqui es el vínculo del hombre con lo *sagrado*. Esto —como hemos visto— es expresado mediante símbolos con un sentido hierofánico. El rezo de la baguala, la apacheta en la montaña, el rito de la corpachada como ofrenda a Pachamama, la celebración del pesebre navideño, entre otros, son ejemplos de estos símbolos por los que el ser humano atisba el *Misterio*. También hemos señalado al *silencio* como expresión de hondura que habilita la comunicación con Dios.

En fin, con un lenguaje sumamente sencillo que bebe de las raíces del pueblo y de la tierra, Atahualpa Yupanqui llega a tratar diversas temáticas que nos "*dan qué pensar*". Aquí culmina el segundo capítulo del trabajo. En la próxima sección buscaremos exponer sistemáticamente los temas y símbolos ya identificados, y los pondremos en diálogo con categorías propias de la filosofía argentina y latinoamericana.

CAPÍTULO 3:
HACIA UNA FILOSOFÍA INCULTURADA

1. *Cantar desde el pueblo*

A lo largo de las descripciones realizadas en el capítulo anterior, hemos señalado que gran parte de la producción poética de Yupanqui esta referida al noroeste argentino y sus habitantes. Los términos “kollas”, “indios”, “mestizos”, “*allpa-runa*”, “gauchos”, “criollos”, “paisanos”, “hermanos”, conforman el campo semántico de este pueblo norteño. Por medio de los poemas nos hemos introducido en las diversas dimensiones culturales características de la gente de la región. Hemos visto sus trabajos, sus vestimentas, sus ranchos. También nos hemos acercado a sus creencias religiosas y sus ritos, como también a sus celebraciones festivas, donde nos hemos referido a sus músicas y danzas.

En nuestros análisis hemos marcado que muchos de estos elementos culturales son originarios del lugar, herencia de los pueblos andinos y las tradiciones quechua y aymara. Sin embargo, también hemos mostrado cómo aquella cultura ha sido modificada con elementos provenientes de Europa y que fueron asimilados por los pueblos latinoamericanos tras la conquista española. El poema “Indio” —analizado anteriormente— resulta iluminador con respecto a este tema. Allí se refleja de manera clara el mestizaje surgido con la llegada del español al territorio. Por un lado, se hace referencia al mestizaje racial al enunciar: “*Indio ayer, hoy mestizo. ¡Soy tu herencia! / ¡Mira bien estas manos / que entre sus tonos claros / aún conserva el cobre de tu América!*”.²¹⁵ Pero, por otro lado, se vislumbra que el mestizaje va más allá de la cuestión racial e implica también a la cultura. Esto queda claro en los últimos versos del poema que expresan: “*Puso España en nosotros su Sancho y su Quijote. / Bullen en nuestra sangre su genio y su tesón. / ¡Pero hay un indio extraño, pensativo y huraño / paseándose en el templo de nuestro corazón!*”.²¹⁶ El sujeto lírico “nosotros” se compone de ambas partes. No es solo lo indio, ni tampoco es lo español. El “nosotros” surge como la interrelación de los dos términos. Esta mixtura también la hemos señalado al hacer referencia a los estilos musicales y a la composición de coplas que, ante el decaimiento de las lenguas nativas, fueron adoptando formas españolas. De manera análoga sucede con el carácter religioso del pueblo. Como veremos más adelante (3.2), esta dimensión también podría ser comprendida desde el prisma del *mestizaje*.

Por su parte, la filosofía latinoamericana ha sido informada del hecho del mestizaje y se ha dedicado a reflexionar en torno a la fusión de culturas que ha tenido

²¹⁵ YUPANQUI, “Indio”.

²¹⁶ *Ibid.*

lugar a lo largo de la historia en nuestro territorio. Juan Carlos Scannone, al pensar la conformación de los pueblos latinoamericanos, encuentra necesario estudiar la cuestión del *mestizaje cultural*. A continuación, nos acercaremos al pensamiento del filósofo argentino para iluminar conceptualmente aquello que venimos vislumbrando desde el lenguaje poético yupanquiano.

1.1. *El mestizaje cultural*

Scannone afirma que la noción de *mestizaje cultural* es una categoría válida para interpretar la realidad latinoamericana. En cuanto categoría interpretativa, es también teórica ya que puede iluminar la praxis política, educativa, social, etcétera. A su vez, el autor la define como una *categoría-símbolo* debido a su origen metafórico. Esto significa que —en cuanto categoría— se mueve en el plano universal del concepto, pero —en cuanto símbolo— se encuentra ligado a lo particular de la cultura. Este inter-juego entre el lenguaje categorial y el simbólico es el que nos habilita a pensar filosóficamente a partir de lo simbólico de la poesía.

Ahora bien, para comprender mejor la categoría utilizada por el filósofo es preciso comprender qué entiende por “cultura”. Scannone se deslinda del sentido de “cultura ilustrada” y se refiere a la cultura en el sentido de *ethos* cultural, es decir, el modo particular de vivir que tiene una comunidad histórica. En otras palabras, se refiere a la cultura de la comunidad como “el modo peculiar de habitar en el mundo, de relacionarse con la naturaleza, con los demás hombres y pueblos, y con Dios. Se trata de un estilo de vida que implica un determinado sentido de la vida y de la muerte como su núcleo ético-cultural”.²¹⁷

Una vez demarcada la noción de cultura, el autor explica que llama “mestizaje cultural” “a la mutua fecundación de culturas cuyo fruto es un *ethos* cultural nuevo, surgido de dos anteriores”.²¹⁸ Esto no excluye la presencia del conflicto ni la permanencia de elementos culturales que quedan afuera de la integración. De todas maneras, al hablar de ‘mestizaje cultural’ se enfatiza el hecho en que “el *encuentro* de culturas ha primado sobre el conflicto o la yuxtaposición, y la *novedad histórica* del surgimiento de un pueblo nuevo (con su correspondiente *ethos* cultural) ha primado sobre el trasplante”.²¹⁹

²¹⁷ J.C. SCANNONE, NPP, Buenos Aires, Guadalupe, 1990, 172-173.

²¹⁸ *Ibid.*, 173.

²¹⁹ *Ibid.*

El autor utiliza esta categoría para explicar filosóficamente el acontecimiento fundacional del pueblo criollo y de su *ethos* cultural. Allí afirma que el mestizaje cultural es el resultado del entrecruzamiento de dos dialécticas que subyacen a la historia. Por un lado, la dialéctica hombre-mujer, que sería la dialéctica del encuentro, de la fraternidad entre los hombres, los pueblos y las culturas. Por el otro lado, la dialéctica señor-esclavo, dialéctica del conflicto y dominación.²²⁰ En el contexto latinoamericano, el mestizaje surge como “fruto de la unión conquistadora del señor-varón y la sierva-mujer”.²²¹ Hay dos aspectos importantes acerca de esta comprensión filosófica del mestizaje.

En primer lugar, el mestizaje entrelaza ambas dialécticas, sin embargo, tiene prioridad la dialéctica varón-mujer sobre la de señor-esclavo. La primera asume y transforma la segunda, y de allí se explica que haya una primacía de la unidad sobre el conflicto. Esto se da más allá de que dicha unidad se haya construido por imposición y por conquista. Es así que podemos hablar de una unidad en el conflicto. En segundo lugar, cabe destacar la *novedad histórica* fruto del entrecruce de dialécticas. Hemos dicho que del mestizaje surge un nuevo *ethos* cultural, y, por lo tanto, diremos que emerge un nuevo sujeto. A continuación, nos centraremos en la descripción que Scannone hace de este sujeto que es *histórico y cultural*.

1.2. *El nosotros ético-religioso*

Al pensar en la constitución del pueblo latinoamericano, Scannone hace referencia a este en cuanto a sujeto de una historia y de una cultura. Ahora presentaremos algunos rasgos característicos de este sujeto con el fin de poder iluminar nuestra posterior explicitación de la categoría “pueblo” en la realidad argentina y latinoamericana.

Es preciso considerar que este sujeto no es un *yo*, sino más bien un *nosotros*. Esto —en cierto modo— marca una ruptura con la noción de sujeto heredada de la modernidad. Por un lado, se diferencia del *ego cogito* cartesiano, pues el nosotros ético-histórico no es un *a priori* que se posiciona como fundamento y sustrato de los actos. Por otra parte, también, se diferencia del *yo* trascendental kantiano, ya que “el «nosotros» no es la universalización del «yo», ni es el sujeto trascendental de la relación sujeto-objeto, sino que implica, además del «yo», también el «tú» y los «él» (y supone el «Él»), que no son reductibles al «yo» ni siquiera comprendido trascendentalmente”.²²²

²²⁰ Cf. *Ibid.*, 177.

²²¹ *Ibid.*, 178.

²²² SCANNONE, NPP, 25.

En contraposición con aquellas posturas, el *nosotros* postulado por Scannone es un sujeto *comunitario*, cuya constitución la podemos entender desde tres aspectos distintos, pero profundamente ligados el uno con el otro. En primer lugar, el *nosotros* es un sujeto en el cual la relación ética *yo-tu-él* es constitutiva del mismo. La unión del *nosotros* se da en y a través de la alteridad ética. Por ello podemos decir que el *nosotros* se trata de una subjetividad ética. En segundo lugar, el *nosotros* está arraigado a la *tierra* y a ella religado. Detrás de dicho arraigo está presente, no solamente la dimensión ética del *nosotros* como comunidad *geo-cultural*, sino también su dimensión religiosa de relación con lo Absoluto. En tercer lugar, el *nosotros* se encuentra religado a Dios quien se manifiesta y comunica en y por medio del símbolo. Por lo tanto, podemos decir que el sujeto comunitario pensado por el filósofo argentino es un *nosotros ético-religioso*. Ahora bien, este sujeto comunitario se condensa en el concepto de “pueblo”, una “categoría clave para la interpretación política, social, histórica y cultural de América Latina”.²²³

1.3. El pueblo fruto del mestizaje cultural

La categoría “pueblo” es abordada por Scannone a partir de sus significación *histórico-cultural*. Por un lado, la entiende como categoría *histórica*, “pues sólo en la historia concreta se define lo que es «pueblo», en relación con una memoria, una praxis y un destino histórico comunes”.²²⁴ Por otro lado, la comprende como categoría *cultural*. Esto quiere decir que la categoría “pueblo” está referida a la creación, defensa, y liberación de un *ethos* cultural propio de una comunidad.²²⁵ De ambas significaciones se infiere que el concepto de “pueblo” es indisoluble de la cuestión política, social, económica, educacional, religiosa, etcétera. En otras palabras, el pueblo se constituye a partir de los modos que una comunidad encuentra para habitar el mundo de manera adecuada, en las relaciones éticas entre las partes que la componen y con otros pueblos, en las búsquedas de justicia y de desarrollo humano y en el modo de vincularse con lo trascendente.

Con lo mencionado hasta aquí ya podemos acercarnos —sin clausurar el concepto— a una definición de ‘pueblo’ como el “sujeto comunitario de una *experiencia histórica común*, un *estilo de vida común*, es decir, una *cultura* y un *destino común*”.²²⁶ A su vez, Scannone afirma que la categoría “pueblo” deriva de la de “mestizaje cultural”.

²²³ *Ibid.*, 179.

²²⁴ SCANNONE, *Evangelización, cultura y teología*, 187.

²²⁵ Cf. *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*, 221.

De allí se comprende que el pueblo originariamente está conformado dialécticamente y que existen antagonismos en su mismo seno. Sin embargo, sobre tales antagonismos prevalece la unidad a través del encuentro y la fraternidad. Esto da pie para concebir el pueblo como una *comunidad orgánica*.²²⁷ Su ser orgánico implica que hacia su interior haya diferencias, las cuales socialmente se pueden entender como distinción de funciones, roles y tareas. Nótese, que sin esta diferenciación no habría unidad posible que se pueda mantener como estructura.

La categoría “pueblo” no es un concepto puramente abstracto, sino que surge de la experiencia y, a su vez, nos permite reflexionar sobre ella. A continuación, haremos de las categorías presentadas —mestizaje cultural, nosotros ético-religioso, pueblo— faros para iluminar e interpretar la realidad histórica argentina, en lo que concierne a lo descrito en los capítulos anteriores de nuestro trabajo.

1.4. Interpretación histórica del pueblo argentino

Scannone sostiene que estas categorías resultan adecuadas para interpretar no sólo el acontecimiento fundacional de algunos pueblos latinoamericanos, sino la historia que le siguió a dicho acontecimiento.²²⁸ Desde esta premisa nos acercaremos a algunos rasgos generales de la realidad del pueblo argentino y su constitución histórica.

El surgimiento de muchos pueblos latinoamericanos, se dio históricamente mediante el mestizaje cultural entre el elemento colonizador europeo y lo nativo americano. De dicho entrecruce surgió el pueblo criollo y mestizo, un pueblo nuevo, un sujeto nuevo. Pueblo que tiene herencias tanto ibéricas como indígenas, aunque el aspecto nativo haya tenido que ofrecer lucha y resistencia para poder subsistir frente a lo extranjero. Un ejemplo de esta doble procedencia se puede identificar, por un lado, en el modo en el que el territorio se fue poblando según la estrategia española en tiempos de la colonia. Así se explican la fundación de numerosos pueblos y ciudades coloniales organizados con sus cabildos, iglesias y la avanzada de los caudillos. Sin embargo, hay elementos nativos que perviven en la colonia, como ser: el sentido comunitario de los pueblos, el vínculo con la tierra y la sabiduría que de allí se desprende, la explicación del mundo mediante mitos y leyendas, rasgos religiosos autóctonos, etcétera.

Luego de la revolución de mayo de 1810 y del proceso de independencia de las provincias del Río de la Plata, surgió la necesidad y la posibilidad de conformar una

²²⁷ Cf. *Ibid.*

²²⁸ Cf. SCANNONE, NPP, 180.

unidad nacional. Y en esa búsqueda de unidad, la categoría “pueblo” aparece ligada a la de “patria”, “nación”, “confederación”, “república”, entre otras. No entraremos en detalle en los procesos históricos que tuvieron lugar en aquella época. Sin embargo, queremos resaltar una cuestión que venimos enunciando: la permanente presencia del conflicto en la búsqueda de una unidad nacional.

Por un lado, las divisiones en la visión de la nueva organización y administración del territorio derivaron en una sangrienta guerra civil. Los enfrentamientos entre unitarios y federales y las sucesivas campañas al desierto para combatir a los indígenas dan cuenta de las contradicciones dentro de un proyecto común que muchas veces se encontró al borde del fracaso.

Por otro lado, quisiéramos señalar la dialéctica entre *civilización y barbarie* que estuvo presente en la configuración de la constitución nacional de 1853. Sirvámonos de un texto clave de aquella época para comprender un poco mejor el significado de esta dicotomía. Juan Bautista Alberdi, intelectual de la generación del 37, escribió en 1852 un texto titulado *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Allí afirma que “en América, todo lo que no es europeo es bárbaro. No hay más división que ésta: 1º, el indígena, es decir, el salvaje; 2º, el europeo, es decir, nosotros los que hemos nacido en América y hablamos español, los que creemos en Jesucristo y no en Pillán”.²²⁹ Ahora bien, la resolución de dicha dialéctica pareciera estar en la supresión de una de sus partes y en la afirmación de la otra. Así el pensador señala que dicho antagonismo pareciera no existir pues “el Salvaje está vencido, en América no tiene dominio ni señorío. Nosotros, europeos de raza y de civilización, somos los dueños de la América”.²³⁰ A su vez, para lograr la afirmación del elemento civilizatorio Alberdi —al igual que Sarmiento— favoreció una política inmigratoria: “la Europa nos traerá su espíritu nuevo, sus hábitos de industria, sus prácticas de civilización, en las inmigraciones que nos envíe”.²³¹ Esto se vincula directamente con aquella famosa máxima formulada por el intelectual tucumano: “en América, gobernar es poblar”.²³² Poblar con inmigrantes que trajeran consigo los hábitos europeos, la modernización de la producción, la educación, etcetera.

²²⁹ J.B. ALBERDI, *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 2017, 92.

²³⁰ *Ibid.*, 94.

²³¹ *Ibid.*, 97.

²³² *Ibid.*, 201.

Las diversas medidas sociales, políticas y económicas tomadas con el fin de potenciar el desarrollo civilizatorio y suprimir la barbarie provocaron depreciación de sectores populares como el campesinado no propietario, el criollo, el gaucho, el indio, entre otros. Sin embargo, históricamente no tuvo lugar la supresión de tales sectores. Scannone explica que el antagonismo *civilización-barbarie* opera en el ámbito de la dialéctica amo-esclavo. Como ya se ha explicado, esta se encuentra a su vez fecundada y sostenida por la dialéctica hombre-mujer, de modo que la resolución no implica la aniquilación, sino la novedad histórica de un sujeto que emerge. Es así como Scannone explica dos hechos históricos relevantes de aquel tiempo.

En primer lugar, se explica así que “la *lucha* del pueblo criollo *por la justicia* —lucha propia de la dialéctica de liberación de la servidumbre— se haya realizado en el horizonte de *unidad nacional* dado por el sentido de «pueblo»”.²³³ De esta manera, el concepto de ‘pueblo’ “une en sí la valoración de quienes sólo son pueblo (los «Juan Pueblo») y del sujeto colectivo nacional en cuanto tal”.²³⁴ Esta lucha se encuentra reflejada en la que probablemente sea una de las más grandes obras literarias argentinas: el *Martín Fierro*. Este texto, con un marcado sentido de protesta frente a las injusticias sufridas por el gaucho, surge como un ‘grito de alerta’ y un ‘acusar el golpe’ propio del pueblo.²³⁵ El poema narra la *desgracia social común* de un pueblo que “percibe que los vencedores organizan definitivamente el país en contra suya”.²³⁶ No se trata de una lucha individual, sino de una gesta colectiva por parte del *pobre*, del *oprimido* por la injusticia social que se había institucionalizado por medio de una estructura de gobierno promulgada por la reciente Constitución Nacional. Con todo esto, se entiende que el *Martín Fierro* se haya convertido con el tiempo en el poema nacional, por medio del cual el pueblo argentino se ha reconocido a sí mismo como tal.

El segundo hecho que explica Scannone a partir de su reflexión en torno a la dicotomía *civilización-barbarie* es el de la *fuerza integradora* de la cultura criolla argentina. Teniendo en cuenta el fecundo entrecruzamiento de dialécticas el autor señala lo siguiente:

“la cultura criolla argentina, despreciada y oprimida como «barbarie», tuvo la fuerza no sólo de conservar su identidad, sino de ir transformándose y creciendo, al ir negando, transformando y asimilando los valores propios de las fuerzas culturales antagónicas (las de la llamada «civilización» y de la ilustración) que pretendían destruirla. El pueblo criollo

²³³ SCANNONE, NPP, 181.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ Cf. *Ibid.*, 183. Ambos términos Scannone los toma de L. MARECHAL, “Martín Fierro o el arte de ser argentinos y americanos”.

²³⁶ J. C. SCANNONE, “Poesía popular y teología”, 268.

asimiló, acriolló («mestizó» culturalmente) los valores emancipatorios introducidos primeramente por las elites ilustradas”.²³⁷

Ante este fenómeno, Scannone afirma que el pueblo argentino se ha ido constituyendo históricamente, es decir, no es fruto de un primer y único mestizaje cultural, sino de sucesivos mestizajes que se han ido dando a lo largo del tiempo. A su vez, el autor marca la importancia que han tenido los sectores populares en estos procesos de asimilación y transformación, para mantener vivas las costumbres, los modos de vida, y la sabiduría propia del pueblo, en contraposición a las formas extranjeras.

A continuación, buscaremos abordar conceptualmente aquello que ya hemos vislumbrado en la poesía yupanquiana: la *irrupción* de los pueblos norteños en la configuración de la unidad nacional. Tal como venimos señalando, la lucha de los sectores oprimidos continúa dándose en el horizonte de la conformación de un pueblo.

1.5. Las víctimas históricas: la otra cara del pueblo

En el primer capítulo de nuestro trabajo hemos situado histórica y geográficamente la producción artística de Atahualpa Yupanqui. También hemos realizado una descripción de la configuración social de la Argentina del siglo XX, destacando el hecho de la migración interna que se dio de las zonas rurales hacia las principales metrópolis del país. A su vez, hemos remarcado la opción del artista para prestar su voz a aquellos que han sido silenciados y olvidados y que sufren la opresión de un sistema injusto. Es así como en la poesía analizada hemos ido haciendo referencia a algunas de las luchas emprendidas por los hombres y mujeres del norte, por los kollas de la puna, por los peones de la zafra, entre otros. No es nuestra intención repetir lo que ya hemos dicho, pero es preciso tener en cuenta los temas y símbolos trabajados en el capítulo anterior para ponerlos en diálogo con los conceptos filosóficos.

Tal como hemos señalado en las descripciones del capítulo anterior, la poética yupanquiana se consagra a mostrar otra cara del pueblo argentino que históricamente también ha sido excluida del proyecto político y también cultural. Cabe remarcar que Yupanqui se separa de una tradición folclórica que hasta entonces había puesto su foco únicamente en el gaucho y en el campesino, y pone en el centro de sus composiciones al kolla y al mestizo de la puna: “*Esta es la voz de la caravana india. / La voz que no resbala ni se arrastra. / La voz del gran silencio que baja a la llanura. / Esta es la voz del poncho,*

²³⁷ SCANNONE, NPP, 182.

de la melena lacia, / de la ushuta incansable, de las manos sin nada".²³⁸ Estos versos, que nosotros hemos asociado al acontecimiento histórico del "Malón de la Paz" de 1946, nos permiten entender que por medio del arte se muestra una realidad que estaba oculta, silenciada. Sostenemos que esta visualización de la trágica existencia del pobre de la puna se da al modo de *irrupción*. El "Malón de la Paz", junto con las diversas narraciones que lo refieren, es un potente símbolo de dicha *irrupción*.

Aquí cabe establecer una relación con un fenómeno que Juan Carlos Scannone designa con la noción de *irrupción del pobre*.²³⁹ El término 'irrupción' expresa la dinámica de un fenómeno que *entra rompiendo* (in- rumpere) con una realidad anterior. El autor explica que la irrupción del pobre hace tomar conciencia de los límites del proceso de modernización que ha ido produciendo la pauperización estructural de muchos. En este sentido afirma:

"los pobres, marginados y excluidos, al sufrir en carne propia la crisis y los límites de la sociedad técnica moderna en movimiento hacia la globalización, y de su lógica instrumental y sistemática, (...) tienen la oportunidad de contribuir a superarlas con su creatividad histórica, de reafirmar su dignidad y su sabiduría de la vida (...) y de ejercitar la solidaridad recíproca ante la crisis".²⁴⁰

Aparece, entonces, otra categoría clave para la interpretación de la historia argentina que es la del "pobre". Con el tiempo, Scannone amplía esta conceptualización y utiliza la noción de "víctimas históricas" para referirse a los pobres, marginados y excluidos. Son los pobres que irrumpen tanto en la conciencia, como en la sociedad.

La irrupción en la conciencia se da como una *interpelación ética*. Interpelación que a menudo se manifiesta como *indignación* y *cuestionamiento* de las situaciones de opresión. Pero, en ocasiones, también se manifiesta como un *asombro radical* que "se experimenta ante la emergencia de vida y libertad en medio de tales circunstancias de opresión y muerte".²⁴¹ El filósofo argentino advierte que dicha admiración se produce ante un *plus de vida y libertad* que surge en tales condiciones desfavorables. Ese nacimiento de vida Scannone lo identifica en modos diversos:

"con la alegría, el canto, la belleza, la fruición contemplativa, la solidaridad (compartiendo aún "lo que no se tiene"), la apertura hacia la naturaleza, los otros y Dios, que se dan con frecuencia entre los pobres, su profunda sabiduría popular, su creación de espacios de

²³⁸ YUPANQUI, "No queremos paisajes".

²³⁹ El término "irrupción del pobre" fue acuñado primeramente por teólogo Gustavo Gutiérrez (cf. "L'irruption du pauvre dans la théologie de l'Amérique Latine", *Convergence* 1-2 (1981), p.22).

²⁴⁰ J.C. SCANNONE, *Discernimiento filosófico de la acción y pasión históricas: Planteo para el mundo global desde América Latina*, Barcelona, Anthropos, 2009, 129.

²⁴¹ J.C. SCANNONE, "La irrupción del pobre y la pregunta filosófica en América Latina", en: SCANNONE, PERINE (Comp.), *Irrupción del pobre y quehacer filosófico*, Buenos Aires, Bonum, 1993, 127.

libertad, fraternidad y convivencia solidaria, la gratuidad de las relaciones religiosas, humanas y estéticas expresadas en la fiesta popular”.²⁴²

Volviendo sobre la poesía yupanquiiana, sostenemos que estos dos aspectos de la irrupción del pobre en la conciencia —*interpelación ética y asombro ante la vida*— están presentes en sus descripciones. Por un lado, aquella “voz que baja a la llanura” no es otra cosa que el llamado, o más bien el clamor, de un sector del pueblo que ha quedado relegado en una situación de injusticia. Justamente, es la voz de “las manos sin nada” que comienza a hacerse escuchar. Tal como exclama el poeta: “*el runa de las cumbres y el kolla de la puna encontraron su voz*”.²⁴³

Por otro lado, a pesar de la pena y el dolor, Yupanqui deja traslucir la impostergable vida de esta gente. Vida que no se detiene a esperar mejores condiciones para surgir y manifestarse. Es la vida que se manifiesta en el canto popular y en la fiesta del pobre que, tal como describimos la fiesta del carnaval, no es otra cosa que “un puente de gracia y de amores, de brindis y charlas, tendido entre las angustias de ayer y los pesares de mañana”.²⁴⁴ Este plus de vida también se manifiesta como *solidaridad* y *fraternidad* en medio de las injusticias. Con respecto a esto, Atahualpa se refiere en numerosas ocasiones al trabajo en la zafra cañera, producción que históricamente ha estado atravesada por diversos tipos de atropellos contra los más humildes. Allí destaca el sentido comunitario de los hombres que trabajan en los campos. “*Riojanos y santiagueños, / salteños y tucumanos, / con el machete en la mano / volteaban cañas maduras, / pasando las amargas / y aguantando como hermanos*”. La idea de que los seres humanos son *hermanos* entre sí se repite constantemente en la obra yupanquiiana.

Hasta ahora nos hemos referido a la irrupción del pobre en la conciencia. Primero, son los pobres que toman conciencia de la injusticia en la que viven. Pero, también toman conciencia de esta realidad quienes, sin ser pobres, hacen opción por tales víctimas. Incluso, hay una toma de conciencia por parte de aquellos que son incomodados ante las reacciones de las víctimas, por ejemplo, los propietarios de los cañaverales y de los campos de algodón, o los políticos que deben dar respuesta a los reclamos realizados. Sin embargo, la irrupción que se da en el nivel de la conciencia motiva también la irrupción en el orden social.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ YUPANQUI, “No queremos paisajes”.

²⁴⁴ YUPANQUI, CB, 62.

Scannone identifica el fenómeno de la irrupción del pobre en la sociedad con la aparición de diversos movimientos populares que buscan romper con las estructuras de injusticia social, como ser: agrupaciones libres del pueblo, organizaciones obreras y campesinas, comunidades eclesiales de base, entre otras. Lo novedoso de este tipo de organizaciones populares se encuentra —como ya se ha dicho antes— en el clima de *gratuidad y solidaridad* en el que estas se gestan. A su vez, el autor plantea que, a través de estos movimientos y organizaciones populares, los pobres se hacen *sujetos* de la historia. En este sentido afirma:

“la irrupción del pobre conlleva consigo no sólo la exigencia de la inclusión —en las decisiones éticas y políticas— de todos los afectados, preferentemente de los más negativamente afectados —en el respeto de su alteridad irreductible—, sino también la construcción de un auténtico *nosotros ético-histórico* en todos los niveles sociales”.²⁴⁵

Tal como es posible advertir, nos volvemos a encontrar con la noción de sujeto entendido como *nosotros ético-histórico*. El fenómeno de irrupción del pobre, de las víctimas históricas, revela otro sentido del sujeto-pueblo. En definitiva, se muestra otra cara del pueblo. En fin, la categoría “pueblo” resulta clave para la descripción e interpretación de la realidad argentina y latinoamericana. Hemos intentado esbozar su significado desde distintas perspectivas y encontramos que la poesía yupanquiiana nos permite ahondar en la comprensión ya que visibiliza y muestra un *rostro* —muchas veces oculto y silenciado— del pueblo. Podemos decir que ambos autores se posicionan desde los pobres. Así como Scannone hace filosofía desde las víctimas, Yupanqui canta desde, por y para ellas. Esto lo expresa aquel payador perseguido que dice: “*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*”.²⁴⁶ Podemos decir que Atahualpa *canta con el pueblo*. Ambos, filósofo y artista, habilitan una lectura de la historia desde su reverso, es decir, desde lo que ha sido olvidados y callados, desde aquellos que son *una piedra sola derrumbada al costado del camino*. A continuación, nos centraremos en otro tema clave que nos permite seguir estableciendo relaciones entre la poesía popular y la filosofía. Nos adentraremos a estudiar el vínculo del pueblo con su tierra.

²⁴⁵ SCANNONE, *Discernimiento filosófico*, 130.

²⁴⁶ YUPANQUI, PP, 23.

2. *Andar en la tierra*

A lo largo de nuestro trabajo hemos marcado enfáticamente la centralidad que tiene el tema de la tierra en la poética yupanquiana. En el capítulo 1 hemos realizado una breve descripción geográfica del territorio argentino con el fin de mostrar cómo las diversas topografías influyen en el desarrollo cultural, económico y político de las distintas regiones del país.

En el capítulo 2, nos hemos acercado a las representaciones brindadas por Atahualpa acerca del territorio del norte argentino. Cabe destacar que el artista describe con gran fidelidad los lugares en los que ha transitado. Son numerosas las caracterizaciones de la puna, de su terreno pedregoso, de su vegetación, de los fenómenos atmosféricos, y de los animales autóctonos. También remarca el verdor de los cañaverales y de las quebradas, la corriente de los ríos, la claridad de los cielos y la importancia de las lluvias y el peligro de las tormentas.

En el presente apartado ya no haremos una descripción cosmológica de la tierra como lugar, sino que buscaremos tratar con mayor sistematicidad aquel vínculo entre el hombre y la tierra que ya hemos vislumbrado a través del lenguaje simbólico utilizado por Atahualpa. En primer lugar, nos referiremos a la *tierra* como símbolo por medio del cual el *hombre* se comprende a sí mismo. En segundo lugar, indagaremos en la tierra como símbolo a través del cual el hombre llega a atisbar el *Misterio*.

2.1. *Allpa-Runa*

Es evidente que la existencia del ser humano que habita en la puna y en la región andina está estrechamente ligada a la tierra. Básicamente, su vida depende de la tierra. La vida del pastor que dirige el rebaño a las lomadas verdes y que “sabe otear el cielo para saber que tiempo hará mañana”,²⁴⁷ la vida del arriero que lleva el ganado a través de los cerros y quebradas hacia los corrales; las vidas de los hombres y mujeres del surco que cada día hunden sus manos en la tierra para preparar el terreno para la siembra; la vida del minero, aquel buscador que muchas veces con su piqueta “está cavando su propia tumba”;²⁴⁸ la vida del zafrero que lucha de sol a sol “por lo que siempre es ajeno”.²⁴⁹ Todas estas vidas, al igual que tantas otras, están profundamente arraigadas a la tierra. Como ya hemos señalado antes, “el hombre siempre permanecerá *pegado a la tierra*,

²⁴⁷ YUPANQUI, CB, 70.

²⁴⁸ YUPANQUI CB, 204.

²⁴⁹ YUPANQUI, “La partida”.

sobre la que ha de luchar, crecer, amar y sufrir, hasta que el cansancio y un anhelo de sombra lo haga tenderse bajo las piedras, en un silencio definitivo”.²⁵⁰

¿Qué significa permanecer *pegado a la tierra*? En el capítulo anterior hemos mencionado dos expresiones por medio de las cuales Atahualpa expresa su comprensión del ser humano y su profundo vínculo con la tierra. Por un lado, la conjugación de dos vocablos quechuas que forman la noción de “*Allpa-Runa*”, que se traduce como “hombres-tierra”. Fernando Boasso explica que “*Allpa-Runa*” se acerca al binomio latino “*homo-humus*”. En su interpretación infiere que, los términos “*homo*” y “*homine*” —que designan al ser humano— podrían compartir la raíz de “*humus*”, que significa tierra y suelo. De esta manera muestra cómo análogamente esta comprensión del ser humano es compartida por otras tradiciones. Sin embargo, profundicemos en la concepción yupanquiiana del hombre.

La noción de *Allpa-Runa* se encuentra bellamente reflejada en el poema “Tiempo del hombre” aquí presentamos:

*“La partícula cósmica que navega en mi sangre
es un mundo infinito de fuerzas siderales.
Vino a mí tras un largo camino de milenios
cuando, tal vez, fui arena para los pies del aire.*

*Luego fui la madera, raíz desesperada.
Hundida en el silencio de un desierto sin agua.
Luego fui caracol, quién sabe dónde.
Y los mares me dieron la primera palabra.*

*Después, la forma humana desplegó sobre el mundo
la universal bandera del músculo y la lágrima.
Y brotó la blasfemia sobre la vieja tierra.
Y el azafrán, y el tilo. La copla y la vidala.*

*Entonces vine a América para nacer un Hombre.
Y en mí junté la pampa, la selva y la montaña.
Si un abuelo llanero galopó hasta mi cuna,
otro me dijo historias en su flauta de caña.*

*Yo no estudio las cosas, ni pretendo entenderlas.
Las reconozco, es cierto, pues ante viví en ellas.
converso con las hojas en medio de los montes
y me dan su mensaje las raíces secretas.*

*Y así voy por el mundo, sin edad ni Destino.
Al amparo de un cosmos que camina conmigo.
Amo la luz, y el río, y el camino, y la estrella.
Y florezco en guitarras, porque fui la madera”*.²⁵¹

²⁵⁰ YUPANQUI, CB, 33 (el remarcado es nuestro).

²⁵¹ A. YUPANQUI, “Tiempo del hombre”, en: CV, 11.

El texto expresa el lazo entre la tierra y el hombre, vínculo que Boasso define con el concepto de “*solidaridad antropocósmica*”.²⁵² Los versos del poema van describiendo una “*antropogénesis evolucionista*” en la cual el hombre se va constituyendo desde una partícula cósmica que fue arena, madera y caracol y que finalmente navega en la sangre de un hombre que nace en América. En definitiva, *Allpa-Runa* expresa que el hombre está hecho del cosmos, de la tierra. Pero no hay que interpretar esto como algo meramente abstracto. En la comprensión de *Allpa-Runa* entran en juego aquello universal humano con lo particular de la tierra en la que el hombre está. Por lo general, los mitos antropogénicos se expresan de esta manera. Buscan explicar la universalidad humana desde un tiempo, lugar y cultura particular. En este caso, el hecho de que se nombre América demarca esa situacionalidad geográfica.

Otra imagen —que hemos señalado anteriormente— en la que se refleja esa *solidaridad antropocósmica* es la del hombre que se cubre con su poncho. Atahualpa advierte que “en el poncho no están solamente el hilo y la hilandera. Está la tierra callada y grávida, el canto de las calandrias y la soledad del cardón”.²⁵³ Al vestir el poncho, el hombre se cubre con la tierra, se arraiga a ella. El poncho aparece entonces como el único abrigo ante el despojo de una existencia arrojada en la inmensidad andina. En la soledad de la montaña, el pastor ve el poncho y recuerda a su madre tejedora, huele en él los olores de su rancho que han quedado impregnados en los hilos trenzados, y siente en él la calidez en medio del frío de la noche abierta en el cerro. El hombre que viste su poncho se llena de nostalgia, pero también se colma de esperanza por el retorno al pago. El poncho es entonces un símbolo, “es la herencia de todas las fuerzas intraducibles que condicionan un alma y una existencia con sentido americano”.²⁵⁴ En suma, el poncho refuerza la idea de que el hombre es *Allpa-Runa*.

Sin embargo, este vínculo intrínseco con la tierra no se trata de una relación idílica. Hemos señalado que Yupanqui a menudo utiliza la metáfora de la piedra para hablar del kolla y del nombre norteño. La imagen transmite la dureza y el despojo de una existencia que es llevada, muchas veces, con sufrimientos y pesares. Cabe recordar las palabras a aquel niño dormido: “*Ay, del destino y la pena / de haber nacido en la Puna*”.²⁵⁵ El hombre de la puna ama a su tierra, pero también le teme y respeta. Es así como como en

²⁵² Cf. BOASSO, *Atahualpa Yupanqui*, 66

²⁵³ YUPANQUI, AI, 11.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ YUPANQUI, “Duerme niño indio”.

un verso la llama “tierra menuda y sucia”, y al siguiente “tierra bien amada”.²⁵⁶ En definitiva, el kolla se pregunta una y otra vez: “¿Qué tendrás, tierra mía / para que yo me sienta / un poco de tu drama / y un poco de tu fiesta?”²⁵⁷

2.2. El hombre es tierra que anda

Ahora bien, hemos visto que Atahualpa enriquece su concepción del hombre-tierra con otra expresión que repite en diversas partes de su obra. El artista exclama “*Runa Allpa Kamaska*”, que se traduce con la expresión: “El hombre es tierra que anda”. La imagen del “andar” y el símbolo del camino son los más utilizados por el autor en sus composiciones. Así como define al hombre puneño como un “heroico caminante”, la kolla dice de sí misma: “yo que no soy nada, / nada más que senda / (...) / Yo que sólo vivo / pa andar y sufrir”.²⁵⁸ A su vez, el hombre que baja del cerro exclama: “Es mi destino / piedra y camino. / De un sueño lejano y bello, viday. / Soy peregrino”.²⁵⁹ En algún modo, el pastor, el arriero, el minero, y también *el que anda porque sí* nomas pueden decir: “mi querencia es el camino / bajo la luna y el sol”.²⁶⁰ Es aquella tendencia de volver siempre al camino, a la senda. Es la costumbre de una y otra vez volver a *andar*.

El *andar* le imprime cierto dinamismo al *estar pegado en la tierra* al que nos referíamos anteriormente. Se puede decir que es un modo de estar en la tierra, y también un modo de existencia. Un modo que implica dos dimensiones que parecen, a primera vista, contrapuestas. Por un lado, la noción de arraigo en el suelo, como algo permanente. Justamente, la frase tomada de Atahualpa habla de *permanecer* pegado a la tierra. Y sus constantes referencias a las costumbres ancestrales del pueblo kolla refuerzan esta idea. Pero, por otro lado, la noción del *andar* no solo matiza la postura anterior, sino que le brinda un sentido provisorio y transitorio. Por lo tanto, podríamos comprender la expresión “*tierra que anda*” como una polaridad entre las dimensiones de permanencia y dinamismo.

Creemos que, a partir de esta descripción, es posible entablar un diálogo con la filosofía argentina. Entendemos que se pueden hallar ciertas semejanzas y diferencias entre la concepción yupanquiana del *hombre-tierra-que-anda* y la distinción entre “*ser*” y “*estar*” propuesta por Rodolfo Kusch y retomada por Scannone. Evidentemente, el

²⁵⁶ Cf. YUPANQUI, “No queremos paisajes”.

²⁵⁷ YUPANQUI, “¡Tierra mía!”.

²⁵⁸ YUPANQUI, “El ruego”.

²⁵⁹ YUPANQUI, “Piedra y camino”.

²⁶⁰ YUPANQUI, “Querencia”, en: *Guitarra*, 44.

correlato no es directo pues Atahualpa no llevó su reflexión a un lenguaje filosófico. Si bien no es nuestra intención hacer una descripción exhaustiva de la propuesta de los filósofos argentinos, ni tampoco desligarnos de la postura de Yupanqui, pensamos que la relación es pertinente y puede enriquecer nuestra lectura sobre el tema.

Es sabido que uno de los temas más recurrentes en el pensamiento de Kusch es la postulación del *estar* como un horizonte distinto y anterior al del *ser*, y que más propio de América. Pero, ¿qué implica esta distinción? En una especie de análisis gramatical, el autor explica que el verbo *estar* es utilizado cuando se trata de circunstancias, mientras que el verbo *ser* se usa para designar estados permanentes.²⁶¹ El *estar* se interpone entre el sujeto y la acción, así como también entre el sujeto y la definición. Kusch indaga en esta distinción que se produce a nivel idiomático y señala que “*estar* proviene del *stare*, latino, *estar en pie*, lo cual implica una inquietud. El *ser* en cambio, en cuanto proviene de *sedere*, *estar sentado*, connota un punto de apoyo que conduce a la posibilidad de definir”.²⁶² Por lo tanto, pareciera advertirse una oposición entre *estar* y *ser*, entre inquietud y reposo, entre determinación esencial y circunstancial. En fin, el autor entiende que “un *estar* así concebido, constituye el verdadero punto de partida para cualquier análisis del existir. Es al fin de cuentas un *estar* reducido *al habitar, aquí y ahora*”.²⁶³

Ahora bien, este *estar en pie* que nos abre la posibilidad de pensar un modo de existencia del *aquí y ahora*, y que nos refiere a una estado precario y contingente de la existencia, nos lleva a pensar nuevamente en el *andar*. Y no creemos que sea mera coincidencia que Kusch, que también trajinó en la región de la puna y el altiplano, haya pensado también el *andar* como un modo vinculado al *estar*, y también al *ser*. Al igual que con el abordaje lingüístico del *estar*, el filósofo advierte que en América es común decir “yo ando caminando”, o “yo ando trabajando”.²⁶⁴ Esto, según el autor, es porque tenemos pudor de definirnos directamente. A primera vista, el *andar* así entendido se asemeja mucho a la descripción del *estar* que referimos más arriba. Pero, ahondemos un poco más en esta cuestión.

Kusch continúa su explicación relatando el encuentro que tuvo con el indio Quispe en La Quiaca. Al verse frente a frente el filósofo comprendió que “la distancia entre yo y el indio Quispe era la que media entre *ser* y *estar*. Por un lado, él —que venía de Buenos

²⁶¹ Cf. R. KUSCH, *El pensamiento indígena y popular en América*, Buenos Aires, Hachette, 1977³, 251.

²⁶² *Ibid.*, 252.

²⁶³ *Ibid.*, 256.

²⁶⁴ R. KUSCH, “Charlas para vivir en América”, en: *Obras completas I*, Rosario, Fundación Ross, 2007, 545.

Aires— siempre había sido incitado a *ser alguien*. Él se debía distinguir en su ambiente, tenía que sorprender con sus estudios, con sus trabajos, con su independencia económica, y con sus posesiones. En definitiva, —volviendo sobre un término ya enunciado— él estaba del lado de la *civilización*, él tenía que *ser alguien*. Por el otro lado, Quispe era alguien que se *deja estar*. Detrás de él sólo está su comunidad, su parcela de tierra y sus dioses. Esas cosas siempre estuvieron asociados a la *barbarie*. Quispe era de los que *están*. Con todo, a pesar de la distancia entre uno y otro, Kusch encuentra algo que los vincula al preguntarse: “¿qué hacíamos el indio y yo en La Quiaca? Que curioso, pues andábamos”.²⁶⁵ Tanto él como Quispe *andaban* sin más. Aunque se trate de un andar distinto. El indio andaba buscando unas monedas para poder comer en un restaurante de la ciudad. Kusch señala que, en ese momento —*ahí y ahora*—, Quispe tenía deseos de *ser alguien*. En cambio, él andaba en La Quiaca con una finalidad contraria. Dice que buscaba perder un poco de ese *ser alguien* para ver qué hay en el otro lado. Podríamos decir, entonces, que el *andar* quita al hombre tanto del lugar del *dejarse estar* como del de *ser alguien*.

Por lo tanto, el *hombre-tierra-que-anda* nos habilita a pensar en un sujeto (no solo individual, sino también comunitario) que se mueve entre el *estar* y el *ser*. El *andar* implica no sólo al *estar*, sino también al *ser*; no sólo a lo bárbaro, sino también a lo civilizado. Estaríamos así en consonancia con lo analizado anteriormente respecto de la dialéctica *civilización-barbarie*. En la historia del pueblo argentino, a pesar de numerosos intentos, no se ha dado la completa supresión de los polos, sino que se ha mantenido una polaridad en tensión. La noción del *andar* y el símbolo del *camino*, no sólo reflejan esta realidad y le permiten al pueblo comprenderse a sí mismo, sino que también dan contenido para poder pensar filosóficamente esta integración. A continuación, seguiremos indagando en el vínculo entre el pueblo y la tierra, pero desde la idea de *filiación* y su apertura al misterio.

2.3. Pachamama: La Madre Tierra

Para profundizar en la comprensión yupanquiiana de la tierra es preciso recordar lo que ya hemos explicado acerca de los símbolos. Pues, en Atahualpa la *tierra es símbolo*. Esto quiere decir que en sus poemas y escritos que tratan sobre la tierra constantemente se sugieren realidades que están *más allá* de lo material. Por ejemplo, el *árbol* alude a lo duradero; la *piedra* referencia a la existencia dura y solitaria, pero también a la fortaleza

²⁶⁵ *Ibid.*, 547.

y la perdurabilidad; el *camino* implica un modo particular de existencia; el *cardón* significa la soledad y la resiliencia frente a un ambiente hostil; el *cóndor* habla de libertad y de señorío. Y así, muchos otros elementos de la tierra que, además *en* su realidad sensible, permiten al hombre vislumbrar algo *más allá*. Pero, no sólo los elementos particulares del territorio aparecen como símbolos, sino que la tierra, en su totalidad, tiene un carácter simbólico.

Boasso expresa con precisión que Atahualpa “resalta la vincularidad telúrica como alianza *filial* con la *Madre* Tierra, a la que ama fielmente”.²⁶⁶ El carácter maternal de la tierra es un tema que ha estado presente en muchísimas culturas a lo largo del tiempo. Atahualpa hereda esta concepción de la tierra allí en el noroeste argentino. El kolla tiene un vínculo con la tierra que trasciende la mera materialidad. Su *filiación* va más allá de haber nacido en tal o cual parcela de tierra, o de pertenecer a esta u otra comunidad. Los títulos “hijos de la tierra” o “hijos del cerro” implican un sentido mucho más profundo de filiación. ¿A qué se debe esto? Para los pueblos andinos la tierra no sólo vale por su valor económico, o su productividad. Vale aún más porque tiene que ver con su historia, con sus ancestros y con sus dioses.

Atahualpa sabe expresar este vínculo en distintas partes de su producción artística. Cuando presencia el entierro de una niña fallecida en la puna y dice que “parecía, en la quietud del monte verdegrís, como si la urpillita y el alma de la niña muerta escucharan recónditamente en la brisa, una historia de hadas nativas”.²⁶⁷ O también en aquella canción dedicada a su “Tierra querida” en donde canta: “*en el misterio de las quebradas / vaga la sombra de mis abuelos*”.²⁶⁸ También expresa que allí en la tierra se encuentran los dioses. Está *Pachamama*, amparando las siembras y los viajes; está *Coquena*, que “reparte su gracia de vicuñas y huanacos, según los ritos cumplidos por el hijo de la tierra”.²⁶⁹ También se encuentra allí afuera *Huayra* que con su remolino fecunda las nubes y las hace parir el agua para los campos y sembrados.²⁷⁰ Por lo tanto, el vínculo filial entre el hombre y la tierra está cargado de todos estos significados.

Como hemos anunciado y venimos mostrando, la tierra es un símbolo con hondos significados. Boasso, al interpretar el simbolismo presente en la obra yupanquiiana,

²⁶⁶ BOASSO, *Atahualpa Yupanqui*, 57.

²⁶⁷ YUPANQUI, “Cementerio kolla”, en: AI, 52.

²⁶⁸ A. YUPANQUI, “Tierra querida”.

²⁶⁹ YUPANQUI, CB, 64.

²⁷⁰ Cf. *Ibid.*

explica que “toda profunda experiencia simbólica es una experiencia religiosa”.²⁷¹ Religiosa en el sentido es que *en y a través* de la tierra como símbolo se llega a atisbar, algo siempre *más allá*, lo Trascendente, el Misterio. Se trata del símbolo entendido como *hierofanía*.²⁷² En las descripciones del capítulo anterior hemos identificado el carácter hierofánico de la tierra en la figura de Pachamama (madre tierra). A su vez, hemos señalado y explicado dos ritos importantes a través de los cuales el hombre andino entra en contacto con este Misterio. Por un lado, hemos descrito la plegaria india frente a la *apacheta*, aquel altar dedicado a Pachamama. Por otro lado, hemos hecho referencia a la ceremonia de la *corpachada*, en la que se ofrecen ofrendas acompañadas por súplicas y ruegos. Teniendo en cuenta esas descripciones, ahora buscaremos ampliar nuestra comprensión acerca de Pachamama.

Atahualpa describe a la Pachamama como “misterio creador de la fuerza que anima la vida andina”²⁷³; como deidad que habita en las grutas ignotas de las montañas;²⁷⁴ como “dueña y señora de los picachos y de los pastos, de las bestias y de los hombres, la que se enoja en los temblores, la que protesta en el rodar de los truenos, la que extravía al hurgador que ofende a la tierra buscando oro, estaño y plomo...”.²⁷⁵ Ahora bien, junto con Boasso, sostenemos que en la poética yupanquiana no se produce la divinización de la tierra; sino que —como ya hemos dicho— en cuanto símbolo, abre abismos sin fondo en donde se vislumbra el misterio.

Juan Carlos Scannone también reflexiona en torno a la cuestión de la tierra y explica que es una categoría clave para la filosofía latinoamericana. En un sentido similar al que venimos enunciando, el filósofo argentino explica que el “nosotros-pueblo” mantiene una relación *religante* y ético-comunitaria con la tierra. Tierra que a su vez es entendida como *realidad* “de suyo” y como símbolo. Con respecto a esto, el autor señala que “la tierra es símbolo de lo numinoso, sagrado, ctónico, materno de la religiosidad (...) El simbolismo indoamericano de la Pacha Mama (madre tierra) —cuando es verdadero simbolismo— apunta a ese aspecto del Absoluto”.²⁷⁶

Por lo tanto, podemos entender a Pachamama como la revelación de lo sagrado a través de la tierra. Y como auténtica experiencia religiosa, el hombre también busca entrar

²⁷¹ BOASSO, *Atahualpa Yupanqui*, 54.

²⁷² Cf. *Supra.*, 43.

²⁷³ YUPANQUI, CB, 64.

²⁷⁴ Cf. *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ SCANNONE, NPP, 27.

en contacto con aquel Misterio. La plegaria frente a la apacheta, el rito de ofrenda en la corpachada y el ruego son modos por medio de los cuales el hombre se acerca al Misterio que se revela pero que no se deja capturar. Hemos visto cómo el hombre en esa conexión religiosa alcanza a *traducir* lo que la tierra le dicta. Sin embargo, siempre hay algo del Misterio que se sustrae y no se termina de decir. Atahualpa parece comprenderlo al decir con belleza: “*Tierra mía! / En el camino de tus montañas / encontró mi corazón estas palabras. / Lo grande, lo intraducible, queda dentro de mí. / Como una música recóndita, / amparada en la fuerza cósmica de tu silencio*”. A continuación, seguiremos ahondando en la búsqueda de lo sagrado en la poética yupanquiiana, y, a partir de allí, intentaremos describir el *núcleo sapiencial* de la cultura del pueblo argentino.

3. *Campear el Misterio*

Evidentemente, en el punto anterior del trabajo ya hemos comenzado a reflexionar en torno al misterio que se vislumbra en el modo de comprender la tierra como Pachamama. No debemos perder de vista esa dimensión telúrica de la religiosidad que en Atahualpa se presenta como herencia de las antiguas religiones andinas. Ahora, quisiéramos mostrar cómo en la poética yupanquiiana hay también una búsqueda de lo absoluto, de lo sagrado, que se da por medio de la *palabra*. Nuevamente, el punto de partida de nuestra reflexión se encuentra en las descripciones realizadas en el capítulo anterior.

3.1. *La palabra y el Misterio*

Atahualpa advierte que “el canto parece la prolongación de la senda hacia espacios infinitos”.²⁷⁷ Esta evocación del infinito por medio de la palabra es una cualidad que no pasa desapercibida en la escritura yupanquiiana. Constantemente, la palabra honda y enaltecida busca señalar aquellos espacios que están *más allá* de la realidad. No se trata de desligarse del mundo real y concreto, sino de atravesar el mundo de las cosas para vislumbrar algo *más allá*. Y ese camino, en Atahualpa, parece lograrse con la palabra. El canto, la palabra poética, es la prolongación de la senda hacia ese *más allá*.

En el capítulo anterior hemos realizado una descripción de la baguala, aquel canto que —según Yupanqui— siempre proyecta al hombre hacia lo alto, hacia lo infinito. Justamente, en un poema titulado “Baguala”, el autor escribe: “*la senda está dolida de*

²⁷⁷ YUPANQUI, CB, 20.

distancia infinita".²⁷⁸ Si decimos que la *palabra* es la prolongación de la *senda*, y a su vez la *senda* esta dolida de *distancia infinita*, entonces, podríamos afirmar que es la *palabra* (en este caso la *baguala*), la que está dolida de esa infinita distancia. Ahora bien, esas *sendas* buscan lo infinito y también "*con honda huella / se van corazón adentro*".²⁷⁹ En la *palabra*, comprendida como *senda*, se produce el *cruce* entre lo *humano* y lo *infinito*.

¿En qué radica lo humano en esa *palabra*? Al describir la *baguala* mostramos al menos dos condiciones que posibilitan el surgimiento de esa *palabra-camino*. Por un lado, la *noche*. Es el momento en el cual el hombre ya no puede ver con claridad las cosas, el mundo de afuera. Allí, cuando los ojos no pueden ver hacia afuera, el hombre mira en su corazón y se *da cuenta* de aquello que en él habita. Decimos que es un *darse cuenta*, pues normalmente el hombre tiende a poner su atención en las cosas exteriores y es declarado ignorante de lo que sucede a sus adentros. Por otro lado, el *silencio*. Análogamente, podemos decir que ese silencio es la oscuridad de los sonidos.²⁸⁰ Ya hemos señalado que, en *Atahualpa*, la auténtica *palabra* poética, nace del silencio. Es una *palabra* cargada de silencio. Resulta pertinente recordar aquella línea en que Yupanqui expresa que "el alma del arriero se preña de silencios para parir una canción en la noche".²⁸¹ La imagen es de una suma belleza y un profundo significado. Pues, en primer lugar, implica comprender que hay un silencio fecundado en el alma del hombre. Y, en segundo lugar, que la *palabra* nace como vida nueva.

Es preciso señalar que tanto la *noche* como el *silencio* simbolizan estados del alma por los que transita el ser humano. Volviendo sobre el poema "Baguala", allí se dice que es el hombre del cerro —que en ocasiones se siente *extranjero en la vida y perdido en la distancia*, y que enardece *angustias* y degüella *sombras*— el que entona el canto infinito. Es decir, *noche* y *silencio* son símbolos de aquellas experiencias de *soledad*, de *sin-sentido* y de *angustia*. Estas son instancias que sacan al ser humano de su mundo conocido y lo enfrentan a una oscuridad en la que el hombre experimenta la ausencia, no solo de las cosas, sino también del sentido. Son experiencias que parecieran dejar al hombre sin palabras,²⁸² sin embargo, aunque parezca una paradoja, es de allí donde brota *la palabra* que permite el *cruce* entre la finitud humana y lo infinito.

²⁷⁸ A. YUPANQUI, "Baguala", en: AI, 28.

²⁷⁹ YUPANQUI, "El forastero".

²⁸⁰ Cf. BOASSO, *Atahualpa Yupanqui*, 81

²⁸¹ YUPANQUI, CB, 56.

²⁸² Karl Rahner habla de "experiencias existenciales" por medio de las cuales la gracia de Dios prepara los corazones para la Palabra. Análogamente, nosotros nos referimos a las experiencias descritas por Yupanqui

Ahora bien, así como antes destacamos que la palabra está dolida por lo infinito, en la “Milonga del solitario” Atahualpa dice que “*el canto es la abierta herida / de un sentimiento sagrado*”.²⁸³ ¿Es acaso una mera casualidad que el poeta cambie el término *infinito* por el de *sagrado*? En un principio diríamos que Atahualpa utiliza las palabras “infinito”, “misterio” y “sagrado” prácticamente de igual manera. Sin embargo, la noción “sagrado” tiene también una connotación que refiere a lo divino. Y así la interpretaremos en este momento para señalar que detrás de ese infinito y de ese misterio que señala la palabra poética, esta lo divino. Con respecto a esto, Boasso lee a Yupanqui y explica que lo sagrado “aunque invisible e inexpresable, pues es Misterio, está ahí oculto penetrando todo y escapándose de todo y por encima de todo, abriendo espacios hasta el Infinito”.²⁸⁴ Este autor entiende que Atahualpa no sólo es cantor de *misterios*, sino del *Misterio*.

Alguna vez, Atahualpa refiriéndose a su experiencia religiosa dijo: “rezo junto a una guitarra, y mis salmos son ásperos e imperfectos. *Sé que dentro mío hay un eco perdido, buscándolo a Dios*”.²⁸⁵ Ese eco, herida de un sentimiento sagrado, lo pone en búsqueda del Misterio, que el artista identifica con Dios. En otra ocasión, como ya hemos señalado, Atahualpa refuerza esa idea de búsqueda al expresar que a Dios lo anda *campeando*. Hace suyos los versos de su poema que dicen “*tal vez Dios se le ha perdido / y él lo ha salido a campear*”.²⁸⁶ El verbo *campear*, más que una acción expresa una actitud. Es un modo de estar dispuesto a la búsqueda y también dispuesto a un dejarse *herir*, y un dejarse encontrar. Es un estar vigilante, un otear el horizonte, un esperar esperanzado a la revelación del Dios que se revela como Misterio. Decimos nosotros que el *campear* a Dios es una *actitud religiosa* que muestra también un modo de pararse del hombre frente al Misterio.

Ahora bien, esto que hemos señalado no se desliga de lo que venimos trabajando a lo largo del capítulo. La *actitud religiosa* está presente en pueblo, en el sentido que hemos encontrado en el *nosotros ético-religioso* postulado por Scannone. A continuación, culminaremos esta última sección de nuestro trabajo explicitando la actitud religiosa presente en la religiosidad del sujeto-pueblo.

como instancias de preparación y gestación de la palabra. (Cf., K. RAHNER, “La palabra poética y el cristiano”, en: *Escritos de teología IV*, Madrid, Cristiandad, 2002⁴, 412).

²⁸³ YUPANQUI, “Milonga del solitario”.

²⁸⁴ BOASSO, *Atahualpa Yupanqui*, 87.

²⁸⁵ *Ibid.*, 79.

²⁸⁶ YUPANQUI, “Dios me entiende”.

3.2. *La religiosidad popular*

A partir de la obra yupanquiiana hemos hecho referencia al sentido religioso del pueblo en su relación con la tierra, comprendida como Pachamama. También, hemos señalado cómo en la poesía de Atahualpa se da, por medio de la palabra, la búsqueda de lo Sagrado. En este último apartado, intentaremos marcar algunos rasgos de la *religiosidad popular* que encontramos diseminados en la obra artística del autor.

Ya en las descripciones realizadas en el capítulo 2, hemos podido advertir que, entre las temáticas abordadas por Atahualpa, ocupan un lugar importante las expresiones religiosas. Asimismo, hemos marcado que en su obra se entrecruzan motivos religiosos de raigambre indígena —con símbolos como la apacheta, o la corpachada— con descripciones de una religiosidad cristiana —con íconos como el del pesebre—. Tal vez, dos acontecimientos narrados en la novela *Cerro Bayo* nos ayuden a reflejar la cuestión a la que nos estamos refiriendo.

Un acontecimiento —al que ya se hizo alusión— es la descripción del tiempo litúrgico de la Cuaresma. Se dice que es un momento del año en que la gente del cerro se acerca a las capillas para cumplir con las prácticas religiosas y para aprender a rezar. También se señala que es tiempo en que “llegan los asuntos del miedo interior. ¿Qué será pues la vida, la muerte, lo eterno...?”²⁸⁷ De todas maneras, a pesar de acercarse a los misterios cristianos, se aclara que la gente no se aleja de las devociones andinas y de los ritos a Pachamama, Coquena, Huayra, etcétera.

Otro acontecimiento allí narrado es la procesión con el “Santo” con el fin de hacer las promesas necesarias para salvar a las ovejas de la peste. Al preguntarse por la causa de la peste uno de los personajes asegura que “ha’i de ser porque estamos medio retiraos del Santo”.²⁸⁸ A lo que otro responde: “habrá que promesar para que ayude. A lo mejor es así nomás...”.²⁸⁹ De esta manera, los quebradeños se largan en procesión por las sendas cargando en andas una estatuilla de San Roque. Resulta sugerente la descripción que se ofrece en el texto:

“El «Santo» es humilde. Tiene cara de indio y ropas europeas. Algún artista aborigen, tiempo atrás, lo ha tallado en madera de algarrobo. Una túnica larga, ceñida en la cintura con una correa de lana de huanaco, *ushutas* de pastor y sombrero negro de anchas alas; barba rala, ojos pequeños, boca ancha. Tendrá unos cuarenta centímetros de alto.”

²⁸⁷ YUPANQUI, CB, 64.

²⁸⁸ *Ibid.*, 85.

²⁸⁹ *Ibid.*

El relato de la procesión culmina expresando que “estaba cumplida la misión ante Dios. Ahora, faltaba solamente la oración ante la apacheta (...). Comieron los hombres, y bebieron, haciéndolo como es de rigor en el cerro: botando a la tierra el primer trago, para Pachamama”.²⁹⁰ Este segundo ejemplo tomado del texto nos permite enriquecer nuestra reflexión en torno al entrecruce entre motivos religiosos cristianos y andinos. Además de los dos modos distintos de solicitar el favor divino, se ve reflejado el entrecruzamiento entre lo europeo y lo autóctono en la figura del Santo.

Con respecto a esto, Boasso señala que “el fondo sustancial de la cultura andina es religioso”,²⁹¹ y sostiene que las creencias en torno a la Pachamama —pertenecientes a dicho fondo— hoy se encuentran mezcladas con la religión cristiana, conformando un *sincretismo* religioso. La representación del Santo con rostro indio y ropas europeas refleja de manera clara esta realidad, y, a la vez, es una imagen que nos vuelve a poner de frente a la noción de mestizaje cultural ya trabajada anteriormente.

En relación a esto último, resulta iluminadora la reflexión que hace Juan Carlos Scannone al hacer dialogar la categoría de “mestizaje cultural” con la de “bautismo cultural”. El autor denomina bautismo cultural “al fruto de la evangelización de una cultura en cuanto tal”.²⁹² A su vez, explica que en América Latina esto “se realizó en y a través de un mestizaje cultural”,²⁹³ que es el lugar del entrecruzamiento dialéctico de donde nace un *ethos* cultural nuevo. Con respecto a esto, el autor explica que “el catolicismo, sobre todo en su forma ibérica, pudo encontrarse más fácilmente que otras formas cristianas con el alma religiosa precolombina y con su religiosidad de cuño ctónico”.²⁹⁴ De tal encuentro surge el núcleo ético-simbólico de aquel nuevo *ethos* cultural que nace ya impregnado de sentido religioso.²⁹⁵ De acuerdo con lo señalado, Scannone entiende que el *ethos* cultural latinoamericano, y precisamente el argentino, se encuentra abierto a un auténtico sentido de Dios. A su vez, advierte que la *sabiduría cristiana* está vigente en el *ethos* del pueblo configurando un modo de ser y de estar que se caracteriza por una incansable búsqueda de *justicia*, por su fuerte *sentido comunitario*, y por su apertura a la *trascendencia*.

²⁹⁰ *Ibid.*, 94.

²⁹¹ BOASSO, *Atahualpa Yupanqui*, 68.

²⁹² J.C. SCANNONE, “«Mestizaje cultural» y «Bautismo cultural». Categorías teóricas fecundas para interpretar la realidad latinoamericana”, *Stromata* 33 (1977) 74.

²⁹³ *Ibid.*, 75.

²⁹⁴ SCANNONE, NPP, 67.

²⁹⁵ Cf. *Ibid.*, 68.

Nosotros ya hemos marcado tales aspectos en la obra poética yupanquiiana. Hemos puesto énfasis en esto al describir el poema “Pesebre Navideño”. Allí veíamos cómo coincidían diversos temas como la práctica religiosa comunitaria —en torno al ícono del pesebre y la plegaria sencilla— y el anhelo de justicia, solicitando al viento como testigo de aquellos hombres y mujeres a quienes *“les faltan palabras / como le sobran harapos”*.²⁹⁶ A su vez, allí resaltamos que la búsqueda de la trascendencia se da en el marco de una situación límite en la que la existencia se vuelve difícil y dolorosa. De allí destacamos el hecho de que la sabiduría cristiana posibilita la experiencia de Dios en situaciones de muerte.

Sin embargo, creemos pertinente agregar un fuerte cuestionamiento con respecto al sentido de Dios y a la lucha por la justicia, que también se encuentra expresada en la obra de Atahualpa. Esta controversia la podemos identificar en su canción titulada “Preguntitas sobre Dios”. Allí el cantor se pregunta una y otra vez “¿dónde está Dios?”. La pregunta surge en claras situaciones de injusticias. Ante la muerte del pobre peón en los campos y del minero en la mina, nace esta pregunta que ha dado tanto que pensar a la teología: ante el mal en la tierra, ¿dónde está Dios? Sin embargo, no es sólo un tema exclusivo de los pensadores, sino que es el cuestionamiento que se hace el hombre frente al sufrimiento, ante el despojo, el abandono y la opresión. Atahualpa llega a leer esto en el pueblo y culmina su canción señalando: *“¿Qué Dios vela por los pobres? / Tal vez sí y tal vez no. / Pero es seguro que almuerza / en la mesa del patrón”*.²⁹⁷

La canción parece ser un reclamo que se manifiesta como enojo hacia Dios, pero Boasso también advierte que se trata de una denuncia en contra de aquellos cristianos que “no solamente no se preocuparon por las injusticias y el dolor de los pobres, sino que fueron protagonistas de dichas injusticias”.²⁹⁸ De todas maneras, queremos resaltar que, con esta crítica, también queda reflejado el sentido religioso del pueblo: pueblo que se pregunta por el modo en que Dios actúa, y que también sufre al constatar los problemas de injusticia en la sociedad.

En fin, de acuerdo con lo expuesto a lo largo del apartado podemos reafirmar con Scannone que el *ethos* cultural argentino tiene un *núcleo sapiencial* de la vida, del hombre y de Dios.²⁹⁹ El pueblo, entendido como *nosotros ético-religioso*, es custodio de la

²⁹⁶ YUPANQUI, “Pesebre navideño” (Cf. Anexos, 124).

²⁹⁷ A. YUPANQUI, “Preguntitas sobre Dios”.

²⁹⁸ BOASSO, *Atahualpa Yupanqui*, 96.

²⁹⁹ Cf. SCANNONE, *Evangelización, cultura y teología*, 195.

sabiduría popular que no es otra cosa que un *saber vital*, que se remonta al pasado para recoger las experiencias vividas, pero que también se proyecta al futuro brindando un sentido. Dicha sabiduría —que brota desde aquel núcleo sapiencial— le permite a la comunidad comprenderse a sí misma como *pueblo*, orientándolo éticamente hacia el *bien* y la *justicia*, arraigándolo a la *tierra*, y religándolo a *Dios*.

Conclusión

Tal vez no haya una imagen que sea más evocadora que la del *camino* para referirnos al trayecto que hemos realizado hasta aquí. Nos hemos aventurado por la senda que va desde la sabiduría popular hasta la filosofía. Y hemos comprendido aquello que Atahualpa tanto insinuaba: el camino se compone de múltiples llegadas. Cada una de las partes de nuestro trabajo representa un trayecto del camino. En nuestro caso, no ha habido atajos, sino que hemos transitado la senda larga. Aquel sendero que baja hasta las recónditas quebradas de la historia de nuestro pueblo y que se eleva hacia las cumbres más claras de la palabra poética. La *historia* y la *cultura* han sido lugares importantes en nuestro camino hacia la *filosofía*.

A lo largo de nuestro trabajo nos hemos acercado a la sabiduría del pueblo argentino a través de su expresión poética. Para ello, hemos realizado una lectura fenomenológico-hermenéutica de una selección de la obra literaria de Atahualpa Yupanqui. Esto quiere decir que nos hemos introducido en el mundo poético de Yupanqui a través del análisis descriptivo de sus textos. Allí hemos podido identificar los principales símbolos y temas trabajados en su poesía. Luego, hemos dado el paso para pensar filosóficamente a partir de dichos símbolos.

Así pues, en el primer capítulo hemos mostrado cómo la sabiduría popular llega a expresarse en la obra poética y folclórica de Atahualpa. Para ello, hemos presentado una reseña de la vida del artista (1), y hemos ubicado su obra dentro del contexto histórico, geográfico y cultural de la Argentina del siglo XX (2). También hemos estudiado la importancia de los *gestores culturales* y de los *fenómenos folclóricos* para la consolidación de una *identidad cultural nacional* (3 y 4). Consideramos que la identidad del pueblo argentino se ha ido recreando por medio de diversas expresiones artísticas. Esto nos llevó a describir los rasgos generales de nuestro arte y a evidenciar cómo estos aspectos están presentes en la obra yupanquiense (5). Allí destacamos el *contenido vital* de la poesía de Atahualpa. Finalmente, desde la perspectiva de Juan Carlos Scannone, hemos explicitado desde un marco filosófico la posibilidad de una relación entre la sabiduría popular, la poesía y la filosofía (6). Llegamos a la conclusión de que la filosofía se enriquece estar arraigada en el saber del pueblo, y que, para que esto suceda, el movimiento debe ser *desde el símbolo hacia el concepto*.

En el segundo capítulo, nos hemos introducido en la obra poética de Atahualpa Yupanqui. Siguiendo un orden cronológico, hemos realizado un análisis de cada uno de los poemas seleccionados. Allí hemos identificado y explicado los principales símbolos

utilizados por el artista. Por un lado, estableciendo relaciones entre ellos, hemos dejado que Yupanqui se explique a sí mismo desde sus textos. Por otra parte, siguiendo el esquema presentado por Fernando Boasso en su estudio de los símbolos, hemos explicitado tres niveles de significación de la simbólica yupanquiana, a saber: el *antropológico*, el *cosmológico* y el *hierofánico*. Con esto hemos mostrado cómo el hombre —y también la comunidad—, por medio de los símbolos, llega a comprenderse a sí mismo, a entender el mundo en el que habita, y llega a atisbar lo sagrado.

En el tercer capítulo, hemos retomado los principales símbolos y temas señalados en la parte anterior, y a partir de ellos hemos entablado un diálogo con algunas categorías clave de la filosofía de la liberación argentina. Consideramos que en dicho camino que va desde el símbolo hacia el concepto se produce la *inculturación* de la filosofía. Es decir, en tanto filosofía, tiene pretensión de universalidad, pero esta es una *universalidad situada geoculturalmente* desde América Latina, y más precisamente, desde el noroeste argentino.

En una primera sección del capítulo, tomando como referencia el tema del *mestizaje* y la figura de los *hermanos* —presentes en la obra yupanquiana—, establecimos relaciones con la propuesta filosófica de Juan Carlos Scannone. Allí destacamos el estrecho vínculo entre los conceptos de cultura y de pueblo. Estudiamos cómo a partir del *mestizaje cultural* (1.1) surge un *sujeto* nuevo (1.2) y, por lo tanto, nace un *pueblo* nuevo (1.3). Asimismo, analizamos cómo estas categorías son fecundas para realizar una interpretación histórica del pueblo argentino (1.4). También advertimos que, tanto Yupanqui como Scannone optaron por *cantar y pensar desde el pueblo*, particularmente desde las víctimas históricas (1.5). Tal vez, *traducir las voces olvidadas del pueblo* sea una tarea compartida entre el *poeta* y el *filósofo*.

En un segundo apartado del capítulo, desarrollamos el tema del arraigo del hombre en la tierra a partir de tres imágenes utilizadas por Yupanqui. Primero (2.1), la noción de *Allpa-Runa* (hombres-tierra) nos permitió comprender cómo el hombre se encuentra constituido por medio de su relación con su territorio. Segundo (2.2), hemos indagado en la comprensión yupanquiana del ser humano como *tierra que anda*. Allí describimos el *andar* como un modo de existencia del hombre que se mueve entre el *estar* y el *ser*. Tercero (2.3), hemos ahondado en el vínculo religante del ser humano con la tierra. Tomando el símbolo de la Pachamama (madre-tierra) hemos indagado, no sólo en el carácter filial del vínculo, sino en cómo *en y a través* del arraigo en la madre tierra el ser humano se orienta hacia el Absoluto.

Finalmente, en la tercera sección del capítulo, profundizamos en la relación entre el hombre y lo Sagrado. Por un lado (3.1), nos sumergimos en la poesía yupanquiiana y pudimos ver que en y a través de su palabra poética es posible vislumbrar el Misterio. Hemos señalado cómo los símbolos de la *noche* y el *silencio* evocan situaciones existenciales que abren al ser humano a una experiencia religiosa. Es en medio de ese silencio fecundo en donde se escuchan los *ecos* de una palabra que está cargada de Infinito. Dijimos que esa palabra pone al hombre en la actitud religiosa de salir a *campear* a Dios. Por otro lado (3.2), hemos identificado algunos rasgos de la *religiosidad popular* de la gente del norte. Nuevamente, remitiéndonos a los relatos yupanquianos hemos advertido que el vínculo religioso del pueblo con Dios se vive y expresa sincréticamente. Con respecto a esto, nos resultó sugerente la categoría de “bautismo cultural” propuesta por Scannone. Allí vimos que en el *ethos* cultural del pueblo argentino está vigente, desde su conformación, una sabiduría cristiana de la vida.

En fin, retomando aquella antigua leyenda del viento, podemos decir que andando por este camino hemos ido recogiendo estas “yapitas” del alma de nuestro pueblo que son las coplas y los versos de Atahualpa Yupanqui. Sostenemos que la poesía de este autor es expresión del núcleo sapiencial de la cultura argentina. En sus estrofas se conjuga bellamente la experiencia de tantos hombres y mujeres que transcurren su existencia en la inmensidad de nuestro territorio. Por su parte, la filosofía también está llamada a recoger aquella sabiduría de nuestra tierra. A través de la articulación con la sabiduría popular, la filosofía puede llegar a pensar aquello más propio del pueblo. El logos filosófico debe nutrirse de la cultura puesto que no hay filosofía que se dé en el aire. La filosofía es inculturada, y a partir de ese arraigo en la cultura es que se abre a lo universal por medio del diálogo e intercambio con otras culturas. Por lo tanto, antes de decir, la filosofía debe *saber escuchar*. Así, de un silencio originario y abierto a la escucha podrá surgir su palabra cargada de sentido.

Anexos³⁰⁰***Piedra Sola (1941)****Piedra Sola*

Parada junto al camino
 Piedra Sola,
 ¿qué vientos te derribaron
 de la cumbre?

¡Cómo vives tu destino!
 Piedra Sola,
 grandeza que no ha quebrado
 tu derrumbe...

Hondas penas me trajeron
 Piedra Sola,
 largos caminos andando,
 donde ti.

¡Qué bien cumples tu destino!
 Piedra Sola,
 ¡cómo quisiera tu fuerza para mí!

El Poncho

Livianito en el verano,
 abrigado en el invierno,
 el poncho es una bandera
 para los hombres del cerro.

Alba y ocaso en color
 y en cada color un verso.
 ¡El poncho es una bandera
 con un corazón adentro!

Tiene gestos de amistad,
 también sabe de silencios.
 Cuando se cobran ofensas
 es escudo en brazo izquierdo.

Él conoce los rigores
 que va sufriendo el arriero
 cuando lastiman las huellas
 y el rancho se halla muy lejos...

El poncho guarda las penas
 en sus colores tan serios,
 y sus flecos son alegres
 si el gaucho viene contento.

Livianito en el verano,
 abrigado en el invierno,
 ¡El poncho es una bandera
 con un corazón adentro...

³⁰⁰ En esta sección presentamos los poemas analizados en el capítulo 2 del trabajo.

Wáíño

¡Cacharpaya de los kollas,
 quenás, tambor y charango,
 música de la quebrada
 mitad fiesta, mitad llanto...!

Cien chacrales exprimidos,
 virques de chicha llorando
 lágrimas que dá la tierra
 uñita vez al año.

Por el callejón puneño
 pasan los kollas bailando,
 sombrero alón los varones,
 ellas, de sombrero blanco.

Rebozo de tres colores,
 coplas de amor en los labios,
 ¡Oh! Los ojos de las cholas,
 ¡qué lejos están mirando...!

El wáíño ya se va yendo
 entre peñas rebotando,
 gimiendo en las quenás indias
 y riendo en los charangos...

Vibración de los tolares,
 angustia de los airampos,
 soledad de los cardones,
 ¡Todo se encierra en el wáíño!

Cacharpaya de sicuris
 mitad pena, mitad canto;
 por sendas de luna llena
 se van los kollas bailando.

Pircas

Rancho de pircas menudas
 en mitad de la quebrada,
 alero mirando al norte
 como quincháo de esperanza.

De pircas son los corrales,
 piedras plomizas y blancas.
 Solitas nada parecen
 pero juntas, ¡Cuánto aguantan...!

De piedras son las apachetas,
 altares de la montaña
 donde dicen sus promesas
 los que sufren, los que andan...

¡Así quisiera tener
 un rancho de pircas blancas
 para quincharlo de amores
 y aromarlo de esperanzas!

Para juntarlos en él
 con mi chango y mi serrana,
 uniditos como pircas
 en mitad de la quebrada...

¡Qué bien se siente la vida
 con esta fuerza en el alma...!

Pa cantar bagualas

Pa cantar bagualas
no cuenta la voz.
¡Solo se precisa
poner en la copla
todo el corazón!

No han de ser bagualas
mientras haiga sol,
de noche y andando
rodeáo de silencios
se cantan mejor.

Cada uno tenemos
un tono, señor...
Algunos p'adentro
y algunos p'ajuera
según la ocasión...

Golpiando las piegras
mi güen marchador,
como si marcara
mesmo los latidos
de mi corazón.

Y en los guradamontes
haciendo el tambor,
con mis lejanías
y mis esperanzas,
Si habré cantao yo...

Pa cantar bagualas
no cuenta la voz.
¡Solo se precisa
poner en la copla,
todo el corazón...!

La Partida

Por caminos tucumanos,
hacia el monte en que nacieron,
tierra de soles ardientes,
perfumada de poleo.

Por caminos tucumanos,
vino, vidala y silencio,
se van los hombres del surco
tan pobres como vinieron.

Ha terminado la zafra,
dura labor del invierno.
La tierra quedó cansada.
Cansada como el obrero.

Ya no se ven en la huella
pesados carros cañeros.
Ya no se siente el zumbido
de los trapiches moliendo.

Y en la noche de los campos,
como un adiós del silencio,
donde antes hubieron cañas
queda la mal'hoja ardiendo.

Adiós, tierra tucumana.
Caminos que llevan lejos
me han de separar mañana
de tus campos de tus cerros.

Ya no he de ver en los surcos
curtidos brazos obreros
luchando de sol a sol
por lo que siempre es ajeno.

Ya no he de mirar la luna
asomando tras del cerro,
ni el camino de Tafi.
Piedra, canción y recuerdos.

Han de apartarme de aquí
caminos que llevan lejos.
Más allá de aquello montes
perfumados de poleo.

Soy como el cañaveral,
tierra que rinde su esfuerzo.
Mis flores son de verano
pero adentro llevo inviernos.

Soy como el cañaveral,
con sol, y fruto, y silencio.
Y en el alma voy quemando
la mal'hoja de mis sueños.

¡Gringos...!

¡Ya de nada sirve bajar a la Villa!
Llegando el verano con sus soles juertes,
se ponen las calles, tuititos los días
llenitas de gringos, lo mesmo que peste.

Diz que son muy lindos los aires de aquí,
y por eso llegan tantos abajeños;
Ricachones rubios, turistas, doctores,
mujeres y changos que son un infierno...

Y eso que comienzan a averiguar:
¡Qué es la Pachamama? ¡Quién t'hizo ese
poncho?
¡Sabis tocar quena? ¡De adónde sois vos?
... Y te suelta el uno pa agarrarte el otro!

Yo me quedo mudo, pero aquí en el pecho
se me lo amontonan las malas palabras.
Son tántas las cosas que había de decirles
que al final me alejo sin decirles nada...

¿Total? ¿Pa qué...? Digo. Que si uno se
enoja
con esos señores, va mesmito preso;
Y te dicen: ¡Kolla bruto y atrasao!
Y a lonjazo limpio te marcan el cuero...

Llegando el verano se me hace mejor
quedarme en el cerro y hacer vida buena.
Que esos gringos ricos, rubios y atrevidos,
hasta aque no llegan, ni errando la senda...!

Aires Indios (1945)*No queremos paisajes*

Esta es la voz de la caravana india.
La voz que no resbala ni se arrastra.
La voz del gran silencio que baja a la llanura.
Esta es la voz del poncho, de la melena lacia,
de la ushuta incansable, de las manos sin nada.

“¡No queremos paisajes!”

Esta no es la voz de las Kantutas.
No tiene miel de lunas y suspiros de flautas.
Ignora el remolino de las puiskas
y no sabe del blando caminar de las llamas.

“¡No queremos paisajes!”

Caracol de la tierra resonando pesares:
¡Limpia tu viejo llanto! ¡Rompe tu débil
quena!
Huyan de la garganta destrozados silencios.
Que el runa de las cumbres y el kolla de la
puna
encontraron su voz:

“¡No queremos paisajes!”

¡Tierra! ¡Tierra menuda y sucia!
¡Oh, tierra bien amada...!
Manos tenemos, bravas, hechas para la
tierra.
Sembraremos la quinua, la cebada y el maíz.
No importa que se apague la música del río
cuando veinte tractores con su bronco
bramido
llenen de nuevos cantos lomadas y bajos.

“¡No queremos paisajes!”

¡No más policromías de ponchos y de
ocazos!
¡No más lloros de flautas sobre los
pedregales!
Que el canto de los indios tiene un dulzor
amargo
de burlados amores, de promesas mentidas.
¡El yaraví resume todas las soledades!

“¡No queremos paisajes!”

Poema de la madre kolla

Venimos de lejos, guapeando caminos,
Señor.
Venimos de lejos, siguiéndolo al río
Que corre entre piegras
con tono cantor.

Nosotros los kollas, somos como el cerro:
por juea... color
¡Y un mundo llenito de canto y silencios en
el corazón!

Dale con mis manos, chancándolo al más.
Dale con mis ojos, mirando la senda
ande mis huahuitas salen a jugar.

Soy la madre kolla de todos los tiempos,
¡Soy runa, Señor!
Mitar, piegra y sombra.
Mitar, piegra y sol...

Dale con mis penas, viejas... como el río.
Dale con las cosas de mis sueños indios.
Y paso la vida, siempre igual... igual:

Invierno, es de nieves; verano, es de ríos,
¡Que es mesmo la nieve que dentra a viajar!
Vengan las arenas con sus remolinos;
vengan las nevadas con su garrotillo;
vengan las heladas malogrando siembras
allá en el chacral.

Vengan soles juertes, llenos de rigor.
Que se hagan de golpe
los ríos, barriales;
Los sueños dolor...

¡No le hace! ¡No le hace!
¡Soy kolla, Señor...!
Y el dolor más grande no mata en mis venas
la sangre del Sol.
Si a veces, se me hace que toditos somos
pedazos de un cerro
que se ha echao a andar...

¡Por algo los kollas, cerquita estamos
de la Eternidad!
Venimos de lejos...
Guapeando caminos, Señor.

Nosotros, los kollas, somos como el cerro:
por juera... color.
¡Y un mundo llenito de canto y silencios
en el corazón!

El ruego

¡Pachamama...!
Lastimao de ausencias
h'i llegao al abra,
rigoriao de soles,
curao de distancias.

No vengo a pedirte
nadita pa mí;
vengo por los pobres
que viven aquí...

Por tata Sandalio,
por Cháuqui, por todos
los que te han servido
de cualquier modo.

Por la mama Rosa
que es igual que vos:
vejez y silencio,
piegra y corazón.
¡Pachamama...!

Magre de los Cerros,
¡Ayúdamelos...!
Que todas sus penas
las reciba yo...

Yo que no soy nada,
nada más que senda.
Yo, que soy un sueño
lastimao de ausencias.

Yo que sólo vivo
Pa andar y sufrir,
Que no tengo casa,
campos, ni maíz.
¡Pachamama...!
Ya se va la tarde,
ya voy a seguir.

¡Te dejo este ruego
pa que nunca sufran
los pobres de aquí!

Duerme, niño indio

Duerme, duerme, niño indio,
soñando con indias lunas.
Descansen tus ojos mansos
libres de duendes y brujas.

El río duerme entre piedras;
el valle sueña entre brumas.
Sobre las cumbres, la muerte
se está afilando las uñas.

Algún día, tu mañana
crecida en pujanza oscura
prenderá un sol en tus venas,
y en tu pecho, canto y luna.

Ya vendrán años cabales
de miel, amor y amarguras,
y rodará por el cielo
la maldición de la Puna.

Escupirás en la tierra
tu silencio de centurias.
Luego te irás desgranando
de sueños, cantos y lunas,

¡Y morirás sin morir,
como el valle entre las brumas!

Duerme, duerme, niño indio,
sueña que la vida es tuya.
Grite tu sueño en el viento
tu libertad de vicuña.

Y vendrán tus cazadores
y en ti clavarán las uñas.
¡Ay, del destino y la pena
de haber nacido en la Puna!

¡Ay, de tu cerro de plata!
y de tu canto de runa.
¡Ay, del bendito pecado
de tener la sangre oscura!

Duerme, duerme, niño indio,
soñando con indias lunas,
que la estrella que te cuida
se está poblando de brujas...

Guitarra (1954)*Dios me entiende*

Dicen que soy mal cristiano
 porque no me ven rezar.
 ¡Que venga Dios y me diga
 en qué he podido faltar!

A veces, por el trabajo
 o por el mucho viajar,
 junto a los templos callados
 paso de largo, nomás.

Busco la sombra del árbol
 cuando quiero descansar.
 Son sueños de ojos abiertos
 los que me pongo a soñar.

En silbos y remolinos,
 lo miro al viento pasar.
 Tal vez Dios se le ha perdido
 y él lo ha salido a camppear.

Yo me quedo muy tranquilo.
 ¿Para qué me he de apurar...?
 Si el que lo busca por fuera
 a Dios no lo va a encontrar.

Mi corazón es un pozo
 y allí me pongo a rezar
 cosas que los dos sabemos,
 y que ignoran los demás.

Miro a mi chango dormido,
 cansado de travesar.
 Y pa' cuidarlo soy Tata,
 cristiano, perro, jaguar.

Pobreza limpia del criollo...
 Si por ahí me falta el pan,
 las leguas que me galopo,
 Dios y mi zaino sabrán.

Digan por ahí lo que digan,
 perdono al que me hace mal.
 Yo sé curar mis heridas
 y rezo con mi cantar.

.....
 Dios me entiende, y yo lo entiendo.
 Nos hablamos... sin hablar.

Indio

Puso España en nosotros su Sancho y su Quijote.
 Bullen en nuestra sangre su genio y su tesón.
 ¡Pero hay un indio extraño, pensativo y huraño
 paseándose en el templo de nuestro corazón!

Lírico aymara o aguerrido quechua,
 ya con flechas o lanzas,
 ya con quenás o tarkas,
 fuiste Señor de Puna y Cordillera.

Luego la noche desangró tus venas
 en los cañaverales,
 las minas, los coteles,
 y sólo el Ande comprendió tu pena...

Por siglos te emponcharon los silencios.
 Filosofal amauta;
 fatigado curaca;
 peón por fuera, príncipe por dentro.

Perfil de cóndor; corazón de estrella.
 Veloz como un guanaco,
 y como el puma, bravo.
 ¡Hijo del Sol, hermano de la Piedra!

Indio ayer, hoy mestizo. ¡Soy tu herencia!
 ¡Mira bien estas manos
 que entre sus tonos claros
 aún conserva el cobre de tu América!

Puso España en nosotros su Sancho y su Quijote.
 Bullen en nuestra sangre su genio y su tesón.
 ¡Pero hay un indio extraño, pensativo y huraño
 paseándose en el templo de nuestro corazón!

La Capataza (1992)

Pesebre navideño

Allá por las cordilleras
anda el viento desatado,
con su caballo de nieve
salta los hondos barrancos.
Silbo que restalla lejos
es el silbo de su látigo.

Porque nació en las nevadas
lo llaman el Viento Blanco.
Por las desiertas laderas
van los caminos sin rastros;
el viento borra las huellas
de vicuñas y huanacos.

Ni el cóndor vuela en el cielo
ni el toro brama en el bajo.
Sólo el viento silba y corre
sobre su flete nevado.
Pasa las cumbres menores
desciende por los barrancos;
pero la piedra y los cerros
le van gastando el caballo.

El remolino es un indio
que vive en su toldo blanco
y al remolino le gusta
carne de potro nevado.
Sobre la furia del viento
arroja certero el lazo.

De nada valen espuelas
ni silbos desesperados.
Bajo el lazo del cacique
cayó su caballo blanco.
El viento ya no galopa
por los desiertos helados.
El viento va por la puna
de a pie, silbando y silbando.
Tiritan los pajonales
junto a los caminos largos.
La tarde en el horizonte
cuelga sus ponchos indianos
y es la soledad puneña
campo y cielo, cielo y campo.

Allá se divisan techos

y el adobe de los ranchos
y ponchos indios tejidos
con hilachitas de ocaso.
Arrebozadas de noche
van las cholitas llegando;
han comenzado su ronda
los yuros, de mano en mano,
que la chicha de los indios
guarda sonrisas y cantos.

En el patio de la casa
hay un rincón de milagro.
Candelas asustadizas
junto al pesebre sagrado
alumbran la Nochebuena
de los que viven mal año.
Allí un torito de arcilla,
allí un corderito blanco
y junto al niño moreno
la virgencita de barro.
¡Ay pesebre navideño
pesebre del altiplano!

No hay estrellas de papel
ni cielo en tela pintado.
Sólo está el cielo puneño
con sus mil astros girando
Sus mundos estremecidos
de soledad en lo alto.

La quena dice aleluyas
en el fondo de los patios
mientras la voz de las cholas
junta cristales trizados.

Los ojos dicen: ¡mañana!
Sueño de antiguo soñado.
Y mientras las viejas piden
¡que el Niño traiga buen año!
la chicha amasa las coplas
en el fondo de los cántaros.
¡Ay pesebre navideño
pesebre del altiplano!

Junto a los muros de adobe
contempla el viento ese cuadro
de ponchos y de rebozos,
de sombreros y de aguayos,
y de silencios que aprietan
un acuyico de salmos...

El viento conoce el mundo
de los runas solitarios,
de la nieve que castiga,
del maicito malogrado;
del arriero sin retorno,
del socavón derrumbado
y de ese callar profundo
del que no espera, esperando.
¡Ay pesebre navideño
pesebre del altiplano!

Viento del Ande que sabes
la pena de los callados,
vuélvete a la cordillera,
monta en tu potro nevado
y galopa por el mundo
contando lo que has mirado.
Dile de ese kolla mudo
que toca quena y charango
que vive en los pedregales
sin esperar, esperando;
que camina por la vida
por los caminos más largos;
que reza en las Navidades
con los ojos y las manos,
porque le faltan palabras
como le sobran harapos.
Sólo una flauta de caña
diciendo un áspero salmo
en aquella Nochebuena
de los que viven mal año.

Y ese torito de arcilla
y ese corderito blanco
y junto al Niño moreno
la Virgencita de barro.

Gota de luz en las velas
de aquel rincón de milagro.
Y tras la pirca, lo inmenso:
campo y cielo, cielo y campo...
¡Ay pesebre navideño
pesebre del altiplano!

Bibliografía

I. Fuentes

- YUPANQUI. A., *Aires indios*, Buenos Aires, Siglo veinte, 1967.
- YUPANQUI. A., *Cartas a Nnette*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- YUPANQUI. A., *Cerro bayo*, Buenos Aires, Siglo veinte, 1975.
- YUPANQUI. A., *Del algarrobo al cerezo*, Madrid, Aguilar, 1977.
- YUPANQUI. A., *El canto del viento*, Buenos Aires, Honegger, 1965.
- YUPANQUI. A., *El payador perseguido*, Buenos Aires, Compañía general fabril editora, 1972.
- YUPANQUI. A., *Guitarra*, San Luis, Nueva Editorial Universitaria, 2012².
- YUPANQUI. A., *La capataza*, Buenos Aires, Ediciones Cinco, 1992.
- YUPANQUI. A., *Piedra sola. Poemas del cerro*, Jujuy, Riba y Cia., 1941.

II. Bibliografía fundamental

- ABDALA, E.E., *Guitarra dímelo tú: la poesía de Atahualpa Yupanqui*, Buenos Aires, Corregidor, 2022.
- ARÁOZ A.M.P., “Atahualpa Yupanqui: sujeto lírico – autor empírico”. Tesis, Universidad Nacional de Tucumán, 2018.
- BOASSO, F., *Atahualpa Yupanqui. Hombre-Misterio*, Buenos Aires, Guadalupe, 1983.
- BOASSO, F., *Tierra que anda. Atahualpa Yupanqui. Historia de un trovador*, Buenos Aires, Corregidor, 1993.
- BOASSO, F., “Símbolo y mito”, en: G. MATURO Y OTROS, *Literatura y hermenéutica. Estudios sobre la creación y la crítica literaria desde una perspectiva latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1986, 71-107.
- CORTAZAR, A.R., *Esquema del folklore. Conceptos y métodos*, Buenos Aires, Columba, 1959.
- GALASSO, J.C., *Atahualpa Yupanqui. El canto de la patria profunda*, Buenos Aires, Colihue, 2009.

KUSCH, R., “Anotaciones para una estética de lo americano”, en: *Obras IV*, Rosario, Fundación Ross, 2000, 779-815.

KUSCH, R., “Charlas para vivir en América”, en: *Obras completas I*, Rosario, Fundación Ross, 2007.

KUSCH, R., *El pensamiento indígena y popular en América*, Buenos Aires, Hachette, 1977³.

LUNA, F., *Atahualpa Yupanqui*, Guijón, Júcar, 1974.

LUNA, F., *Breve historia de los argentinos*, Buenos Aires, Booket, 2008.

SCANNONE, J.C., *Discernimiento filosófico de la acción y pasión históricas: Planteo para el mundo global desde América Latina*, Barcelona, Anthropos, 2009.

SCANNONE, J.C., *Evangelización, cultura y teología*, Buenos Aires, Guadalupe, 1990.

SCANNONE, “La irrupción del pobre y la pregunta filosófica en América Latina”, en: SCANNONE, J.C., PERINE (Comp.), *Irrupción del pobre y quehacer filosófico*, Buenos Aires, Bonum, 1993, 123-140.

SCANNONE, “«Mestizaje cultural» y «Bautismo cultural». Categorías teóricas fecundas para interpretar la realidad latinoamericana”, *Stromata* 33 (1977) 73-91.

SCANNONE, J.C., *Nuevo punto de partida en la filosofía latinoamericana*, Buenos Aires, Guadalupe, 1990.

SCANNONE, J.C., “Poesía popular y teología. El aporte del Martín Fierro a una teología de la liberación”, *Concilium*, 115 (1976) 264-275.

III. Bibliografía secundaria

ALBERDI, J.B., *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 2017.

BANDIERA, R.V., “Atahualpa Yupanqui. Tres enfoques diferenciados en su poética”. Tesis, Universidad Católica de Córdoba, 2003.

CORTAZAR, A.R., *El carnaval en el folklore calchaquí*, Buenos Aires, Sudamericana, 1949.

ESTERMANN, J., *Filosofía andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo*, La Paz, ISEAT, 2006².

FLORES, F; GONZÁLEZ MARASCHIO, F; BENÍTEZ, C., *Geografía: el espacio geográfico argentino en el mundo actual*, Buenos Aires, Longseller, 2010.

HERNÁNDEZ, J., *Martín Fierro*, Buenos Aires, Estrada, 1971.

KUSCH, R., *Geocultura del hombre americano*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1976.

KUSCH, R., “Mecanismos de distorsión del proceso cultural argentino”, en: *Obras IV*, Rosario, Fundación Ross, 2000, 475-477.

KUSCH, R., “Seminario de cultura nacional”, en: *Obras completas IV*, Rosario, Fundación Ross, 2000, 459-466.

MONCALVILLO, M., “Reportaje a Atahualpa Yupanqui”, *Humor* 69 (1981) 71-78.

OSORIO, M., “Entrevista - Homenaje a Atahualpa Yupanqui”, *El correo de la UNESCO* (1992), 4-7.

RAHNER, K., “La palabra poética y el cristiano”, en: *Escritos de teología IV*, Madrid, Cristiandad, 2002⁴, 411-423.

RICOEUR, P., *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2003.

SCANNONE, J.C., “El «estar-siendo» como acontecimiento originario: articulación del horizonte tridimensional de la filosofía latinoamericana”, *Análisis* 77 (2010) 153-162.

VALKO, M., “El Malón de la Paz: 70 años después”, *Legado* 5 (2017) 93-11.

VALKO, M., *Los indios invisibles del Malón de la Paz: de la apoteosis al confinamiento, secuestro y destierro*, Buenos Aires, Continente, 2012.

IV. Bibliografía audiovisual

CANAL ENCUESTRO, “Los caminos de Atahualpa: El filósofo” [en línea],

<http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8029/365?temporada=1#> [consulta: 08 de junio 2023].