

DESCIFRANDO A YUPANQUI. DIARIO DE UNA BIOGRAFÍA

Sergio Pujol¹

Resumen

Nacido como Héctor Roberto Chavero (Pergamino, 1908- Nimes, 1992), Atahualpa Yupanqui es la figura máxima de la canción argentina de raíz folclórica. Su obra se extiende a lo largo de casi 6 décadas de historia argentina y ocupa un sitio central en la producción cultural del país. Su influencia se expande más allá del género en el que el cantautor e intérprete inscribió su nombre apócrifo, y ha ganado un importante reconocimiento en otros países, especialmente en los latinoamericanos y en Francia, país en el que supo vivir durante más de 20 años. El autor de estas notas reflexiona en torno a las dificultades y los desafíos que debió enfrentar a la hora de escribir la biografía de un personaje extremadamente “público” pero a la vez escurridizo; canónico pero también un poco secreto. Contra la afirmación del propio Yupanqui de que “un poeta no tiene biografía. Su vida entera está en su obra”, el artículo que sigue se propone cuestionar el proceso de construcción autobiográfico implícito en la obra, los textos y los dichos de quién terminó cantando en nombre del folclore argentino.

Palabras clave:

Biografía, Atahualpa Yupanqui, folclore argentino, música popular.

Abstract

Born like Héctor Roberto Chavero (Pergamino, 1908-1992), Atahualpa Yupanqui was the greatest musician and poet of the Argentine folk song. The corpus of his artistic production occupies a central place of the XX Century's Argentine culture, and is well known in other countries of Latin America and in France, where he used to live during more than 20 years. The author of these notes reflects about the difficulties and challenges that he had to overcome when he decided to write a biography of a character so “public” but also a little secret; iconic and evasive in the same time. Against the popular sentence of Yupanqui about the art of biography – “a poet has no biography; his entire life lives in his works -”, this paper tries to decipher Yupanqui's process of construction an implicit autobiography in his songs and oral and written texts.

Keywords:

Biography, Atahualpa Yupanqui, Argentine folklore, popular music.

Recibido: 30-03-2011

Aprobado: 12-09-2011

¹ CONICET/Facultad de Periodismo y Comunicación, Universidad Nacional de La Plata, Email: sepujol@perio.unlp.edu.ar.

Hasta no hace mucho, quienes nos dedicábamos –al menos de vez en cuando- a escribir biografías, ese género “minusválido de la Historia”, como alguna vez lo llamó Marc Ferro³, nos veíamos obligados a disfrazar nuestro trabajo con prendas más prestigiosas del vestuario de las ciencias sociales. Cada vez que nos presentábamos a congresos y jornadas académicas sabíamos que la biografía no era bien vista. Que debía remontar una situación epistemológica cuanto menos desfavorable. Como ha escrito François Dosse: “durante mucho tiempo, un muro ha mantenido la distancia entre lo biográfico y lo histórico, como elemento parásito que puede venir a perturbar los objetivos de la cientificidad”.⁴

Pero ese muro que describe el investigador francés no sólo puso distancia entre la biografía y la historia. Similar prejuicio podíamos verificar en otras disciplinas. En la crítica literaria, desde luego, con la tan mentada “muerte del autor” y el boom del estructuralismo y aun del posestructuralismo; en la musicología, allí donde un exceso de relato romántico –recordemos la biografía que Romain Rolland le dedicó a Beethoven y una extensísima serie de libros en esa línea– había espantado a los musicólogos, orientándolos de manera excluyente hacia los análisis de la materia sonora.

En la actualidad estamos en un momento claramente diferente: lo biográfico ha vuelto a los estudios históricos, a la crítica literaria, a la musicología, estatuyéndose, a su vez, como género literario. Señalo estos tres campos disciplinares porque son los que me permitieron establecer el estado de cuestión sobre Atahualpa Yupanqui. En fin, todo parece indicar que la vieja reticencia al sujeto biografiado ha cedido, o que al menos está en aras de hacerlo. Justo cuando en 2008 publiqué el libro *En nombre del folclore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*,⁵ en una entrevista periodística, Tulio Halperin Donghi definió a la biografía –no a la que yo escribí, desde ya– como un tipo de historia “sin problemas”.⁶ Obviamente, no creí tener la talla suficiente para polemizar con este destacado historiador argentino. Pero no pude dejar de pensar en los abundantes problemas teóricos, metodológicos, conceptuales, etc.– por los que acababa de pasar en mi intento de desciframiento de Yupanqui. Puedo decir, sin dubitación alguna, que la biografía es un tipo de historia lleno de problemas.

En las páginas que siguen comentaré algunos de esos problemas que fueron apareciendo en el camino hacia Yupanqui. Son problemas específicos del objeto de estudio, pero quizá una parte de ellos pueda considerarse en términos más amplios, sin por eso pretender hacer una teoría general de la biografía.

El primer problema con el que me topé tenía que ver con la idea que el propio Yupanqui tenía de la biografía, justamente: “un poeta no tiene biografía; su vida entera está en su obra”.⁷ ¿Limitación o desafío? ¿Advertencia de alguien que celosamente había cuidado su vida de miradas indiscretas o convite a encontrar una voz autobiográfica allí donde las formas parecían estar despojadas de marcas autorales demasiado definidas?

Desde luego, la frase de Yupanqui resultaba coherente con lo que podríamos llamar la filosofía *yupanquiiana*. Por lo pronto, sobresalía la autodefinición de poeta, cuando en verdad su nombre finalmente quedó asociado a la música popular argentina.⁸ Luego, estaba ahí la idea de que la potestad sobre la obra musical y poética no tenía demasiado valor. El verdadero poeta –o al menos el poeta que Yupanqui quería ser– debía cultivar un perfil bajo, hasta que su nombre, por efecto transitivo, fuera desvaneciéndose tras la estela de la obra. Esta, a su vez, debía fundirse en un

³ Marc Ferro, “La biographie, cett handicap de l’histoire”, en *Magazine littéraire*, núm. 164, abril de 1989, pp. 85-86.

⁴ François Dosse, *El arte de la biografía*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 21.

⁵ Sergio Pujol, *En nombre del folclore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*, Buenos Aires, Emecé Planeta, 2008.

⁶ “Entrevista a Tulio Halperin Donghi. Historia íntima de un historiador”, *Revista Ñ/Clarín*, 23 de febrero de 2008, p. 4.

⁷ “Un poeta no tiene biografía. Su vida entera está en su obra”, *Folklore*, Buenos Aires, agosto de 1976, número 260, p. 34.

⁸ Sobre este punto, me parece muy justa la inclusión de Yupanqui en la reciente antología *200 años de poesía argentina* seleccionada por Jorge Monteleone, Buenos Aires, Alfaguara, 2010. Monteleone elige las letras de “Luna tucumana”, “El arriero”, “La pobrecita” y “Le tengo rabia al silencio”, pp. 280-283.

pasado colectivo. El canto terminaba así convertido en “hilachitas del viento”, como tan poéticamente Yupanqui imaginaba el futuro de sus canciones. Nada personal externo a esa obra tenía valor para Yupanqui. Obviamente, esto no sucedió, no todavía al menos. La obra de Yupanqui sigue teniendo fuertes marcas autorales. Sobre esto volveré enseguida.

Pero aquella aseveración también se podía interpretar como una clave hermenéutica. Había entonces que delinear a Yupanqui desde las fuentes primarias de su producción: los registros de su voz y su canto; el ritmo de sus palabras gauchas y la melodía de sus coplas recopiladas; los detalles etnográficos apuntados en sus libros, etc. Yupanqui habría sido entonces como Flaubert respecto a *Madame Bovary*: si el escritor francés había reconocido, quizá para escandalizar un poco a sus contemporáneos, que la mujer insatisfecha de su gran novela no era otra que él mismo, tal vez yo debía buscar a mi biografiado en los “personajes” de sus grandes canciones. En el trabajador rural de “El arriero”. En el gaucho meditado de “Los ejes de mi carreta”. En el exiliado político de “Adiós Tucumán”. En el filósofo melancólico de “La añera”. En el romántico resentido de “Le tengo rabia al silencio”. E incluso, por qué no, en el minero boliviano de “Minero soy” (Yupanqui decía haber trabajado alguna vez en una mina de carbón). ¡Qué tentación la de escribir una biografía descifrando las pistas autobiográficas dejada a lo largo de un extenso cancionero! Tentación hacia el error, podríamos agregar. O hacia el error parcial: aquello que las canciones de Yupanqui dicen de Yupanqui debía ser cotejado con otras informaciones.

Si comúnmente todo biógrafo utiliza el registro biográfico como pertinencia explicativa de una obra, la frase ya citada de Yupanqui (“un poeta no tiene biografía; su vida entera está en su obra”) me invitaba a transitar el camino en sentido inverso: ir de las obras al sujeto. En el fondo un artista romántico, Yupanqui era un apologeta de la experiencia, de la vida como maestra de la canción. Esto explica sus innumerables mudanzas, sus exploraciones de etnomusicólogo y de recopilador de folclore, sus fallas –si podemos decirlo de esta manera– en el desempeño de sus responsabilidades familiares. Hay en la vida de Yupanqui una clara opción por el trajinar vivencial: la sabiduría de los caminos.

Sin embargo, muchos de sus dichos parecieron contradecir esta verdadera condición de existencia de su música y su poesía. Por ende, su itinerario artístico estuvo atravesado por una fuerte tensión entre el principio de individuación romántico –una conciencia hiperactiva que sale a conocer el mundo y luego encuentra las maneras de comunicar su saber- y la idea del músico como vector de memoria de una comunidad –algo así como un médium entre remotas tradiciones y el oyente moderno.

En otras palabras, Atahualpa Yupanqui fue a la vez figura sagrada (patriarcal) de todo un género de música y parte anónima del mismo; un creador original –de hecho, ninguno de los músicos anónimos que él admiraba tenía su técnica de guitarra clásica– y un calificado agente de transmisión oral, toda vez que en sus interpretaciones sabía crear la atmósfera de una vivencia folclórica de primer grado.

Por más que Yupanqui me advirtiera, a través del tiempo, que la biografía de un artista está en su obra, los itinerarios de una investigación nunca son impuestos por el biografiado. En todo caso, me interesaban ambos términos de la ecuación: la obra de Yupanqui, que sin duda ocupó un lugar central en la configuración de eso que llamamos música folclórica argentina, y la figura del propio Atahualpa, quien, como es sabido, tuvo algún grado de participación en las luchas políticas del siglo XX argentino. Por añadidura, estaba seguro de que transitando la dirección *obra-Yupanqui* en ambos sentidos podía llegar a entender algo más sobre la historia argentina moderna. Esta aspiración cognitiva siempre es el propósito de máxima de una biografía.

Como primera medida, me propuse explorar el relato de su vida, eso que Paul Ricoeur llamó, críticamente, “unidad narrativa de una vida”.⁹ Esa “unidad narrativa” se había forjado a lo largo del tiempo con la contribución no menor, y no desinteresada, del propio Yupanqui. De incontables entrevistas y especialmente del libro del sacerdote Fernando Boasso, *Tierra que anda. Historia de*

⁹ Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 2006, p. 38.

un trovador,¹⁰ había decantado un relato con estatus de “verdad”. Más tarde, otros libros, como el de Norberto Galasso¹¹ y los que recopiló Víctor Pintos (uno a partir de cartas de Atahualpa a su mujer, Nenette, y otro con los apuntes de la autobiografía que Yupanqui dejó inconclusa)¹², terminaron de redondear ese relato, refinándolo y haciéndolo más erudito, pero sin poner bajo una mirada crítica los elementos axiales de la versión “oficial”.

Desde luego, ese relato traía algunas verdades incontrastables. El hombre había nacido como Héctor Roberto Chavero, en los campos de Pergamino en 1908. Hijo de ferroviario criollo de Santiago del Estero – en su casa se hablaba quechua a la par del castellano –y de empleada doméstica de origen vasco, el joven Chavero decidió un buen día adoptar como nombre literario la sumatoria anacrónica del Inca último y del Inca primero. Así nació Atahualpa Yupanqui, de un proceso consciente de identificación con la genealogía de los pueblos originarios del noroeste, cruzándola de manera muy personal con la matriz cultural de la gauchesca. Puede pensarse que, en un gesto de gran contundencia política, Yupanqui sintetizó al gaucho con el indio, aquello que jamás hubiera hecho José Hernández, no obstante la admiración profunda que Atahualpa siempre profesaría por el *Martín Fierro* y la gauchesca.

En esa representación de dos sujetos históricos postergados pero no necesariamente solidarios entre sí, Yupanqui se inventó a sí mismo, planteándoles a futuros biógrafos el muy literario problema de la distinción entre autor y narrador. Chavero detrás de Yupanqui; la voz de un bonaerense culto, que hubiera podido ser muchas otras cosas, detrás de las voces de copleras y vallitos anónimos. Ahí ya se dibuja un problema, sin necesidad de abandonar o poner en dudas los datos “duros” del relato biográfico canónico.

Por supuesto, a medida que fui profundizando en la consulta de fuentes pude, por un lado, darle más precisión a ese relato. Y, a la vez, empezar a llenar lagunas e incluso desmontar algunos mitos o verdades a medias. Así procedí alargo de toda la “unidad narrativa vital”. Por ejemplo, era sabido que, entre 1945 y 1953, Yupanqui había militado en el Partido Comunista, y que con su aval había emprendido su primer viaje a Europa, actuando en los países del “socialismo real”. (Hungría, Rumania, Checoslovaquia, etc.). Luego sobrevino el alejamiento, que según contaría Yupanqui se produjo por el profundo desencanto que lo embargó cuando pudo observar la falta de libertad con la que los europeos del este sobrellevaban sus vidas, así como la rigidez disciplinaria que el Partido le imponía a sus afiliados.

Pero muchas cosas de ese tramo de su vida fueron omitidas o distorsionadas en sus referencias autobiográficas. No dijo, por ejemplo –y esto solo lo sabían los militantes veteranos– que fue un activo colaborador periodístico de los órganos del partido, *Orientación* y *Nuestra palabra*. Consultando esas colaboraciones y los contextos en los que fueron publicadas, para luego cruzarlas con otras fuentes, intenté aclarar un poco más las razones de la ruptura de don Ata con el Partido Comunista. Un tipo de ruptura bastante habitual para la época, por cierto, pero confusamente explicitada en el “relato Yupanqui” de Yupanqui.

¿Y la obra? ¿Qué problemas me planteaba como biógrafo? ¿Cuáles eran los principales puntos de articulación entre la unidad narrativa vital y un vasto corpus de zambas, milongas y vidalás “de autor”? Desechando las teorías esencialistas tan arraigadas en el imaginario del folclore, traté de examinar el modo en que Yupanqui reelaboró determinadas tradiciones anónimas y las puso a circular en un mercado de música popular más bien incipiente cuando él empezó a grabar discos, allá por 1936.

En ese entonces, el folclore que se conocía en Buenos Aires con algún detalle era el bonaerense y, en menor medida, el de Santiago del Estero. En algunas entrevistas que por entonces se le hicieron a Yupanqui, este era presentado como un genuino exponente de la música andina.

¹⁰ Boasso, Fernando, *Tierra que Anda. Historia de un trovador*, Buenos Aires, Corregidor, 1993.

¹¹ Galasso, Norberto, *Atahualpa Yupanqui. El canto de la patria profunda*, Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional, 1992.

¹² Víctor Pintos (comp.), *Atahualpa Yupanqui. Cartas a Nenette*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001 y *Este largo camino: memorias* (rescate de Víctor Pintos), Buenos Aires, Cántaro, 2008.

Una calificación sin duda equivocada, pero nunca desmentida por el propio Atahualpa, quién, para decirlo en términos actorales, daba con el *physique du rol* de los coyas.

Buena parte de su repertorio de aquel tiempo –“Caminito del indio”, “Paso de los Andes”, “Noche en los cerros”, “Hui jojojo”, etc.- parecía convalidar su identidad étnico-cultural, si bien en sus presentaciones no escatimaba milongas, estilos y huellas, especies estas muy alejadas de las tradiciones del NOA. En suma, Yupanqui se estaba construyendo un lugar propio –un lugar central, sin duda- en el mercado de las músicas nativas a partir de un conjunto de saberes que prácticamente ningún otro músico popular tenía en esas proporciones.

En este sentido, los trabajos de Ricardo Kaliman –especialmente su análisis del proceso de acumulación de saberes mediante el cual Yupanqui logró destacar en el campo cultural¹³ y algunas otras aproximaciones críticas al significado de su obra (pienso en el musicólogo Pablo Kohan¹⁴ y en el sociólogo Pablo Vila¹⁵) me orientaron hacia un terreno que aun presentaba –y sigue presentando, desde luego– varios puntos inexplorados. ¿Cómo hizo este criollo bonaerense para convertirse en el emblema de un género de música popular tan complejo y heterogéneo, en el que conviven expresiones de áreas geográficas diferentes? En otras palabras: ¿cómo hizo Atahualpa para que su capital simbólico terminara siendo la trasnominación de todo el folclore?

Como se sabe, Yupanqui reafirmó la figura del intérprete solista, un poco en la línea de los payadores que había conocido en su infancia. Y en esa línea desarrolló un modelo de cantor solista, así como un tipo de repertorio que, vagamente, ha sido llamado “canción de protesta” o “canción testimonial”. Pero también es cierto que el corpus de sus grandes creaciones fue grabado por innumerables intérpretes a lo largo del tiempo. Más aun: algunos de sus grandes éxitos se consolidaron cuando pesaba sobre él la censura durante el primer gobierno de Juan Domingo Perón. “Luna tucumana” y “Los ejes de mi carreta” se hicieron ampliamente conocidos a través de las versiones de Los Chalchalers y Aníbal Troilo con Edmundo Rivero, respectivamente. Me pregunté entonces qué tenían de particular esas canciones, tan *yupanquianas* y tan de todos. ¿Por qué son bienes públicos de los argentinos? ¿Por qué extraña forma de delegación cultural los argentinos escuchamos en las canciones de don Ata el latido de todo el folclore argentino?

En suma, no se me ocurrió otro camino que el de la biografía para despejar estas dudas y muchas otras. Porque en verdad es la biografía, con su ecléctico aparato crítico y su indagación del sujeto en el mundo, la herramienta epistemológica capacitada ya no solo para dar respuestas a este tipo de problemas, sino para la formulación de los mismos. Finalmente, Atahualpa Yupanqui ha empezado a ser narrado desde perspectivas biográficas sobre las que él no ha tenido injerencia. Ojalá próximos trabajos ayuden a seguir pensando Yupanqui. Y a seguir descifrando una obra tan bella como culturalmente compleja.

¹³ Ricardo Kaliman, *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*, Córdoba, Comunicarte editorial, 2004.

¹⁴ Pablo Kohan y Eduardo Romano, “Yupanqui, Atahualpa”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, vol X, p. 1065-1068.

¹⁵ Pablo Vila "Atahualpa Yupanqui", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York-Londres, Mcmillan Publishers, 2000, vol XXVII, p. 698.