

Atahualpa Yupanqui en la búsqueda de lo auténtico argentino – La (re-)construcción de indigeneidad y la canción testimonial

Annika RINK (Kassel)¹

Summary

Héctor Roberto Chavero (*1908, Province of Buenos Aires) travels through the whole country due to his father's profession as a railroader and later because of his personal interest. In 1920 he calls himself Atahualpa Yupanqui and starts to work as a guitarist and singer. 25 years later, he joins the Argentine Communist Party and expresses his political ideals by playing Argentinian and Latin American folklore and by emphasizing indigenous elements to claim 'authenticity'. This article reflects on the constructedness of Yupanqui's 'Argentinity' through formerly silenced indigenous elements that are essentialized as soon as they are being attributed 'authenticity'.

Mientras muchos autores canónicos latinoamericanos² alababan 'lo criollo' como mezcla de raíces autóctonas sudamericanas con la civilización y la cultura europea, movimientos como el indigenismo negaban las ventajas de las influencias europeas y buscaban representar la supuesta 'realidad indígena' naturalizando su perspectiva criolla (cf. por ejemplo Cornejo Polar 1978, 7-21). Atahualpa Yupanqui es uno de los primeros que facilitan la discursividad de lo indígena, algo que a su vez entró en conflicto con el mismo discurso nacionalista, pero también fue posibilitado por él (Kaliman 2004, 73s). Tanto nacionalistas como supuestos investigadores del folclore excluyeron colectivos y culturas indígenas por razones racistas. Yupanqui llega a ser uno de los artistas principales del "paradigma clásico" (Díaz 2009, 42s), lo que muestra su importancia en el campo discursivo de la cultura nacional. En estas negociaciones de sentido Yupanqui mantiene la incorporación de elementos indígenas en el folclore y en la música erudita durante su carrera.

Pero los elementos indígenas son solo algunos de los muchos que constituyen la 'argentinidad' en la obra de Yupanqui. Se puede discutir con referencia a Morales si Yupanqui representaba a la cultura argentina y latinoamericana de manera intercultural, interétnica, visibilizando el mestizaje dominante en los sectores subalternos (Morales 2008, 497). En este artículo veremos si tal mestizaje realmente podía ser logrado dado el concepto

de ‘autenticidad’ que está ligado discursivamente con cuestiones de ‘indigeneidad’ en la música y en la literatura indigenista de Yupanqui.

La atribución de una *performance* como ‘latinoamericana auténtica’ genera y surge de cuestiones tanto comerciales como identitarias para el colectivo (a un nivel regional, nacional, transnacional, internacional) implicadas por la epistemología del centro global (cf. crítica post-occidentalista en analogía con el concepto de ‘orientalismo’ de Edward Said, Mendieta 2008, 303ss.). Estas últimas se manifiestan tanto en la perspectiva de afuera (la perspectiva del centro global) ligada con el internacional éxito comercial³ como en su relevancia a nivel nacional (cf. Karush 2016). La ‘autenticidad’ es importante para la construcción de la identidad porque el sujeto mestizo siempre interactúa con las epistemes que subyacen a la superioridad inalcanzable de la cultura del centro (en este sentido se habla de “esquizofrenia identitaria”, Morales 2008, 495). En el extranjero se creó así una idea hegemónica de ‘sudamericanidad’ y en Latinoamérica, a nivel nacional, se posibilitaron nuevos recursos de construcción de identidad (Karush 2016, 217).

Partimos de la hipótesis de que la identidad latinoamericana, argentina y provincial se configuran en gran parte mediante expresiones a las que se les atribuye ‘autenticidad’ y que así operan con autoridad en el campo discursivo musical. A continuación, veremos cuáles fueron las condiciones y los mecanismos dentro de este campo discursivo, para después caracterizar los procesos de atribución de autenticidad por parte de los receptores, que se basan posiblemente en argumentos esencialistas (Schilling 2020, 20ss), los cuales a su vez cumplen funciones ideológicas y remiten a determinados códigos performativos elegidos por Yupanqui que analizaremos en la última parte de este texto.

Los discursos sobre la cultura nacional argentina

Las políticas identitarias y los discursos culturales argentinos giraban alrededor del dualismo entre el centro (Buenos Aires) y la periferia (el resto). Desde el punto de vista de Morales se puede oponer a esto que sí domina un “síndrome Prospero-Caliban” (Morales 2008, 494) más fuerte que en otros países del continente: En el discurso folclorista se invertía la construcción del Otro porque se calificaba al centro como europeizante y por eso se acusaba a la cultura metropolitana de la derrota de la cultura argentina criolla a través de concepciones foráneas como el materialismo, el laicismo, el feminismo o ideologías de izquierda (Chamosa 2012, 12-13). Lo ‘auténtico argentino’ se quería ver en la ‘población criolla pobre del interior’, que supuestamente preservaba una sabiduría ancestral, un catolicismo ortodoxo, una visión conservadora de la familia, el patriotismo, la honestidad y la abnegación, posponiendo sus necesidades y deseos individuales. Prevalcía la idea de que estos valores se reflejen en la práctica musical del gaucho como arquetipo de ‘argentinidad’ (Kaliman 2004, 56-57). En consecuencia, se puede hablar de una implementación de la identidad nacional mediante el folclore fomentado y difundido por varios agentes sociales, sobre todo políticos, mediáticos y económicos. El pensamiento romántico en el campo del folclore contribuye a una fijación

esencialista de la cultura nacional que oculta su carácter dinámico, paradójico y heterogéneo (Kaliman 2004, 56-57; Karush 2019, 198-200 y 214) y que produce obras para comunicarse en aquel campo discursivo.

La imagen de la ‘argentinidad’ creció y se difundió con la ayuda de una variedad de agentes sociales con distintos intereses. La centralidad de la cultura tucumana, por ejemplo, fue fomentada por la industria azucarera que quería aumentar su poder (cultural) respecto a las industrias del centro (Chamosa 2012, 13-15). Los mismos artistas folclóricos, escritores, periodistas y los receptores representaban diferentes ideologías y partidos pero practicaban el “modelo romántico articulado por los folcloristas⁴ académicos y otros intelectuales” (Chamosa 2012, 17-19). Chamosa describe la perspectiva de análisis folclorista, en el que los criollos del interior no podían integrarse en el discurso del movimiento folclórico como sujetos, de la manera siguiente:

Esas comunidades eran reliquias vivientes, curiosidades históricas que debían ser estudiadas, pero no tenían valor como eje cultural de la nacionalidad. Fueron las condiciones económicas y políticas las que en la década del 1910 hicieron que esos conocimientos etnográficos se convirtieran en folclóricos, es decir que los sujetos humanos de esas culturas locales pasaron de ser objetos de curiosidad etnográfica para convertirse en el auténtico pueblo argentino. (Chamosa 2012, 15)

Chamosa compara los viajes de Atahualpa Yupanqui con los de aquellos “folcloristas académicos” como Carrizo y Aretz cuyas obras había leído y a quienes conoció personalmente (Chamosa 2012, 108). Sin embargo, en este artículo partimos de la hipótesis de que Yupanqui, por su creación musical y literaria, que no es una obra de recolección o estudio (académico) sino una creación en la línea y en el estilo de las culturas indígenas (*poesis* en vez de *mimesis*), apunta a una lucha política por la emancipación de los oprimidos.

El foco de este trabajo será la representación de ‘lo indígena’. Yupanqui autodefine su trabajo como canción testimonial⁵ que parte de un concepto de representación que implica tanto la supuesta ‘realidad’⁶ como tomar la palabra en nombre de colectivos.⁷ Este planteamiento era conflictivo y oportuno a la vez en el discurso nacionalista argentino de la época. En los siguientes apartados intentaremos especificar bajo qué parámetros es probable provocar una atribución de ‘autenticidad’ dentro de ciertos discursos existentes durante la fase creativa de Atahualpa Yupanqui. Prestaremos atención a aspectos del campo discursivo de la ‘indigeneidad’ y analizaremos de qué da testimonio Yupanqui en su obra tanto musical como literaria para ver si los esencialismos se construyen de manera distinta dependiendo del ámbito del arte.

La ‘autenticidad’ y la creación de la *persona* musical de Atahualpa Yupanqui

Chamosa ve a Yupanqui como un “parámetro de autenticidad” porque supo conectar el centro (internacional) con los mitos del interior mediante “una estética minimalista que no hacía concesiones a las exigencias del mercado – a no ser que la demanda sea justamente la de autenticidad” (Chamosa 2012, 108). En su “fachada” (Goffman 2016) eso no se hacía visible: casi nunca llevaba poncho y la inmigración familiar era reciente.⁸ Sin embargo encarnaba “la Argentina profunda” (Chamosa 2012, 108), lo que muestra la constructividad de su *persona* musical⁹. Para el trabajo presente partimos de las posibles atribuciones de ‘autenticidad’ en la obra musical y literaria de Atahualpa Yupanqui porque ahí podemos destacar la tensión entre ‘identidad’ (argentina y/o indígena) (Kaliman 2004, 68), el signo de arte y su creación y su uso estratégico para una *persona* musical en colaboración con el público (cf. Auslander 2021, 87ss.).

Las apelaciones a la ‘autenticidad’ se basan en una supuesta correspondencia entre una característica ‘verdadera’ de lo observado y los atributos que su simbolización percibida le asigna (Schilling 2020, 13-14). Un problema de los estudios sobre la ‘autenticidad’, según Negus y Astor, es la acentuada orientación hacia la recepción. No se trata de un término peyorativo que califique al sujeto engañado o que es tan ingenuo que se deja engañar.¹⁰ Por eso los autores sostienen la idea de que la ‘autenticidad’ supone el acto imaginativo de una unión experiencial entre la socialización del oyente¹¹ y la creatividad del músico (Negus/Astor 2021, 4 y 10). Sin embargo, la ‘autenticidad’ es al fin una atribución que oculta estas relaciones de correspondencia y las naturaliza (Schilling 2020, 13-14.). Al apelar a la ‘autenticidad’ se pretende conocer la ‘verdad’ sobre una ‘esencia’ y así se satisface el anhelo del sujeto y del colectivo de evitar la ambigüedad e instaurar ‘identidad’ y ‘coherencia’ (Schilling 2020, 16). En lo que sigue intentaremos explicar una tipología de la autenticidad refiriéndonos a la obra y la *persona* musical de Atahualpa Yupanqui.

La “autenticidad de la esencia” se refiere a “la supuesta correspondencia de la ‘esencia’ de un sujeto u objeto con un signo enviado por este, como un enunciado o una acción” (Schilling 2020, 35, trad. A.R.), por eso envuelve una concepción de la ‘verdad’. Como argumenta Bigenho, la atribución de ‘autenticidad’ en el folclore a menudo se vincula con la ‘esencia’ de los músicos con el origen genético de un colectivo que practica cierto tipo de folclore. Aunque Yupanqui no creció en un contexto indígena, sí tenía vínculos familiares (Karush 2016, 45). Yupanqui afirma en su novela autobiográfica *El canto del viento*:

Me galopaban en la sangre trescientos años de América, desde que don Diego Abad Martín Chavero llegó para abatir quebrachos y algarrobos y hacer puertas y columnas para iglesias y capillas [...]. Por el lado materno vengo de Regino Haram, de Guipúzcoa, quien se planta en medio de la pampa, levanta su casona, y acerca a su vida a los Guevara, a los Collazo, gentes “muy de antes”, cobrizos, primitivos y tenaces, con mujeres que fumaban en pipas de yeso a la hora crepuscular, cerca de la amplísima cocina donde se refugiaban algunos corderos “gauchos”. (Yupanqui 1976, 8-9)

Sobre todo en contextos internacionales sí importaba la atribución de pertenencia étnica al colectivo ‘auténtico indígena’ y esto se reflejaba en la interpretación de la “fachada racial” (Auslander 2021, 100ss.) del artista, aunque tocaban repertorios latinoamericanos. En una revista un oyente francés contaba:

Behind Atahualpa Yupanqui, large, powerful, with bronzed skin and slightly slanted eyes, a great countryside extended, with the solitude of its open spaces and its Indian people. For us, he opened up the vein of the Indian’s ancient suffering ...Indian sounds, Indian silence, Indian sweat. (Karush 2016, 157-158)

Otro ejemplo es una cita recogida por Fernando Boasso en *Tierra que anda* referida a cierta ‘indigeneidad latinoamericana’:

En mi casa era común -cuenta- escuchar expresiones en quechua (recordemos que su padre era santiagueño); yo tenía trece años y había comenzado a escribir una monografía sobre los dos Incas, sin tener relaciones de parentesco en absoluto con el Perú. Criollo puro de acá, pero en cuanto a aquella América, como Cuzco (que es nodriza arqueológica de América), me la conocía como cuzqueño (Boasso 1993, 18).

La ‘esencia’ no solamente se refiere al artista sino también a lo descrito como la ‘verdad’. En 1949 en un periódico de Montevideo se escribía:

Es una pena rebelde del indio usurpado y arrojado a las cumbres que, en el silbo extendido de sus queñas, disimula la angustiada protesta de la raza y endulza el hondo rencor de su humillado despojo. [...] Escuchando la guitarra de Yupanqui sentimos y comprendemos la realidad dramática del indio. (Boasso 1993, 59)

Se puede ver que la *persona* musical de Yupanqui también goza de la semantización de la cultura indígena andina como una cultura revolucionaria proclamada por las corrientes indigenistas. El signo enviado por Yupanqui supuestamente equivale a la ‘esencia’ de la ‘realidad indígena’. No se trata solamente de visibilizar y legitimar la cultura indígena tras la colonización, sino también de vincular estas reclamaciones culturales con reclamaciones de tierra (Kaliman en Díaz 2009, 51-52), pero de este aspecto de la postura política de Yupanqui trataremos más adelante.

La “autenticidad referencial” (Knaller 2017, 33) es un subtipo de la “de esencia”. Describe la reclamación de ‘verdad’ de una obra de arte que así se convierte en un rasgo de un estilo compositivo que, a su vez, se relaciona intertextualmente con las ‘tradiciones’ (Knaller 2017, 33). Los géneros musicales, por ejemplo, cumplen ciertas funciones en el campo discursivo del folclore. Se le atribuye más prestigio a la música ‘auténtica’ en el sentido de que se supone que tiene un grado alto de fidelidad a la tradición.¹² Otra tensión es la de las generaciones: los mayores defienden un estilo tradicional mientras los jóvenes quieren innovar (Kaliman 2004,

58). El aspecto de cambio e innovación es especialmente importante en el género musical del folclore porque aparte de la fidelidad a la tradición tiene que adaptarse a cambiantes contextos sociales para seguir emocionando a sus oyentes (Kaliman 2004, 57-58).

Jorge Cafrune critica que Yupanqui elogie a la juventud francesa y desprecia a la argentina. Lo explica con un conflicto generacional (“fobia hacia lo joven”, Cafrune 1970). Yupanqui se opone a la innovación de los jóvenes, aunque sea discursivamente necesaria.

Yupanqui subraya su fidelidad a la ‘tradición’ presentando “las tradiciones y saberes provincianos, campesinos y populares”, es decir los propios de un colectivo al que parece pertenecer (Díaz 2009, 51). Naturaliza su puesta en escena como portavoz al identificarse con aquel colectivo heterogéneo, algo típico de la larga tradición europea y latinoamericana de los cantores, trovadores o payadores y en lo que no podemos profundizar acá. Por ejemplo, podemos leer sobre el libro *Cerro Bayo* de Yupanqui en *La Prensa* (23.02.1957):

Al mismo tiempo el autor acumula en él una serie de notas de positivo valor descriptivo y literario, como la colorida visión que da del Carnaval de los coyas con sus aspectos característicos, sus milenarios ritos apenas transformados por la civilización de los blancos. (Boasso 1993, 58)

Sin embargo, el contacto con las culturas indígenas no está caracterizado como el de otros músicos: Yupanqui no recoge o estudia sino que se acerca a aquellas para crear sus propias canciones. Una anécdota en este contexto es que Yupanqui escuchó la frase clave de su famosa obra *El arriero* parado en un camino cuando pasó un arriero diciendo “las penas son nuestras, las vaquitas son ajenas” (Díaz 2009, 50-52). Al darle voz al arriero Yupanqui visibiliza y glorifica ‘la sabiduría del interior’ y naturaliza su propio papel de artista en la creación de enunciados en el discurso del campo del folclore. A su vez muestra su postura política al dar testimonio de la ‘realidad’ de los subalternos – sin embargo, los caracteriza y fija (cf. “esencialismo estratégico” y la figura de “echo” y el papel del intelectual de izquierda, Spivak 1994).

El segundo tipo principal de ‘autenticidad’ es la “autenticidad experiencial” (Schilling 2020, 37), que capta la ‘realidad’ a través de la experiencia. El sujeto aparece como testigo, se le atribuye autoridad y así se convierte en un portavoz importante para la memoria colectiva (Schilling 2020, 37-39). Así lo muestra Díaz para el caso del folclore argentino donde se legitima a los artistas respecto a sus extensos viajes por el país.¹³ Yupanqui admite en *El canto del viento*¹⁴ que en su juventud no pasó mucho tiempo en la pampa pero que ella le marcó su vocación musical (Yupanqui 1976, 15 y 17), añade sin embargo: “Yo he trajinado durante muchos años las serranías de mi Patria. [...] He pasado temporadas entre indios, entre kollas, mestizos y paisanos.” (Boasso 1993, 37) Las personas y los paisajes se convierten en “el destino” de Yupanqui y son la causa de su vocación de cantante (Díaz 2009, 81-82). La autenticidad experiencial se constituye entonces a partir de las experiencias de la infancia y los viajes de Yupanqui.

El último tipo de autenticidad es el de la “autenticidad del habla”, que alude a la correspondencia entre una intención del sujeto y un signo transmitido por él (por ejemplo, una afirmación o una acción) (Schilling 2020, 39).

En cuanto a su sensibilidad y la ‘muestra del alma’ al tocar Yupanqui opina:

Me abochorna escuchar mis canciones interpretadas por cantores coquetos. Hay que sentir cuando se canta y no hacerlo por moda. [...] ¿Ve usted paisanito, la ignorancia de ciertos cantores? Siento mucha vergüenza cuando se incorpora al canto popular la cosa mercantil. Usan el sentimiento del pueblo. (*Faro de Vigo*, 28 de Noviembre 1973)

Al mismo tiempo Jorge Cafrune le acusa de ser hipócrita porque trata mal a los camareros mientras “tantos derechos cobra por hablar del hombre” (Cafrune 1970). Las cuestiones comerciales las retomaremos más adelante.

Para el caso de Yupanqui vale la pena reflexionar sobre el tipo de “autenticidad del habla” vinculándolo a su postura política. La denuncia de explotación y desigualdad no puede ser atribuida solamente a su militancia (corta) en el PCA. De hecho, al inicio de su carrera no era visible su ímpetu político. Por eso fue admirado también por las élites conservadoras, aunque para algunos era demasiado “bohemio” (Chamosa 2012, 109-110). Perseguido por los peronistas¹⁵ y semantizado como buscador prestigioso de la “verdadera identidad del artista criollo” (Chamosa 2012, 133), el PCA le dio una bienvenida cálida. Aunque Yupanqui había publicado canciones críticas anteriormente, no fue hasta su ingreso en el partido comunista en el 1945 cuando su recepción se modificó para ser visto como “referente del realismo social expresado en cadencia de zamba” (Chamosa 2012, 110). Esta característica de Yupanqui se reflejó en su obra musical y literaria.¹⁶ Según Karush, Yupanqui conectó las descripciones positivas de los indígenas con sus denuncias de la explotación de los pobres que plasman su conciencia social (Karush 2016, 157-158). A pesar de componer y tocar música política, Yupanqui rechaza la expresión canción “protesta”:

Fue en 1952; entonces largué todo. Y es cuando mejor empecé a escribir canciones de eso que ahora llaman de protesta. Desde entonces no tuve que escribir como autorizado o con el visto bueno del Partido, ni del núcleo, ni del Estado, ni de Perón, ni de Onganía. (Boasso 1993, 57)

En relación a su recepción como ‘bohemio’ Chamosa explica que Yupanqui realmente no encajaba en el discurso bohemio porque por su construcción de la *persona* musical no podía aliarse con intelectuales urbanos y también rechazaba la evolución del folclore vanguardista: su objetivo era “reproducir los géneros criollos con el menor artificio posible” (Chamosa 2012, 110).

El subtipo “autenticidad de unicidad” (Bigenho 2002, 20), con su culto al genio, la singularidad e innovación de una obra de arte vincula estos conceptos con el alma del artista y su independencia de influencias ajenas.

En conflicto con este concepto, Jorge Cafrune acusa a Yupanqui de intereses comerciales, que Yupanqui condena (como vimos en una cita anteriormente):

Yo le pido en lo que a mí respecta, si tanto le molesta que yo cante sus cosas y haya tenido desde mi primer LP (que ya son 27) una continuada y respetuosa presencia de su cancionero, me pase los derechos de autor que usted cobró por mis grabaciones, que supongo que también le molestarán. (Cafrune 1970)

El último aspecto que queremos nombrar aquí es el de la supuesta independencia de otros estilos. Mientras Yupanqui intentó representar la música popular de muchas regiones diferentes¹⁷ sin ‘artificio’, esto lo llevó a cabo mediante elementos de música erudita, lo que a su vez era típico del discurso folclórico de innovación de la época. Existía una cercanía de los músicos con formación clásica al contexto rural; sin embargo, enfatizaban parámetros de regionalidad en su (co-)composición de su propia *persona* musical.¹⁸ A la vez, Yupanqui se presentaba como sabio de las “artes olvidadas” y virtuoso de su instrumento (Díaz 2009, 49), con habilidades adquiridas por una formación musical clásica,¹⁹ lo que muestra el prestigio eurocentrista de la música erudita mientras el mercado musical en Europa exigía elementos “puramente indígenas” (Karush 2016, 157-158).

En la próxima parte profundizamos cómo Yupanqui introdujo elementos indígenas en su obra tanto musical como literaria para poder responder a la pregunta de si le fue posible construir una identidad intercultural mediante una ‘indigeneidad’ ‘auténtica’ argentina.

Las representaciones de ‘indigeneidad’ en las canciones y textos de Yupanqui

La sabiduría indígena y el prestigio cultural elevado: entre arcaicismo y exotismo

Con la elección de un nombre artístico que hacía referencia a dos reyes incas visibiliza ‘lo indígena’ en el folclore argentino, lo que a su vez le sirvió en aquel discurso del campo del folclore caracterizado como flexible y no necesariamente nacionalista.²⁰ Sorprendentemente, como ya hemos comentado, en la “fachada” (Auslander 2021, 100ss.) del mismo Yupanqui casi nunca se adopta la vestimenta ‘tradicional’, sino que toca en traje (cf. apartado anterior) para obtener más prestigio por el género musical ‘ajeno’. Kaliman²¹ aduce a la idea del indigenismo andino que circulaba y sigue circulando en todo el continente y daba nuevas propuestas para definir una identidad latinoamericana legitimando la cultura indígena y combinándola con reclamaciones campesinas. Yupanqui leía muchos de estos textos indigenistas del siglo XIX que le ayudaron a clasificar sus propias experiencias con los sectores subalternos del noroeste de Argentina, que mostraban una continuidad de la cultura ancestral hasta sus días que se caracteriza por un lazo emocional fuerte entre la naturaleza y los seres humanos (Kaliman 2004, 76-77). En su papel Yupanqui valoraba la cultura indígena por cuanto le daba prestigio artístico y así operaba como el portavoz de estos sectores sociales (Díaz 2009,

51-52). Yupanqui representa a los indígenas mediante sus textos y poemas retratando sus costumbres, su físico y centrándose en el noroeste de Argentina.

Es llamativo que la primera canción y el álbum epónimo que grabó Yupanqui en 1936, aunque la haya escrito en los años 20, se llame “Caminito del indio” (Karush 2016, 157-158). El género correspondiente se describió como “canción andina”. La canción es cantada y tocada con guitarra por Yupanqui. Los temas centrales detectables en la letra son la naturaleza (la montaña, el río, las piedras, el sol, la luna), el camino (descrito como vínculo entre la tierra y el cielo, arduo, personificado) y la cultura indígena (con referencia a la música y la cosmovisión andina). El camino y la cultura indígena están vinculados con el tema de la pena, como se ve en los ejemplos de “Llora la quena”, “La voz doliente de la baguala” o en el caso del camino personificado (“Y el camino lamenta / Ser el culpable / De la distancia”).²² Los cuatro temas están ligados discursivamente, pero analicemos la canción cronológicamente.

La melodía de la introducción está acompañada por terceras y tonos de bajo que se mueven en una tonalidad y un ritmo ‘tradicional’ ‘andino’, mientras la técnica guitarrística sofisticada es ‘atípica’, remarcando la profesionalidad del músico. En las estrofas domina la voz, el acompañamiento es rítmicamente estable, con el bajo dominando el patrón del acompañamiento, y remata los finales de los versos individuales con rápidos arpeggios.

En el primer verso Yupanqui caracteriza aquel “camino” como propio de los indígenas collas y describe su creación con una metáfora de cultivo (“Sendero colla sembrao de piedras”). Así conecta la cultura kolla con el reino inca con su vasto sistema viario y su grandeza. Al usar la variedad lingüística popular busca un indicio de regionalidad.²³ En el quinto verso el compositor combina la figura “camino” con la universalidad de la cosmovisión andina (“Caminito del indio / Que junta el valle con las estrellas”). En la segunda estrofa se relaciona el camino con el Yo lírico y se hace nuevamente referencia al imperio indígena homogenizado (“De sur a norte / Mi raza vieja”) al que pertenece aquel Yo. Al invertir el orden de las direcciones cardinales en este verso Yupanqui rompe con el eurocentrismo.

En el refrán se personifica la “pena del indio” al hacerla cantar y llorar en la naturaleza. En la tercera estrofa se vincula la “pena” con el “camino” personificado que conoce la razón del sufrimiento oculta para al oyente – el Yo indígena siente pena por la distancia hasta su mujer amada (“Quién es la chola / Que el indio llama”), lo que muestra a su vez la conexión íntima entre el Yo lírico con el “camino” y viceversa (cf. última estrofa: “Y el camino lamenta / Ser el culpable / De la distancia”). En la última estrofa el camino es contemplado como parte de la naturaleza, que es equiparada a un género musical ‘tradicional argentino’ (“Se levanta en el cerro / La voz doliente de la baguala”). La misma ‘pena’ se traduce en la manera de cantar en el último refrán. Yupanqui suspira al cantar “llorando en el río”. Así se cumple con las convenciones de “autenticidad del habla”, equiparando el sentimiento del artista con su signo y en este caso incluso vinculándolo al Yo lírico.

Yupanqui representa la ‘realidad indígena’ vinculándola a aquellas cuatro bases temáticas de la canción que aluden a la ‘esencia’ de la ‘realidad indígena’. La referencia a la extensión de ‘la cultura indígena’ aparece también en otras obras, por ejemplo en “Los indios”²⁴: “América

es un largo camino de los indios. Ellos son estas cumbres y aquel valle y esos montes callados perdidos en la niebla y aquel maizal dorado.” (Yupanqui 1979) Yupanqui siempre describe a los indígenas con fuertes vínculos (de convivencia y/o religiosos, personales, emocionales) con su medio natural.

Al ver las esencializaciones de ‘lo indígena’ (con pena, trabajo duro, legado precolombino, homogeneidad, cultura homogenizada y tradición y religión ancestral) sorprende que Yupanqui negara la oposición entre el gaucho y el indígena en sus ensayos. Según él, en la parte argentina de la cordillera andina, los kolla y calchaquíes son “indocriollos”.²⁵ Así podía contemplarlos como aportes principales a la identidad argentina nativa (Karush 2016, 157-158). Este aspecto lo profundizaremos en la parte siguiente. Para caracterizar ‘la cultura indígena’ Yupanqui destaca su presencia en la cultura argentina y latinoamericana, como vemos nuevamente en la misma obra:

Dondequiera que vamos está presente el indio. Lo respiramos. Lo presentimos andando sus comarcas. Quechua, aymara, tehuelche, guarán o mocoví. Chiriguano o charrúa, chibcha, matabo o pampa. Ranquel, arauco, patagón, diaguita o calchaquí. Omahuaca, atacama, tonocotés o toba. Desde todos los sitios nos están contemplando los indios. Porque América es eso: un largo camino de indianidad sagrada. (Yupanqui 1979)

La canción “Indiecito dormido” (1954) puede servir como otro ejemplo de un análisis de la obra de Yupanqui. Otra vez el artista subtitula su canción genéricamente como “canción india”, y otra vez la variedad lingüística connota regionalidad. Un arpegio en 4/4 en la guitarra, marcado por los tonos bajos, acompaña regularmente al cante. La introducción muestra nuevamente un alto nivel técnico, aunque la melodía parece un ejercicio lúdico. La primera estrofa describe al protagonista en poncho (lo cual es considerado un signo de ‘tradición’ y ‘autenticidad’ en la ‘música andina’, Bigenho 2002, 22) con un tono de voz alegre. El Yo lírico parece ingenuo por el volumen moderado de voz, lo que puede indicar un estilo de canción de cuna (cf. también el título, la referencia al “changuito soñando” y la naturaleza personificada que le acompaña en su sueño). La letra también transmite esta liviandad mediante repeticiones (“cuatro colores / cuatro caminos”), paralelismos (“Sueña que es tibia la nieve / que son blandos los guijarros”) y la *figura etymologica* “que el viento te cuenta cuentos”. Cuando se mencionan los elementos de la naturaleza personificados (el río) cambia el acompañamiento en medio del verso para convertirse en un *ostinato* andino que acompaña los *glissandi* al final de las frases. Centrando la atención en el “camino” como acompañante del protagonista, Yupanqui combina los patrones rítmicos de la guitarra y añade disonancias en la armonía (y al final con acordes sin rasgueo) para llegar a los quejidos: “¡chuy! ¡chuy! ¡que frío...!” que marcan la ‘indigeneidad’ y la ‘precaridad’ de la ‘realidad indígena andina’. Ya en la primera estrofa se refiere a la causa del sufrimiento: “y un solo sueño de cobre”. El protagonista es un arriero joven que hace su vida en y con la naturaleza (“que el viento te cuenta cuentos / de pastores y rebaños”).

La ‘interculturalidad’ para crear una nación ‘indocriolla’

Yupanqui intenta no componer música exotizante: “Hace años que estudio un sonido que pudiera representar el silencio. Debe hacer oír el viento de los árboles, la flauta de caña, el charango, el bombo. Y sobre todo, nada de pintoresquismo.” (Boasso 1993, 61) Para mostrar el contraste con su obra he aquí una descripción de un amigo de su padre, un cacique de la pampa:

Un rostro de oscura greda, burilado por el viento, tenía el Cacique Benancio. Hombre grande, en cuyas manos un rebenque parecía una fusta. Vestía como el más pobre de los paisanos, con su viejo chiripá desteñido, su chaleco gris ocultando la gruesa camiseta, una ancha faja, tirador de cuero y rastra plateada, y un enorme facón (Yupanqui 1976, 14).

Pero más tarde explica:

De esas visitas al rancherío [...] supe que era ofensa para él y su gente indicarlos como indios. Cuando se hacía menester aludir a su condición racial, Benancio, o cualquiera de los suyos, decía: Yo, ¡Pampa!, y se llevaba la mano al pecho, sin violencia, como si fuera jurar. Benancio había pertenecido a la tribu mayor confinada en Los Toldos, partido de General Viamonte. Se decía que por su afición a la carne potranca, y por audacia para robar yeguarizos, le habían pedido el pueblo. Y el hombre se alzó con cincuenta y tantos pampas fieles a su mano. (Yupanqui 1976, 15-16)

Mantener una tensión entre la admiración por lo autóctono y la condición criolla es la forma cómo Yupanqui remarca su propio mestizaje también: “Yo llevaba en mi sangre el silencio del mestizo y la tenacidad del vasco. Había librado infinitas batallas en mi adentro.” (Boasso 1993, 26) Otro ejemplo para su propio mestizaje es que no era un pampa quien despertó el interés de Yupanqui por la guitarra, sino un gaucho (Yupanqui 1976, 16).

Como ejemplo de la condición intercultural de la cultura argentina tomamos la canción “Los dos abuelos”, que trata de las dos raíces de Argentina: la indígena y la gauchesca. La introducción y los interludios están caracterizados por arpeggios complicados (por su armonía compleja y sus rápidos cambios de postura) que se alternan con otros patrones de acompañamiento ligados con los tonos del bajo. La primera estrofa está recitada en tono dramático y alude al legado del Yo lírico que descende de dos abuelos diferentes: “Uno lleno de silencios / Y el otro, medio cantor”. En la segunda estrofa se indica quienes son estos abuelos. El abuelo indígena hace “mucho tiempo [...] se alejó / Con su lanza y su alarido”, el otro “gaucho” salió a buscarlo, lo que alude a su intencionalidad, pero también desapareció. Vuelve el abuelo gaucho “pero hecho leyenda / Hecho canto y tradición. / Para que el hombre argentino / No pierda su condición”. Sorprendentemente no vuelve el abuelo indígena, y en el abuelo gaucho ya se puede subsumir toda la cultura argentina.

Conclusión

Recordemos las preguntas centrales: ¿Cuáles fueron los parámetros de Yupanqui para crear una ‘autenticidad’ ‘indígena’ ‘argentina’ y por qué estos pueden ser problemáticos?

Con la ayuda del análisis realizado se ha podido ver que Yupanqui describió a las culturas indígenas de manera esencialista. Las homogeneiza remitiéndose a la larga historia de ‘la raza’ en todo el continente, alaba sus vínculos con la naturaleza y sus penas actuales para oponerse como persona políticamente activa al neo-imperialismo de su época. Mientras que diseñó su *persona musicae* en Latinoamérica como criollo, obtuvo el reconocimiento como figura ‘auténticamente indígena’ en el centro global.

Otro aspecto cuestionable es su papel en cuanto músico. Se legitimó mediante convenciones de la “autenticidad experiencial” (Schilling 2020, 37) acentuando su contexto familiar y sus viajes por el país. Así naturalizó su papel y su pertenencia a la clase humilde reduciendo el colectivo de población subordinado (aunque heterogéneo) a su respectiva ‘raza’ (indígenas), ‘clase’ (campesinos etc.) o ‘origen geográfico’ (gente ‘del interior’). Al configurar su *persona* musical además naturalizó la ‘tradición’: se idealizó como representante de una ‘auténtica’ música con alta fidelidad a la ‘tradición’ musical, aunque la fusionaba con elementos de la música erudita. Así intentó representar la sabiduría popular, en los ejemplos examinados, indígena, pero lo hizo elevando el género musical y literario con criterios occidentales.

Eso nos lleva a la cuestión de la relación entre música y literatura en la obra yupanquiiana. He de constatar que Yupanqui leyó toda su vida y que según Boasso “[l]a música ya se conjugaba con la literatura, que más tarde se confundirá en un solo cuerpo en su canto” (Boasso 1993, 16). Aquí se ve que Yupanqui es percibido primariamente como compositor y músico. Al estudiar su obra literaria hay que ampliar esta afirmación: la conjunción de música y literatura también es patente en su obra literaria.

En sus novelas Yupanqui explica la ‘tradición’ musical argentina rural detalladamente, porque hay más espacio que en una canción. Lo característico de su obra musical es que es tanto capaz de transmitir un aire o ambiente emocional y sensorial, como representar la ‘auténtica’ práctica cultural ‘indígena’ (cf. Wolf 2018a, 216). Las novelas analizadas parecen más objetivas o descriptivas por su carácter glosador, mientras que en las canciones analizadas el compositor acentúa mucho el Yo lírico con su subjetividad. El artista canta desde la primera persona singular (cf. “autenticidad del habla”) desde la perspectiva indígena mientras en la novela la perspectiva narrativa es homo- o autodiegética y describe la ‘realidad’ indígena o subalterna desde afuera su propia perspectiva en su infancia o sus viajes (cf. “autenticidad experiencial”). Se notan intentos de representar un colectivo en su nombre: en las novelas las figuras hablan por sus colectivos (*communal voice* y *public voice*) cuando en las canciones el Yo lírico ‘indígena’ hace lo mismo, pero está incluida la *personal voice* (cf. Lanser en Birk/Neumann 2002, 131).

Teniendo en cuenta la definición de Wolf se podría pensar en una intermedialidad de la obra artística de Yupanqui. La literatura, sobre todo la poética, juega un papel importante en la letra de sus canciones (cf. música vocal en Scher 1982). Un aspecto menos trabajado

es la relación entre la música y la obra literaria de Yupanqui, que es mayoritariamente percibido como compositor. Sus novelas cumplen con la definición de Wolf como veremos: “La intermedialidad es el resultado perceptible dentro de un receptor de contacto de una puesta en escena de un donante de contacto de otro medio”²⁶, lo que puede ocurrir mediante la imitación, integración o combinación de elementos mediales que tienen diferentes características según su tipo (Wolf 2018b, 6, trad. A.R.). Yupanqui tematiza (cf. “tematización” como condición de intermedialidad, Wolf 2018b, 7) la música en sus obras literarias sobre todo refiriéndose a instrumentos andinos y géneros musicales o, en el caso de *Cerro Bayo*, mediante la cita directa de canciones de carnaval (Yupanqui 1975, 61; cf. “intertextualidad intermedial”, Wolf 2018b, 7) que sirven para describir la cultura indígena y que están vinculadas con la ‘pena’ o ‘alegría’ del protagonista indígena o con la naturaleza. He aquí otro ejemplo: “Los sonidos del ocaso recorren todos los matices, desde el *crescendo* de los chañares hasta el canto monocorde y fresco de la vertiente. Toda la tierra respira un poderoso aliento de grano maduro y música libre.” (Yupanqui 1975, 10) Yupanqui usa aquí una metáfora del campo musical occidental erudito con la cual cumple con otro aspecto de la definición de Wolf: la escenificación de elementos típicos del donador de contacto en el receptor de contacto (Wolf 2018b, 7).²⁷

Para volver a la cuestión central de este texto: hay que destacar también los logros emancipadores discursivos de la obra yupanquiiana. Pudo incorporar y visibilizar ‘lo indígena’ en la cultura argentina y latinoamericana al darle prestigio y voz. Al tematizar el mestizaje (lo que llama “indocriollismo”), Yupanqui muestra la complejidad de la identidad y cultura argentina y latinoamericana. Cabe aún preguntar si esta interculturalidad fue usada como estrategia²⁸ por el artista para rebelarse contra un campo folclórico antiguo²⁹ que quería innovar en su primera fase artística (Kaliman 2004, 60-61).

Yupanqui es considerado la encarnación más pura de la expresión nacional. Según Kaliman su recepción como artista proto-argentino no tuvo que ver con el grado de autenticidad de su representación del colectivo personificado por él, sino con “la realidad de la adecuación de su imagen”, que cumplía con las expectativas simbólicas de la época al seguir manteniendo una identidad individual que a su vez era dinámica (Kaliman 2004, 59). Su posición en el discurso del campo del folclore no se define por su etnia, o pertenencia original al colectivo indígena, o por una perspectiva de observación externa como recopilador o estudioso, sino por su proveniencia de una clase humilde de una familia ferroviaria. El punto común es la exclusión de la sociedad hegemónica (Díaz 2009, 51-52).

Retomando el argumento de Morales: bajo ciertos contextos es necesario “reescribir” la historia de una minoría, pero con un código no binario, sino intercultural, interclasista e interétnico (Morales 2008, 497). “The dominant Latin American subject is still located in the criollo elite. The culturally hegemonic subject is located within the Mestizo groups. And the subalternized subject dwells in the spaces of communitarian indigenous peoples.” (Morales 2008, 500) Los elementos indígenas son solo algunos de los muchos elementos que construyen la ‘argentinidad’ en la obra yupanquiiana que también presenta la identidad argentina (y latinoamericana) de manera conflictiva y heterogénea para el individuo y

el colectivo. Sin embargo, Yupanqui construye ‘indigeneidad’ como oposición a una ‘modernidad’ condenada por el discurso folclórico de su época³⁰. En vez de usar un código intercultural coherente, construye la ‘indigeneidad’ dicotómicamente a la ‘modernidad’ y así preserva la misma episteme eurocentrista – aunque la esté negando. Al elogiar ‘lo criollo mestizo’ silencia a las minorías que son subsumidas en un solo colectivo subalterno (Bigenho 2002, 231).

Un aspecto en el que no pudimos profundizar en este texto es la coproducción de la *persona* musical entre Yupanqui, el público extranjero y los sellos internacionales. Aquí se ve claramente la tensión entre la ‘autenticidad’ de ‘lo argentino’, el exotismo y la música erudita ‘universal’ que incluso en Argentina se criticaba (cf. Jorge Cafrune a Yupanqui³¹). La red transnacional de la práctica musical también tuvo su impacto en todo el continente (pensamos en París a partir de los años 40).³² En otro estudio se podría profundizar en los vínculos entre artistas, agencias de cultura, partidos políticos y gobiernos nacionales.

Notes

- 1 Annika Rink es doctoranda y docente de ciencias culturales y literatura en la Universidad de Kassel (Alemania).
- 2 Como por ejemplo Simón Bolívar, *Carta de Jamaica* (1815) (en Cuevas Cancino 1975), José Vasconcelos, *La raza cósmica* (1948), o Ricardo Rojas *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas* (1951).
- 3 Durante el siglo XX la globalización de la música popular influyó en una construcción de identidad latinoamericana porque existían un mercado global dominado por sellos transnacionales y vínculos culturales globales. El resultado es heterogéneo y paradójico: aumentó la recepción de música popular norteamericana y europea, se estimuló la comercialización de música ‘exótica’ latinoamericana en el mercado de los centros globales, pero también surgieron nuevas expresiones musicales de la identidad latinoamericana como por ejemplo el pop latino homogenizante, la Nueva Canción proclamando posturas antiimperialistas y un estilo de rock pastiche (cf. Karush 2016, 220).
- 4 Estos agentes sociales, llamados ‘folkloristas’, se caracterizan por su interés en el folclore y la publicación de investigaciones supuestamente académicas, aunque realmente seguían consideraciones positivistas sobre cultura desde una tradición romántica eurocéntrica.
- 5 Cf. en contraste con la música de protesta: N.N. 1979.
- 6 Cf., por ejemplo, „Porque el pueblo es muy superior a sus artistas frívolos [...]. Porque el pueblo registra en su cancionero la realidad de su vida, marca las etapas del dolor, de la miseria, de la rebeldía y la esperanza.” (Yupanqui 2012, 48)
- 7 Cf. Spivak refiriéndose al concepto de “representación” de Marx de „*Vertreten*“ (como „hablar por alguien“ como representante políticamente legitimado) y “*Darstellen*” (como la representación como retrato estético) (Spivak 1994, 66-69).

- 8 Parte de esta recepción es la recepción de su “fachada” (cf. Goffman 2016) como ‘criollo’ dado a su rama familiar de Santiago de Estero sin haber crecido en estas tierras y con las prácticas rurales de la zona (Chamosa 2012, 108). Yupanqui no trabajaba en el campo y gozaba de una educación relativamente privilegiada (cf. Yupanqui 1976).
- 9 La *persona* musical “is an entity that mediates between musicians and the act of performance. When we hear a musician play, the source of the sound is a version of that person constructed for the specific purpose of playing music under particular circumstances. Musical performance may be defined [...] as a person’s representation of self within a discursive domain of music” (Auslander 2021, 88).
- 10 De acuerdo con el argumento de Moore la ‘autenticidad’ se basa en una implícita teoría de la *performance*, aunque una actuación es siempre una puesta en escena. Los receptores no responden a lo que está ‘detrás de’ la *performance*, sino a lo que escuchan y ven en la *performance*. Negus y Astor argumentan, en la línea de Frith, que la verdad del *feeling* se convierte en una “verdad estética”, no en una “verdad moral” (cf. Negus/Astor 2021, 8).
- 11 El observador tiene que disponer de conocimientos sobre contextos históricos y políticos así como sobre la tradición (musical) para poder atribuir ‘autenticidad’ (Cooper 2008, 28).
- 12 La práctica cultural de llevar las chacareras, zambas y vidalas desde el interior a los centros argentinos (como por ejemplo Andrés Chazarreta) fueron percibidas como la representación exacta, ‘auténtica’, de la cultura de la periferia y fueron usadas discursivamente por la elite derechista argentina (Chamosa 2012, 101-102).
- 13 Eso tenía consecuencias en la práctica musical en cuanto al aprendizaje de las “artes olvidadas”: Ariel Ramírez realizó un viaje por Argentina tras conocer a Atahualpa Yupanqui (Karush 2016, 203) y en su crítica Jorge Cafrune alude a los viajes como indicador de sabiduría regional y postula que él y Yupanqui aprendieron así (Cafrune 1970).
- 14 *El canto del viento* fue publicado en la revista *Folclore*. Se trata de una obra autobiográfica de Yupanqui y sus encuentros con otras personas durante sus viajes. En el segundo capítulo narra una anécdota en la que su padre le lleva a su amigo, el Cacique. Esta situación lo describe como punto inicial de su vocación de músico escuchando la ‘magia de las guitarras’.
- 15 El régimen de Perón realizó grandes esfuerzos para borrar su nombre del plano cultural incluso lo torturaron. Entre 1949 y 1950 tocaba en Europa del Este y Francia, una gira coorganizada por los respectivos Partidos Comunistas, y seguía componiendo, pero en Argentina sus canciones fueron cantadas por otros. En el 1951 le rompieron los dedos con una máquina de escribir (Chamosa 2012, 133).
- 16 A pesar de componer y tocar música política, Yupanqui niega la calificación de su obra como “protesta”: “Fue en 1952; entonces largué todo [salió del PC]. Y es cuando mejor empecé a escribir canciones de eso que ahora llaman de protesta. Desde entonces no tuve que escribir como autorizado o con el visto bueno del Partido, ni del núcleo, ni del Estado, ni de Perón, ni de Onganía.” (*La Voz del Interior – Córdoba*, 18 de septiembre de 1983, citado de Boasso 1993, 57)
- 17 Chamosa nombra esta diversidad “el arriero cuyano, el zafrero tucumano, la telera puntana, o el gaucho salteño” (Chamosa 2012, 13).

- 18 A finales de los años 30 se aplicaban convenciones románticas de ‘autenticidad’ que buscaban un folclore de mejor calidad y que suponían más actores como Yupanqui o Chazarreta en el interior. Se incrementó la cantidad de música folclórica en la radio para transmitir el ‘sentido nacional’ también a la vida privada. “Con sus comentarios ilustrativos sobre leyendas y costumbres, la cadencia y acento de su habla y su vocabulario castizo, los músicos del interior se constituían como nexo entre el público porteño y los mundos míticos del monte santiagueño y los valles subandinos.” (Chamosa 2012, 107-108)
- 19 Yupanqui tomó lecciones de guitarra con el maestro Bautista Almirón: “ahí me di cuenta de que había otro mundo, otro horizonte: un universo que descubrió para mí el maestro Almirón. A lo largo de muchas tardes me presentó así a Granados, Albéniz, a Bach.” (Yupanqui 1976, 19)
- 20 Yupanqui ya escribió un artículo en la revista escolar bajo este nombre artístico en el año 1920 (Kaliman 2004, 73s).
- 21 Sobre el simbolismo de lo indígena de la Argentina noroeste (cf. Kaliman 2004, 74).
- 22 Hay otro ejemplo de la alabanza de las ‘penas indígenas’ en *Cerro Bayo*: “¡El único suspiro! Pareciera que todas las madres andinas vivieran tensas, con nervios controlados por el silencio, y sólo al dormirse se aflojará la vida en un suspiro hondo, como para que se vayan todas las angustias y sólo quede el sueño, ese pesado y hermoso sueño de los seres humildes, que se abre como un intervalo en la lucha.” (Yupanqui 1975, 13-14)
- 23 Cf. también “Indiecito dormido” o los actos de habla de los personajes indígenas en la obra literaria de Yupanqui, por ejemplo, *Cerro Bayo*.
- 24 Se trata de una poesía leída en el álbum *Pasaban los cantores* del 1979.
- 25 Otro ejemplo de *Cerro Bayo*: “por ahí pasan los jinetes criollos y los caminantes indios. Vienen, van, sueñan y sufren, cantan, callan, andando, andando siempre, como el río, como el viento. Caminos...” (Yupanqui 1975, 17)
- 26 „Intermedialität ist das innerhalb eines Kontaktnehmers faßliche Resultat der Inszenierung eines fremdmedialen Kontaktgebers (in Form von Imitation, Integration oder Kombination), wobei Kontaktgeber und -nehmer verschiedenen Medien in einem weiten Sinn zugehören.“ (Wolf 2018b, 6)
- 27 En esta investigación no pudimos comprobar la existencia de “procedimientos y técnicas de la representación y la expresión” que son típicas para el medio ‘ajeno’” (Wolf 2018b, 7) en la obra literaria yupanquiiana.
- 28 En este discurso Yupanqui autodefina su trabajo como la „canción testimonial“ que parte de un concepto de representación que implica tanto la representación de la supuesta ‘realidad’ como el hablar en nombre de colectivos. Teniendo en cuenta la crítica de Spivak a Deleuze y Foucault, el habla universalista construye un sujeto del subalterno imposible porque este mismo no puede realizar un acto de comunicación sino necesita al intelectual para ser visible para acercarse al ideal “echo” (Spivak 1994, 66-69). Una pregunta a responder es si se puede considerar la obra musical y literaria de Yupanqui como un intelectual actuando en la idea de Spivak del „esencialismo estratégico“ y si eso es deseable.

- 29 Aunque también existían otras posturas que sí valoraban la herencia cultural indígena pero siempre la pensaron desde un punto en que ya cayó y fracasó el imperio grande, en última estancia por el gaucho (Kaliman 2004, 75).
- 30 En su análisis Kaliman relativiza la culpa de Yupanqui en su esencialización de 'lo argentino' refiriéndose al discurso folclórico de la época (Kaliman 2004, 54).
- 31 Jorge Cafrune se dirige a Yupanqui: "Se despide diciendo que se va porque aquí no tiene trabajo. Sigue abriendo huellas en el Viejo Mundo, los españoles jóvenes lo esperan como algo prohibitivo. Y llega el Atahualpa místico y sabedor, y después de algunas presentaciones (en algunas exige smoking para escucharlo), donde no canta lo que los jóvenes esperaban aduciendo que algunas de sus composiciones eran 'locuras de juventud', se refugia en Francia, donde encuentra calce a sus frustradas ansias de gentleman de gran mundo." (Cafrune 1970)
- 32 Se homogenizaba las músicas sudamericanas para complacer el público europeo que seguía atribuyendo 'autenticidad indígena (o negra)' a los artistas latinoamericanos (Karush 2016, 45). Pero también para la práctica musical, por ejemplo la integración de estilos latinoamericanos de otros países y la formación política en la misma Latinoamérica tenían mucha importancia estos encuentros en Europa (cf. "La flûte indienne" de Fernando Rios; Karush 2016, 167-168).

Bibliografía

- Auslander, Philip: *In concert. Performing Musical Persona*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021.
- Birk, Hanne / Neumann, Birgit: "Go-Between. Postkoloniale Erzähltheorie". En: Nünning, Ansgar / Nünning, Vera (eds): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002, 115-152.
- Bigenho, Michelle: *Sounding Indigenous. Authenticity in Bolivian Music Performance*. New York: Palgrave, 2002.
- Boasso, Fernando: *Tierra que anda, Atahualpa Yupanqui. Historia de un trovador*. Buenos Aires: Corregidor, 1993.
- Cafrune, Jorge: "Carta de respuesta de Jorge Cafrune". En: *Fracanapa* (23.05.2017), <https://fracanapa.com/atahualpa-yupanqui-redactor/> (consulta 19.07.2022).
- Chamosa, Oscar: *Breve historia del folclore argentino 1920-1970*. Buenos Aires: EDHASA Argentina, 2012.
- Cooper, David E. (ed.): *A Companion to Aesthetics*. Oxford: Blackwell Reference, 2008.
- Cornejo Polar, Antonio: "El indigenismo y las literaturas heterogeneas. Su doble estatuto socio-cultural". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 4 (1978), 7-21.
- Cuevas Cancino, Francisco: *La Carta de Jamaica redescubierta*. México D.F.: El Colegio de México. Centro de Estudios Internacionales, 1975.
- Díaz, Claudio F.: *Variaciones sobre el "ser nacional". Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos, 2009.

- Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016 [1980].
- Hobsbawm, Eric J.: *Globalisation, Democracy and Terrorism*. London: Little Brown, 2007.
- Kaliman, Ricardo J.: *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba: Comunicarte Ed, 2004.
- Karush, Matthew B.: *Musicians in Transit. Argentina and the Globalization of Popular Music*. Durham/London/Berlin: Duke University Press, 2016.
- Karush, Matthew B.: “Música y nación en la Argentina posperonista”. En: *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani* 50 (2019), 198-222.
- Knaller, Susanne: *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2017.
- Mendieta, Eduardo: “Remapping Latin American Studies. Postcolonialism, Subaltern Studies, Post-Occidentalism, and Globalization Theory”. En: Moraña, Mabel / Dussel, Enrique / Jáuregui, Carlos A. Moraña (eds): *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham: Duke University Press, 2008, 286-306.
- Morales, Mario Roberto: “Peripheral Modernity and Differential Mestizaje in Latin America. Outside Subalternist Postcolonialism”. En: Moraña, Mabel / Dussel, Enrique / Jáuregui, Carlos A. Moraña (eds): *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham: Duke University Press, 2008, 479-505.
- N.N.: [Entrevista con Atahualpa Yupanqui]. En: *Faro de Vigo* (28.11.1973) [citado de: *Fracanapa* (23.05.2017, <https://fracanapa.com/atahualpa-yupanqui-redactor/>) (consulta 19.07.2022)].
- N.N.: “Entrevista de Ulyses Petit de Murat”. En: *Semanario Cultural* (20.05.1979) [citado de Boasso 1993, 59].
- N.N.: “[Entrevista con Atahualpa Yupanqui]”. En: *La Hora* 1204 (30.12.1945), 6 [citado de Yupanqui 2012, 48].
- Negus, Keith / Astor, Pete: “Authenticity, Empathy, and the Creative Imagination”. En: *Rock Music Studies* (2021), <https://doi.org/10.1080/19401159.2021.1989272> (consulta 19.07.2022).
- Rios, Fernando: “La Flûte Indienne. The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción”. En: *Latin American Music Review* 29,2 (2008), 145-181.
- Rojas, Ricardo: *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Buenos Aires: Lozada, 1951.
- Scher, Steven Paul: “Literature and Music”. En: Barricelli, Jean-Pierre / Gibaldi, Joseph (eds): *Interrelations of Literature*. New York: MLA, 1982, 225-250.
- Schilling, Erik: *Authentizität: Karriere einer Sehnsucht*. München: C.H.BECK, 2020.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: “Can the Subaltern Speak?”. En: Williams, Patrick / Chrisman, Laura (eds): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1994, 66-111.
- Vasconcelos, José: *La raza cósmica*. Mexico: Espasa-Calpe, 1948.
- Wolf, Bernhart: “Can Stories Be Read as Music? Possibilities and Limitations of Applying Musical Metaphors to Fiction [1992]”. En: Bernhart, Walter / Wolf, Werner (eds): *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*. Leiden: Brill, 2018a, 213-237.

Wolf, Bernhart: “Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung der Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs ‘The String Quartet’ [1996]”. En: Bernhart, Walter / Wolf, Werner (eds): *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*. Leiden: Brill, 2018b, 3-37.

Yupanqui, Atahualpa: *Cerro Bayo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1975.

Yupanqui, Atahualpa: *El canto del viento*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1976.

Yupanqui, Atahualpa: *Hombres y caminos. Yupanqui, afiliado comunista. Escritos y documentos de Atahualpa Yupanqui durante su etapa de afiliación al Partido Comunista, 1945-1953*. Rosario: Ed. Fundación Ross, 2012.

Discografía

Yupanqui, Atahualpa: *Caminito del indio*. Odeon 00001 A, 1936 (EP).

Yupanqui, Atahualpa: *Los dos abuelos*. EMI DSOE 16.737, 1968 (LP).

Yupanqui, Atahualpa: *Pasaban los cantores...* EMI 8793-A, 1979 (LP).