

“Camino del indio”

En algún momento de la década de 1920, un estudiante de un colegio secundario de Junín, Héctor Roberto Chavero, escribió una monografía sobre los emperadores incas. Fue tal vez una tarea impuesta por algún profesor, o tal vez un tema escogido por cierta inquietud personal, o una mezcla de ambas cosas, pero lo cierto es que el joven adolescente se sintió muy apegado a esos nombres y a esas historias, que resonaban de alguna manera en una imprecisa reconstrucción de su ascendencia y que –le decían– asomaban incluso en sus propios rasgos físicos. Lo cierto es que cuando poco después publicó su primer artículo en una revista escolar, escogió como seudónimo una combinación de dos de los sonoros nombres tomados de la lista de los monarcas del Incario, usando así por primera vez el mismo apelativo que adoptaría años después para sus presentaciones musicales y que acabaría sustituyendo su nombre de pila para las multitudes que lo reconocieron posteriormente: Atahualpa Yupanqui.

Las circunstancias que rodearon el bautismo artístico de Yupanqui superan los límites de la mera anécdota. Por confusas (que pudieran ser las motivaciones del escolar adolescente, la opción que escogió en el momento de lanzarse ante el público implicaban un énfasis en ciertos aspectos de su historia y sus convicciones que daban fe del modo *en* que interpretaba *el* capital simbólico con el que encaraba esa empresa. Es cierto que hasta el día de hoy sigue siendo poco claras cuál (que la naturaleza y la dimensión de la incidencia de la cultura inca en el noroeste argentino. Sin embargo, ya desde los tiempos coloniales, esta cultura, hegemónica sobre una vasta población y territorio al arribo de los invasores europeos, se convirtió en un orgulloso *emblema de* las culturas originarias andinas, significación que persiste hasta el día de hoy, aunque, en determinados casos, algunos grupos han logrado reivindicar y realzar tradiciones, símbolos y conceptos más directamente vinculados con su propia historia. Chavero elegía, para comenzar a pelear su lugar en el folclore moderno argentino, la identidad india.

La significación de esta elección debe medirse contra el fondo de la construcción específica de la identidad nacional que campeaba en el contexto de la práctica del folclore y que he resultado en el capítulo anterior. A diferencia de otras naciones hispanoamericanas donde la presencia indígena era insoslayable, el discurso identitario nacional argentino se construyó inicialmente sobre la base de la preponderancia del gancho, y una concomitante minimización e incluso exclusión del indio. En los casos más extremos, en efecto, como el de Leopoldo Lugones, se llegaba a negar todo tipo de valor espiritual de la cultura indígena, interpretando de esta manera al gancho como una adaptación local de la herencia de los conquistadores españoles, ternplada por la especificidad de la naturaleza americana. Posiciones más liberales, como la de Ricar-

do Rojas, en cambio, reconocían una cierta aportación de las culturas precolombinas en la conformación de la identidad nacional en sus orígenes coloniales, pero al mismo tiempo consideraba que esa presencia se había absorbido y superado en el proceso del mestizaje. En el esquema tópico, propio ya del liberalismo decimonónico, que adoptaba Rojas, se sostenía que aquellos que todavía podían reconocerse como indígenas en la Argentina contemporánea sólo podían ser interpretados como residuos de una barbarie a la que habían sido arrastrados por siglos de servidumbre y cuya gloria espiritual del pasado ya se había extinguido.

Si uno revisa las letras del folclore moderno argentino en su etapa inicial, se descubrirá que el lugar que, en general, ocupa el indio en él se hace eco de esta exclusión. Uno de los pocos casos en los que su figura trata de rescatarse en cierta medida es la "Zamba de las tolderías", con letra de Buenaventura Luna, seudónimo de Eusebio Jesús Dojorti. Precisamente el modo en que este rescate se plantea nos da una idea del lugar que ocupa la imagen del indio en el discurso identitario en el que se funda originalmente el folclore moderno argentino.

El texto se plantea en un tono nostálgico, desde el primer verso: "Tristeza que se levanta / del fondo e las tradiciones", señalando que el que habla, el indio pampeano, como se ve claramente después, reivindica hechos del pasado que ya no existen en el presente. El argumento de tal reivindicación aparece en el estribillo: "Yo di mi sangre a la tierra / como el gaucho en los fortines", en el que se apela al paralelo con el gaucho, cuya cualidad de emblema de la argentinidad se da por indiscutible. El hablante de esta zamba exige la porción que le corresponde en la conformación de la nacionalidad. Sin embargo, a lo largo del resto del texto se dedica a recordar cuáles son las acciones que se esfuerza por recuperar mediante el recuerdo y que sustanciarían su papel en esa historia:

“Una nostalgia fuerte / de ranchería incendiada, / de lanzas, de boleadoras / y de mujeres robadas.” La imagen es, consecuentemente con la narrativa del discurso lugoniano, la de un salvajismo atávico, que, en todo caso, más que apología del indio, sirve sólo para realzar el heroísmo del gaucho que luchó con él para vencerlo.

La elección de Chavero, en consecuencia, supone una toma de posición que marcha contra la concepción predominante en el discurso identitario nacional, al poner de relieve aquellos rasgos que lo vinculan con las culturas originarias andinas. Esta actitud es visible y consecuente, no sólo en la elección del nombre artístico, sino también en otros gestos posteriores. En particular, su libro *Aires indios*, publicado en 1941, pero que probablemente recoge algunas charlas que dictara en Uruguay a mediados de los 30, junto a otros textos y poemas posteriores, traza retratos de personas y costumbres, subrayando los rasgos indígenas de los habitantes del noroeste argentino, no sólo en la Quebrada y Puna jujeña, habitada por los collas, cuya raigambre india nunca ha sido puesta en duda, sino también de varias regiones rurales de la provincia de Tucumán, en donde durante años ha sido mucho más usual el silenciamiento de esta veta étnica y cultural. En base a la consideración de estos textos, puede presumirse una influencia del discurso indigenista que desde finales del siglo XIX había ganado buena parte de los campos intelectuales del progresismo liberal en Perú y Bolivia y a cuyos textos es bastante probable que haya tenido acceso Yupanqui, que era un asiduo lector, sensible por otra parte, por su filiación con el irigoyenismo, al pensamiento latinoamericano de avanzada. Esto explicaría, asimismo, la presencia, en sus textos, de tópicos típicos de las representaciones de las culturas andinas. Este discurso le habría permitido configurar su experiencia personal entre los habitantes rurales del noroeste argentino, que le había enseñado no sólo que muchos rasgos de

las culturas originarias pervivían entre los habitantes de la zona, sino que además esos rasgos revelaban sensibilidad y vivencia profunda de la naturaleza y del mundo.

Es cierto que en su trayectoria posterior, el énfasis en su indianidad decayó gradualmente para dar lugar a una mayor predominancia de la versión más criollista de la argentinidad. Sin embargo, Yupanqui nunca dejó definitivamente de lado la referencia a la extracción indígena de la cultura nacional y de su propia identidad. A esa primera etapa corresponde “Camino del indio”, una de las primeras canciones de su propia autoría, que grabó en 1947, aunque es casi seguro que la había compuesto mucho antes. Algunas fuentes sugieren que la compuso en 1926, es decir no mucho tiempo después de su monografía sobre los Incas.

El tono general de la canción corresponde a la versión dolorida de un indio que contrasta un presente de carencias y sufrimiento con un pasado de grandeza. Una melodía melancólica, que sugiere por momentos el esquema pentatónico característico de la música andina, crea el clima para una poesía que reivindica nostálgicamente a la cultura indígena. El título de la canción apunta al así llamado Camino del Inca, una vasta construcción que, a lo largo y ancho del Tawantinsuyu (el imperio incaico), enlazaba las poblaciones más importantes y culminaba en Cuzco, la gran ciudad capital y sede del monarca. Esta laboriosa obra, tejida con grandes bloques de piedra, llegaba hasta lo que hoy constituye el noroeste argentino, donde probablemente Yupanqui tuvo ocasión de conocer sus ruinas, que en algunos puntos siguen siendo impresionantes para el visitante actual. El camino del Inca le permite a Yupanqui, en esta canción, establecer un vínculo entre el presente del norte argentino con la más poderosa cultura indoa-mericana del subcontinente sudamericano.³⁷

El camino se alza en este poema como símbolo de la presencia india y de sus tronchadas utopías. Descuidado durante siglos, se muestra hoy ruinoso y casi abandonado (“sembrado de piedras”), excepto por los pastores o comerciantes campesinos que aprovechan sus tramos útiles en sus viajes. La decadencia de esa majestuosidad es expresada a través del oscurecimiento de la divinidad telúrica: “Caminito que anduvo de sur a norte mi raza vieja / antes que en la montaña la pachamama se ensombreciera”. La Pachamama es una deidad femenina con la que buena parte de las culturas andinas mantienen una fuerte relación de reciprocidad: se le agradecen todos los bienes que provienen de su generosidad, mediante el tributo periódico de frutos de la tierra, pequeños fragmentos de las orejas de las crías que se cortan para marcarlos, el primer trago de cualquier bebida, sobre todo la chicha, producida por fermentación del maíz y compañera tradicional de las fiestas andinas. La Madre Tierra (traducción literal de la palabra quechua “Pachamama”) da y recibe. Esta reciprocidad con la naturaleza es en realidad una expresión ritual de una concepción más general que rige un modo de producción económico característicamente andino, basado en el intercambio de bienes y servicios entre miembros de un grupo familiar o entre campesinos que se vinculan al mismo tiempo por lazos comerciales y personales. Las prácticas de la reciprocidad perviven en diferentes zonas de los Andes, e incluso en el noroeste argentino. Sin embargo, la extensión de su vigencia se ha estrechado, por supuesto, en comparación con la que existía en tiempos previos a la conquista. Y, en contraste con

37 En las biografías de Yupanqui, se menciona a menudo su referencia al indio Anselmo, un amigo de su infancia, que vivía en una casa en las alturas y había construido un camino de piedra para acceder a ella. Yupanqui aseguraba que la idea de “Camino del indio” estaba relacionada con esa pequeña obra de arquitectura casera. Sin embargo, es obvio que en el texto de la canción la ha proyectado a las dimensiones de gran tecnología vial y urbanística del Camino del Inca.

Camino del indio

Letra y música:
Atahualpa Yupanqui

Caminito del indio, sendero coya sembrao de piedras,
caminito del indio que junta el valle con las estrellas,
caminito que anduvo de sur a norte mi raza vieja
antes que en la montaña la Pachamama se ensombreciera.

Cantando en el cerro,
llorando en el río,
se agranda en la noche
la pena del indio.
El sol y la luna
y este canto mío
besaron tus piedras,
camino del indio.

En la noche serrana llora la quena su honda nostalgia
y el caminito sabe quién es la chola que el indio llama.
Se levanta en el cerro la voz doliente de la baguala
y el camino lamenta ser el culpable de la distancia.

Cantando en el cerro,
llorando en el río,
se agranda en la noche
la pena del indio.
El sol y la luna
y este canto mío
besaron tus piedras,
camino del indio.

los cómodos excedentes que, según se supone, permitían en aquellos tiempos una satisfacción plena de las necesidades, la producción en la reciprocidad, aplastada por la expansión del mercado capitalista, acabó acomodándose a los requerimientos mínimos para la subsistencia. El “ensombrecimiento” de la Pachamama, en consecuencia, apunta no sólo, y no tanto, a la mengua de una creencia religiosa, como a un modo general de producción cuya decadencia significó al mismo tiempo la decadencia económica de una vasta población.

Al adherir al relato del pasado glorioso que se ha perdido en un presente de estrecheces y sufrimientos, Yupanqui retoma un motivo característico del nacionalismo liberal argentino, que hemos visto funcionando en “Zamba de las tolderías”. Yupanqui, sin embargo, toma en esta canción distancia en relación con este motivo, al hablar de, y desde, un indio viviente en el presente y al poblar su canción de propiedades culturales que lo distinguen del hombre occidental: su nombre identitario, coya; un instrumento musical típicamente andino, la quena; el término cariñoso para la mujer, la chola. Especial atención merece asimismo la mención del género musical de la baguala, adoptado en el repertorio del folclore argentino moderno, aunque algunos hispanistas quieren hacerlo descender del cante jondo andaluz. Yupanqui, como en ciertos momentos de sus *Aires indios*, opta decididamente por la “indianización” del género, al incluirlo en este contexto como otro signo de la “raza vieja” en la que él mismo se incluye.

Esta referencia al indio contemporáneo y viviente, por su parte, si señala un distanciamiento con respecto al discurso del liberalismo argentino, en cambio aproxima el cuadro yupanquiano al indigenismo liberal de los países andinos, sensibles a las duras condiciones de explotación a las que eran sometidas las grandes poblaciones indígenas en sus territorios. Sin embargo, también de esta

posición se separa Yupanqui. Los liberales de Bolivia y Perú, en efecto, tendían a presentar al indio como carente de todo tipo de afectividad y elevación humana. En el afán de legitimar su proyecto de modernización capitalista, preferían acusar a las políticas coloniales y sus herederos, los grandes terratenientes ligados a un usufructo casi feudal de sus tierras y de los campesinos que vivían en ellas, de haber degradado al indio, para pronunciarse ellos mismos como sus salvadores, a través de una política agraria y una educación que les permitiría adecuarlos al mercado de trabajo como proletarios a sueldo o pequeños propietarios.³⁸ Yupanqui, al exaltar los profundos sentimientos del indio, se aproxima más a lo que hoy conocemos como neindigenismo, que comienza a cobrar cuerpo en Perú, por ejemplo, en la obra de José María Arguedas.³⁹

La tercera estrofa de “Camino del indio” pone de relieve esta intención de Yupanqui. Mientras en la primera, el camino aparece destacado en su propia dimensión de obra magnífica, ligada al período de grandeza de la cultura indígena, la tercera lo humaniza y lo sitúa en relación estrecha con los propios seres humanos que lo transitan hoy en día. El camino, como la Pachamama, es un compañero solidario del indio, que reacciona compasivamente frente a la música que expresa su dolor. Aparece en esta estrofa un motivo característico de toda la obra de Yupanqui: el alejamiento del ser amado y del lugar nativo, que, como veremos en el capítulo IV, volverá a aparecer repetidamente aplicado tanto a los hom-

38 Ver un excelente análisis de la significación ideológica del indigenismo liberal peruano en Cornejo Polar 1988.

39 En uno de los ensayos de *Aires indios*, “El río”, se descubre otra interesante semejanza entre las respectivas presentaciones de la cultura indígena andina de Yupanqui y Arguedas. Yupanqui habla allí de un músico al que el río le enseña melodías que luego repetirá en su flauta, motivo que encontramos en “Diamantes y pedernales”, entre otros textos de Arguedas (Cf. Yupanqui 1985 [1941]:9-10, Arguedas (1974 [1953]:19-20).

bres y mujeres de los que habla como a él mismo, viajero permanente condenado a seguir siempre su camino, dejando los afectos y la relativa seguridad de un eventual o promisorio hogar. Es notable encontrar, en estos primeros momentos de su producción, que el motivo aparezca como causa mayor del dolor del indio, como afirmando esa raíz para el posterior desarrollo en relación con el criollo y el gaucho.

Entre la primera y la tercera estrofa está el estribillo, que se repite luego como cuarta estrofa. Un análisis de esta estrofa nos permitirá observar algunos detalles de la sutileza formal con la que Yupanqui estructura muchas de sus canciones. Para comenzar, observemos que, como en otros textos suyos, la repetición del estribillo se articula orgánicamente en el conjunto de la canción concebida como poema. Su primera aparición cumple la función de vincular las dos partes entre las cuales se encuentra. En efecto, irrumpe en un contraste con la primera estrofa, al asumir una perspectiva centrada en el indio solitario y dolorido, contraste que se resolverá dialécticamente en la síntesis entre ambos niveles que se desarrolla en la tercera estrofa. A su vez, esta síntesis nutre de connotaciones la nueva presentación del estribillo, una vez que se ha hecho explícita la consubstanciación sentimental entre el camino y el indio que canta y sufre. Por otra parte, el estribillo se abre con un paralelismo sintáctico que establece una equivalencia entre el canto y el llanto, relación que se ampliará (así como el paralelismo sintáctico) en la tercera estrofa. Quizá no sea casual que esta estructura geminada reproduzca un esquema característico de la poesía quechua.

El estribillo, y en consecuencia también el poema, se cierran con la autorreferencia a la propia canción, que ha sido, se nos dice, amorosamente escuchada en el propio camino. Yupanqui se intro-

duce a sí mismo como personaje de su propia canción. No se limita a reconocerse como miembro de la "raza vieja", sino que además se embarca en el ritual mismo mediante el cual indio y camino se encuentran y se abrazan para abrirse a un sentimiento infinito.