

UNAM

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

TESIS DE MAESTRÍA

TÍTULO:

**LA CRÍTICA POLÍTICA Y EL IMAGINARIO MIGRANTE EN LA MÚSICA
POPULAR ARGENTINA Y URUGUAYA**

POR:

ISRAEL CASTELLANOS JURADO

Director de tesis:

Dr. Oscar Correas

Asesores:

Dr. Mario Magallón Anaya

Dr. Ricardo Melgar Bao

Dra. Silvia Soriano

Dr. Mario Vázquez Oliveira



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres Israel y María Enriqueta porque me enseñaron a aprender

A Adriana porque ella es la fuerza que motiva mi vida

A mis hermanos con afecto:

Aline, Alejandro y Hansel

INDICE

	Pag.
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1	10
LA RELACIÓN CANTO Y MOVIMIENTO	
1.1. El payador	11
1.1.1. La función social del payador	13
1.1.2. La interpretación del payador de su medio ambiente	14
1.1.3. La condición andariega del payador	16
1.1.4. El sentido trasgresor del canto del payador	17
1.1.5. El sentido ritual del canto del payador	18
1.2. El ritual en el canto de Atahualpa Yupanqui y José Larralde	20
1.2.1. El proceso de metaforización	21
1.2.1.1. La metaforización como vía para formular una crítica social	22
1.2.1.2. La metáfora de la masa	23
1.3. La tristeza en el canto y los viajes	25
1.4. Los cantores y la idea de exilio	31
CAPÍTULO 2	37
EL MOVIMIENTO COMO BÚSQUEDA DE LIBERTAD	
2.1. Liberación de la explotación económica	37

2.1.1. La lucha del gaucho por liberarse del trabajo forzado	37
2.1.2. El trabajador rural en la actualidad	41
2.1.2.1. El canto de Larralde a la migración del peón	43
2.1.3. La autoafirmación como crítica	46
2.2. Las relaciones de género desde una concepción migrante masculina	54
2.2.1. El ethos cultural masculino en el ámbito rural	55
2.2.2. La movilidad laboral y la relación hombre-mujer	58
2.2.3. La mujer en la concepción migrante de las canciones	59
2.3. Movimiento vs permanencia	62

CAPÍTULO 3

LA CRÍTICA POLÍTICA DESDE UN DISCURSO POPULAR

3.1. La situación socio-política de los actores sociales rurales	66
3.2. La reflexión sobre el nacionalismo desde una perspectiva popular	69
3.2.1. El concepto de masa en Walter Benjamin	72
3.3. La crítica a las élites	76
3.3.1. La apología de los “seres superiores”	77
3.3.1.1. La naturalización de la sumisión	78
3.3.2. La crítica antropológica a los discursos esencialistas	78
3.3.3. La definición de masa y élite de Ortega y Gasset	80
3.3.4. Mariátegui y el derecho a pensar	82
3.3.5. La reflexión de Atahualpa y Larralde sobre la oposición masa-élite	84
3.3.6. “El payador perseguido” una concepción profundamente popular	86

3.3.6.1. La metáfora y la crítica en “El payador perseguido”	88
3.3.6.2. El saqueo capitalista de los bienes culturales populares	92
3.3.7. La crítica de Larralde a la visión clasista de Ortega y Gasset	94
3.4. La tautología de Ortega y Gasset y José Enrique Rodó	95

CAPÍTULO 4

EL MOVIMIENTO ENTRE ESPACIOS SIMBÓLICOS

4.1. El movimiento y la naturaleza	97
4.1.1. El caballo en el ethos cultural gaucho	97
4.1.2. El caballo como símbolo de libertad	98
4.2. La animalización del humano	100
4.2.1. Las metáforas animales en las canciones	101
4.2.2. Dialéctica de las metáforas	104
4.3. El concepto de fetichización	106
4.3.1. La fetichización como crítica y no como alienación	108

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

DISCOGRAFÍA

FUENTES ELECTRÓNICAS

INTRODUCCIÓN

Quizá a muchos jóvenes no les diga nada los nombres de Atahualpa Yupanqui, Osiris Castillo o José Larralde, estos son representantes de un tipo de música sui generis, que en Argentina llaman folklórica, y entre las letras de sus canciones muchos se sorprenderán al encontrar una veta crítica y una concepción de lo humano harto interesante. Al ser cantores de música folklórica, quizá no han recibido la debida atención de los estudiosos de la cultura popular. A dilucidar algunas características del discurso crítico de esas canciones encaminaré la siguiente investigación. Y para darme a entender qué es lo que quiero demostrar, a continuación expongo las hipótesis de lo que considero es esta música.

Considero que en estas canciones hay una concepción del humano en movimiento o imaginario migrante del humano. Y esta concepción lleva a los cantores a inconformarse con los valores hegemónicos de la clase dominante, por lo que le doy mucha importancia al análisis de las críticas de las canciones a las estructuras de dominación.

Considero que el concepto antropológico de cultura permite dilucidar de manera clara las ideas contenidas en las canciones, porque el concepto de cultura impide pensar en términos exclusivos a una sola forma de pensar, y permite tomar en cuenta visiones alternativas y comprenderlas.

La idea de movimiento de estas canciones está dividida en dos cualidades: la imagen de movimiento y la sensación de extrañeza, el sentirse extraño en una sociedad, sobre todo de sus valores de desigualdad e injusticia.

Pero ambas cualidades no necesariamente son fenómenos opuestos. En cierto momento una cualidad lleva a la otra, o depende de la otra. El moverse, y volverse migrante, puede llevar a una sensación de extrañeza, y el sentirse extraño en una sociedad puede llevar a viajar.

Para analizar la imagen de movimiento la separo en dos facetas, el movimiento literal o físico y el movimiento simbólico. El primero hace referencia a cambiarse

físicamente de un lugar a otro, y el segundo a moverse de un estatus a otro o de un espacio simbólico a otro. En las canciones aparecen ambos, cantan de viajes de un lugar a otro y también de movimientos entre espacios simbólicos.

El caballo y el río transmiten imágenes de movimiento y son dos elementos que aparecen constantemente en las canciones. Curiosamente no son imágenes de viajes a ciudades. En las canciones no aparecen vehículos, aeropuertos u otros símbolos de lo moderno, sino que son imágenes de cabalgatas a montañas o de ríos corriendo por el campo. Tengo la impresión que esto es porque en los cantores hay un intento explícito por plantear críticas a ciertos valores de las sociedades modernas, específicamente a las condiciones de desigualdad y de explotación.

En las canciones hay un viaje a la naturaleza, literal y simbólico. Literal cuando cantan de caminos y montañas, y simbólico cuando comparan a las personas con animales, con plantas, o con rocas. Me parece interesante analizar qué alcances puede tener esa aparente animalización de lo humano. La pregunta que sobre este punto me formulo es ¿comparar al humano con el animal lleva a una pérdida de las mejores cualidades humanas, a una degradación a la “barbarie” o al “salvajismo”? Yo creo que no y trataré de demostrarlo.

Sobre los personajes quiero aclarar que los cantores, en algunas ocasiones, utilizan el término “gaucho” como adjetivo más que como sustantivo, por lo que en realidad no están refiriéndose a una persona o grupo social concreto. Pero cuando en las canciones está utilizado como sustantivo, ¿están refiriéndose al mismo gaucho nómada del siglo XVIII? Aquí hay que tener mucho cuidado de no tergiversar el discurso de los cantores. Por lo que se puede deducir de las canciones, no hablan de ese gaucho. Más bien parecen referirse a un cierto tipo de campesino rural, lo que concuerda con definiciones relativamente más recientes del término “gaucho”.

Además, el gaucho no es el único personaje de sus canciones. También aparecen nombrados campesinos, peones, criollos y “migrantes”. Me parece que hay una característica común: son estratos rurales. Llegan a cantar sobre personajes urbanos, pero casi siempre para contraponerlos a los personajes rurales, siendo estos últimos los beneficiados con las mejores cualidades.

No pretendo encontrar en las canciones el discurso equivalente de los peones o gauchos reales, sino enfatizar cómo, hablando sobre la misma base que el sujeto real, los cantantes imaginan otras posibilidades. Una opción hubiera sido olvidarme del

contexto real para simplemente estudiar los mundos imaginados del artista. Pero lo que a mí me interesa es precisamente el contraste entre lo que ocurre en la realidad y la posibilidad imaginada por este arte. Cómo las canciones hablando de la realidad, mediante lo imaginable la trastocan en proposiciones críticas de esa realidad.

Los cantores utilizan los diferentes personajes de manera indistinta. En una misma canción el personaje se refiere a sí mismo como gaucho o como criollo o como peón. Entonces para analizar las canciones creo que no se debe hacer la diferenciación, sino tratar más bien de descubrir la idea central de sujeto detrás de los diversos nombres que le están dando a lo que en realidad parece ser un mismo personaje.

Cuando las canciones dicen el gaucho es así o el peón es de tal manera, no significa necesariamente que el peón y el campesino sean realmente así. Debe quedar claro que finalmente una canción es una obra artística que no tiene por qué reflejar como un espejo a la realidad. Y el que no la refleje no es un punto negativo de las canciones ni de ninguna obra de arte.

No voy a confundirme pensando que las canciones, a manera de información etnográfica van a darme la clave de la cultura de un pueblo. Pero tampoco cancelo la posibilidad de que aparezcan algunas claves culturales en las canciones, pues no voy a limitarme a ver la parte artística de las canciones.

Las canciones, en cierto modo, me sirven de pretexto para recuperar ideas de antropólogos y de pensadores importantes de América Latina. Así que pongo en la mesa de discusión las ideas de los cantores para compararlas con la de científicos sociales y reconocidos pensadores. Implícitamente sostengo que el discurso de los cantores es equiparable al de cualquier pensador. En algunos aspectos, tienen las canciones una mejor propuesta. Para demostrarlo escribo las siguientes páginas.

En el primer capítulo analizo la relación entre el canto y el movimiento. Esto a partir de la utilización de metáforas, sobre este punto planteo que hay una dialéctica en el uso de las metáforas, porque los dos sucesos sometidos a comparación, se influyen mutuamente. Como quiero situar este discurso musical dentro de su contexto histórico, dedico unas páginas a los payadores antiguos, para ver cómo han influido en los cantores actuales y qué características comparten y en qué son diferentes. Tengo la idea de que, tanto por el uso de las metáforas, como por la idea de competencia en payada, las canciones tienen un fuerte sentido ritualístico.

En el segundo capítulo abordo la equivalencia entre la concepción de movimiento y la idea de libertad. Con base en este tema, encuentro diferencias entre Salazar Bondy y los cantores. Porque Salazar Bondy tiene una idea de liberación del pensamiento latinoamericano condicionada a que ya no sea dependiente y subordinado económicamente, mientras que los cantores, si bien reconocen y critican la subordinación, reconocen la capacidad de las clases populares para imaginar su propia lucha.

En este mismo capítulo, planteo que en las canciones la crítica social se formula a partir de una concepción de masculinidad. Y como toda definición de lo masculino, define su opuesto, lo femenino, por lo que en este capítulo describo algunas de las características de esta visión sobre los géneros.

En el tercer capítulo analizo la crítica política de las canciones. Pretendo probar que las canciones representan una crítica popular al discurso de las élites. En este capítulo me resulta de mucha utilidad el concepto de masa de Walter Benjamin. Considero que hay en Benjamin, y en los cantores, una visión radicalmente diferente a la de Ortega y Gasset y su concepto de los “seres superiores”.

Y en el cuarto capítulo intento demostrar que cuando los cantores comparan a los humanos con animales, no es para degradar las cualidades humanas, sino que lo hacen por un esfuerzo sincero de mostrar cualidades ignoradas por la cultura hegemónica. Y las cualidades que los cantores valoran más, y por tanto, el mensaje que quieren transmitir, son las de rebeldía e inconformismo.

Puesto que en este capítulo discuto sobre la naturalización de hechos sociales, me sitúo de lleno en la discusión del concepto de fetichización. Mi hipótesis es que el concepto de fetichización no es necesariamente una forma de alienación, sino que puede servir como crítica a los sistemas de dominación. Intento demostrar que, aunque los cantores están llevando a la “naturaleza” ciertos aspectos que corresponden a lo social, con la consiguiente esencialización o naturalización de lo social, no incurrir en la justificación de las estructuras sociales de desigualdad, sino que esa naturalización la revierten como crítica en contra de la desigualdad presente en las sociedades.

CAPÍTULO 1

LA RELACIÓN CANTO Y MOVIMIENTO

Sin la vigencia de los derechos humanos parece imposible la democracia, pues la ciudadanía es, digamos, imperfecta en una sociedad violentada por la pobreza, la corrupción y la impunidad; en una sociedad con grupos y sectores sociales discriminados. Sin derechos humanos no hay ciudadanía ni ciudadanos.¹

Declaración de Aline Castellanos Jurado antes de verse obligada a partir en exilio.

Los payadores antiguos le cantaron a la soledad, al viaje errante y al exilio, sobre ellos se han escrito varios libros, uno de ellos es *Itinerario del payador*², en donde Marcelino Román hace un análisis de los cantantes populares de toda América Latina, es una lectura que me ayuda a esclarecer no sólo los antecedentes históricos de los cantantes actuales, sino también para conocer el contexto de toda la música latinoamericana.

Tal como lo hizo Román en 1957, sería de suma importancia intentar una nueva investigación de las características de la música popular de toda Latinoamérica, pero quizá se pierda en profundidad el análisis de la música de cada región. Por eso yo busco profundizar en el análisis de una en particular. La cual tiene similitudes con otras músicas latinoamericanas, sobre todo con las reconocidas como “de protesta o denuncia”, pero también hay diferencias. Considero que la música folklórica argentina y uruguaya conforman un discurso con características, vocabulario y temática propias bien definidas. Escogí a dos cantantes argentinos y uno uruguayo porque son de los principales representantes de esta música.

En cierto modo, Atahualpa, Larralde y Osiris son payadores de nuestro tiempo, y si no lo son en sentido estricto, al menos el hecho de que tengan canciones como *El*

¹ Castellanos Jurado, Aline. “La transición democrática en tela de juicio: Las mujeres y los derechos humanos” en Claudio Sánchez Islas Comp. *Voces de la transición en Oaxaca*. Carteles Editores, Oaxaca, México, 2004, pag. 106.

² Román, Marcelino M. *Itinerario del payador*. Buenos Aires, Lautaro, 1957.

payador perseguido hace que me refiera necesariamente a este personaje. Así que sería interesante ver quiénes eran los antiguos payadores, qué cantaban y por qué.

1.1. El payador

La palabra payador ha tenido varias acepciones. Por ejemplo, Ricardo Rojas piensa que es un derivado de la palabra española payo, que es una palabra utilizada para designar al campesino en Castilla, y en Argentina se volvió una palabra para designar a poetas campesinos que andaban cantando de un lugar a otro.

Y como *país* encierra el significado de *pintura del campo*, y el payador andaba “de pago en pago”, para Rojas, los payadores vienen a ser los poetas campesinos que recorrían la tierra natal cantando (o pintando sus versos) las cosas del país. Y de pagueador-paguiador (el que cantaba de pago en pago), llega a *payador*, “creador y recreador de la patria en el arte”.

Por otra parte, Leopoldo Lugones la deriva de la lengua provenzal, donde tiene la doble significación de balada y baile.

Examina (Lugones) las raíces griegas y latinas y, partiendo de la voz portuguesa *palhada* (charla) y del verbo *palhetear* (bromear), llega, a través de su rastreo idiomático, a *balada* y *baile*, que en efecto tienen la misma etimología, pues la balada era una especie de canción entonada al mismo tiempo que se ejecutaban los giros del baile; una pieza poética que se cantaba bailando.³

Después de analizar a estos dos autores, Román saca su propia conclusión: primero, que no se debe olvidar las fuentes amerindias del término payador, ya que en el Río de la Plata y Chile los vocablos payo y pacla designan al “improvisador, músico y cantor popular campesino”.⁴ Pero, finalmente, Román se inclina por ver el término como un producto mestizo, con influencia hispana sobre fuentes amerindias, incluso habla de rasgos árabes, africanos, presentes en la payada americana.

Naturalmente que el tipo del payador —síntesis expresiva de la tierra y el pueblo en relación con circunstancias históricas sociales y culturales—, no se formó de un momento a otro, no se presentó de repente en una fecha precisa. Algo de la herencia hispánica y de la herencia india —como ocurre en toda la América mestiza— sin olvidar el aporte africano, más evidente en unas zonas que en otras, volvía a florecer dentro de ciertos caracteres distintivos en los nuevos hijos de estas tierras. Con viejos y nuevos materiales, con la sugestión de la naturaleza, con sus necesidades de expresión, el criollo iba forjando su originalidad.⁵

³ Ibidem, p 98.

⁴ Ibidem, p 99.

⁵ Ibidem, p 112.

En cierto modo, Román apela a las condiciones “naturales” del medio para explicar los comportamientos sociales de una localidad, pero no veo un determinismo ambiental. Porque lo importante de esta cita de Román, es la explicación convincente de que el payador es un personaje que apareció en tierras americanas en épocas posteriores a la conquista, con influencias artísticas españolas (que a su vez las tienen árabes), africanas e indígenas, y entonces es un artista popular de múltiples raíces, pero ya plenamente identificado y adaptado a su ambiente local.

La payada en Argentina se caracteriza por el uso de la guitarra y la improvisación al cantar. “Es bueno tener en cuenta lo que para nuestro pueblo representa la guitarra. El melodioso y popular instrumento de origen oriental que, introducido por los árabes a tierra ibera, pasó a ser el instrumento nacional de España, también, traído a estas tierras por los españoles, se convirtió en instrumento nacional de la Argentina y otros países de América.”⁶ No es un instrumento extraño o foráneo para los cantores americanos, sino un instrumento adoptado como propio y que se utiliza para expresar plenamente los sentimientos locales, si no vea el lector la siguiente estrofa de Atahualpa Yupanqui:

Los hombres son dioses muertos
de un templo ya derrumba'o
Ni sus sueños se salvaron
solo una sombra ha queda'o
y paso las madrugadas
buscando un rayo de luz
porque la noche es tan larga
guitarra dímelo tú.⁷

O José Larralde:

Una lechuza se asomó chismosa
mientras un tero me lleno de gritos,
eché un pial con el lazo del recuerdo
y lo clavé de guampas al tiempo y sus caprichos;
se me arrimó el zorrino maloliente
de algún amor tal vez o algún amigo,
de esos que suebran cuando todo suebra,
de esos que faltan cuando uno ha perdido,
se me arrimó el recuerdo de una boca
de algún beso tal vez o de un castigo.

⁶ Ibidem, p 20.

⁷ Yupanqui, en página electrónica: www.sreyes.org/atacancionero.htm

pero también se me arrimo la boca
de mi vieja guitarra en un alivio.⁸

En Atahualpa y Larralde, la guitarra parece representar el único alivio entre tanta soledad y sufrimiento, parece ser la única cosa verdadera, honesta y leal entre tanta falsedad de la sociedad.

1.1.1. La función social del payador

Es importante el papel que les da Román a los payadores en toda América, como cantores populares que servían como difundidores de información entre los pueblos. Los payadores recorrían los pueblos llevando en sus composiciones musicales conocimientos y noticias para la gente.

El payador, que podía desplazarse fácilmente en todas direcciones sobre el lomo de su pingo a través de las llanuras abiertas, iba por todas partes, de pago en pago, estableciendo comunicación espiritual entre las gentes, animando las reuniones campesinas, alegrando los corazones.⁹

Más que representantes del gaucho violento, o del atraso y “barbarie” de los pueblos americanos, los payadores representaban un aglutinador cultural y artístico. “Los payadores son, en todas partes, animadores de las reuniones (y hasta hay reuniones que se realizan exclusivamente en torno al cantor); comunicadores de voces estimuladoras y no agentes del pesimismo.”¹⁰

Se puede decir que la payada es un rasgo de la importancia de la oralidad para las sociedades americanas pre y posindependentistas. En términos de Marcel Gaus, los payadores serían una institución social total, porque aglutinaban rasgos culturales determinantes de una sociedad, por ejemplo, la difusión de la información, la participación central en las reuniones, fiestas, ocio y el dar voz a la inconformidad y descontento popular.

⁸ Larralde, Cimarrón y tabaco. RCA Víctor AVL 4052, Uruguay.

⁹ Román, ob. cit. p 123.

¹⁰ Román, ob. cit. p 147.

1.1.2. La interpretación del payador de su medio ambiente

Los payadores también fueron analizados por Mercedes Pilar Torres, que hace un análisis de la música popular argentina, la cual comprende la música criolla, mestiza, hispana, indígena y suburbana; intenta decantar de todas ellas, el sentido profundo del canto argentino, de ahí que titulara su libro: *El canto de los argentinos. Elementos para una etnofonía argentina*. Desarrolla hipótesis muy interesantes sobre el sentido de las diferentes músicas de Argentina. Por ejemplo, para la música rural encuentra que tiene un constante sentido de trashumancia:

Se despierta en él un profundo sentido dinámico y trashumante a la vez. Y el todo va unido a una entrañable vivencia de soledad. [...]Es dueño de la inmensidad pero, está solo. Los otros añoran algo. Él únicamente tiene ante sí la llanura infinita sin nada que se oponga a su albedrío.¹¹

Y esa soledad la lleva a sus canciones. Cuestión que también se encuentra presente en Atahualpa, Larralde y Osiris Castillo. A continuación, Torres afirma que las sonoridades del paisaje se escuchan en los cantos rurales.

Al tomar posesión de las voces de su paisaje, oye sonoridades que los demás no supieron oír. Construye así sus cantos con ritmos personales. Y, como es un ser mosaico, sus creaciones lo significan, lo personalizan y lo representan. [...]No obstante tener la misma raíz que sus progenitores, su expresión contiene las vivencias de “su” paisaje.¹²

Esta contención no significa que el canto de los payadores sea un reflejo del paisaje, sino que hay una interpretación y análisis por parte de los cantantes sobre su ambiente. Pero Torres no reduce su explicación a un determinismo ambiental, al contrario ella habla de una interpretación estética del ambiente, y que es una posición estética ligada a su “circunstancia”.

Su manera peculiar de ver la realidad argentina –que los demás no ven– lo obliga a un nuevo vocabulario sonoro, ya nutrido con las voces que la pampa le da. Eso lo hace dueño de un mundo interior por completo diferente. En consecuencia se aparta pero, sin violentar a nadie. No será ni español, ni aborigen, ni mestizo. Será simplemente, “él” en “su” circunstancia.¹³

¹¹ Torres, Mercedes Pilar. *El canto de los argentinos. Elementos para una etnofonía argentina*. Ediciones del Valle. Argentina, 1985, p 117.

¹² Torres, ob. cit. p 119.

¹³ Torres, ob. cit. p 119.

Esto tiene relación con la propuesta de Leopoldo Zea sobre la importancia del análisis a partir de la “circunstancia” para la comprensión de la identidad social. Sobre todo respecto a que cada hombre interpreta de manera diferente su realidad.

Cada hombre tiene su punto de vista propio, su personalidad, y es de acuerdo con ella que se enfrentará y modificará su circunstancia; pero dentro de esta circunstancia hay otros hombres que también intentan realizar su personalidad.¹⁴

Es decir, la circunstancia es social y personal, social porque hay un contexto común a un grupo, y personal porque cada individuo asimila de manera diferente esa circunstancia común. Entonces, para el caso de los payadores, se puede concluir que no asimilan acríticamente el contexto del medio ambiente, sino que lo analizan y modifican desde su propio punto de vista.

Pero no sólo desde la psicología individual se observa a la naturaleza, también desde los lineamientos de la cultura del grupo. La naturaleza siempre es mediada culturalmente, y esta afirmación se aplica también a los payadores y habitantes de las pampas del siglo XVIII, pues en sus cantos éstos hacían una interpretación cultural de la pampa.

Analizado en su totalidad, el canto criollo surero viene a ser el resolutivo de la expresión musical de una sociedad integrada por pastores y payadores de la pradera rioplatense.¹⁵

Es un ambiente culturalmente mediado, porque se veía desde su condición de pastores andariegos. Esta condición era una característica de un sistema de producción específico: el pastoreo, entonces la estructura económica también está presente en el canto. Pero tampoco es una determinación de la estructura económica sobre la expresión artística, es más importante la reflexión de los payadores sobre su condición económica y que luego expresaban en sus cantos. En sus cantos hay reflexiones conceptuales y críticas sobre el ambiente de la pampa y sobre la estructura socio-económica. Nunca fueron meros observadores y repetidores de una realidad, sino que la pensaron y la quisieron ver diferente.

En el momento en que Atahualpa o Larralde cantan sobre el río o sobre las montañas, hay que tener en cuenta el siguiente análisis: no están simplemente reflejando

¹⁴ Zea, Leopoldo. *Ensayos sobre filosofía en la historia*. Stylo, 1948, p 107.

¹⁵ Torres, ob. cit. p 123.

características de la naturaleza, sino reinterpretándola culturalmente. En sus coplas hay una reflexión crítica de su contexto y de su circunstancia.

1.1.3. La condición andariego del payador

Una característica de los payadores es su condición de andariegos. Al que recorría los pagos cantando y tocando su guitarra, se le llamaba payador. Román hace notar que la condición de “andariego” se reflejaba en sus canciones.

En los payadores aparece, en general, la fibra patriótica y la tendencia tradicionalista, junto con la corriente amatoria. A par de la nota amorosa, las ternuras y los desengaños, en su lirismo expresan su condición andariego, sin olvidarse jamás del pago, de la *querencia*, del nativo lugar.¹⁶

A pesar de su condición andariego, no se olvidan del “pago”, y este arraigo lo lleva a sentir la patria. Román hace notar una “fibra patriótica” en los payadores, pero también señala que no derivaba de una sola nacionalidad. Había payadores de los más diversos orígenes y nacionalidades.

Como puede notarse, muchos de los payadores citados tienen apellido italiano, y los hay de origen vasco, inglés y francés –aunque todos ellos son exponentes de criollismo--, en lo cual se reflejan los nuevos elementos étnicos que entran en la formación de nuestro pueblo. En la nómina figuran varios uruguayos.¹⁷

Hay diferentes tipos de nacionalismos, uno es el oficial, vinculado a los intereses de la clase hegemónica, y otro es el de las minorías y clases subalternas. Por ejemplo, Torres señala que los antiguos payadores tenían un sentimiento de patria, pero era diferente al que tenían las clases dominantes, por lo menos a la hegemónica de los porteños.

De esta posición estética saldrá su sentimiento de patria. Una Patria bien concreta. Un sentimiento de Patria vivida que se opondrá al sentimiento patriótico de los porteños quienes sueñan con una patria abstracta, adquirida en lecturas y viajes al extranjero.¹⁸

Es interesante cómo en la postura estética de los payadores existe una visión clara de patria popular. En ese sentido, este tipo de música siempre ha sido política.

¹⁶ Román, ob cit p 143.

¹⁷ Román, ob cit p 187.

¹⁸ Torres, ob. cit. p 119.

Román a su vez, hace ver la base netamente popular del canto de los payadores. La variedad temática aunado a un fuerte sentido social, les permitió a los payadores contar con un apoyo entre las clases populares rurales.

[...] la militancia del canto que desborda lo meramente lírico y festivo, la diversión y la lindura de lo pintoresco, para ser vehículo de hondos anhelos de mejoramiento colectivo, agente divulgador de aspiraciones sociales, reflejo profundo de la opinión popular.¹⁹

La función social de su canto era evidente, pues era el eje organizativo de reuniones, que parece llegar hasta el punto de cumplir una función ritual.

El trovador, intérprete y vocero de su comunidad, hablaba de cosas de su tierra, relataba danzas y trabajos, mentaba acontecimientos de interés común, cantaba júbilos y penas de amor, o iba aludiendo a los presentes en son de alabanza o de sátira. Como en esas reuniones los cantores se encontraban muy a menudo, siempre solicitados y festejados, no tardaron en pasar de la improvisación individual a la improvisación en competencia, a la payada de contrapunto, que después fue obligatoria de cada vez que los cantores se encontraban.²⁰

Muchas de esas reuniones se llevaban a cabo en las pulperías, por lo que está muy presente un sentido de trasgresión en las representaciones de los payadores. “Pero su escenario habitual era la pulpería, antiguo club de los gauchos, lugar de aprovisionamiento de “los vicios” (que podía ser yerba mate o sal y azúcar) y de intercambio de noticias.”²¹

1.1.4. El sentido trasgresor del canto del payador

Se puede decir que la pulpería se convertía en el ámbito por excelencia para la trasgresión en el sentido que le da Roger Caillois: “Ayer u hoy, la fiesta se caracteriza siempre por la danza, el canto, la agitación, el exceso de comida y de bebida.”²² y también Caillois señala que la “fiesta” está muy relacionada con el ámbito de lo sagrado: si dentro de lo profano entran los días de trabajo, entonces en lo sagrado entran los días de fiesta. “El día de fiesta, aunque sólo se trate del domingo, es, ante todo, un día consagrado a lo divino, en que se prohíbe el trabajo, dedicado al reposo, al regocijo

¹⁹ Román, ob. cit. p 71.

²⁰ Román, ob. cit. p 113.

²¹ Román, ob. cit. p 123.

²² Caillois, Roger. *El hombre y lo sagrado*. FCE, 1984, p 110.

y a la alabanza de Dios.”²³ Quizá sea difícil demostrar que el ritual de canto del payador pertenezca al ámbito de lo sagrado. Pero, sí hay algunos elementos que pueden ayudar a darle una propiedad ritual. Además, no toda fiesta está relacionada con lo sagrado y la trasgresión no es sólo respecto de lo sagrado, sino también puede ser trasgresión respecto a lo político o económico de la sociedad.

Existe la discusión sobre si la trasgresión durante el ritual de la fiesta, permite la reproducción del status quo al servir como válvula de escape al descontento social, o al contrario, que visualiza reales brotes de descontento y rebelión. Por ejemplo, las hipótesis sobre rituales de rebelión de Max Gluckman, o la teoría del cambio de Victor Turner. En cierto modo yo abordo un poco esta discusión al interpretar como trasgresión social y política los cantos de Atahualpa, Larralde y Osiris Castillo.

1.1.5. El sentido ritual del canto del payador

Una investigadora que descifró bien las características del ritual del canto de los payadores es Eneida Sansone de Martínez en su libro *La imagen en la poesía gauchesca*.²⁴ Sansone explica que el canto para los gauchos es un ritual, explica las características del ritual del canto, características que entresaca del poema *Martín Fierro*. Si se presentan dos cantores se da la payada en contrapunto. Ésta es semejante y tiene muchas características del ritual, pero obviamente con las diferencias derivadas de encontrarse dos cantores compitiendo frente a frente.

Sansone explica que primero el cantor anuncia que va a cantar y solicita permiso para ello, a continuación, el pedido de atención es una solicitud a la concurrencia de que guarde un silencio atento, pues lo que va a cantar no es una banalidad sino algo de importancia. Sigue lo que Sansone denomina el momento más solemne, que es la invocación a las potencias divinas.

Después el cantor desliza una crítica a los que cantan sin fundamento, que es una crítica a la banalidad. Característica presente no sólo en el poema *Martín Fierro*, sino también en el discurso de los cantores que yo analizo.

²³ Caillois, ob. cit. p 112.

²⁴ Sansone de Martínez, Eneida. *La imagen en la poesía gauchesca*. Montevideo, Universidad de la República, 1962.

La aceptación de la predestinación también es enunciado: "...sigue el testimonio del cantor acerca de su destino, de su predestinación de cantor y de su voluntad de cumplirla."²⁵

Le siguen expresiones de jactancia de la capacidad, pero también expresiones de modestia, paradoja aparentemente contradictoria, pero que cumple con el objetivo de mostrarse agradable frente al público, desanimar a posibles retadores, o cubrirse la retirada ante una posible derrota en la payada.

La enunciación del tema del canto también forma parte del ritual. "El motivo del canto, o su asunto principal, suele ser la autobiografía del cantor."²⁶ Y el que la autobiografía sea el tema principal obedece a que "el ritual del canto obliga al cantor a tratar sólo de aquello que conoce y sabe."²⁷ El ritual a Sansone le parece que está en los payadores y en el Martín Fierro, yo creo que también está en Atahualpa Yupanqui y los otros cantores contemporáneos de música folklórica.

Para pagar en contrapunto el ritual es en todo semejante al que hemos ido describiendo por boca de los mismos cantores y bajo la guía de Martín Fierro. Algunas variantes surgen naturalmente, por tratarse de una competencia o prueba en la cual dos cantores tratan de sobrepujarse, dominando esta preocupación toda otra.²⁸

Incluso esa competencia se lleva a tal grado que lleva a la muerte, real o simbólica, del perdedor de la payada. "La leyenda popular ha asociado con la muerte la derrota del payador. [...] Esta leyenda de la muerte del cantor derrotado es una metáfora de la muerte espiritual del artista vencido en el juego arriesgado del arte."²⁹

Los pasos del ritual de la payada, tal como los enumera Sansone de Martínez son: el desafío, contestación y aceptación del desafío, cambio de bravuconadas, concertación de la payada, presentación mutua de los contrincantes, de su autobiografía, luego la payada propiamente dicha, menosprecio por las condiciones del contrario, reconocimiento de las condiciones del contrario y finalmente aceptación de la derrota y quejas del vencido.

Las canciones de Atahualpa y José Larralde, no tienen todas estas características, por lo que no representan el ritual gaucho de la payada en sentido estricto. Pero sí es

²⁵ Ibidem, p 292.

²⁶ Ibidem, p 303.

²⁷ Ibidem, p 303.

²⁸ Ibidem, p 306.

²⁹ Ibidem, p 306.

cierto que tratan de reeditar algunos de sus elementos. Están presentes algunas características como la demanda de bebida, la solicitud de permiso para cantar, las expresiones de supuesta modestia. El extenso poema cantado *El payador perseguido*, es el que más se acerca a ese modelo de ritual, por lo que en el siguiente punto analizo este poema. Además, hay otras características en las canciones de Atahualpa que me parece les otorgan cualidades ritualísticas, elementos que no necesariamente tenían los payadores antiguos.

1.2. El ritual en el canto de Atahualpa Yupanqui y José Larralde

Tratando de juntar las características de la pulpería como espacio por excelencia para la trasgresión ritual y el ritual perfectamente definido del canto del gaucho y del payador, se puede llegar a la conclusión de que el aspecto ritualístico de las canciones es evidente. Por ejemplo, la forma en que el cantor termina una canción y solicita invariablemente la bebida, luego, si se presenta un rival, la forma perfectamente establecida en que se lleva a cabo la competencia de la payada. En la obra *Itinerario del payador* hay una descripción interesante de la payada en que se nota la estructura bien establecida de un ritual.

Al final de la canción, siempre hay un aplauso para los payadores, y una invitación a beber que formulan varios de los contertulios. Después los cantores improvisan, hacen payadas, contrapuntos, etc. y las réplicas van de uno a otro, muchas veces con la certera visión con que se tira una puñalada a fondo.³⁰

En un sentido ritual se puede interpretar esa invitación a beber. Invitación que también hace Atahualpa Yupanqui: “Sirva vino doña Rocha, no me lo quiera cobrar, con gatos y chacareras se le he de saber pagar.”³¹ En esa misma canción implora Atahualpa: “sirva vino doña Rocha, sirva otra vuelta patrona, ya se siente el olorcito del asao de cabrillona.”³² La asociación del festín alimenticio, con la sesión de canto, me parece evidente. Pero el ejemplo más notorio es *El payador perseguido*, del mismo Atahualpa Yupanqui.

³⁰ Román, ob. cit. p 190.

³¹ Atahualpa Yupanqui, *Chacarera del pantano*, en Jorge Cafrune, intérprete, LP *Tierra querida*.

³² Yupanqui, ob. cit. en cita 25.

Con su permiso via dentrar
Aunque no soy convidao,
Pero en mi pago, un asao
No es de naides y es de todos.
Yo via cantar a mi modo
Después que haiga churrasquiao³³

El canto de Atahualpa tiene cualidades ritualísticas intrínsecas, cualidades entrelazadas con la alimentación, la competencia y la trasgresión de la fiesta. Esta estrofa es el inicio de la canción donde el cantor, antes que nada, pide permiso para entrar. Si dejamos divagar un poco la imaginación, creo que no se refiere sólo a entrar a un “asao”, sino que también está pidiendo permiso para cantar. El “asao” es como una metáfora de cantar. Entonces, como todos están invitados al “asao”, del mismo modo, todos están invitados al canto. Y en esta invitación que “no es de naides y es de todos”, está una exigencia de reciprocidad e igualdad.

1.2.1. El proceso de metaforización

Más que cancelar una metáfora para imponer otra, creo que se debe mantener la dialéctica de ambos sentidos, es decir mantener la idea de que sí es entrar a un asao, puesto que dice que va a “churrasquiar”, pero también conservar la sensación de estarse presentando a sí mismo y su canto, sobre todo porque según Abad de Santillan en su diccionario de Argentinismos, ese verbo significa no sólo comer churrasco o cualquier tipo de carne, también tiene otro sentido: el de “sacar beneficio, por lo común lo lícito, aprovechando una ocasión inesperada y demostrando destreza en la intervención.”³⁴ Entonces, “churrasquiar” en *El Payador perseguido* puede significar pedir permiso para entrar a cantar y demostrar destreza en ello.

Creo que hay una tendencia en Atahualpa y los otros cantantes a jugar con la ambivalencia del sentido de sus metáforas. O sea que no sólo el concepto 1 es comparado en términos del concepto 2, sino que el concepto 2 también admite influencia de las cualidades del concepto 1. Habrá posibilidad de mostrar varios ejemplos a lo largo de los siguientes capítulos. Tan sólo en el caso de *El Payador perseguido*, la canción es como un “asao”, y el “asao” es como un evento de canto. Es

³³ Atahualpa Yupanqui, *El payador perseguido*. En www.beautifulwords.html. Consultada junio del 2004.

³⁴ De Santillán, Diego Abad. *Diccionario de argentinismos. De ayer y de hoy*. Buenos Aires, Tipográfica Editora Argentina, 1976.

una dialéctica peculiar e interesante pues hay un juego con los significados de los conceptos, que son puestos en articulación uno con el otro.

1.2.1.1. La metaforización como vía para formular una crítica social

Es curioso cómo Atahualpa conserva en el imaginario la idea de competencia en payada. Pareciera que Atahualpa en muchas de sus canciones estuviera dirigiéndose a un contrincante imaginario. Por ejemplo, al decir que a diferencia de otros él sí canta cosas “decidoras”, profundas y a favor del pueblo.

Para Román, esta forma de cantar es una forma de compromiso político y tiene su raíz en el poema hernandiano Martín Fierro, pues a partir de él, la música popular tiene ese característico canto militante, “decidor”.

[...] es necesario llegar, decíamos, hasta el “Martín Fierro”, para encontrar los rasgos esenciales y más característicos, en una proyección positiva, de la tradición del canto popular militante cuya flor épica y polémica es el lance de contrapunto. En el gran poema hernandiano, por sobre todo lo que sea necesario rectificar o ampliar, quedaron planteadas para siempre dos exigencias: *cantar opinando* y *cortar por lo duro*, de acuerdo con las instancias de la época y los deberes inherentes a la función social del poeta.³⁵

Es interesante intentar demostrar que en Atahualpa y Larralde hay ejemplos de esta forma discursiva, sobre todo no para ver cómo se repite el modelo hernandiano, sino cómo Atahualpa o José Larralde al retomarlo lo adaptan, pero también lo reinterpretan respecto de los tiempos actuales. La siguiente estrofa de Larralde ayuda a esclarecer esta idea:

Y si mando esta advertencia ya sabida
no, no es por darle más bulto a la verseada,
es pa' aquellos que creen que pa' ser criollos
sólo basta con pulsar una encordada.
Yo no soy cantor de mentas pero canto,
canto en verso, canto en beso, canto de alma,
y si a veces digo cosas que abren llagas
que me escupan si no estoy haciendo patria.³⁶

La idea principal de estas estrofas es que no basta con tocar y cantar, lo importante es lo que se dice, “cosas que abren llagas”, y las “llagas” representan

³⁵ Román, ob. cit. 367.

³⁶ Larralde, José, *Pa' que dentre* en *Pa' que dentre*. RCA VICTOR MONO, AVL 3886.

metafóricamente las críticas incisivas. Críticas que abogan por hacer patria desde un lugar donde los “criollos” estén incluidos.

Por ser bueno y confiado muere el cordero
ni un gemido lo acompaña en su agonía,
si el carnero no fuera tan cobarde
la majada sin reproches pastaría.³⁷

Me parece que aquí hay una metáfora de las masas como corderos. Y una intención de que sean ellas las que luchen por hacer una “patria” diferente a la hegemónica. Entonces, no es una patria exclusiva de las élites, sino una en la que los “corderos” participan, una patria incluyente por la que las masas luchan y desean ver realizada.

El discurso del payador denota la presencia de una cultura original, así lo afirma Marcelino Román sobre la capacidad imaginativa de estos habitantes ajenos a las ciudades y a los símbolos de la modernidad.

La presencia del payador supone la existencia de una cultura (es en sí mismo un categórico testimonio cultural), y una cultura, por rudimentaria que sea, no se forma y desarrolla en poco tiempo.³⁸

Pero el hecho de que el payador nutría su inspiración en las preocupaciones populares, eso no significa que haya sido un mero repetidor de un contexto social. Había una propuesta estética y la sigue habiendo en los cantores como Atahualpa.

En su canto, hay una reflexión sobre la realidad, reflexión que apunta a una búsqueda de un cambio social, con una postura política, y no sólo porque alguno (Atahualpa Yupanqui) se haya afiliado a un partido político, sino por la apuesta por un sector social: las masas desposeídas. Confían en la fuerza de ese sector y desean ver transformadas sus condiciones precarias de vida.

1.2.1.2. La metáfora de la masa

Una idea importante de estas canciones es que la masa es valiosa porque tiene la capacidad de transformar la realidad. En esto es donde veo un fuerte paralelo con

³⁷ Larralde, José, *Pa' que dentre en Pa' que dentre*. RCA VICTOR MONO, AVL 3886.

³⁸ Román, ob. cit. p 117.

Walter Benjamin, pues en éste, una de sus principales propuesta era la necesidad de la concientización de las masas. Y yo pienso que en Atahualpa, Larralde y los otros cantores, también imploran por esa necesidad, pues apuntan a que la masa debe ser crítica y no sumisa.

En el caso de Salazar Bondy, éste prioriza la crítica a la situación objetiva (económica y social) de subordinación, pero tiene el problema de que termina siendo un discurso que subestima a las masas, y se encasilla en la idea de que son incapaces de luchar por cambiar su realidad. Es necesaria la búsqueda de la eliminación de las condiciones objetivas de subordinación, pero en el modelo de Salazar Bondy esto terminaría siendo inalcanzable para los subordinados, porque ¿cómo van a luchar las masas por su liberación si, en su modelo, son masas “defectivas”? Es decir, es un modelo que es incapaz de otorgarles el crédito de ser creativas, imaginativas, y con la capacidad de emprender la lucha por su liberación.

El problema es que parece que desea que las masas se comporten como dice su modelo: sumisamente. Como si respondiera a este planteamiento de Salazar Bondy, José Larralde plantea una mirada diferente de la masa, una que *masca el freno*:

Por eso si alguna vez me dio por mascar el freno, no se si habrá sido bueno, no se si malo habrá sido, pero se que he conseguido que nadie me miente en pelo.³⁹

Es una afirmación de una postura crítica, pero también un intento de concientización, un señalamiento a los escuchas de un modelo a seguir. La declaración es: se puede y se debe ser rebelde. Esta hipótesis me lleva a otra conclusión: hay una fuerte carga normativa en las canciones, y esta característica las hace corresponder íntimamente con la definición del pensamiento hispanoamericano de José Gaos.

El pensamiento hispano-americano contemporáneo es característicamente pedagógico desde luego en la acepción corriente del mismo, por su literatura pedagógica en esta acepción y por la obra pedagógica, en la misma acepción de los pensadores, pero más aún, a fondo, porque todo él es pedagógico en el mismo sentido y con la misma extensión en que es político –y en cuanto es estético: por su espíritu todo.⁴⁰

³⁹ Larralde, José. *Cimarrón y tabaco*. En *Cimarrón y tabaco*, RCA Víctor AVL 4052, Uruguay.

⁴⁰ Gaos, José. “El pensamiento hispanoamericano. Notas para una interpretación histórica-filosófica” en José Gaos, *Obras completas. No VI. Pensamiento de lengua española-pensamiento español*. UNAM, p 84.

Por otro lado, dentro de esa propuesta pedagógica, al mismo tiempo hay una tendencia pesimista en las canciones. Marcelino Román señala que hay una profunda carga pesimista en este género de canciones de la payada, pero señala que no sólo hay eso, también hay un optimismo y una fuerza vital importante.

Sin duda será posible encontrar también, en los cantares payadorescos, notas de amargura y desengaño, de dolor impotente ante lo que pareció irremediable, de pesimismo quizá en algún momento. Pero por lo común hay en el caudal de ese canto, con la persistencia del río que tiene sus crecientes y bajantes pero que jamás se estanca ni se agota, una entrañable y potente energía optimista, una reiterada prueba del coraje de vivir, una constante ratificación de pujanza espiritual.⁴¹

Esto lo analizó Román para la figura del payador, pero son características que siguen presentes en los cantores como Atahualpa Yupanqui, José Larralde o Rodríguez Castillo. Me parece que en éstos hay una tensión entre el pesimismo y el desánimo, y la fuerza crítica y el optimismo creador. Dependiendo de la interpretación algunos se pueden cargar más hacia un lado que a otro. Yo me inclino por la segunda: las canciones, dentro de una aparente tristeza, contienen una fuerza vital que apuesta por la praxis revolucionaria.

1.3. La tristeza en el canto y los viajes

Ahondar en la tristeza de las canciones es ahondar directamente en las motivaciones de los viajes, pues la tristeza, la soledad, están muy relacionadas con las imágenes de movimiento de las canciones. Para ejemplificarlo, me parece oportuno recopilar algunas estrofas de diversas canciones. Por ejemplo, Atahualpa dice: “Como un guijarro que se despeña, rueda mi copla, sueño y herida.”⁴² En esta estrofa hay una comparación del canto con el rodar. Es cierto que es notoria la relación del canto con los sufrimientos, pero también con los sueños y, por lo tanto, con la esperanza.

“Las cuerdas van ordenando los rumbos del pensamiento, y en el trotecito lento de una milonga campera, van saliendo campo afuera lo mejor del sentimiento.”⁴³ Gracias al movimiento, surge la inspiración para cantar incluso parece que gracias al

⁴¹ Román, ob. cit. p 144.

⁴² Yupanqui, Atahualpa. *Antología*. Barcelona, Organización Editorial Novaro, S.A. 1973, p 127 “Tierra querida”.

⁴³ *Ibidem*, p 129 “Milonga del solitario”.

andar, sale el mejor canto. Las cuerdas son el vehículo de reflexión, así que caminos-cuerdas-canto, forman, para Atahualpa, la sucesión ideal para expresar el sentir humano.

“Yo voy andando y cantando, que es mi modo de alumbrar.”⁴⁴ Esta canción la analizaré con más detalle en otro capítulo, pero quiero señalar ahora que el andar y cantar, Atahualpa lo equipara con el andar de la luna. Y la dualidad andar-cantar se vuelve al igual que la luna, una forma de alumbrar, por lo tanto, el canto y el andar como una forma de conocimiento.

“Nunca se saben dónde comienzan los caminos y dónde comienzan las bagualas.”⁴⁵ Es la implosión del canto y el camino: se vuelven uno indistinto. Esto tiene como consecuencia para el análisis de las canciones, que cuando Atahualpa esté hablando de andar y de caminos, se tiene que pensar también en el canto. El camino no sólo es un símbolo del andar sino que también lo es del canto.

De estas estrofas la primera conclusión es que existe una idea dialéctica del canto como movimiento y del movimiento como canto. Dialéctica que tomo en cuenta a lo largo de toda esta obra para interpretar las constantes metáforas que elaboran los cantores.

Si los fragmentos de diversas canciones dieron una idea de la recurrencia de la relación canto-movimiento, al mismo tiempo eran fragmentos descontextualizados. Por eso me parece pertinente analizar con mayor profundidad una canción completa.

Una canción bastante ilustrativa de esta relación del canto con el andar es *Arribeña*, de Atahualpa Yupanqui. En ella parece que la carga nostálgica se convierte en negativismo y desesperación, pero analizando el llanto del que habla la canción, me parece que este llanto es una superación ritual catártica de esa pena, entonces hay una carga redentora muy fuerte en la canción. El llanto, pero sobre todo el que se vierte en los caminos, libera al hombre de su pena. Al parecer, el camino y los cerros, son el espacio ritual donde se pueden resolver problemas que ocurren en el espacio cotidiano.

LA ARRIBEÑA⁴⁶
¡Zambita arribeña,
de dónde vendrás!
¡Quién sabe qué ausencias y que nostalgias
llorarás!
Allá en las quebradas

⁴⁴ Ibidem, p 135 “Luna tucumana”.

⁴⁵ Ibidem, p 91 “Bagualas y caminos”.

⁴⁶ Ibidem, p 136.

Y en el pajonal
Se estira tu canto como un lamento
Del piegral.
Por esos cerros se llevan los vientos
Los tristes acentos de mi soledad...
A veces, el llanto
Se vuelve canto
En el andar...
II
Zambita arribeña,
Tal vez un amor
Te dio la tristeza que en estos tiempos
Sufro yo.
Caminos andando
Quién sabe por qué...
Igual que la zamba, con un recuerdo
viviré.
Por esos cerros se llevan los vientos
Los tristes acentos de mi soledad...
A veces, el llanto
Se vuelve canto
En el andar.

Hay una equiparación canto-llanto-andar y para entender esto puede ayudar la comparación con las “soledades andinas” de las que habla Marcelino Román:

Si bien las soledades andinas son susceptibles de proyectar una influencia melancólica en el alma del hijo de la montaña, la nota dominante en las expresiones del alma india no era la tristeza. Esta puso su sello en almas y rostros a causa de la despiadada explotación, del despojo sistemático, de la condición de paria miserable a que fue relegado el hombre autóctono después que sobre él cayera la condena histórica de la conquista.⁴⁷

Es decir, la tristeza no viene de la soledad del ambiente, sean los cerros de Atahualpa o los de los indígenas andinos, sino que es producto del contexto social. Es importante la cancelación definitiva que hace Román de una explicación biologicista o ecológica de la expresión humana. “La tristeza no es un signo racial transmitido desde los tiempos precolombinos, sino el fruto de la esclavitud, la explotación y la miseria.”⁴⁸ Sí hay una influencia del paisaje, pero es más determinante el proceso histórico, por ejemplo, como él dice, la esclavitud o la explotación.

El que esta canción de Atahualpa haga comparaciones metafóricas del sufrimiento con el viento de los cerros, no implica la deducción de que es un reduccionista ecológico. La explicación va por otro lado, a partir del análisis de la dialéctica de las metáforas.

⁴⁷ Román, ob. cit. p 28.

⁴⁸ Román, ob. cit. p 29.

Se puede interpretar la canción como la transmutación simbólica de una pena en canto gracias al andar, pero no un andar a cualquier lugar. La dirección es hacia los cerros. Entonces, los cerros y especialmente el aire que corre en ellos, funge como agente sublimador de la pena, el filtro donde se detiene la pena y queda sólo un canto. En este sentido, me parece que debe interpretarse la estrofa que dice: “por esos cerros se llevan los vientos los tristes acentos de mi soledad...”

Esto tiene muchos tintes de superación iniciática. La iniciación chamánica creo que puede servir de parámetro de comparación. Mircea Eliade explica que la característica de la iniciación chamánica es el periodo de aislamiento durante el cual se llevan a cabo ciertos actos rituales, muchos de ellos simbólicamente mortales. Pero una vez superados esos retos, el iniciado regresa más fortalecido, con nuevos poderes, sobre todo para el ejercicio de las prácticas chamánicas.

El chamán empieza su nueva, su verdadera vida por una “separación”; esto es, como se verá en seguida, por una crisis espiritual que no está desprovista de grandeza trágica ni de belleza.⁴⁹

Esta crisis espiritual puede ser equivalente a la misteriosa “pena” de la que las canciones hacen referencia de forma constante. Por ejemplo, la pena añera de Atahualpa:

Yo tengo una pena antigua:
Inútil botarla afuera.
Y como es pena que dura
Yo la’hi llamado “la añera.”⁵⁰

Me parece que esta pena tiene las características de una crisis espiritual, pues tiene un tinte trágico y estético. La búsqueda de superación de esa pena se realiza en las canciones mediante el acercamiento a la naturaleza, especialmente el viaje a las montañas y a los ríos, como en la canción *La Arribeña*. Y creo que este acercamiento se puede equiparar con el ascenso a los cielos o el descenso a los infiernos del ritual iniciático del chamán, porque en muchas de las culturas en las que aparece el complejo chamanístico, el ascenso a los cielos está estrechamente relacionado con las montañas. Muchas veces el viaje de iniciación del chamán es un viaje a montañas sagradas. “En

⁴⁹ Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. FCE, 7ª reimp, 2003, p 29.

⁵⁰ Yupanqui, ob. cit. p 205, “La añera”.

América del Sur desempeña un papel esencial el viaje iniciático al Cielo o sobre montañas altísimas.”⁵¹

Me resulta claro que en las canciones no hay un ritual de iniciación para convertirse en chamán. Busco, en esta comparación, hacer notar la cualidad ritual de las canciones, y por esta cualidad, las canciones contienen un discurso emparentado con la mitología de los viajes iniciáticos. En las canciones no sólo hay un discurso “concreto” sobre los caballos, ríos o montañas, sino que hay una abstracción ritual y simbólica mediante una intensa metaforización.

Pero no sólo las penas son superadas en el viaje a los cerros, en varias canciones directamente en el canto se encuentra alivio a la pena. Por ejemplo la canción de Larralde *Con mi yunta de nuncas*, y de Rodríguez L y Lagos W, *Por esta pena que siento*.

Un día pulsé un sueño y canté mis penas
con cuerdas arrancadas de mi arterias,
de clavija mis dedo, mi pecho caja
diapasón fue mi brazo, mis ojos, pampa.⁵²

Yo soy como cardo al viento;
voy rodando sin parar,
por esta pena que siento
es que me pongo a cantar.⁵³

Pero hay otra posibilidad, y es que las penas no sean nunca sanadas. Primero hice una interpretación del andar, del viaje a los cerros como un viaje iniciático mediante el cual se supera la pena. Después analicé que en el canto mismo está la superación de la pena. Pero las canciones me llevan a otra posibilidad, que la pena sea como una enfermedad iniciática de la que nunca se sale. Pues las canciones expresan la “permanente” presencia de una pena. Por ejemplo, *Camino del indio* y *Caminando* de Atahualpa.

Cantando en el cerro
llorando en el río
se agranda en la noche
la pena del indio...⁵⁴

⁵¹ Eliade, ob. cit. p 127.

⁵² Larralde, José. LP: *Cimarrón y tabaco*. RCA Víctor AVL 4052, Uruguay, “Con mi yunta de nuncas”.

⁵³ Rodríguez. En LP: *Pa' que dentre*. RCA VICTOR MONO, AVL 3886. José Larralde, interprete. “Por esta pena que siento”.

⁵⁴ Yupanqui, ob cit. p 137, “Camino del indio”.

Caminando, caminando
por mi tierra voy cantando,
con mis alegrías que pronto vuelan
y mis penitas durando.⁵⁵

En estas estrofas parece que el estado de la enfermedad iniciática nunca es superado. Mircea Eliade explica que la enfermedad iniciática es un momento transitorio por el cual se pasa para poder acceder posteriormente a un estado superior, en el cual ya se es chamán o curandero. Pero en las canciones ese tránsito queda suspendido o, mejor dicho, el cantor queda suspendido en ese tránsito sin traspasarlo. La pena se vuelve un estilo de vida.

En las canciones las penas están muy vinculadas a los espacios de la montaña y los ríos. Al no poder salir de la pena, entonces tampoco lo hace de las montañas y los ríos. Si en el complejo chamanístico, el viaje a las montañas es temporal, en las canciones las montañas y los ríos atrapan y retienen a los cantores. Esa imposibilidad de salir de la transitoriedad, del ritual de paso, marca toda la concepción de los cantores y que se puede ver en muchas de sus canciones. La siguiente canción de Larralde *Si de rabia nomás*, resulta sintomática de esta situación.

SI DE RABIA NOMÁS⁵⁶
Ande diablos se escuenden las penas
que las quiero achurar y no encuentro
ni una sola que ruempa mis venas
y me corte sin trampa el aliento.
Por que diablos se meten adentro
como bicho que come la carne
pena maula que dentra en el centro
justo al medio de todo lo que arde.

Pena maula que dentra en el centro
justo al medio de todo lo que arde.
Llevo el cuero de ajuera curtido
pa' que aguante la vida que tengo
mas la vida no tiene sentido
si de pena se vive muriendo.

De ande vienen que nunca las veo
si parece que nacen conmigo
y se agrandan y ruempen el pecho
y me dejan como árbol herido.

Ni una flor cuando peno me crece
y no siento en mis ramas ni un nido

⁵⁵ Yupanqui, ob. cit. p 138 "Caminando".

⁵⁶ Larralde, José. LP: *Desde lejos*. RCA VICTOR ESTEREO, AVS 4668, ADSA, "Si de rabia nomás".

sólo el viento me aturde y parece
que me duebla y me aplasta vencido.

Pero no han de secarse mis raíces
mientras caiga un agüita e'rocío
y un gorrión que precise mi sombra
y un cachito de sol que sea mío.
Y un gorrión que precise mi sombra
y un cachito de sol que sea mío.

Ande diablos se escuenden las penas
si con todo han de ver que me aguanto
no las lloro pa'que se hagan güenas
si de rabia nomás te las canto.
No las lloro pa'que se hagan güenas
si de rabia nomás te las canto.

Mientras que en el ritual de iniciación del chamán la enfermedad iniciática termina y el chamán “regresa” curado y con nuevos poderes, en los cantores la pena es como un trance iniciático permanente. Dentro del modelo de Eliade, esta canción sería como la imposibilidad de salir del viaje iniciático, es la instalación de la enfermedad iniciática como el *modus vivendi*.

Si de rabia nomás es una de las canciones más enigmáticas dentro del pensamiento de José Larralde. Es la condenación del humano a una situación de crisis permanente, a no poder salir de la pena. Y en esta idea se encuentra el fundamento más profundo del imaginario migrante de esta música, es sentirse siempre un extraño en la sociedad. Mientras otros encuentran algún alivio, al personaje de esta canción le resulta imposible deshacerse de sus penas, han llegado a ser parte de su identidad: “si parece que nacen conmigo”.

Es una canción con una idea de exilio permanente, porque el exilio tiene características de desarraigo, constante pena, imposibilidad de adaptarse completamente a una situación; características que se encuentran en esta canción y en otras en las que con más claridad está planteada una idea de exilio. Por eso a continuación dedico unas líneas a esta idea.

1.4. Los cantores y la idea de exilio

Las teorías sobre el exilio tienen aplicación en el discurso de las canciones porque los mismos cantores sufrieron el exilio, pero sobre todo porque las canciones reflejan emociones parecidas a las provocadas por el exilio.

Es interesante el análisis que hace Angelina Muñiz-Huberman sobre el exilio a partir de representaciones poéticas. En su análisis, toma como eje de referencia el relato bíblico y utiliza a Adán y Eva como el primer relato de exilio. Y este relato tiene como característica principal la problemática de la ausencia del paraíso, a su vez afirma que en el exilio hay poética. Pero, extrapola que todo exilio, incluidas sus metáforas y símbolos poéticos, está cargado de un hálito bíblico cristiano.

Los primeros exiliados, Adán y Eva, crearon el modelo del paraíso perdido. Aquello que no podía ser comprobado se convirtió en ficción, en símbolo, en metáfora. La primera expresión literaria es la que narra la ruptura de la unidad: el hombre que abandona su condición divina no se repone de la separación y si acepta la muerte es porque anhela la reintegración en el todo abarcador.⁵⁷

Vinculado a la característica bíblica está el aliento de muerte que acompaña al exilio. Porque lo anhelado por el primer exiliado, es el regreso al paraíso perdido y entonces desea la muerte. Para Muñiz-Huberman, el relato bíblico es la primera expresión literaria, entonces para ella, ¿el deseo mortal es aplicable a los exiliados posteriores?

Partir al exilio es partir a la muerte. Quien abandona el claustro materno inicia, en ese momento, su propia muerte: el viaje de tumba en tumba. Inicia la ficción de la vida. Semejante ficción sólo podía darse en la expresión literaria. En la descripción bíblica el paraíso contiene todos los elementos de la palabra poética. Es, por eso, la clave poética del exilio.⁵⁸

En esta hipótesis, el exilio bíblico no sólo es el primero, sino que es la clave poética de cualquier exilio. El argumento de Muñiz-Huberman es que el exilio está relacionado con la muerte, y la expresión que mejor da cuenta de esto es la literaria. La biblia es una expresión literaria, es el primer relato de exilio; por tanto, es la clave poética del exilio. Ahora bien, ¿qué dice respecto a otros tipos de exilio, como los de la actualidad?

Los exilios de la modernidad poseen matices distintos a los de los exilios clásicos: bíblico, místico, cabalista, al ser dictados por hombres contra hombres o pueblos. Los de nuestra época han ido acompañados de expresiones de propaganda, de ideologías y de medios masivos de comunicación. Por lo tanto, el fenómeno empieza a volverse común.⁵⁹

⁵⁷ Muñiz-Huberman, Angelina. *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. GEXEL, UNAM, 1999 p 66.

⁵⁸ Ibidem, p 66.

⁵⁹ Ibidem, p 68.

Aunque reconoce las características propias del exilio moderno, termina amoldándolo dentro del discurso bíblico, especialmente en la visión cristiana y judía, especialmente en la concepción del apocalipsis. Incluso afirma que la visión de exilio bíblico se encuentra principalmente en el discurso de todo escritor desterrado.

La intuición del fin de los tiempos es otro rasgo de la poética del exilio. Todo escritor que pierde su tierra de origen penetra en el campo apocalíptico: el paraíso ha sido sellado: las fuerzas del mal han dado lugar a la destrucción, la monstruosidad, lo grotesco, lo incongruente, lo desorbitado y lo anómalo. Su obsesión será hallar un rincón de orden en el caos circundante.⁶⁰

Para Muñiz-Huberman esa búsqueda del orden es solamente la búsqueda del paraíso perdido y el exilio obliga a la búsqueda del cielo, entonces ya no limita su explicación cristiana al primer exilio de Adán y Eva, sino que la generaliza a cualquier exilio. Muñiz-Huberman parte del principio de que todos comparten el concepto cristiano y de ahí deduce las consecuencias de que el exiliado termina añorando el cielo perdido, que el exilio es una repetición ad-infinitum del exilio judío y por tanto que todo exilio tiene características del corpus cultural judío.

Quizá algún tipo de exilio tenga esas cualidades, pero no puede generalizar a todo el mundo una característica cultural particular. Exiliados con otras tradiciones culturales pueden no compartir la ideología cristiana y, por tanto, las consecuencias emotivas e ideológicas del exilio pueden adquirir otras características. Un exiliado zande, por tomar el ejemplo etnográfico de Evans-Pritchard,⁶¹ introyectado hasta en lo más profundo de su ser de la concepción casuística del complejo de la brujería, dudo que en exilio busque el paraíso, más bien creería que alguien lo embrujo y buscaría quién se lo hizo.

El reduccionismo en el que incurre Muñiz-Huberman es definir que el exilio sólo puede ser manifestado poéticamente y sólo poéticamente judeo-cristiano. ¿El exilio no se puede manifestar en forma de luchas políticas concretas? ¿O manifestarse en términos de otras religiones? ¿El exilio no puede derivar en acercamientos místicos budistas o musulmanes?

Para Muñiz-Huberman todo exilio es poético, aunque el exiliado no haga poesía. Algo así como que su vida en el exilio ya es en sí poética. Y este argumento me parece una tautología, en donde todo lo que haga el exiliado resulta poético, o aunque no haga

⁶⁰ Ibidem, p 70.

⁶¹ Evans-Pritchard, E.E. *Brujería, magia y oráculos entre los azande*. Barcelona, Anagrama, 1976.

nada, es poético. Un argumento así no se puede refutar. Pregunto ¿Sólo los exiliados pueden llevar una vida poética? ¿Qué pasa cuando es al revés, cuando es desde la poética que se alcanza una concepción sobre el exilio? Tal como ocurre en las canciones. Aquí su modelo se vuelve poco aplicable.

Los exiliados, sobre los que basó Muñiz-Huberman su estudio, son específicos de una sociedad particular como la española, sociedad mayormente cristiana al igual que la sociedad a la que llegaron: la mexicana. Pero, puede haber exiliados de sociedades no cristianas. Un inconforme político del régimen japonés puede estar obligado al exilio, un musulmán, hindú, un maya tojolabal al transgredir una norma social y moral de la comunidad, todos pueden estar expuestos al exilio. Y si tuvieran que estar en exilio, probablemente cada uno introyectaría sentimientos y emociones derivados de los preceptos de su propia cultura.

Las posibilidades culturales del exilio son muchas y las canciones que estoy analizando expresan una de esas posibilidades y, por cierto, no es una que reproduzca estrictamente el modelo de Muñiz-Huberman.

Por la imposibilidad de aplicar su modelo a sociedades no judeo-cristianas, me parece más útil su definición “más simple” de exilio: “La definición más simple de exiliado es la de aquel que vive en un lugar y añora o recuerda la realidad de otro lugar.”⁶²

La relación entre el exilio y la muerte de la que habla Muñiz-Huberman, tiene un equivalente en la canción: “El forastero”. En ella, Osiris Rodríguez Castillo plantea una relación entre el “viaje” y el luto sin consecuencias necesariamente religiosas, sino a una situación de “forastero social”, de “extraño” para sus semejantes.

EL FORASTERO⁶³

No es fácil que me pregunten
pa' ande voy ni de onde vengo,
me ven afluejar la cincha,
mañar, priender el cabestro
y ya me quedan bombeando
cavilosos y en silencio.
Calculan, por la mirada
que debo venir de lejos,
por el estado del caballo,
no, porque no galopeo,

⁶² Muñiz-Huberman, ob. cit. p 84.

⁶³ Rodríguez Castillo Osiris. “El forastero”, en José Larralde LP *Desde lejos* RCA VICTOR ESTEREO, AVS 4668, ADSA.

más bien me gusta ir al tranco,
nomás al trote chasquero.
Galopíe mucho una vez
y llegué tarde lo mesmo.
Mis señas son las de tantos,
sólo que visto de negro,
y llevo el luto crecido
en el facon y en el pelo.
Dicen que tengo unos ojos toldaos,
que nunca llovieron.
Y que a gatitas se ven relampaguear,
cuando quiebro la noche oscura
y redonda del ala de mi chambeo.
De ahí que sólo en la mirada
sepan que vengo de lejos.
El paisanaje me mira,
desconfíao, mientras maneo,
como yapa de una prosa,
con el overo azulejo.
Le acomodo unas palmadas
por la tabla del pescueso.
Después me arreglo el carpincho,
tanteo el facón y dentro.
Veinte voces se agazapan,
en la sombra, en mis piguelos,
brincan roncás y se arrastran
las dos rodajas de fierro.
Saludo y se alzan las voces:
¡Buenas tardes forastero!
Me hacen contra el mostrador
un corralito de silencio,
me dejo encerrar en él,
pido una copa y ahí quedo.
Difícil que me pregunten
p'ande voy ni de ande vengo.
De atalaya en tuitos laos,
de norte a sur, ande llevo.
En mostradores o riñas
o cuadreras es lo mesmo.
Ocasiones se me ocurre
que he nacido forastero.
Pero no, yo tuve un pago y un nombre,
hace mucho tiempo,
tanto que ni de mi pago
ni de mi nombre me acuerdo.
[...]
Ahora, al pasar por los ranchos,
a boca de noche comprendo
que algo debe andar conmigo
parecido al mal agüero.
Las mozas quedan tristonas
y se santiguan los viejos,
creerán que soy gaucho malo,
me llaman: el forastero
y he de parecer tapera
por algo que traigo muerto.
Yo soy hombre pa' uno solo nomás,
lo busco hace mucho tiempo,
no me muero pa' encontrarlo

y amal haya no haiga muerto.
Cuando lo halle
habré gastao mis leguas de forastero
y pa' no andar sin por qué
me ha enderezar noche adentro.
Lo imagino a tata Dios
mirarme dende el alero,
mientras, desmuento despacio,
desensillo, saco el freno,
y palmeándole en el anca,
suelto mi overo azulejo.
No se si él me ira a decir como tuitos: forastero.
Conocerá en mi mirada
que vengo dende muy lejos,
por el estado del caballo,
no, porque no galopeo.
Galopié mucho una vez,
y llegué tarde lo mesmo.

La canción “El forastero”, creo que se puede interpretar en términos de la categoría de Héctor Guillermo Alfaro sobre el exilio elegido. Esta es una cualidad que aparece a pesar de no salir de su lugar de origen y está más relacionada con la falta de identificación con el entorno.

El primero es consecuencia de una sinuosa y gradual distanciaci3n, que una vez llegada a su absoluta madurez, estalla violentamente dejando en el esp3ritu un obstinado extrañamiento que imposibilita al individuo adherirse a la circunstancia, únicamente se desliza sobre las superficies de su entorno, el coraz3n de las cosas le ha sido vedado. El eros con el mundo se permuta en reconcentrado ascetismo. Como puede apreciarse, el exilio elegido es aquel que mana de la falta de identificaci3n con el entorno a pesar de estar inmerso en su m3s propia circunstancia.⁶⁴

La canci3n de Os3ris Rodr3guez en cierto modo habla de un exilio elegido. Al igual que la definici3n de Héctor Guillermo Alfaro, el cantor tambi3n sufre un distanciamiento, una “falta de identificaci3n con el entorno”. Y en los cantores, las causas son: el rechazo a los valores hegem3nicos, la no aceptaci3n del discurso dominante. De estos valores es que quieren exiliarse o distanciarse. Y este argumento lo desarrollo a mayor profundidad en los siguientes cap3tulos.

⁶⁴ Alfaro L3pez, Héctor Guillermo, *La filosof3a de Jos3 Ortega y Gasset y Jos3 Gaos*. M3xico, UNAM, 1992 p 67.

CAPÍTULO 2

EL MOVIMIENTO COMO BÚSQUEDA DE LIBERTAD

2.1. Liberación de la explotación económica

En las canciones hay la imagen de movimiento como medio para liberarse de la explotación económica; como el gaucho es un personaje recurrente en estas canciones, resulta interesante hacer un repaso de las circunstancias en que vivió el gaucho de la época colonial.

2.1.1. La lucha del gaucho por liberarse del trabajo forzado

La idea de movimiento como forma de evadir imposiciones económicas se encuentra en la historia del gaucho. Porque en el siglo XVIII el gaucho se dedicaba a viajar por los campos no colonizados, alimentándose del ganado cimarrón que había huido y se había reproducido en la vida salvaje a partir de las primeras introducciones del ganado en América por los europeos.

The natural abundance of cattle, horses, ostriches, and other wild game on the pampa meant that a skilled horseman and hunter could live without permanent employment by selling hides, feathers, and pelts and eating free beef. The costumes and way of life that gauchos developed placed them in diametric opposition to the legal constraints imposed by rancher-dominated governments.⁶⁵

El gaucho era autosuficiente, podía subsistir sin necesidad de trabajar para los propietarios de la tierra, y esto era lo que verdaderamente les molestaba y preocupaba a estos últimos, el quedarse sin mano de obra para sus estancias.

⁶⁵ Slatta, Richard W. *Gauchos and the vanishing frontier*. University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1992, p 108.

Ese deambular de los gauchos era por decisión propia, pero no les dejaban otra opción. Primero por la obligatoriedad de reclutarse en el ejército, que orillaba a los gauchos a huir para no ser reclutados, y luego porque el mismo sistema económico los excluía como posibles propietarios de tierra.

Una opinión contraria es la de Coni, que dice del gaucho: “Fue él mismo que se aisló voluntariamente en 1780, [...] Es su espíritu aventurero, es su repugnancia hacia el trabajo, es su espíritu indómito que lo aíslan y no la sociedad.”⁶⁶

Pero la tierra existente y la que faltaba por quitarle a los indígenas era acaparada por una élite en el poder. Slatta explica cómo los gauchos prácticamente eran obligados a vivir en destierro social.

The unlimited powers of local authorities and the potent threat of frontier militia service forced the “unfortunate gaucho” to live outside the law.⁶⁷

Marina Esther Kaplan llega a conclusiones parecidas en su libro: *Gauchos e indios: la frontera y la producción del sujeto en obras argentinas del siglo diecinueve*, donde afirma que en la época de Rosas, “Los gauchos, los ‘mozos vagos y mal entretenidos’, eran vistos como mano de obra o soldadesca potencial en un país tan falto de población.”⁶⁸ Para evitar ser reclutados los gauchos huían o si ya estaban en el ejército, desertaban.

Y la razón por la cual los gauchos eran reclutados era la Campaña del Desierto, que tenía como objetivo la apropiación de las tierras de los indígenas por parte de la clase gobernante y la clase económica dominante.

La Conquista del Desierto se financió con bonos del gobierno vendidos a compañías o a gente pudiente (ganaderos en su mayoría), redimibles en tierras conquistadas. [...] sólo los ricos podían poseer nuevas tierras, y eso es más o menos lo que ocurrió.⁶⁹

Esa campaña disfrazada con el nombre de lucha de la civilización contra la barbarie, no representó para el gaucho ningún beneficio. Antes y después de ella, fueron y siguieron siendo excluidos de la propiedad de la tierra. Los indígenas, por supuesto, también quedaron sin propiedades.

⁶⁶ Coni, Emilio A. *El gaucho. Argentina-Brasil-Uruguay*. Buenos Aires, Solar, 1986, p 266.

⁶⁷ Slatta, ob. cit. p 122.

⁶⁸ Kaplan, Marina Esther. *Gauchos e indios: la frontera y la producción del sujeto en obras argentinas del siglo diecinueve*. Tulane, University, 1987.

⁶⁹ *Ibidem*, p 164.

Kaplan explica cómo la ampliación de las tierras para la industria ganadera antes y después de la campaña, implicó la desaparición de las zonas donde habitaban los gauchos y la desaparición de su forma de subsistencia.

La importancia creciente del ganado lanar, la expansión del ganado vacuno hacia zonas más lejanas, la conquista de las tierras de los indios, el ferrocarril, el alambrado, y el incremento consiguiente de la exportación condujeron a la valorización de la tierra e incluso, después de la Conquista del Desierto, a la especulación con bienes raíces. Todo esto acarrió la eliminación de las zonas de nadie donde los “vagabundos” habían vivido tradicionalmente. Simultáneamente, en las décadas de los años sesenta y setenta se frustró la posibilidad de crear sectores rurales medios, en los que podría haber ingresado el gaucho. Es decir, el viejo “centauro” no tiene en esos momentos ni tierra para andar libremente, ni tierra para ser propietario. Como tipo debe desaparecer. Comenzará por ser arrendatario y terminará siendo peón.⁷⁰

Es curioso que en cierto discurso el gaucho era acusado de vago, ladrón, delincuente,⁷¹ pero en Kaplan se ve que en realidad el sistema no les proporcionaba los medios para su subsistencia, y al contrario se los quitaba lo mismo que a los indígenas. A raíz de estos sucesos, el gaucho con el tiempo se convirtió en peón de estancia.

Aquí se nota una paradoja del mismo sistema. Por un lado la tendencia a la exclusión, incluso la eliminación (llegaban a llamar a los gauchos bandidos y asesinos, que tenían que ser eliminados), y, por otro, la necesidad de incorporarlos al sistema como mano de obra que requerían los propietarios de la tierra.

Precisely because of the gaucho's economic and military importance, ranchers and government officials mobilized a barrage of repressive mechanisms to limit his economic options and geographical mobility⁷²

Paradoja que tiene su lógica en los lineamientos del emergente capitalismo de excluir del acceso y propiedad de medios de subsistencia a la mayoría de la población para concentrarlos en una minoría que detenta el poder, y luego convertir a los despojados en mano de obra para sus empresas.

Slatta señala cómo las regulaciones legales iban con la intención de restringir la movilidad del gaucho, y para ayudar a las élites terratenientes en su necesidad de mano de obra.

⁷⁰ Ibidem, p 253.

⁷¹ Obviamente ese era el discurso de la clase propietaria de la tierra y de la clase intelectual que la apoyaba. Por ejemplo, Emilio Coni dice: “De 1730 a 1770 el tipo gauchesco va adquiriendo nuevas características que se expresan con los siguientes vocablos: *matadores, robadores de mujeres, vagabundos, ladronicios, malos mozos, grandes dañinos, cuchilleros, peleadores, cuatros, ladrones de la campaña, delincuentes, agresores, amancebados, jugadores, forajidos*, etcétera.” Coni, ob. cit. p 208.

⁷² Slatta, ob. cit. p 4.

Rural judicial history from the mid-eighteenth century on consists mainly of attempts by ranchers and government officials to subjugate this dispersed and independence labor force, the migratory gaucho.⁷³

Los propietarios de la tierra se dieron cuenta de que necesitaban mano de obra, así que se dedicaron a formular leyes para restringir el movimiento de los gauchos y obligarlos a tener un trabajo constante. Así pues, el movimiento significó para el gaucho liberarse del trabajo en las estancias. Coartarles el movimiento les significaba a los gauchos subordinación económica.

Pampean ranchers, often faced with serious labor shortages, pushed the enactment of a series of statutes limiting the geographic mobility and economic options of the gaucho.⁷⁴

Moviéndose libremente por los campos, no estaban subordinados económicamente porque eran dueños del producto de su trabajo, ellos decidían cuándo y cuánto trabajar. Mientras que en las estancias su trabajo era aprovechado por los dueños de la tierra.

The ranching elite worked assiduously to eliminate old-style dress, diet, and customs in a successful effort to reduce the gaucho's status from self-sufficiency to peonage.⁷⁵

El gaucho desapareció al convertirse en peón de estancia, principalmente porque habían eliminado su forma de subsistencia. Algunos investigadores aceptan la desaparición, pero indican que se puede seguir llamando gaucho a ese nuevo actor social que ya no es el nómada de las pampas, pero que sigue conservando una concepción sobre la existencia sui géneris, así como una forma de trabajo vinculada al ganado y en general a todas las actividades rurales.

Coni prefiere decir que el grupo social dedicado a las tareas ganaderas siempre había existido, al mismo tiempo que los gauchos, pero nunca fueron gauchos, y que al desaparecer éstos siguieron trabajando y viviendo como habían vivido. Pero también es cierto, como lo señala Kaplan, que los peones de estancia, en parte fueron la consecuencia de la reducción de los gauchos al trabajo forzado en las estancias o haciendas. Además, los peones tienen elementos culturales de los gauchos, por ejemplo

⁷³ Ibidem, p 34.

⁷⁴ Ibidem, p 108.

⁷⁵ Ibidem, p 5.

el apego al caballo, el desprecio por el trabajo “a pie”, y sobre todo, con el mismo imaginario migrante, y una prueba son las canciones analizadas en esta obra.

2.1.2. El trabajador rural en la actualidad

ME VOY⁷⁶
Si algún pago no me gusta
¡me voy!...
A mí no me ataja naides
y las huellas no me asustan.
¡Así mesmo soy!
Si unos ojos no me miran
¡me voy!
¿A qué golpiar en tapera?
Es mal gaucho quien suspira.
¡De esos no soy!
Si me alaban condiciones
¡me voy!
Tiento demasiado sobao
se ruerpe en cuatro tirones.
De esos no soy...
¡Por eso me voy!

Para explicar la situación rural actual, voy a utilizar el libro de Leal,⁷⁷ el cual resulta muy interesante porque da un panorama actual de la situación social del peón. Es una etnografía de los años ochenta en provincias de Allegrete y Quarai en Brasil y Messojer y Artigas en Uruguay sobre grupos y comunidades que se denominan a sí mismos como “gauchos”. Leal acepta llamarlos gauchos puesto que ellos mismos así se ven y autodenominan, pero también acepta que entran en la categoría de peones de estancia.

En estas comunidades, la concepción migrante resulta de la posibilidad que tienen sus integrantes para moverse de una estancia a otra. Ya sea porque el sistema laboral de las estancias hacía que la contratación fuera temporal o porque los mismos peones mantienen la libertad de elegir el lugar y el tiempo que desean estar en una estancia en particular. La canción *Me voy* de Atahualpa ilustra muy bien esta voluntad de decidir el propio destino.

⁷⁶ En *Atahualpa Yupanqui. Antología*. Organización Editorial Novaro, S.A. Barcelona, 1973.

⁷⁷ Leal, Ondina Fachel, *The gauchos: male culture and identity in the pampas*. Berkeley, University of California, 1989.

En el imaginario cultural del peón o gaucho lo primordial es la sensación de libertad que les da esa posibilidad de moverse entre una y otra estancia. Para ellos lo principal no es el mejoramiento de salarios o de condiciones de trabajo, ni siquiera que su trabajo sea usado para beneficio de los patrones, sino el hecho de ser dueños de decidir con quién contratarse y de irse cuando un patrón no les gusta.

The peon can leave for a job in another *estancia* when he wishes to do so. The owner's presence will not change his decision, and the gaucho knows very well that his working conditions will not change or improve on the next farm. Even so, the workers tend to circulate a lot within a few farms in the same region, making use of the very little bargaining power they have.⁷⁸

El sistema de trabajo provoca la movilidad de los peones, en último caso la libertad que piensan tener los peones, en realidad es una característica de la misma estructura de producción. Aún así, esa movilidad es un pequeño recurso de poder que los peones tienen y utilizan. Pero lo más importante es que se puede ver esa movilidad como un discurso contrapuesto al de la élite ranchera. El imaginario y actuar del peón es diferente al que quiere imponerle la clase terrateniente.

Si el discurso ideológico dominante dice sumisión del empleado, abaratamiento de los costos de mano de obra, el peón plantea una contracrítica diciendo “puedo no hacerlo”, “puedo salirme del sistema”, “puedo irme”. Y también autovalora su propio conocimiento. El discurso implícito del peón dice: “mi conocimiento y mi habilidad en el trabajo vale y merece ser bien pagado”.

The gauchos receive the minimum wage. Legally, the patron is allowed to discount up to 20 per cent of their salaries for housing and food. In the cases I observed, these discounts were not made. The landowners complain about the shortage of cowhands; at least in this region, they say that if they don not pay the full wage, they will lose their workers to a neighboring *estancia*.⁷⁹

Ciertamente, estos trabajadores no plantean una lucha por cambios estructurales, y aunque no sea tan significativo el no permitir que les descuenten nada de su salario, sí lo es un pensamiento que no acepta la sumisión.

Aunque no fuera una gran herramienta de lucha, al menos están mostrando que no se creen la palabrería del discurso dominante. La movilidad, pequeña o grande, se vuelve una posibilidad tangible de libertad y de crítica.

⁷⁸ Ibidem, p 112.

⁷⁹ Ibidem, p 116.

2.1.2.1. El canto de Larralde a la migración del peón

Me parece interesante ahora comparar esta discusión con lo que proponen las canciones. Por ejemplo, en la siguiente canción de Larralde se nota esta autovaloración del peón, que ante la falta de respeto del patrón, se opta por la partida.

COSAS QUE PASAN⁸⁰
Nadie salió a despedirme
cuando me fui de la estancia,
solamente el ovejero,
un perro, cosas que pasan.
El asunto, una zoncera,
un simple cambio 'e palabras,
y el olvido de un mocoso,
del que puedo ser su tata.
Y yo que no aguanto pulgas,
a pesar de mi ignorancia,
ya no más pedí las cuentas,
sin importarme de nada.
No hubiera pasado esto,
si el padre no se marchara,
pero los patrones mueren,
y después los hijos mandan.
Y hasta parece mentira,
pero es cosa señalada,
que de una sangre pareja,
salga la cría cambiada.
Los treinta años al servicio,
pa'l mozo no fueron nada,
se olvidó mil cosas buenas,
por una que salió mala.
Yo me había aquerenciao,
nunca conocí otra casa,
y apegao a las costumbres,
me hallaba en aquella estancia.
Si hasta parece mentira,
mocoso sin sombra 'e barba,
que de guricito andaba,
prendido de mis bombachas.
Por él, le quité a unos teros,
dos pichoncitos. Malhaya!
Y otra vez, nunca había bajao un nido,
y por él gatié las ramas.

Cuando ya se hizo muchacho,
yo le amansé el malacara,
y se lo entregué de riendas,
pa' que él solo lo enfrenara.
Tenía un lazo trenzao,
que gané en una domada,
pa'l santo se lo obsequié,

⁸⁰ Larralde, José. LP: *Pa' que dentre*. RCA VICTOR MONO, AVL 3886, "Cosas que pasan".

ya que siempre lo admiraba.
Y la única vez que el patrón
me pegó una levantada,
fue por cargarme las culpas,
que a él le hubieran sido caras.
Zonceras, cosas del campo,
la tranquera mal cerrada,
y el terneraje en plantel,
que se sale de las casas,
y eso, pa'l finao patrón,
era cosa delicada.
Y bueno, pa' que acordarme
de una época pasada,
me dije pa' mis adentros,
todo eso no vale nada.
Sin mirarnos, arreglamos,
metí en el cinto la plata,
le estiré pa' despedirme
mi mano, pa' que apretara,
y me la dejó tendida,
cosa que yo no esperaba.
Porque ese mozo no sabe,
si un día ha de hacerle falta...
Tranqueando me fui hasta el catre,
alcé un atao que dejara,
y me rumbié pal' palenque,
echándome atrás el ala,
ensillé, gané el camino,
pegué la última mirada
al monte, al galpón, los bretes,
el molino, las aguadas.
De arriba abrí la tranquera,
eché el pañuelo a la espalda,
por costumbre, prendí un negro,
taloní mi moro Pampa,
y ya me largué al galope,
chiflando como si nada.
Nadie salió a despedirme
cuando me fui de la estancia,
solamente el ovejero,
un perro, cosas que pasan...

La canción muestra el grado de despersonalización de la empresa capitalista en que se convirtió la estancia: nadie acompaña al peón en su despedida excepto un perro. Mientras que el peón hace de la estancia algo suyo y por tanto algo a cuidar y respetar, el nuevo dueño despersonaliza la relación laboral al grado de ni siquiera querer “darle la mano”. El peón debe irse y no está feliz, tiene que migrar y no porque sea su deseo. Quiere quedarse, pero no a costa de soportar maltratos y humillaciones.

El peón sentía como suyos cada uno de los objetos, espacios y terrenos de la estancia. A pesar de que legalmente no son de él, los hizo suyos. En este sentido el régimen legal de propiedad no dice nada sobre el sentimiento de pertenencia.

El gaucho nómada ha desaparecido y lo que existe ahora es la reducción del gaucho al trabajo en las estancias. Los propietarios de la tierra dependen de la disponibilidad de mano de obra calificada, pero tienen la ventaja que les proporciona el sistema legal y político de poder deshacerse de algunos elementos “indeseables”, sin que se desmorone el sistema de producción. Ventaja porque el sistema legal les indica a los peones que no son dueños de los medios de producción, y el sistema político mantiene la coerción para que proporcionen su mano de obra mediante los aparatos represivos.

El resultado es que el propietario de la tierra tiene la ventaja de disponer de la clase trabajadora como quiera. Y contra esta disponibilidad arbitraria es contra lo que se rebela el peón de la canción. Con su partida quiere decir: no me echan, me voy. Simbólicamente la fuerza y la dignidad la mantiene el peón. Su partida es una crítica a esa arbitrariedad patronal.

El capitalismo excluyó a grandes cantidades de personas, no incorporándolas al trabajo formal pero funcionando como ejército de reserva. Almeida propone un concepto, el de exclusión parcial y lo aplica para el contexto urbano de Argentina, pero puede ayudar también a comprender el rural: “De esto deriva el hecho fundamental, para los desocupados, de que ya no son el ejército de reserva de la fuerza de trabajo, antaño útil al capital.”⁸¹ Son incluidos pero en formas subhumanas o en otras palabras, exclusión parcial basada en la subhumanización:

Vastísimos sectores de los trabajadores son así excluidos de las conquistas de la civilización pero no lo son del proyecto capitalista; por el contrario, están incluidos en él en condición de excluidos parciales porque su condición subhumana es funcional para el mismo.⁸²

Y esa tendencia quizá se puede aplicar al campo, puesto que la ganadería desplaza al trabajador al requerir cada vez menores cantidades de mano de obra. Es significativo que por lo menos en la zona estudiada por Leal a finales de los 80, la cualificación del trabajo ganadero era escaso y con mucha demanda, aunque no tan bien pagado. Todavía los peones podían o pueden negociar con cierta base de poder frente al empleador, pues tienen un conocimiento productivo que los empleadores necesitan.

⁸¹ Almeida, Guillermo. *La protesta social en la Argentina (1990-2004)*. Buenos Aires, Peña Lilo, Ediciones Continente, 2004, p. 40.

⁸² *Ibidem*, p. 40.

Por otra parte, la canción plantea algunos contrastes interesantes, la exaltación del hombre trabajador. Ser honesto y trabajador es ser hombre, es un planteamiento ético y además un principio organizativo de la identidad del hombre rural. Lo opuesto es el patrón, que ni es leal ni trabajador.

Mientras que el patrón padre contenía muchas cualidades de hombre, el hijo no las tiene. Y uno de los opuestos del término “hombre” es niño, por eso en la canción el peón llama “mozo” al nuevo patrón, porque no se ganó el título de “hombre”. Esta canción no plantea una crítica contra la entidad “patrón”, incluso el personaje acepta “el derecho a mandar” que tiene el patrón. Lo que sí critica es la falta de honestidad, de lealtad, en pocas palabras, de “hombría”.

Esta canción quizá no toca la estructura que mantiene la desigualdad. Pero aún así yo veo una propuesta crítica sobre todo en la develación del principio netamente anti-moral de la sociedad burguesa, por ejemplo al no respetar principios de lealtad. En los siguientes capítulos analizo cómo hay otras canciones en las que José Larralde sí critica la estructura económica de manera más explícita.

2.1.3. La autoafirmación como crítica

En *Herencia para un hijo gaucho* encuentro una afirmación de la valía propia, a pesar y en contra del discurso dominante. Para comprender mejor esto resulta bastante útil el análisis de Arturo Andrés Roig sobre las cualidades del pensamiento latinoamericano, sobre todo cuando dice: “lo que somos es valioso.”⁸³

El narrador de la canción es un padre hablando a su hijo, con el sentimiento de ser el último consejo que puede darle. Le dice que busque ser un hombre de bien, que respete el orden y los principios sociales. Pero, al mismo tiempo que le pide sepa obedecer, también le dice que no se deje explotar: “El que pague que lo mande, es justo y sin discusión. Pero nunca dé ocasión a que le chupen la sangre.”⁸⁴

En la canción hay una diferenciación de los hombres en dos tipos, los que son falsos, deshonestos y los “verdaderos”. Creo que se puede rastrear en varias canciones un sentido de masculinidad con características bien definidas. Esas son que el “hombre”

⁸³ Roig, Arturo Andrés. *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México, FCE, 1981.

⁸⁴ Larralde, José, *El sentir de José Larralde*. Uruguay, RCA, Cal-3162. RCA CAMDEM.

no debe ser “bocón”, cobarde, orgulloso, ni debe sentirse superior porque sepa algo.
Pongo unas coplas donde se puede ver esto:

El hombre que es moscardón
nunca gana una partida.
Déle abrigo al que precisa,
que su padre preciso.
Siempre es poco lo que dé
si de cariño se trata.
Pa' ayudar no hay una vez,
nunca cuente sus gauchadas.
Acordarse y dar patadas
no aparejan honradez.
Rispete cuando usted mande
y rispete cuando es mandado.
Sepa morderse la lengua
cuando no tenga razón.
Pero tampoco se agrande
porque sepa un poco más.
Muéstrese siempre sencillo,
sin gritar ni hacer alarde.
La humildad no es ser cobarde,
es muestra de educación.⁸⁵

Según esta concepción, el hombre humilde y generoso es el verdadero hombre. Tener la mano siempre lista para ayudar es símbolo de hombría. Pero ser humilde no significa ser sumiso, ni dejar de denunciar las injusticias. Esto es otra parte importantísima de esta propuesta de masculinidad.

Nunca se sienta humillado
ni se arrodille ante nada.
Pero nunca dé ocasión
a que le chupen la sangre.
Lo primero en aprender
es a no dejarse pisar.⁸⁶

Luego, en el canto está el medio de expresar la crítica. No cantar “chismorreadas” sino cosas “profundas”, que digan algo del sentir y sufrir humano. “Los chismes del orejero, y el cuereo a lo comadre. Son cosas que donde cuadre, debe huirle al entrevero.”⁸⁷

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ibidem.

El canto debe ser lo opuesto: “Verá que el que canta llora, y que el que llora canta más.”⁸⁸ O “Si quiere ser hombre libre, cante por la libertad, la lucha por la verdad, se ha hecho para los varones.”⁸⁹ Y esta equivalencia de lucha con el canto está muy vinculada a la idea de movimiento. Pues el conocimiento que ha alcanzado para poder hacer la crítica, el cantor lo relaciona con la experiencia que ha adquirido de “andar y andar”: “Si el hombre quiere vivir. No es güeno ni encierra cencia, nacer y quedarse quieto. El andar [...] el andar pa’ mis defectos, ha sido madre experiencia.”⁹⁰

Larralde defiende el conocimiento popular y desde esa posición subordinada se lanza a plantear críticas. El pensamiento que desarrolla desde su “relincho” o desde la posición de “ternero” no es defectivo ni alienado sino revolucionario.

Si el de arriba tiene ganas
el de abajo es el que aguanta
por eso a veces me encanta
ver ladearle la osamenta
y ver que el ternero se agranda.⁹¹

Mediante una intensa metaforización animal, estas coplas exponen la necesidad de ser un pueblo revolucionario. En otra canción Larralde dice: “me hice amigo del peón, de sus quehaceres, de su pena y su alegría.”⁹² O sea que hay una afinidad cultural y política del cantor con los anhelos de la masa. Atahualpa también lo afirma en las siguientes coplas.

Siempre canté estremecido
las penas del paisanaje,
la explotación y el ultraje
de mis hermanos queridos⁹³

Bondy plantea que América debe superar la dominación, que el problema es el estado real de subordinación y antes de pensar en liberar el pensamiento hay que cambiar las condiciones económicas y políticas. Pero ¿cómo va a existir lucha si el pensamiento del subordinado está alienado y reproduce el discurso del dominador?

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Larralde, José. LP: *Cimarrón y tabaco*. Uruguay, RCA Víctor AVL 4052.

⁹³ Yupanqui, *El payador perseguido*. En página electrónica: www.beautifulwords.html. Consultada junio del 2004.

Si no se empieza por negar el discurso del dominador y aceptar la propia capacidad de pensamiento y de crítica, entonces no hay posibilidad de lucha. Por eso Roig empieza con la autovaloración porque de ahí emana la posibilidad de crítica y de lucha por superar la subordinación económica y política.

[...]Aquella otra formulación de la experiencia fundante que nos conmina a tener como valioso el conocernos a nosotros mismos, habrá de constituirse dentro de un tipo de saber, único compatible con un pensamiento filosófico transformador, el saber de liberación, que excede, sin duda, a la filosofía misma, pero cuyas bases teóricas están dadas en ella.⁹⁴

Ahora bien, este “conocernos a nosotros mismos”, debe permitir la apertura para analizar el discurso dominante, con el objetivo de desmitificarlo y criticarlo. Lo que se debe evitar es repetir la ideología de dominación.

Roig continúa en la misma línea de Martí de que hay un nosotros auténtico y un nosotros artificial, el primero es natural, el segundo impuesto. Partiendo del análisis del concepto de “aldeanidad” de José Martí, Roig termina en un razonamiento en el que prácticamente todo latinoamericano que se intoxique de ideas extranjeras está negando sus raíces.

De ahí la necesidad de lo que denomina “del recuento y de la marcha unida”, superada la aldeanidad en cuanto forma de mentalidad limitada, que en el hombre de ciudad, y en particular en el universitario intoxicado de libros europeos, adquiere su máxima negatividad.⁹⁵

No me parece pertinente la afirmación de que “Hay en ‘lo nuestro’ una dualidad [...] la de ‘lo artificial’ frente a ‘lo natural’”.⁹⁶ Porque finalmente no hay sociedad que no haya recibido influencias de otras y prácticamente toda sociedad contiene multiplicidad de culturas en su interior, por lo que sería erróneo pretender encontrar cuál de las culturas internas representan la “natural” o la “verdadera” cultura nacional.

Además plantear la dicotomía “natural-artificial”, también tiene el problema de ignorar las interrelaciones entre las sociedades, la pobreza o la riqueza que exista en un lugar puede estar directamente relacionada con lo que suceda en otra parte del mundo. Por ejemplo los circuitos de producción transnacional con migrantes mexicanos en campos de cosecha de Estados Unidos. Entonces, más que una dicotomía, en realidad

⁹⁴ Roig, Arturo Andrés, ob. cit. p. 17.

⁹⁵ Ibidem, p. 36.

⁹⁶ Ibidem, p. 36.

hay un continuum de explotación que atraviesa fronteras nacionales, hay una ideología dominante no artificial sino crudamente real que pretende hacerse pasar por la única cuando no lo es. Y un pensamiento nativo crítico no es natural, sino histórico-social.

Ahora bien, sí hay una incompreensión generalizada sobre la diversidad de las formas culturales y un intento de someterlas a un único molde. Es un círculo vicioso en donde el dominador descalifica la capacidad del dominado, luego le dice que por eso es subordinado, y éste se lo cree y reniega de su propia cultura, aceptando que “naturalmente” es dominado. Por eso la importancia de la comprensión de *nosotros*.

Ese oscurecimiento se pondrá de manifiesto como una incapacidad de comprensión y como un intento violento y sistemático de reducción de toda forma cultural posible, al modelo clásico establecido, entendido como absoluto. El europeocentrismo y el occidentalismo podrían ser definidos por ese motivo, como dos ideologías que se organizan sobre la base de una imposición excluyente de un determinado cuerpo de bienes, generosamente “legados” al mundo mediante un acto fundador ontológico.⁹⁷

El problema es que al repetir el discurso dominante, termina siendo no como los dominadores son, sino como los dominadores quieren que sea: dominado. En el imaginario nativo y popular existen herramientas para descubrir la falacia de la ideología dominante, que quería encasillar a todos en su molde. Pues el molde es el que está erróneo, no las grupos subalternos. En las canciones existe esta postura revolucionaria basada en ideales e inconformidades populares.

Al contrario de lo que dice Bondy, a mi parecer el dominador está más atado a su discurso porque lo necesita para reproducir su dominación y por tanto no puede salir de él, ni puede mirar la realidad desde otras perspectivas. ¿Quién entonces tiene el pensamiento más alienado, defectivo y no auténtico?

A esta discusión se incorporan los cantores, por ejemplo, en la canción *Quién* de José Larralde parece una contrarréplica a la hipótesis del pensamiento defectivo de las masas. Así que voy a hacer un ejercicio interesante, voy a contrastar frente a frente ambos discursos, y ver qué conclusiones se pueden sacar.

Salazar Bondy al analizar el pensamiento latinoamericano, llega a la conclusión que es un pensamiento defectivo, alienado, imitativo e inauténtico, producto de la situación de subordinación en que se encuentra Latinoamérica.

⁹⁷ Ibidem, p. 52.

I. Nuestra filosofía con sus peculiaridades propias, no ha sido un pensamiento genuino y original, sino inauténtico e imitativo en lo fundamental.⁹⁸

Y Larralde como si hubiera tenido en mente esta tesis de Salazar Bondy, reflexiona lo siguiente:

Quién me enseñó a ser bruto,
Quién me enseñó, quién me enseñó
Lástima que no entienda,
de lengua fina pa' ser señor,
Y asigún dijo un día el patrón,
que en Inglaterra se habla mejor,
me lo contó un día el patrón⁹⁹

Salazar Bondy se quedó en que el patrón imitaba el inglés pero se olvidó del peón. Por tanto, no pudo ver que el peón sí se daba cuenta del intento de subordinación, presente en la defensa e imitación del patrón de la cultura foránea. Entonces, el peón de la canción sí tiene la capacidad de trascender ese pensamiento imitativo. Finalmente, lo que busca el patrón al apelar a su conocimiento del modelo extranjero, es justificar su propia posición de dominación en el contexto local.

En las coplas de Larralde hay un sentido irónico en el que predomina la incredulidad y la crítica, no la aceptación del discurso del patrón. Una vez entendido esto, resulta obvio que el peón explicita la falsedad del argumento del patrón. En el “asegún” se nota cómo el peón ironiza del intento del patrón de presumir el lenguaje extranjero. Entonces, me parece que si hay un pensamiento defectivo, ése es el del patrón, no el del peón. Luego Salazar Bondy continúa con su tesis:

II. La causa determinante de este hecho es la existencia de un defecto básico de nuestra sociedad y nuestra cultura. Vivimos alienados por el subdesarrollo conectado con la dependencia y la dominación a que estamos sujetos y siempre hemos estado.¹⁰⁰

Mientras que para Salazar Bondy, existe un defecto básico, para Larralde existe una cualidad:

Quién me enseñó a ser bruto,
Quién me enseñó, quién me enseñó.
Si me críe entre doctores de reja,
y pico, pala y pastón,

⁹⁸ Salazar Bondy, Augusto. *¿Existe una filosofía de nuestra América?*, México, Siglo XXI, 1975, p 131.

⁹⁹ Larralde, José. LP: *Pa' que dentre*. RCA VICTOR MONO, AVL 3886, “Quién”.

¹⁰⁰ Salazar Bondy, ob. cit. p 131.

Y asigun dicen, clavé el garrón,
porque no quise ser chicharrón.
Quién me enseñó, quién me enseñó¹⁰¹

Donde Salazar Bondy ve un defecto básico, Larralde ve la fuerza para el cambio. En “nuestra sociedad y nuestra cultura” basada en el pico, la pala y el pastón, está la fuerza para “clavar el garrón”, metáfora que contiene una significación de lucha contra la dependencia y la dominación.

Quizá a Bondy le parezca puro discurso y que la dominación y el subdesarrollo ahí sigue. Pero el problema que yo quiero señalar es que si se sigue viendo como “cultura defectuosa”, se está impidiendo la posibilidad de siquiera imaginar la lucha contra la dominación y el subdesarrollo. En cambio, Larralde, Atahualpa y Rodríguez Castillo, hacen evidente la fuerza política y simbólica de los preceptos culturales populares.

Luego Salazar Bondy continúa el argumento desarrollando el concepto de alienación:

III. Nuestra vida alienada como naciones y como comunidad hispanoamericana produce un pensamiento alienado que la expresa por su negatividad. Nuestra sociedad no puede menos de producir semejante pensamiento defectivo.[...]

IV. Este pensamiento inauténtico por alienado es además alienante, en cuanto funciona generalmente como imagen enmascaradora de nuestra realidad y factor que coadyuva al divorcio de nuestras naciones respecto a su ser propio y sus justas metas históricas.¹⁰²

Larralde ve con claridad el problema de la alienación, el peón de la canción ve claramente cuál es su realidad y en la siguiente estrofa se hace evidente:

Quién me enseñó a ser bruto,
quién me enseñó, quién me enseñó.
Si en la panza de mama,
no había escuela ni pizarrón.
Y asigun dicen nací varón,
porque en el pique faltaba un peón.
Quién me enseñó, quién me enseñó.

Un pensamiento alienado sería incapaz de darse cuenta de la problemática social, pero en esta estrofa lo que se ve es precisamente la perfecta claridad de

¹⁰¹ Larralde, ob cit.

¹⁰² Salazar Bondy, ob. cit. p 131.

comprensión de la situación social que lo obligó a nacer para peón. Entonces este peón no está alienado, al contrario él mismo desenmascara el discurso de la clase dominante.

La estructura social le dio como destino nacer para peón, le negó el acceso a la educación, y a pesar de eso, o precisamente por eso, no se deja: *clavé el garrón, porque no quise ser chicharrón*. En donde Salazar Bondy ve la causa del pensamiento defectivo (la dominación y el subdesarrollo), Larralde ve la causa de la rebeldía del peón, la causa de un pensamiento creativo y revolucionario.

V. La constitución de un pensamiento genuino y original y su normal desenvolvimiento no podrán alcanzarse sin que se produzca una decisiva transformación de nuestra sociedad mediante la cancelación del subdesarrollo y la dominación.¹⁰³

Aquí definitivamente Larralde estaría de acuerdo en la búsqueda por transformar nuestra sociedad para eliminar el subdesarrollo y la eliminación. Pero en Salazar Bondy, no está claro quién es el que debe hacer esa transformación, ya que nuestras sociedades subdesarrolladas estarían sumergidas en la alienación y en la defeción. En cambio en Larralde es el propio pueblo el que toma las riendas de la lucha por transformar su realidad.

Quién me enseñó a ser bruto,
Quién me enseñó, quién me enseñó
A ser tan revirao
Y a no aguantarle la procesión,
será por sabio que no entendió,
Que el hambre engorda solo al que hambrió,
Quién me enseñó, quién me enseñó.

Al primero que le interesa que se produzca esa “decisiva transformación” es al mismo latinoamericano que vive la realidad de subdesarrollo, o parafraseando a Larralde: qué gran sabio se necesita ser para entender que el hambre obviamente le preocupa al hambriento. Pero precisamente por esta situación es que al más bruto se le ocurren cuantas ideas se necesiten para salir de ella. En lugar de que a mayor subdesarrollo mayor pensamiento defectivo, estas canciones expresan que a mayor subdesarrollo mayor creatividad de ideas y de lucha.

VI. Nuestra filosofía genuina y original será el pensamiento de una sociedad auténtica y creadora tanto más valiosa cuanto más altos niveles de plenitud alcance la comunidad hispanoamericana.

¹⁰³ Salazar Bondy, ob. cit. p 131.

Pero puede comenzar a ser auténtica como pensamiento de la negación de nuestro ser y de la necesidad de cambio, como conciencia de la mutación inevitable de nuestra historia. Por el análisis y la crítica, por la confrontación de los valores vigentes en nuestro mundo y el ahondamiento de la propia condición, puede operar como un pensamiento ya no enteramente defectivo sino crecientemente creador y constructivo.¹⁰⁴

Mientras Salazar Bondy afirma que para llegar a ser auténtico es necesario negar y confrontar nuestro ser y nuestros valores, en Larralde en la aceptación de nuestro ser y nuestros valores está la base para la lucha y la crítica.

Se que soy hueso y carne,
alma y conciencia, pueblo y sudor,
con eso ya me alcanza,
Pa' ser un bruto que alza la voz,
Sin más motivo que la razón,
Del que no quiere ser chicharrón,
Quién me enseñó, quién me enseñó.¹⁰⁵

Una cosa es ser bruto y otra ser sumiso, entonces, el peón acepta ser lo primero pero no lo segundo y afirma su derecho a alzar la voz, y esto en el sentido más amplio de la palabra: alzar la voz contra el intento de subordinarlo política, económica y hasta culturalmente.

La idea principal que esta canción inspira es que se es bruto porque la estructura social no deja otra opción, pero también tiene una connotación positiva, pues se es bruto para no permitir ser convertido en chicharrón, es decir ser bruto es ser revolucionario.

Esta creo que es una de las canciones más críticas de Larralde, pues con un formato basado en la ironía y la denuncia, pone en evidencia la falsedad del discurso de la clase dominante, principalmente el supuesto de que son mejores, que tienen la mejor cultura y el mejor conocimiento.

2.2. Las relaciones de género desde una concepción migrante masculina

El motivo de poner una discusión sobre el género en este capítulo es porque la concepción de las canciones sobre el movimiento y la libertad produce una situación peculiar: segregación de los sexos, un ethos cultural casi completamente masculino y una inferiorización del papel de la mujer. Pero también de la relación entre los géneros

¹⁰⁴ Salazar Bondy, ob. cit. p131.

¹⁰⁵ Larralde, ob. cit.

surge una paradoja peculiar, entre la concepción de libertad y movimiento y al mismo tiempo el deseo de permanecer en un solo sitio al lado de una compañera.

En las canciones hay un discurso aparentemente machista, pero tiene que entenderse dentro de una situación social muy peculiar. Por eso recurro a los ensayos de Leal, Kaplan y Slatta, de donde intento entresacar una explicación del ethos cultural masculino de este discurso musical.

2.2.1. El ethos cultural masculino en el ámbito rural

En el ethos cultural del gaucho estudiado por Leal existe una separación entre el hombre y la mujer. ¿Cuál es la razón de esta separación y la de otras concepciones como la poca vinculación matrimonial? Una respuesta es la forma en que está organizado el trabajo en las estancias:

In the countryside, the women are agglomerated in scattered settlements on the border on the *estancias* or roads (las casas) and the men live on the *estancias* where they work: this ruptura is the basis of a very specific society and a cultura where gender segregation is an essential characteristic.¹⁰⁶

Los hombres viven en las estancias puesto que ahí tienen que trabajar, y muchas veces no les permiten tener consigo a sus compañeras. La estructura económica de la estancia pone, como regla de residencia, la exclusión de las mujeres del lugar de trabajo. Sólo el capataz puede tener el privilegio de que su mujer viva a su lado dentro de la estancia. “The foreman is the only one who has the privilege of marriage: that is, he is able to have his family with him.”¹⁰⁷

Por otro lado, tampoco al sistema le conviene que las mujeres vivan tan “afuera” o tan lejos. La base de la reproducción de la mano de obra depende de la presencia de las mujeres. De modo que, la mujer sigue estando presente como parte de la estructura económica de la estancia. Leal señala a “las casas” como el lugar donde viven las mujeres y el espacio para la reproducción de los gauchos, que son la mano de obra de las estancias: “*Las casas* is not a structure for the production of goods, but a structure for the reproduction of gauchos [...]”¹⁰⁸

¹⁰⁶ Leal, ob. cit. p 80.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 113.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 162.

Y esto no es un fenómeno reciente que Leal haya percibido en la década de los ochenta. También en los gauchos y trabajadores rurales del siglo pasado existía la separación en diferentes espacios de los hombres y las mujeres. “Since its origins in the XVII century the estancia has been characteristically a male space.”¹⁰⁹

Pero no sólo por las características del sistema de producción es que existe la segregación de género. También es importante tomar en cuenta la determinante cultural en la discriminación de género de los gauchos.

The textura which makes up the Gaucho's identity and his own perception of it relies in large part on contrasts: to be male, not female; to be worker, not a patron; to be from the countryside, not from the city.¹¹⁰

Los propios principios culturales oponen al hombre con la mujer y le dan una connotación positiva al primero y negativa a la segunda. Hasta cuando un hombre se suicida es visto como un acto de valor, mientras que si es una mujer la que se suicida, se la ve como resultado de su identidad frustrada. “In a way, female suicide is seen as the result of a frustrated search for identity while male suicide is seen as the courageous epitome of male identity.”¹¹¹

El gaucho cree que montar a caballo, cabalgar “libremente”, manejar un facón, es lo mejor que existe. Por tanto, le resulta obvio que provoque envidia y no sólo de las mujeres, también de los hombres no gauchos. Y ésta, creo, es la clave: más que representar un ethos cultural machista, es un grupo social que sobrevalora sus propias características culturales, por lo que le resulta obvio sentir lástima y subvalorar otras formas culturales de existencia, incluidas las de las mujeres.

Por otra parte, Slatta da prioridad a las causas económicas para la separación social entre el hombre y la mujer. “But in reality, it was the pampean socioeconomic conditions and judicial structures that shaped the gaucho's relations with women, far more than cultural factors.”¹¹²

Aunque se debe tomar en cuenta la diferencia que puede haber entre el grupo social que estudió Slatta de la época anterior al siglo XIX y el que Leal estudió, un

¹⁰⁹ Ibidem, p. 153.

¹¹⁰ Ibidem, p. 147.

¹¹¹ Ibidem, p. 306.

¹¹² Slatta, ob. cit. p 64.

grupo social que a finales del siglo XX se dedica al trabajo en zonas rurales, principalmente a actividades relacionadas con el ganado.

Martínez Estrada también señala la constricción social y económica que sufría el gaucho: “[...] el jornalero no podía tener su familia en la estancia o la chacra, sino en el pueblo.”¹¹³ Luego dice que la mujer del gaucho era igual que él: “indolente” y que también trabajaba para la estancia, sólo que sin salir de casa. Análisis que denota cierta discriminación, no tanto por la mujer, sino por el trabajo realizado por este sector social vinculado al ganado y a las tareas rurales. Martínez Estrada no puede eludir la concepción que ve las tareas ganaderas como no trabajo, o por lo menos como trabajo de menor calidad. Leal critica las concepciones inferiorizantes de las actividades productivas pastorales.

Another aspect of these definitions of shows an ideological bias in the academia tendency to classify productive activities of pastoral society as *non-work* or as an idle pastime. If it is not labor, it does not deserve a salary and if this class of rural workers does not exist as such they should not have any social benefits Esther. This shorts of analysis implies a mystification of the category *nature* in relation to the specificity of pastoral capitalism, as if *nature* in itself was responsible for the commodity cattle.¹¹⁴

El problema es que el pastoreo y yo diría que en general todo trabajo no capitalista, se reduce a considerarlo como algo meramente natural. Concepción que oculta el trabajo social del hombre. Desde Marx, es un hecho que no hay ningún trabajo natural, todos son mediados socialmente y desde la antropología se sabe que la naturaleza siempre es culturalmente transformada.

El modelo de Lomnitz, a partir del concepto de culturas íntimas, puede ayudar a entender esta situación. Sobre todo para descubrir que en la calificación de trabajo natural siempre hay un intento por subyugar formas de producción alternas y por ejercer la dominación sobre las clases sociales subalternas. En la relación de fuerzas entre las clases sociales la reducción al nivel de lo natural a los valores culturales del otro grupo otorga pingües dividendos:

Las culturas íntimas enajenadas del mestizo reducen al indio al orden de la naturaleza, de tal modo que el producto indígena llega a considerarse como un producto natural en vez del

¹¹³ Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Tomo II*. Buenos Aires, FCE, 1958, p 184.

¹¹⁴ Leal, ob. cit. p 35.

resultado de un valioso trabajo humano. Esta perspectiva del indio se refleja asimismo en el respeto que tiene el mestizo por el conocimiento indígena de la naturaleza.¹¹⁵

Lo que dice Lomnitz para el caso de los indígenas se puede aplicar al caso del peón de estancia sudamericano. Lomnitz también advierte sobre otra cosa: cuando se piensa halagar el conocimiento indígena por la naturaleza (que se puede aplicar al conocimiento gaucho de la pampa), en realidad se hace una reducción de su ser social al orden natural, y en este orden le dan valores de incompletud, incivilización y salvajismo. O sea que en lugar de ser una forma de respeto, otra vez se inferioriza al otro.

Martínez Estrada reconoce las restricciones sociales que tenía el gaucho para llevar una vida familiar y hace notar la exclusión en que se dejaba a la mujer al relegarla al ámbito doméstico. Aunque termina desvalorizando el tipo de trabajo pastoral y rural del gaucho al recalcar la supuesta “indolencia” de su comportamiento.

2.2.2. La movilidad laboral y la relación hombre-mujer

La situación de segregación entre el hombre y la mujer es muy parecida en varias épocas de la historia de Argentina. En la de los gauchos nómadas del siglo XVIII que analiza Slatta, en la interpretación de Martínez Estrada sobre la cultura argentina a partir del poema Martín Fierro y en la investigación etnográfica de Leal entre peones de estancia o gauchos modernos. Aparece una misma restricción socioeconómica a la convivencia igualitaria entre hombres y mujeres y una constante cultural de subordinación e inferiorización de la mujer.

Es interesante ahondar en la condición sociológica de la segregación de géneros, en ese sentido para Leal el problema de género es un problema de la estructura social:

The structure of land tenure and the way traditional cattle production is organized oblige these men to live lives of unusual gender segregation. Gaucho culture, centered on the celebration of manliness, express this reality.¹¹⁶

¹¹⁵ Lomnitz, Claudio. *Las salidas del laberinto. Cultura e ideología en el espacio nacional mexicano*. Joaquín Mortiz, 1995, p 50.

¹¹⁶ Leal, ob. cit. p 115.

¿Qué características tiene esa forma de producción que provoca esa inusualidad? Leal encuentra tres causas o principios que rigen esa forma de producción: El principio de separación residencial de los sexos. La capacidad de movilidad que tienen los peones, pues si ya no se sienten conformes en una estancia se van y buscan trabajo en otra. Y la escasez de mano de obra calificada, pues por esta carencia, los peones generalmente no tienen dificultad en encontrar trabajo en otros lugares.

A donde quiero llevar la discusión es hacia cómo esa movilidad y las concepciones relacionadas con un imaginario migrante, determinan la relación entre el hombre y la mujer y las relaciones familiares. Y ese imaginario es inculcado desde niños.

Desde temprana edad a los niños les configuran el ideal de salirse de “las casas” o espacio común de las mujeres, así como el deseo de contar con un caballo propio, que es el medio por excelencia para “irse”, y la preferencia por el “campo abierto”.

If a boy is old enough to travel the long distance to get to school, in their understanding he is also ready to work on a *estancia*. He really prefers to work; at very young ages boys begin to model their lives around the male domain: the *estancia*, the open fields.¹¹⁷

En esa socialización primaria interviene fuertemente la figura paterna, a pesar de estar generalmente ausente trabajando, “[...] there is no doubt that the adult male figure has strong influence mainly over the male children”¹¹⁸ Mientras que los niños adquieren el gusto por los viajes, caminos y campos, a las niñas les dejan la opción de la escuela. Y en el estudio encuentran la forma de irse a la ciudad, lo que prefieren a quedarse en el campo donde no tienen oportunidades de desarrollo como sí las tienen los varones, pues éstos tienen prácticamente seguro el trabajo en las estancias.

2.2.3. La mujer en la concepción migrante de las canciones

La mujer también es vista en términos de oposición a la libertad que quiere el gaucho. El matrimonio es en gran parte visto como un impedimento para la libertad. Los gauchos oponen el matrimonio a la movilidad que le permite el caballo.

¹¹⁷ Leal, ob. cit. p 92.

¹¹⁸ Leal, ob. cit. p 93.

The woman means exactly the opposite: marriage means ties and being anchored in one place; and if this is impossible for the gaucho, it means leaving the wife behind, and thus in his understanding, available to another man. In his code of honor, this is a serious threat to his masculinity.¹¹⁹

Por la necesidad de moverse, que es característica de la forma de producción, le hace no pensar en tal compromiso, pero también porque es parte de su propia concepción identitaria.

En el caso de las canciones de Atahualpa y Larralde aparecen ambas cualidades, tanto una queja a la estructura social que separa a los géneros, como una concepción inferiorizante de la mujer. Por ejemplo, cuando Larralde canta: “he pecao por ser macho pero nunca por ladino”...¹²⁰ o en voz de Jorge Cafrune: “A un platero le dije: me trabajara una mujer de plata que no sea falsa y él me responde: de la mujeres firmes se perdió el molde.”¹²¹

Pero la canción “Como todas” de Chirif A. J y Alonso y Trilles es, me parece, la más ilustrativa de este discurso.

COMO TODAS¹²²

Oíganle a la moza, llora porque el gaucho
se jue pá los pagos de ande no se vuelve
y ha quedau solita, como oveja guacha
sin tener ni un perro que por ella vele
No siento a su pena, que ha de ser fingida
siento las del gaucho que se jué pa´ siempre.
Si se le hizo cierto, que vos lo querías
y que en tus pupilas iba él solo a verse.
Porque si jue ansina, cuando hasta su fosa
de tus risas locas los ecos le lleguen
sentirá que el hielo, de tu olvido infame
más frío es que el hielo de la mesma muerte.
Y sienta por boca de alguna luz mala
que ya andás buscando que alguien te consuele.
Pa´ tenerlo escrito, como él lo has tenido
haciendo lo que hacen tuíta las mujeres
Y al verse entre el hoyo, bañado y sin tacha
sin poder llamarte y anhelar tu alcuete
la luz de unos ojos, pa´ sus ojos ciegos
y el calor de un seno pa´ su helada frente
sentirá la rabia, desatada y loca
del bagual arisco sujeto al palenque

¹¹⁹ Leal, ob. cit. p 121.

¹²⁰ Larralde, LP *Permiso*. RCA VICTOR MILS-4160, Argentina, 1974, editorial Sadaic, Serie Folklore latinoamericano 3, “Permiso”.

¹²¹ Cafrune, Jorge, intérprete, en LP *Que seas vos Uruguay*, ALM45923, “El herrero”, bailecito popular, s/autor.

¹²² Chirif. A., J. Alonso y Trilles. En LP *Cimarrón y tabaco*. José Larralde, intérprete. RCA Víctor AVL 4052, Uruguay.

cuando las cacharpas le aprietan el lomo
y ni la manea ni el bozal se ruempen.
Oíganle a la moza, llora porque el gaicho
se jue pa' los pagos de ande no se vuelve
y ha quedau solita, como oveja guacha
sin tener ni un perro que por ella vele.
No siento a su pena, que ha de ser fingida
siento el pobre gaicho que se jué pa' siempre.
Porque se lo triste que es hallarse solo
cuando se ha querido como un gaicho quiere.

Igual que en los gauchos que estudió Leal, el honor del gaicho que se va es más importante que una concepción integral e igualitaria de la mujer. En la canción, además, se puede percibir un sentimiento de solidaridad con el gaicho solitario basado en la sincera creencia de que el gaicho hombre sí sabe querer, con el consiguiente contraste de que la mujer no.

Es una idea de masculinidad discriminatoria, y para comprenderla indago por donde Leal mostró el camino, en cómo es una concepción cultural basada en una estructura social sui generis que discrimina las relaciones de género y una forma de producción basada en la obligación de trasladar la mano de obra de una estancia a otra.

Paradójicamente, en las canciones también está presente el sufrimiento por no poder quedarse con la compañera por culpa de un “destino” que lo lleva a andar. El deseo de quedarse está pero por diversas causas externas no lo puede hacer.

CAMINANDO¹²³
Caminando, caminando
por mi tierra voy cantando
con mis alegrías que pronto vuelan
y mis penitas durando
A la luz de las estrellas
siento que me estoy cansando.
y a la mañana salgo de nuevo
por esas noches, chiflando...
Una paisanita me está esperando
yo no sé dónde ni cuándo.
una paisanita me está esperando
mientras yo voy caminando
Tal vez encuentre algún día
aquello que voy buscando:
un ranchito blanco quinchao de amores,
una paisana y un chango...
En la falda de una loma
quisiera vivir sembrando,
¡y sentir de noche las bagualitas
de los que pasan andando!...

¹²³ Yupanqui, Atahualpa, *Antología*. Barcelona, Organización Editorial Novaro, S.A. 1973, p 138.

Si el matrimonio es visto por el peón de estancia estudiado por Leal como un impedimento para la libertad de movimiento, en esta canción se ve que la mujer representa el motivo de permanecer estable en un lugar. Esto me lleva a la discusión sobre la tensión que existe en las canciones entre el deseo de movimiento y el anhelo también muy fuerte de permanecer en un lugar. Es una tensión interesante en la que la relación de género se modifica porque ya no es la mujer que “impide”, sino la mujer que es la causa fundamental del sufrimiento por tener que “irse”.

Pero hay otras características de esa tensión, por ejemplo la utilización de las metáforas del río y del árbol, para ejemplificar en el primero el movimiento y la estaticidad en el segundo. En el siguiente apartado ahondo más en esta importante tensión presente en las canciones.

2.3. Movimiento vs permanencia

La tensión entre el movimiento y la permanencia ya existía en los antiguos payadores. Román señala que había distintos discursos en el canto los payadores, por ejemplo la vena patriótica, la sentimental o de amor, y el tema que recorría todos estos discursos era la condición andariega, pero ésta tenía su opuesto, el pago y la ilusión de permanecer en él.

En los payadores aparece, en general, la fibra patriótica y la tendencia tradicionalista, junto con la corriente amatoria. Al par de la nota amorosa, las ternuras y los desengaños, en su lirismo expresan su condición andariega, sin olvidarse jamás del pago, de la *querencia*, del nativo lugar.¹²⁴

Esta tensión de los payadores sigue presente en los cantores como Atahualpa y José Larralde. En especial la canción “Tú que puedes, vuélvete” de Atahualpa, expone claramente la oposición entre movimiento vs permanencia cuando opone las características del río a las de la montaña.

TU QUE PUEDES VUELVETE
Soñé que el río me hablaba
con voz de nieve cumbreña,
y dulce me recordaba

¹²⁴ Román, ob. cit. p 143.

las cosas de mi querencia.

Tú que puedes vuélvete...
me dijo el río llorando.
los cerros que tanto quieres
-me dijo-
allá te están esperando.

Es cosa triste ser río.
quién pudiera ser laguna...
oír el silbo en el junco
cuando lo besa la luna.

Qué cosas más parecidas
son tu destino y el mío.
vivir cantando y pensando
por esos largos caminos.¹²⁵

La oposición río-montaña, o río-árbol considero que se puede interpretar en términos de conflicto de fronteras. Es decir, los cantores se encuentran entre dos fronteras simbólicas, el deseo de irse y el de quedarse, y se debaten permanentemente entre esos dos estados. Al final se quedan a la mitad, ya no pueden salir de la transitoriedad.

Al quedarse en la frontera entre ambos estados ideales, terminan por convertirse en seres sociales fragmentados. Y no sólo fragmentados por los dos deseos contradictorios sino también por la oposición sociedad-naturaleza en la que constantemente se colocan. Porque el viaje los lleva a otros pagos y a la “soledad” de las montañas y ríos. Obviamente sólo es una soledad simbólica porque finalmente la naturaleza siempre será aprehendida cultural y socialmente.

Ahora bien, no solamente la contradicción entre el deseo de irse y el de quedarse es lo que parte simbólica y emocionalmente a los cantores, también por su propia posición política. Por su inconformismo frente a las situaciones de injusticia que existen en la sociedad, es que terminan convirtiéndose en forasteros de sus sociedades. Si la frontera de la sociedad es la injusticia y la desigualdad, los cantores no la aceptan y prefieren traspasarla, por lo que quedan fuera de la sociedad por lo menos simbólicamente. Por eso las coplas de Larralde:

Se me juntó la noche y la mañana
sin darme cuenta que dormía en un sueño,
engarrotau de fríos y distancias,

¹²⁵ De la canción “Tú que puedes, vuélvete”. Yupanqui, Antología, ob.cit. p 154.

cabresteando una vida sin empeño,
me asegué de nada en un cansancio
de cimarrones largos y tabaco,
masticando la rabia de un destino
que nunca me ha llegado hasta los labios,
me dio mucha vergüenza de ser mucho
y muy poca me dio de ser muy poco,
tal vez me equivoqué, tal vez fui un loco
que encerrado en tal veces muy ducho.

Alguna vez me tuve un poco e pena,
he estau tan solo, tan solo con mis huesos
que conversaba con mis propia mente,
palabras que no caíban del pescuezo,
se me atoró un insulto en el gargüero
sin saber ni por que ni pa'onde iba,
aburrido, tal vez fui compañero
de mi misma esperanza envejecida.

Se que mucho han de decir
que soy un gaucho bocón,
se que el arca del panzón
se alimente del de abajo,
también se que desde el cuajo
todo lo hace el hombre peón.

El infierno y el edén, je!
en un suspiro se exhala;
suspiros que encierran todo:
sumisión y rebeldía,
recuerdos de algarabía,
tiempos malos y mejores,
y a los primeros albos
meta pata por la vía.

Con rumbo a cualquier lugar
con un silbo entre los dientes,
con un mono tan prudente
que apenas lleva una muda,
y una marcha tartamuda
entre durmiente y durmiente,
la esperanza de encontrar
cerca del riel un molino,
pa' refrescar el camino
y pa' yerbear si es que hay yerba,
hasta el más manso se enerva
con semejante destino.
Y al fin ¿que vengo a buscar?:
trabajo honrao y decente,
gorra en mano y muy sonriente
pa' reflejar simpatía,
y otra noche y otro día
sin probar algo caliente.¹²⁶

¹²⁶ Larralde, José. "Cimarrón y tabaco" en LP Homónimo. Uruguay, RCA Víctor AVL 4052.

En estas coplas pertenecientes al extenso poema “Cimarrón y tabaco” de Larralde, quizá se encuentre la mejor expresión de ese sentimiento de estar entre un espacio y otro, de quedarse suspendido en el limbo de la frontera entre el estar y el irse, entre aceptar las condiciones de sumisión que impone la sociedad, o negarlas y resignarse a la soledad. Es una frontera simbólica pero no por eso deja de tener características de ambigüedad, transitoriedad y fragmentación de la identidad social del cantor.

CAPÍTULO 3

LA CRÍTICA POLÍTICA DESDE UN DISCURSO POPULAR

3.1. La situación socio-política de los actores sociales rurales

Desde el siglo XVIII el trabajador del campo y en el ganado, tenía pocas posibilidades de organizarse políticamente para la defensa de sus derechos. Una primera razón es por la forma en que estaba organizado el trabajo. Slatta dice que la poca organización efectiva se debía al carácter temporal del empleo y por la gran cantidad de trabajadores disponibles.

As in the American west, the distinctive organization of ranch work on the pampa, its seasonality, and the excess supply of workers hindered effective organization.¹²⁷

Por la indiferencia de los trabajadores era que no prosperaba ninguna posible organización, al grado que ninguna huelga había ocurrido en la zona. Slatta hace notar el sentido individualista de los trabajadores rurales que provoca la falta de solidaridad grupal para luchar por objetivos comunes.

No organized strike by ranch workers appears to have occurred on the pampa. The native's individualism militated against collective action. ...Provincial ranch workers never exhibited evidence of the class consciousness central to labor organization.¹²⁸

Aunque hay que tener en cuenta que en ese momento entre una estancia y otra podía haber días de distancia, lo que dificultaba el acercamiento y la reunión entre los trabajadores. Y también porque la clase en el poder no descuidaba a este grupo

¹²⁷ Slatta, Richard W. *Gauchos and the vanishing frontier*. University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1992, p 51.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 52.

económico tan importante para el funcionamiento de su forma de producción. Por eso intervenía para ver en qué sentido se organizaban o para que no lo hicieran.

Posteriormente, esta incidencia en el control se siguió presentando en los trabajadores de estancia. Y curiosamente, apelando a un discurso de “preservación” de las tradiciones gauchas. Con apoyo gubernamental de las organizaciones que promueven las tradiciones gauchas, se consigue la cooptación y neutralización de las demandas de los gauchos reales: peones y trabajadores rurales en condiciones precarias de trabajo. Al fin y al cabo en muchos países la estrategia de neutralización es recurrente como objetivo de la clase dominante.

The condition of gaucho existente is isolation. The gauchos are concentrated on the *estancia*, but as a class of workers they are dispersed. Their successful organizations such as the *Centers of Traditions* are supported by the landowners' class and by the State. They have the explicit goal of perpetuating gaucho culture, gaucho lore and gaucho pride, but not gaucho society or working conditions.¹²⁹

Mediante estas organizaciones se busca la neutralización de la lucha política de los trabajadores rurales. Leal hace notar el doble discurso de la clase dominante. Por un lado hablan de perpetuar la cultura gaucha y de sentirse orgullosos de ese “pasado” glorioso. Por otro lado, no hablan nada de mejoramiento de las condiciones de trabajo de los trabajadores rurales.

El estado brasileño es uno de los que creó una organización especial para mantener la tradición gaucha, proyecto al que sumó científicos sociales, pero en el que está ausente la voz del actor social real, el peón o trabajador rural.

The *Movement of Gaucho Tradition*, as a state agency, counts on the participation of folklorists, anthropologists, sociologists and historians. It has created a forum where issues related to gaucho lore, the Rio Grande do Sul culture and regional identity are frequently discussed. The Gaucho culture promulgated by these experts is presented out of its original locus, the pastoral origin. It is sanitized, domesticated and carries an explicit ideology of social hierarchy and harmony.¹³⁰

El origen pastoral del gaucho es exaltado como recuerdo pero negado en la actualidad. Y de hecho los peones y trabajadores rurales contemporáneos se dedican a las mismas actividades productivas. Las demandas actuales de los peones son ocultadas

¹²⁹ Leal, Ondina Fachel. *The gauchos: male culture and identity in the pampas*. Berkeley, University of California, 1989, p 117.

¹³⁰ Ibidem, p. 42.

detrás del “armónico” modelo mítico del gaucho, siendo que ni antes ni ahora el gaucho ha estado domesticado, ni siquiera ha sido seguidor de ideologías de caciques y demás élites en el poder. Una canción de Larralde ilustra en forma elocuente esta rebeldía, sobre todo por el sentido irónico que utiliza.

Me recibí de perro diplomau, sin cansancio ni techo ni domingo, eso sí, no soporté cadenas ni collares de criollos ni de gringos, al primer empujón mostré el colmillo, no por malo, sino de prevenido. Soy perro que no duerme bajo del catre de alcahuete de patrones ni caudillos¹³¹

Por medio de una metáfora animal Larralde plantea una crítica hacia las élites políticas. La idea que transmite la imagen del perro mostrando el colmillo, es la de no ser sumiso sino contestatario. *Cimbreado*, es otra canción donde la metáfora utilizada puede interpretarse en el mismo sentido:

Y aquí estoy ni más ni menos
con lo que Dios me ofreció
el hombre siempre vivió
entre lo malo y lo bueno
algunos mascan el freno
otros viven cabrestando
otros por andar cediendo
terminan en mortadela
y yo soy burro de escuela
y me la paso patiendo...¹³²

Interpreto la imagen de *por ceder se termina en mortadela*, como una metáfora de la explotación y la dominación política, y *soy burro de escuela y me la paso patiendo*, como una alegoría de la lucha y la crítica. En las siguientes coplas hay una visión estoica en la aceptación del sufrimiento que la búsqueda de la justicia trae consigo.

No me gusta oír excusas
porque no soy confesor
tan sólo soy decididor
sin fusa ni semifusa
vivo sacando pelusas
del rincón de los olvidos
si sufro por ser sufrido
soñador de la justicia
peleo por la delicia
de no vivir sometido¹³³

¹³¹ Larralde, José. *Cimarrón y tabaco* en LP homónimo, Uruguay, RCA Víctor AVL 4052.

¹³² José Larralde, *Cimbreado*, en LP homónimo, 1972.

¹³³ *Ibidem*.

El conocimiento que ha adquirido con la experiencia, “no viví juntando años pa’ hacerme burro sobón”.¹³⁴ Lleva al cantor a darse cuenta de la falsedad del discurso dominante, entonces decide no volver a aceptar la sumisión ni seguir a caciques oportunistas: “porque no di la libertad pa’ engordar al candidato, porque nunca fui barato¹³⁵ ni me compraron la jeta”.¹³⁶

3.2. La reflexión sobre el nacionalismo desde una perspectiva popular

Del análisis de estas canciones se puede llegar a la conclusión de que no hay una sumisión a los nacionalismos burgueses. Hay una crítica a los líderes políticos y caudillos, pero no por eso es necesariamente antinacionalista.

El tipo de nacionalismo al que habían obligado al gaucho a defender nunca lo benefició. Eran nacionalismos con objetivos oligárquicos. Los que primero habían descalificado al gaucho fueron los mismos que posteriormente lo elevaron a categoría de héroe nacional, las élites propietarias y dominantes. Además, esa reivindicación la promovieron porque, en su momento, el gaucho sirvió para revertir la oleada de “invasión” migrante que amenazaba su estatus y la estructura social existente.

Faced with rapid socioeconomic changes, Argentina’s intelligentsia experienced a sense of loss and fear. The flood tide of foreigners seemed to imperil *Argentinidad*, the essential Argentine national character. Nationalists resurrected and rehabilitated the once maligned gaucho. He became a symbol, an ideological weapon, used by the ruling elite against the threatening demands of immigrant workers.¹³⁷

Después que tanto había sido criticado el gaucho, cuando nuevos inmigrantes empezaron a llegar a Argentina, las élites propietarias se sintieron amenazadas en su estatus, entonces decidieron ungir al gaucho como epítome de la cultura nacional argentina para contraponerlos a los recién llegados.

The ruling elite, besieged and threatened by vociferous demands from immigrant workers, adeptly maneuvered to maintain power. The oligarchy resurrected the long-scorned gaucho and

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Al “barato” De Santillán lo define como “pequeña participación u obsequio que da el ganador a los que miran al juego, o la persona que hace negocio provechoso a sus allegados.” De Santillán, Diego Abad. *Diccionario de argentinismos. De ayer y de hoy*. 1976.

¹³⁶ Larralde, *Cimbreado*, ob cit.

¹³⁷ Slatta, ob. cit. p 6.

transformed him into a nostalgic, idealized, domesticated symbol of Argentine national virtue. Ironically, the gaucho, long despised by the elite, became its central ideological weapon in a battle against foreign-inspired demands for social justice and democracy.¹³⁸

Pero el gaucho no aceptó defender una entidad nacional burguesa, mucho menos seguir acríticamente a líderes políticos y caciques.

The most remarkable distinction between the urban institutional presentation of the gaucho, ethos and the gaucho's representations about themselves can be seen in the hero tale. The gaucho is proud of his reputation as a warrior, but disdains political and nationalist appropriations of it.¹³⁹

Hay una diferencia entre la representación oficial y la que sobre ellos mismos tienen los gauchos. Y pelear por un nacionalismo abstracto no es su objetivo, está más interesado en la demostración del valor en batallas concretas, personales.

Most gauchos entered military service because of *levas*, or forced recruitment, rather than out of patriotic zeal.¹⁴⁰

Leal dice que en el discurso oficial, al gaucho se le adjudica un sentimiento nacionalista y que siempre está listo para saltar a defender a la patria, y aunque puede llegar a tener ese sentimiento, no es exactamente el que dice el discurso ideológico de la clase dominante.

[...] Official lore presents a brave gaucho, eager to fight, ready to defend national territories and political leaders. On the contrary, in the stories the gauchos themselves tell, they commonly refer to how unfair it is that one should have to fight a war that is no this; and, to them, serving an obligatory term of military service is in itself a cowardly act. Many of their stories recount how a gaucho hid from army recruiters in historical times when officers would go from *estancias* to *estancia* recruiting soldiers.¹⁴¹

El servicio militar obligatorio era visto por los gauchos como un acto cobarde de las autoridades militares, por lo que se resistían a servirles. Además, para el gaucho, el honor se demuestra en una batalla contra otro igual, "The honor is individual, it is not in winning a war or in obscure national ideals, but is based on a fair struggle. Honor is preserved when the adversary is an equal."¹⁴² Martínez Estrada, a su vez, nota que el

¹³⁸ Ibidem, p. 179.

¹³⁹ Leal, ob. cit. p 130.

¹⁴⁰ Slatta, ob. cit. p 10.

¹⁴¹ Leal, ob. cit. 131.

¹⁴² Ibidem, p. 19.

gaucho tuvo que soportar los reclutamientos de los gobiernos post-independencia, pero en lo posible se resistía y evadía al ejército, lo que tuvo como consecuencia iniciar una vida errante y de huida constante.

La resistencia del gaucho a servir en el ejército lo arrojaba a la vida errante en los campos de la frontera. ...[se resistían a] servir sumisamente a jefes ensoberbecidos y la de trabajar gratuitamente en las chacras de los mismos.¹⁴³

Es clara la presencia de un discurso en contra de las disposiciones arbitrarias de las élites, en este caso las militares. Por eso analicé las canciones *Cimbreado* y *Cimarrón y tabaco*, porque también expresan esa inconformidad hacia la arbitrariedad de los caudillos, élites políticas y militares. Entonces: ¿En qué sentido se debe interpretar la siguiente canción de Berbel Marcelo, *Vamos pal sur*, en la que habla precisamente a favor de la lucha por la patria? Me parece que en el sentido de defensa de un nacionalismo popular, no burgués.

VAMOS PA'L SUR¹⁴⁴

A ver paisano venga, vamos pal sur
la patria necesita de su fervor
la lucha va a ser brava y el triunfo flor
a ver paisano venga, vamos pal sur
No es cuestión de fusiles, ni de facón
es sofrenar un río y hacerlo luz
hay que domarlo a punta de corazón
a ver paisano venga, vamos pal sur
Y así entrará en la gloria, guerrero del honor
si lo nombra la historia, jinete del Chocón
a ver paisano venga, vamos pal sur
Hace poco esa tierra sangre lloró
que no haya sido al cuete tanto dolor
el convite está criollo, temple y valor
a ver paisano venga, vamos pal sur
A usted gaucho le digo
que la nación necesita de sus hijos todo el amor
que es orgullo de pocos besar el sol
a ver paisano venga, vamos pal sur
Y así entrará en la gloria, guerrero del honor
si lo nombra la historia, jinete del Chocón
a ver paisano venga, vamos pal sur

Hay una propuesta nacionalista no sólo en ésta sino en varias canciones de esta corriente de la música popular. A primera vista es difícil interpretar el sentido político

¹⁴³ Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Tomo II*. Buenos Aires, FCE, 1958, p 103.

¹⁴⁴ Berbel Marcelo. "Vamos pa'l sur" en LP *Pa' que dentre* José Larralde, intérprete, RCA VICTOR MONO, AVL 3886.

de la canción. Cómo saber si no está justificando la incorporación de las masas a un proyecto de la clase dominante. Pero escuchando con atención esta y otras canciones me parece que el tipo de nacionalismo que proponen es uno popular. En la frase: “a ver paisano venga, vamos pa'l sur” se nota que hay una búsqueda por una participación activa de las masas en la construcción de esa idea de patria. Aquí encuentro un punto de equivalencia con el concepto de masa de Walter Benjamin. El siguiente apartado lo dedico a analizar este concepto.

3.2.1. El concepto de masa en Walter Benjamin

En el libro de Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* se encuentran las bases teóricas para conceptualizar el concepto de masa. Para Benjamin liberación significa cambio de las masas amorfas y anónimas, por unas críticas y revolucionarias que cambien las relaciones de producción capitalista.

Benjamin tiene una base teórica marxista porque prioriza la base material de la reproducción social, a la que acompaña un tanto tardíamente la superestructura. “El revolucionamiento de la superestructura avanza mucho más lentamente que el de la infraestructura.”¹⁴⁵ Para Benjamin en la superestructura se encuentra la posibilidad de cambio. Confía en la modificación de la mentalidad de las masas. Cree que pueden concientizarse aprovechando la oportunidad que brinda la “era de la reproductibilidad técnica del arte”. Y con esta nueva mentalidad racionalizada, modificar la base material. Especialmente del régimen de propiedad privada que en Marx es una de las claves del modo de producción capitalista y una de las formas de enajenación del trabajador de los medios de producción, pues no es dueño de ellos. Benjamin al proponer una modificación en la relación del hombre con lo que él llama el sistema de aparatos, critica las bases del modo de producción capitalista.

Al mismo tiempo, el trato con este sistema de aparatos le enseña que la servidumbre del mismo sólo será sustituida por la liberación mediante el mismo cuando la constitución de lo humano se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003, p 37.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 57.

Para Marx el ideal es la instauración del comunismo y la propiedad social de los bienes. Para esto no niega el avance vertiginoso de la técnica. Al contrario, exige como paso previo al comunismo la exacerbación del desarrollo de las fuerzas productivas, entre ellas la tecnología y los medios de producción. En Benjamin el desarrollo tecnológico, por sí solo, no va a modificar la enajenación. Tiene que haber una nueva concepción de la relación del hombre con el sistema de aparatos y con la naturaleza. Y esto sólo es posible con una masa inteligente, racional, que supere las barreras ideológicas del discurso fascista.

Gracias a la aparición de la segunda técnica y a la posibilidad de reproducción innumerable de la obra de arte, es que la masa tiene una nueva herramienta de lucha. Pero sobre todo, Benjamin ve que esta técnica puede ser utilizada con diversos fines, incluso opuestos. Pues la segunda técnica puede llevar al domino destructivo sobre la naturaleza cuando se continúa viendo con los ojos de la primera técnica, pero enfatiza que si es vista con otros ojos, la segunda técnica puede llevar a una relación equilibrada con la naturaleza.

De todos modos es preciso observar aquí que es muy discutible caracterizar la finalidad de la segunda técnica como “el dominio sobre la naturaleza”; sólo la caracteriza si se la considera desde el punto de vista de la primera técnica.¹⁴⁷

La era de la reproductibilidad técnica inaugura una nueva época para el arte,¹⁴⁸ y este nuevo arte puede ser utilizado por el sistema fascista para perpetuarse en el poder, o por las masas racionalizadas para buscar su liberación. Y esto es muy importante de la obra de Benjamin, el llamado a que “puede ser” de otra forma y no la que quiere imponer el fascismo:

El fascismo intenta organizar a las masas proletarias que se han generado recientemente, pero sin tocar las relaciones de propiedad hacia cuya eliminación ellas tienden. ...Las masas tienen un derecho a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo intenta darles una expresión que consista en la conservación de esas relaciones. Es por ello que el fascismo se dirige hacia una estetización de la vida política.¹⁴⁹

Cuando Benjamin explica la diferencia entre el valor de culto y el valor para la exhibición dice que la diferencia está entre dos tipos de técnica. Una primera que crea

¹⁴⁷ Ibidem, p. 56.

¹⁴⁸ Sin que esto signifique que no se siguen haciendo obras de arte con valor de culto.

¹⁴⁹ Benjamin, ob. cit. p 96.

obras de arte irrepetibles y únicas. Y está relacionada con la idea de autenticidad y con un concepto sobre lo humano, concebido como elemento sacrificial para el ritual y donde el ritual es arte.

En la segunda, la idea es la repetición innumerable de la obra de arte, es la posibilidad de situarse fuera de la naturaleza y poder representarla “tal cual”, sin necesidad de acudir a entidades sobrenaturales y mágicas para mediar con ella y explicarla.

El origen de la segunda técnica hay que buscarlo allí donde, por primera vez y con una astucia inconsciente, el ser humano empezó a tomar distancia frente a la naturaleza.¹⁵⁰

Este distanciamiento no significa necesariamente dominación sobre la naturaleza y explotación sobre el hombre. El fascismo es el quiere verlo así: “Al entrar el sistema de aparatos en representación del hombre, la autoenajenación humana ha sido aprovechada de una manera extremadamente productiva.”¹⁵¹ La segunda técnica permite cierto alejamiento de la naturaleza, para representarla más objetivamente.¹⁵² Pero esto no significa necesariamente dominarla. Para Benjamin la relación de dominio del hombre sobre la naturaleza también es una forma de estar enajenado. Y, por tanto, la segunda técnica, al modificar la relación hombre-naturaleza en una relación más equilibrada, también libera al hombre.

La intención de la primera sí era realmente el dominio de la naturaleza; la intención de la segunda es más bien la interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad. La función social decisiva del arte actual es el ejercitamiento en esta interacción concertada.¹⁵³

En Benjamin la técnica por sí sola no va a modificar la estructura social, sino que debe ser analizada, comprendida racionalmente por un sujeto que desconfíe del discurso ideológico fascista. Este sujeto puede ser la masa, que ya no es anónima y acrítica, sino una masa racional y contestataria.

Por otra parte, Peter Burguer afirma que Benjamin se enfoca en los cambios en las técnicas de reproducción, y deja de lado lo social.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 56.

¹⁵¹ Ibidem, p. 73.

¹⁵² En el sentido de no más representaciones sobrenaturales y mágicas.

¹⁵³ Benjamin, ob. cit. p 56.

La idea decisiva de Benjamin es que mediante la transformación de las técnicas de reproducción cambian los modos de percepción, pero también <se ha de transformar el carácter completo del arte.¹⁵⁴

Y critica esa idea por su carácter reduccionista:

No se trata de negar la importancia de la transformación de las técnicas de reproducción para el desarrollo del arte, pero no se puede deducir éste de aquélla¹⁵⁵

Pero esto no es exactamente así. Benjamin no prioriza la técnica en detrimento de lo social. Al contrario, afirma que se necesita una masa consciente para que el arte libere. Bolívar Echeverría analiza este punto de la obra de Benjamin y llega a la conclusión siguiente: “esta segunda técnica requiere la acción de un sujeto democrático y racional capaz de venir en lugar del sujeto automático e irracional que es el capital.”¹⁵⁶

Hay un momento en el que el fascismo intenta utilizar la segunda técnica como un instrumento para perpetuar su dominación: “La industria cinematográfica tiene interés en acicatear la participación de las masas mediante representaciones ilusorias y especulaciones dudosas.”¹⁵⁷ Pero hay un segundo momento en el que la segunda técnica ya no es un instrumento del fascismo, sino una herramienta de las masas para su liberación.

Y para llevar a cabo esta liberación, se deduce en Benjamin la necesidad de que aparezca un ser humano antifascista que aproveche las posibilidades de la segunda técnica para construir una nueva relación del hombre con el sistema de aparatos y con la naturaleza.

La masa es en nuestros días la matriz de la que surge renacido todo comportamiento frente a las obras de arte que haya sido usual hasta ahora. La cantidad ha dado un salto y se ha vuelto calidad: *las masas de participantes, ahora mucho más amplias, han dado lugar a una transformación del modo mismo de participar.*¹⁵⁸

A esto es a lo que le apuesta Benjamin, a la necesidad de que la masa tome posturas políticas activas para la creación de otro tipo de sociedad. No a permanecer extáticamente viendo cómo evoluciona la segunda técnica en la creación de obras de

¹⁵⁴ Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987, p 72.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 79.

¹⁵⁶ Echeverría, Bolívar. “Introducción” en Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca, Méx. 2003, p 23.

¹⁵⁷ Benjamin, ob. cit. 78.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 92.

arte sin aura y completamente reproductibles, como si estas innovaciones por sí solas modifiquen la situación de dominación. Las siguientes coplas de Larralde hacen ver un cantor comprometido en la búsqueda de una patria más justa, aunque “abra llagas”:

Yo no soy cantor de mentas,
canto en verso, canto en beso, canto de alma,
y si a veces digo cosas que abren llagas,
que me escupan si no estoy haciendo patria¹⁵⁹

Como en las canciones también está la búsqueda de que las masas participen en forma más activa en la conformación de una sociedad más justa, creo que el modelo de Benjamin es pertinente para entender estas manifestaciones culturales populares, estas canciones son críticas de las oligarquías y en términos de Benjamin, antifascistas.

3.3. La crítica a las élites

Con la idea de hacer un análisis de las canciones a partir de la crítica política, me pareció interesante la oposición masa-élites. Pero no sólo pensando las élites como la oligarquía política y económica, sino también la intelectual. Me parece que hay dos planteamientos sobre la función de las élites intelectuales, uno que confía demasiado en su capacidad para solucionar los problemas sociales, e incluso, llega a tomar posturas arrogantes de que son los “mejores” hombres, y otro planteamiento que los sitúa en el contexto real de explotación económica y de poder político, bajo el cual se encuentra la sociedad.

Entre los primeros están dos pensadores: José Enrique Rodó y Ortega y Gasset. Frente a éstos, una propuesta opuesta la tienen José Carlos Mariátegui y los cantores. Mientras que en la propuesta de Ortega y Gasset hay una cancelación autoritaria del pensamiento, en Mariátegui hay una mirada al imaginar popular y a su cualidad revolucionaria.

¹⁵⁹ Larralde, José. *Pa' que dentre*, en LP homónimo. RCA VICTOR MONO, AVL 3886.

3.3.1. La apología de los “seres superiores”

En su libro *España invertebrada* Ortega y Gasset tiene un capítulo que titula: “La ausencia de los mejores”. Aquí está planteada una oposición entre la masa y el grupo de los “selectos”. Para Ortega, la primera es inferior y por esa razón debe rendir pleitesía a los “seres superiores”. Cuando no sucede esto y las masas se atreven a no seguir a sus elementos superiores, entonces viene el caos social y la disolución de la sociedad.

Así, cuando en una nación la masa se niega a ser masa –esto es, a seguir a la minoría directora-, la nación se deshace, la sociedad se desmembra, y sobreviene el caos social, la invertebración histórica.¹⁶⁰

Para este pensador, una sociedad tiene que estar basada en principios de sumisión. Cree que España tiene ese problema, las masas son “arrogantes” y no quieren obedecer a la porción superior. Y el argumento lo lleva a recurrir a la esencialización de las diferencias sociales, es decir termina por afirmar que la sumisión es algo natural y el poder de mando de unos cuantos también.

Se trata de una ineludible ley natural que representa en la biología de las sociedades un papel semejante al de la ley de las densidades en física.¹⁶¹

Sin embargo, reconoce que el poder asignado a los dirigentes pasa por la conformidad de las masas. Que el poder es social y no sólo por cuestiones de capacidad personal.

...El valor social de los hombres directores depende de la capacidad de entusiasmo que posea la masa.¹⁶²

Pero reconoce esto para criticar precisamente la “desobediencia” de las masas y para afirmar que están yendo contra su “naturaleza” al rebelarse contra la minoría selecta. En su libro en pocas ocasiones habla de cómo deben comportarse las élites, la mayor parte del tiempo dice, exige cómo deben comportarse las masas. José Enrique Rodó, que maneja un discurso semejante al de Ortega y Gasset, sí exige a los dirigentes

¹⁶⁰ Ortega y Gasset, José. *España invertebrada*. Madrid, Alianza, 2ª ed, 1983, p 76.

¹⁶¹ Ibidem, p. 75.

¹⁶² Ibidem, p. 73.

alta preparación. Pero también habla de dos sectores separados: los calibanes y los arieles, los primeros son los sectores “rudos” que sostienen materialmente la sociedad, mientras que los segundos son “altamente espirituales”.

3.3.1.1. La naturalización de la sumisión

Ortega y Gasset intenta demostrar que la sumisión es componente biológico de las sociedades y que está mal ir contra esta característica “natural. Cuando se va contra natura dice Ortega y Gasset, el resultado es lo que se ve en España, una invertebración de la sociedad, que para él significa en última instancia, que no hay más sociedad. Es una seudogeneralización antropológica afirmar que todas las sociedades son jerarquizadas y que es natural la sumisión de las masas ante las élites. Es falso porque ni todas las sociedades fueron ni son jerárquizadas, ni la sumisión es un rasgo natural del hombre.

3.3.2. La crítica antropológica a los discursos esencialistas

Es cierto que es difícil encontrar sociedades completamente igualitarias, pero lo mismo sucede tratando de buscar sociedades completamente verticales. Aún así se puede decir que las sociedades estratificadas industriales no son “naturales”, sino como dijo Marx, fueron producto de procesos históricos. La tendencia a la jerarquización ha sido histórica, no natural.

Incluso, para épocas recientes, la evidencia etnográfica ha mostrado sociedades de muy diversa configuración jerárquica, desde las sociedades igualitarias de cazadores-recolectores, hasta sociedades con estado o proto-estados. Y en ninguna de ellas se ha encontrado que por ser más igualitarias o por existir revueltas contra las élites, sean sociedades condenadas al caos o en vías de, y mucho menos que dejen de ser sociedades.

Pongo un caso, el sistema gumlao-gumsa de la sociedad Kachin,¹⁶³ es un sistema oscilatorio entre una época con un sistema más jerarquizado y otra de rebelión contra los grandes jefes e instalación de una sociedad más igualitaria. Algunos han interpretado

¹⁶³ En Edmund Leach, *Sistemas políticos de la alta Birmania*. 1977.

esta oscilación por causa de su forma de producción, oscilante entre épocas de gran abundancia y épocas de gran escasez.¹⁶⁴ Otros han dicho que el sistema reflejaba el proceso histórico de transformación de una sociedad igualitaria a una estratificada en clases sociales.¹⁶⁵

Independientemente de si era una sociedad en evolución a la estratificación, lo importante es que esa oscilación era una característica misma de la estructura, es decir era una estructura inherentemente oscilatoria, y la fase igualitaria de ningún modo estaba en caos. Con lo que se desmiente la teoría apocalíptica de Ortega y Gasset de que si no hay sumisión a las jerarquías la sociedad se colapsa.

Si la sociedad Kachin es una estructura en evolución hacia niveles de estratificación mayores, de todas maneras falsea el argumento de Ortega y Gasset, porque demuestra que es un proceso histórico y porque hace evidente que en algún momento hubo sociedades igualitarias completamente funcionales.

Marvin Harris, un importante teórico de la evolución social, siempre estuvo en contra de las teorías racistas y esencialistas de lo humano, por eso afirma lo siguiente:

Así pues, no se hable más de la necesidad innata que siente nuestra especie de formar grupos jerárquicos. El observador que hubiera contemplado la vida humana al poco de arrancar el despegue cultural habría concluido fácilmente que nuestra especie estaba irremediabilmente destinada al igualitarismo salvo en las distinciones de sexo y edad¹⁶⁶

Podría hacer un contrajemplo argumentando que hay una resistencia del género humano a la verticalización, que hay una tendencia demostrable empíricamente hacia modelos redistributivos y de reciprocidad. Yo no vería ninguna diferencia en la forma lógica del argumento entre decir que hay una tendencia natural hacia la aceptación sumisa de las jerarquías, y decir que hay una tendencia del género humano por conservar los sistemas sociales basados en la reciprocidad o en la redistribución. Creo más bien que hay que evitar este tipo de argumentos, pues pueden convertirse en, como dice Popper, argumentos infalseables y por consiguiente inútiles para el análisis científico.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Por ejemplo Jonathan Friedman, *System, structure and contradiction in the evolution of "asiatic" social formations*. 1972, o Lawrence Krader, *Introducción a las notas etnológicas de Carlos Marx*, 1979.

¹⁶⁶ Harris, Marvin. *Jefes, cabecillas, abusones*. México, Alianza Cien, 1993, p 13.

3.3.3. La definición de masa y élite de Ortega y Gasset

Para analizar con más detenimiento la oposición de Ortega y Gasset entre masa y élite, busqué en el texto exactamente a quién se refería cuando hablaba de los “selectos” y me di cuenta que en realidad no se refiere a nadie concreto, sólo son una serie de adjetivos sustantivizados que terminan por ser poco explicativos.

Sólo por nombrar algunos a “ellos” los llama: “minoría directora”, “ciertas personas elegidas”, “hombres mejores”, “minoría de individuos selectos”, “porción superior”, “minoría selecta”, “damas con espiritualidad, criaturas excepcionales”, “los mejores”, “minoría excelente”, “aristocracia”.

Resulta curiosa, aunque más que curiosa peligrosamente clasista, la forma en que opone a todo ese grupo de adjetivos, los que le da a la masa: “vulgo”, “colectividad anónima”, “alma popular”, “muchedumbre”, “parte inferior”, “dirigidos”, “montón humano”, “masa proletaria”, “cabezas livianas y atropelladas”, “los peores”. Es claro hacia dónde se inclina la balanza de la carga valorativa.

Y no sólo los llena de adjetivos con sentido negativo, sino que al nombrarlos quiere que realmente sean y se comporten así. Si en algún momento les reclamó a los “selectos” por no comportarse como tales, por no prepararse lo suficiente, en realidad este reclamo es débil en comparación al reclamo que le hace a la masa por no dejarse “dirigir”. Todo su argumento apunta a influir en la masa a comportarse como “montón humano”, como “parte inferior”. Recurre a argumentos biologicistas para tratar de imponer cierto tipo de comportamiento.

Cuando Ortega y Gasset dice que la masa tiene una “facilidad íntima para dejarse dirigir”, en lugar de estar explicando una de sus características, en realidad está exigiendo cómo quiere que sea su comportamiento y cuando dice que la “porción superior” tiene una “capacidad para dirigir”, en realidad sólo está justificando con argumentos esencialistas la diferencia y la desigualdad social.

Del análisis de los adjetivos concluyo que no habla de nadie, porque ¿a quién se refiere cuando dice “los mejores”? La tautología del texto es abrumadora: los mejores son los mejores, o selectos, superiores, directores, etc, es lo mismo, la tautología continúa. Al término aristocracia le da un sentido diferente al que tradicionalmente se designa a la clase propietaria en el modo de producción feudal. Utiliza aristocracia en el mismo sentido que dice “hombres selectos” o “los mejores”.

No se refiere a superioridad en términos de comportamiento ético, tampoco por la capacidad para sembrar y cosechar, o por saber curar con hierbas y con rituales chamanísticos, o por la habilidad para manejar el lazo, en los que campesinos, chamanes y ganaderos son indudablemente los mejores. Su concepción apunta a los que ya de por sí pertenecen a la élite en el poder.

En algún momento describe que los elementos del grupo de los “mejores”, pueden ser: escritores, jefes políticos, dramaturgos, compositores, críticos, y algún obrero. Pero la inclusión de “algún obrero” más bien parece la excepción que confirma la regla, y no evita la deducción de que su defensa de “los mejores” apunta hacia las clases que de por sí tienen y ejercen el poder, poder de asistir a las escuelas, de acceder a los cargos políticos, etc.

Deja ambigua la adjudicación específica de quienes son “ellos”. Pero lo hace a propósito, dice que su teoría es ambigua adrede para dar a entender que los “selectos” pueden estar en cualquier parte de la estratificación social. Que su teoría no tiene nada que ver con la justificación del poder político, sino con la superioridad espiritual.

Pero no es su intención dejar que su argumento quede en mera contemplación admirativa de las masas hacia los “directores espirituales”, Ortega y Gasset sí quiere la sumisión real frente al aparato de las clases dominantes. A pesar de que dice que en cualquier parte de la estructura social hay hombres superiores, termina diciendo que es más común que los haya en las clases dominantes, y como dice que la masa debe obedecer al grupo de los “selectos”, entonces su argumento lleva a la derivación lógica que las masas “deben” obedecer a la clase dominante. O sea que es una teoría ideológica a favor de la clase dominante.

Además su argumentación puede caer en la incoherencia. Qué pasaría si un lector de *España invertebrada* aceptara sus premisas, ¿pensaría que él es uno de los elegidos o sólo un elemento más de la masa? En caso de que este lector se sintiera de los inferiores, ¿estaría dispuesto a hacerle reverencias a los mejores, por ejemplo a Ortega y Gasset? En primer lugar ¿Ortega y Gasset se cree de los seres superiores?

Supongamos que el posible lector, sabiéndose uno de los pocos que leen un tratado erudito, decidiera que sí es uno de los “superiores”, ¿qué pensaría Ortega y Gasset? ¿estaría dispuesto a compartir la minúscula silla de los “individuos selectos” con cualquier estudioso improvisado que casualmente leyera su obra?

Las premisas de Ortega y Gasset llevan a consecuencias absurdas. Y puedo seguir con los absurdos. Podría resultar que el infortunado lector que cayó en el laberinto ortegasiano, al sentirse uno de los “elegidos”, en realidad sería, siguiendo el argumento de Ortega y Gasset, uno de los que él llama “inconformes de la masa”. Inferiores que reniegan de su destino biológico de sumisión, que son incapaces de ver que no son de los mejores pero se empeñan en decir que lo son. Seres inferiores que se “atreven” a analizar, pensar, imaginar, cuando que eso “deben” dejárselo a “los superiores”.

Cómo salir de este dilema ortegasiano: cuando creo ser de los “selectos” ¿lo soy o en realidad soy masa inferior inconformándome de mi destino biológico? La verdad no creo que tenga salida, más bien lo que está mal son las premisas, es decir el argumento de Ortega y Gasset.

3.3.4. Mariátegui y el derecho a pensar

Hay un gran peligro de autoritarismo en la cancelación que Ortega y Gasset hace del pensar y reflexionar sobre cualquier aspecto de la realidad para la mayoría. Es casi fascista esta idea de que la mayoría no debe pensar y sólo unos cuantos individuos “selectos” lo pueden hacer.

En los cuartos de banderas se ha creído de buena fe –y esta buena fe es lo morboso del hecho– que allí se entendía de política más que en los lugares donde, por obligación o por devoción, se viene desde hace muchos años meditando sobre los asuntos públicos.¹⁶⁷

José Carlos Mariátegui no hace esa cancelación, al contrario, impulsa el elemento revolucionario que puede tener la “imaginación”. Llama conservadores a los que son incapaces de imaginar, pues sin imaginación no se puede lograr un cambio.

Ser revolucionario o renovador es, desde este punto de vista, una consecuencia de ser más o menos imaginativo. El conservador rechaza toda idea de cambio por una especie de incapacidad mental para concebirla y aceptarla¹⁶⁸

¹⁶⁷ Ortega y Gasset, ob. cit. p 78.

¹⁶⁸ Mariátegui, José Carlos. *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima, Amauta, 1979, p 36.

Siguiendo el esquema de Mariátegui, Ortega y Gasset no sólo sería conservador sino autoritario y no sólo por no querer que las masas cambien y dejen de ser subordinadas, sino por querer impedir que imaginen y piensen.

Mariátegui también critica a las élites intelectuales; las hace reflexionar sobre su papel, y termina diciendo que tienen que tomar partido y no por la clase en el poder, sino por la masa, y aquí hay otra diferencia con Ortega y Gasset. Para Mariátegui es un error pensar que las élites por sí solas van a solucionar los problemas sociales.

Aunque los dirigentes políticos fueran hombres “letrados”, eso no implica que automáticamente puedan solucionar los problemas sociales. El verdadero problema es que quien manda es la oligarquía industrial y financiera, y ésta impone a la clase política la defensa de sus intereses. Cuando ciertos dirigentes políticos son hombres preparados, “pensadores”, de todas maneras están sujetos a esa oligarquía. “Este gabinete de tanta autoridad política, compuesto por hombres diestros y experimentados, no está, sin embargo, menos sujeto que los anteriores a los intereses de la industria y la finanza.”¹⁶⁹

A Mariátegui le preocupa ese dominio oligárquico y cómo superarlo, pero no deja de ser irónico frente a las aspiraciones de la elite “pensante”. Es irónico ante la afirmación del buen gobierno de las élites pensantes, pues esto se complica debido a la presencia de las oligarquías económicas. Esa ironía se deja ver en cómo se refiere a la elite “pensante”, los llama “críticos melancólicos”, “desconsolados críticos de la democracia”, “saturados de supersticiones intelectualistas y de una idea exagerada de su clarividencia y desinterés.” Características que bien le pueden quedar a Ortega y Gasset y sus seres superiores.

Frente a este tipo de “pensadores desconsolados”, Mariátegui opone otro tipo de intelectual, uno que opere “revolucionando la conciencia de una época”. A estos los llama intelectuales verdaderos. La diferencia es que los intelectuales verdaderos crean y sobre todo crean ideas que impulsan a la acción. Mariátegui reflexiona sobre el papel de los intelectuales y los lleva a que se asuman como imaginadores de proyectos revolucionarios.

Incluso, llega a plantear que si se “lamentan” así es porque no son realmente élites, si no tienen la fuerza para conquistar el título entonces no lo son. Las verdaderas

¹⁶⁹ Ibidem, p. 41.

élites serían las revolucionarias del pensamiento. Si vale la pena la existencia de élites es para cumplir el objetivo de revolucionar el pensamiento.

Ortega y Gasset, no diferencia a las élites, es decir, las ve como un grupo homogéneo. Y Mariátegui sí distingue entre la élite pro-burguesa, y otro tipo de élite a la que llama “verdadera”, que revoluciona en el nivel del pensamiento y en contra de la clase dominante.

Ortega y Gasset pone las masas al servicio de la élite, su pretexto es que de ese modo se “elearían” ellas mismas, pero es claro que las quiere ver sumisas. Por un lado habla de mejorar a las masas y por otro les niega el acceso a la reflexión, las quiere dejar sumisas y obedientes ante las élites.

En cambio, Mariátegui, a pesar de que también habla de la formación de élites preparadas y “superiores”, lo hace con la intención de que estas élites ayuden con su mejor formación, a la lucha contra las oligarquías, es decir las pone al servicio de las masas. Entre Ortega y Gasset y Mariátegui hay una profunda diferencia de concepción sobre lo que es el objetivo del intelectual y del político. Ortega y Gasset defiende unas élites fantasmagóricamente “espirituales”, pero con poder real. En cambio Mariátegui toma partido por las masas y su lucha por una sociedad más justa.

3.3.5. La reflexión de Atahualpa y Larralde sobre la oposición masa-élite

Ahora bien, qué dicen las canciones respecto a esta oposición masa-élite, para empezar hay un sentimiento de afinidad con las demandas de la primera. Es una toma de posición identitaria pero también política. Lo que la hace una concepción contrapuesta al discurso de la ideología dominante.

Para empezar el análisis, se me ocurrió hacer lo mismo que con Ortega y Gasset: observar la forma en que las canciones oponen masa y élites, y ver hacia dónde cae la carga valorativa. Luego a partir del listado observar qué características tienen, y en qué sentido se acercan, o se alejan, de los modelos de Ortega y Gasset y de Mariátegui.

José Larralde en sus canciones hace alusión a esa oposición. Por ejemplo cuando dice: “no me meto entre las flores, porque soy yuyo espinudo”¹⁷⁰, “soy bruto como un

¹⁷⁰ De la canción *Permiso*, el LP homónimo RCA VICTOR MILS-4160, Argentina, 1974, editorial Sadaic, Serie Folklore latinoamericano 3.

arao cuando digo una verdad”¹⁷¹, “soy un trabajador, soy el destino del hambre de mis hijos”¹⁷², “de puro criollo que soy”¹⁷³, “yo no soy cantor de mentas, pero canto”¹⁷⁴, “soy sólo un hombre”¹⁷⁵, “cómo poderle decir que apenas soy un gaucho”¹⁷⁶, “soy parte de cualquier parte, bulto en el alcantarillal”¹⁷⁷, “pero soy hombre y pariente del resto de la jauría”¹⁷⁸, “y yo soy burro de escuela y me la paso patiendo”¹⁷⁹.

Atahualpa Yupanqui también habla en el mismo tono: “oigo la voz del pueblo que canta mejor que yo”¹⁸⁰, “ni existe plumaje más ordinario, yo soy pájaro corsario que no conoce el alpiste”¹⁸¹, “yo soy de los del montón, no soy flor de invernadero”¹⁸².

Los cantores confiesan con humildad ser parte de la masa, uno más de la “jauría”. En lugar de ver a la masa como problema la ven como solución. Anuncian: “soy del montón” y eso es valioso, porque “me la paso patiendo”. Desde esa posición se puede ver y experimentar las injusticias sociales y a luchar por eliminarlas. La masa se da cuenta de la falsedad del discurso dominante y responde con un discurso alternativo.

José Enrique Rodó sobrevalora el ideal griego, haciéndolo el molde al que todos tienen que acoplarse. Al hacer esto, subestima toda otra posible expresión cultural. “La perfección de la moralidad humana consistiría en infiltrar el espíritu de la caridad en los moldes de la elegancia griega.”¹⁸³ Para los cantores, en cambio, ser hombre del pueblo es tener otros conocimientos, quizá más ligados a la experiencia concreta pero profundamente humanos, producto de la experiencia de andar y vivir entre fronteras.

Esto último es muy importante, las canciones plantean un cierto tipo de identidad basada en un vivir hacia y entre las fronteras. Y enuncian en su canto ese “pequeño” conocimiento ligado a la vida en los caminos, a las fronteras entre espacios concretos y simbólicos. Y lo enuncian de forma modesta sin pretensiones de superioridad sino como un pequeño fragmento del conocimiento.

¹⁷¹ Idem.

¹⁷² Larralde, José. *Esa porfiada fé*, LP, *A las 11-1/4*. En www.donjoselarralde.com.

¹⁷³ *Herencia para un hijo gaucho*, en LP *El sentir de José Larralde*. Uruguay, RCA, Cal-3162. RCA CAMDEM.

¹⁷⁴ *Pa' que dentre*, LP, Homónimo RCA VICTOR MONO, AVL 3886.

¹⁷⁵ *Por ser un solo*, LP, 20 Éxitos. En www.donjoselarralde.com.

¹⁷⁶ *Qué pensará la calandria*, LP, Macollando. En www.donjoselarralde.com.

¹⁷⁷ *Si yo elegí mi destino*, LP, Homónimo. En www.donjoselarralde.com.

¹⁷⁸ *Un poco de humo nomás*, LP, *Como quien mira una espera*. En www.donjoselarralde.com.

¹⁷⁹ *Cimbreado*, LP, Homónimo. En www.donjoselarralde.com.

¹⁸⁰ Yupanqui, Atahualpa. *Preguntitas*. En www.islapoetica.com.mx/cantautores/atahualpa-yupanqui.htm.

¹⁸¹ Yupanqui, Atahualpa. *El payador perseguido*. Ob cit.

¹⁸² Idem.

¹⁸³ Rodó, José Enrique. *Ariel*. Buenos Aires, AH Clásicos de ayer y hoy, 1969 p 80.

Ortega y Gasset parte del supuesto de que la masa es inferior y a partir de ahí construye toda una teoría sobre la obligación de subordinarse a los “selectos”. Revisando ese supuesto central de su teoría, desde el imaginario popular de los cantores, resulta obvio que es un supuesto falso. Para los cantores ser parte de la masa tiene valor positivo, incluso es superior a las clases oligárquicas, porque en el pueblo hay rebeldía. Por eso dice Atahualpa que el pueblo canta mejor que él.

3.3.6. “El payador perseguido” una concepción profundamente popular

Me pareció útil tomar varias estrofas de distintas canciones para ilustrar la recurrencia de una forma de hablar sobre la masa. Pero si sólo dejara esto quedaría una impresión fragmentada del sentido de las canciones. Por tanto, a continuación profundizo en el análisis del discurso completo de al menos dos canciones.

La primer canción es el extenso poema *El payador perseguido* de Atahualpa Yupanqui. Para esta canción en particular voy a ir poniendo estrofas o coplas que me parecieron las más importantes y que contienen las claves del argumento que me interesa probar.

Boasso dice que en esta canción Atahualpa cuenta las experiencias de sus viajes, de los trabajos que realizó, incluso introduce un párrafo sobre su relativamente mala experiencia en la política cuando se afilió al partido comunista, del que posteriormente se salió.

Yupanqui, que se había afiliado públicamente al PC y que sin desempeñar cargos dentro del partido había colaborado como columnista en el órgano partidario “Orientación”, en 1952 publicará en “La prensa” su carta de renuncia al partido. Había llegado al convencimiento de haberse equivocado.¹⁸⁴

Renunció al partido porque decidió no permitir que le dijeran qué cantar, sus canciones siempre habían sido críticas y no denuncias panfletarias. Sobre esto comenta Atahualpa:

¹⁸⁴ Boasso, Fernando, *Tierra que anda. Atahualpa Yupanqui. Historia de un trovador*. Buenos Aires, Corregidor, 1993 p 56.

Fue en 1952; entonces largué todo. Y es cuando mejor empecé a escribir canciones de eso que ahora llaman protesta. Desde entonces no tuve que escribir como autorizado ni con el visto bueno del Partido, ni del núcleo, ni del Estado, ni de Perón, ni de Onganía.¹⁸⁵

Este momento en especial se ve cuando canta: *El cantor debe ser libre pa' desarrollar su ciencia, sin buscar la conveniencia ni alistarse con partidos, de esos oscuros caminos yo ya tengo la experiencia.*¹⁸⁶ Boasso dice que estas coplas reflejan sucesos reales, pero lo que a mí me interesa son las concepciones críticas de las canciones de Atahualpa, de Larralde y de Rodríguez Castillo. Este no es un trabajo biográfico, y entonces, no me interesa buscar en cada estrofa la equivalencia con sucesos reales que les hayan sucedido. Lo que busco es rescatar las ideas, conceptos y propuestas, especialmente en donde critican la ideología de la clase dominante.

Ya entrando al análisis de *El payador perseguido*, voy a relacionar la idea de movimiento y la oposición entre masa y élite. Casi al inicio del poema, Atahualpa ya deja ver su posición respecto a esa oposición:

Yo sé que muchos dirán
que pecho de atrevimiento
si largo mi pensamiento
pal rumbo que ya elegí,
pero siempre he sido así;
galopador contra el viento.¹⁸⁷

Al desplazarme a lo largo de la canción, encuentro que hay una continua referencia sobre su preferencia por cantarle a los oprimidos. Él va a decir lo que piensa, y no va a haber quien le haga callar su boca y sus ideas. Y quien se puede incomodar es la clase dominante. Al exponer su pensamiento aunque a alguien no le guste, es ser *galopador contra el viento*. Y esta frase, la entiendo no tanto en su sentido literal, sino precisamente en su sentido contestatario de ir contra la corriente principal del discurso hegemónico. Ahora bien, por qué recurre a una metáfora de movimiento, porque la imagen de migrar la vincula estrechamente con la idea de ser contestatario.

En la imagen de galopar contra el viento, Atahualpa asocia la idea de movimiento, de desplazarse y visitar diversos lugares, con la posibilidad de distanciarse del discurso dominante para poder formularle críticas.

¹⁸⁵ Yupanqui, Atahualpa citado en Boasso, Fernando, *Tierra que anda. Atahualpa Yupanqui. Historia de un trovador*. Buenos Aires, Corregidor, 1993 p 57.

¹⁸⁶ Yupanqui, Atahualpa. *El payador perseguido*. Ob cit

¹⁸⁷ Yupanqui, Atahualpa. *Ibíd.*

A este discurso quizá se puede contraponer la idea de que permanecer estático en un lugar permite formular críticas más sustentadas, pues se puede profundizar en el conocimiento de una problemática. Pero me parece que ambas hipótesis no se contraponen entre sí y pueden ser complementarias.

La siguiente copla muestra un ejemplo más claro de que, para Atahualpa, el migrar, viajar, acarrea conocimiento. Un conocimiento en y desde la masa. Y esta afirmación de que hay un conocimiento en ella, viene a desmentir el discurso elitista de Ortega y Gasset.

 Mi tata era sabedor
 por lo mucho que ha rodao.
 y después que había cantao
 destemplaba cuarta y prima,
 y le echaba un poncho encima
 "pa' que no hable demasiado..."¹⁸⁸

Es una idea del movimiento como ámbito extraordinario que permite situarse entre los intersticios de las estructuras desde las cuales poder observar sus incoherencias. Ahora bien, esta posibilidad intersticial por sí sola no va a formar un discurso crítico, se necesita querer hacer la crítica. Y esta voluntad también está presente en los cantores.

3.3.6.1. La metáfora y la crítica en “El payador perseguido”

A partir de Mariátegui encontré el método para analizar estas coplas, porque en su modelo se puede hacer análisis a partir de la búsqueda de la imaginación creativa y crítica. Y no se podría aplicar en mejor lado que en este tipo de canciones. Porque en ellas hay planteamientos alternativos de sociedad.

Otro marco de interpretación es el de Walter Benjamin que era un militante político y apostó porque las masas se dieran cuenta de la falsedad del discurso fascista y se concientizaran en la lucha, en la búsqueda de una realidad diferente. Para Benjamin,¹⁸⁹ hay que responder al arte fascista y su proyecto estético ideológico, con la

¹⁸⁸ Yupanqui, Atahualpa. ob. cit.

¹⁸⁹ Benjamin, ob. cit.

politización del arte. Lo interesante en Atahualpa es que no sólo su arte es política, sino que sigue siendo arte.

No sé si mi canto es lindo
o si saldrá medio triste;
nunca fui zorzal, ni existe
plumaje más ordinario.
yo soy pájaro corsario
que no conoce el alpiste.

Vuelo porque no me arrastro,
que el arrastrarse es la ruina;
anido en árbol de espina
lo mismo que en cordilleras
sin escuchar las zonceras
del que vuela a lo gallina.

No me arrimo así nomás
a los jardines floridos.
sin querer vivo advertido
pa' no pisar el palito.
hay pájaros que solitos
se entrampan por presumidos.¹⁹⁰

Pongo juntas estas tres coplas porque encuentro en ellos una coincidencia. Desarrollan una oposición entre dos caracteres humanos, uno insulso, presumido o vanidoso, que llamo discurso B y otro, más sencillo, modesto, al que nombro discurso A, y en esa oposición la carga valorativa positiva está en el segundo. Creo que del que hace ironía Atahualpa llamándolo “pájaro presumido” es aquel “superior selecto” de Ortega y Gasset.

Para desarrollar la oposición, recurre a la metáfora animal. Como parte del discurso A, está la afirmación de *yo soy pájaro corsario*, al que opone *nunca fui zorzal*.¹⁹¹ Aquí encuentro algo muy interesante, la afirmación de su origen humilde y que no se va a dejar seducir por los “espejos” del reconocimiento oficial, ni para cantar cosas bonitas pero sin sentido para el pueblo y sus problemas. La animalización del cantor es con la intención de exaltar valores humanos revolucionarios.

Obviamente las personas no anidan y menos en árbol de espina, pero, considero que no es obligatorio restringirse al sentido literal. Entonces, desde el sentido metafórico lo que está explicando el cantor es que por los infortunios, o a pesar de ellos,

¹⁹⁰ Yupanqui, Atahualpa. *El payador perseguido*. Ob cit.

¹⁹¹ Este es un pájaro de bello canto pero también se dice zorzal a las personas que cantan bien. Del diccionario de Diego de Abad de Santillán, *Diccionario de argentinismos*. 1976.

es capaz de mantener el valor para enfrentar las adversidades y apuntar a objetivos trascendentes. Esto lo deduzco por lo de *vuelo porque no me arrastro...* En cambio, *el que vuela a lo gallina*, que sería una característica del discurso B, sería la utilización de una metáfora animal para criticar a un tipo de persona cobarde e indiferente a las injusticias sociales.

Luego, ¿cuáles son *los jardines floridos* de los que hay que alejarse? pienso que es una referencia a los espacios oficiales, burgueses, “la porción superior” de Ortega y Gasset. Donde se aplaude mucho al cantor pero no se le escucha.

Pero si uno, como Fierro,
por ahí se larga opinando,
el pobre se va acercando
con las orejas alertas,
y el rico vicha la puerta
y se aleja reculando.¹⁹²

Si alguna vuelta he cantao
ante panzudos patrones,
he picaneao las razones
profundas del pobrerrío.
yo no traiciono a los míos
por palmas ni patacones.¹⁹³

El cantor ha cantado enfrente de la clase en el poder y no se ha dejado impresionar ni engatuzar. Y mucho menos ha hecho lo que propone Ortega y Gasset, cerrar “selectamente” los ojos y no querer ver que la sociedad necesita cambios. Que la sociedad necesita masas activas, imaginativas y no las sumisas resignadas a su destino “biológico”. El cantor denuncia los problemas de su propia clase con valor y coraje, que para los cantores, son los valores que cuentan.

Pobre nací y pobre vivo
por eso soy delicao.
estoy con los de mi lao
cinchando tuitos parejos
pa' hacer nuevo lo que es viejo
y verlo al mundo cambio.¹⁹⁴

En esta afirmación de “estoy con los de mi lao”, hay un rechazo al individualismo capitalista, que aísla al individuo de sus relaciones comunales y de clase.

¹⁹² Yupanqui, Atahualpa. *El payador perseguido*. Ob cit.

¹⁹³ Yupanqui, Atahualpa. *Ibídem*

¹⁹⁴ Yupanqui, Atahualpa. *Ibídem*.

Pero quizá se me pueda decir que tengo razón en interpretar la canción como crítica al individualismo, pero que en ningún lado habla de capitalismo. Para esto, nuevamente hay que situar al párrafo en el contexto de la canción, y de las estrofas donde habla sobre el trabajo, es claro que Atahualpa toma muy en cuenta el funcionamiento del modo de producción capitalista.

El trabajo es cosa buena,
es lo mejor da la vida;
pero la vida es perdida
trabajando en campo ajeno.
unos trabajan de trueno
y es para otros la llovida.¹⁹⁵

En estas coplas hay una alusión al régimen de propiedad: *campo ajeno*. Y cómo la existencia de unos propietarios y otros no propietarios conduce al desfiguramiento del sentido de la vida para los segundos: *pero la vida es perdida trabajando en campo ajeno*. Hace explícita la despersonalización y pérdida de identidad que acarrea el trabajo en el modo de producción capitalista.

La crítica al individualismo aparece nuevamente en la siguiente copla, en la que Atahualpa regresa a la metáfora natural pero ahora para comparar al humano con ciertas plantas.

Yo soy de los del montón,
no soy flor de invernadero.
soy como el trébol pampero,
crezco sin hacer barullo.
me apreto contra los yuyos
y así lo aguanto al pampero.¹⁹⁶

No ser *flor de invernadero* es no ser individualista, sino perteneciente a una colectividad con un sufrimiento y una lucha común. Además, unidos como “yuyos” es más fácil luchar: *y así lo aguanto al pampero*, por lo menos se aguanta mejor los infortunios, por no hablar de que el viento *pampero*, es una metáfora de la opresión, que fue la primera idea que este adjetivo me transmitió.

Me parece válido imaginar posibles sentidos para esas metáforas naturales, resultaría más simplista quedarme con la deducción de que el cantor se aprieta a yuyos

¹⁹⁵ Yupanqui, Atahualpa. *Ibíd.*

¹⁹⁶ Yupanqui, Atahualpa. *Ibíd.*

reales y que el pampero es sólo el fuerte viento.¹⁹⁷ Pero entonces las metáforas más ricas también se quedarían en la obiedad. Entonces diría que es obvio que el cantor es un humano y por lo tanto, no es una flor, ni de invernadero ni una espinuda. Con esta visión se le quitaría no sólo gran parte de la fuerza crítica de la canción, sino de su fuerza expresiva y artística.

Por eso yo estoy en la idea de que se puede llevar la metáfora a ciertos niveles de interpretación, siempre y cuando no se traicione el sentido del texto, para evitar esta posibilidad, es que constantemente recorro al sentido global de la canción cuando interpreto demasiado osadamente una copla en particular.

Regresando a la copla, me parece justificada la idea de que hay una crítica explícita a ciertos presupuestos de la cultura hegemónica y de la estructura social excluyente. Es una crítica al individualismo capitalista, al desvinculamiento de los lazos comunales o de los del grupo social, por parte de un modo de producción que necesita mano de obra libre de esos lazos, para que tenga que trabajar para la clase capitalista.

Es una crítica a la opresión que pesa sobre las personas por parte de un sistema clasista que explota y condena a la anomia a las personas. Los yuyos son como los compañeros de lucha y de sufrimiento, y juntos es como se logra aguantar mejor al pampero, o sea a la opresión. Es una apuesta por la solidaridad en la lucha y no una sumisión a “porciones superiores”.

3.3.6.2. El saqueo capitalista de los bienes culturales populares

El discurso hegemónico es contradictorio, inferioriza las concepciones culturales alternativas y al mismo tiempo se aprovecha de muchos de los símbolos y conocimientos de las masas para su beneficio. En el poema aparecen unas coplas que tratan del problema del saqueo capitalista de los bienes culturales de los pueblos subdesarrollados. Otro aspecto de la subordinación y dominación de las élites sobre las masas.

Leonardo Acosta escribió que ese fenómeno tenía como objetivo oprimir más a los pueblos, pues lo que hacen es tomar sus invenciones musicales, reformularlos con

¹⁹⁷ *Pampero*: viento impetuoso, frío, seco y purificador que sopla desde el sudoeste en la provincia de Buenos Aires. En De Santillán, Diego Abad. *Diccionario de Argentinismos*, 1976.

parámetros de la cultura imperial, que son valores de consumo, y entonces, se ve la música como mercancía donde lo que impera es la búsqueda de la ganancia.

El fenómeno del colonialismo cultural presenta hoy dos facetas distintas: de un lado, la apropiación de los bienes culturales (en este caso, la música) de los pueblos explotados y su transformación o elaboración por la máquina reproductora de las metrópolis; de otra, y como parte de la agresiva penetración cultural, la devolución a esos mismos pueblos de su propia imagen cultural deformada, mediante la cual no sólo se les conmina a la pérdida de su propia identidad, sino además se les hace pagar los altos precios de productos elaborados, sin haber recibido un solo centavo por una <materia prima> obtenida graciosamente por etnógrafos y musicólogos, cuando no por profesionales de la música comercial o de las agencias y fundaciones imperialistas.¹⁹⁸

Este producto despojado de su hálito original es convertido en una mercancía capitalista más, pero vendido como producto exótico folklórico o primitivo, y además es regresado a los pueblos de donde salió, como un producto de consumo.

En esta nueva etapa, el saqueo sistemático de esos mismos elementos es dirigido por centros de poder capitalista, los mismos que a su vez organizan la operación inversa y complementaria, más peligrosa aún, de la penetración cultural a gran escala.¹⁹⁹

Esta penetración cultural está ligada a un objetivo más amplio que es el de la dominación ideológica y la imposición de estándares estéticos imperialistas. Atahualpa, consciente de esto, lo denuncia en su canto:

Los peones formaban versos
con sus antiguos dolores.
después vienen los señores
con un cuaderno en la mano,
copian el canto paisano
y presumen de escritores.

El criollo cuida su flete,
su guitarra y su mujer;
siente que enfrenta un deber
cada vez que da la mano;
y aunque pa'todo es baquiano
sólo el canto ha de perder.²⁰⁰

Atahualpa en sus viajes por las provincias argentinas convivió con cantores populares mediáticamente poco conocidos. Encontró que los había en grandes cantidades en los paisanos, en los provincianos y según sus propias palabras fueron sus

¹⁹⁸ Acosta, Leonardo. *Música y descolonización*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1982 p 50.

¹⁹⁹ Acosta, ob. cit. p 41.

²⁰⁰ Yupanqui, Atahualpa. *El payador perseguido*. Ob cit.

maestros. Cantantes sin compañías de discos, que en las tardes o noches, entonan coplas y versos, solos o acompañados. Éstos son los cantores realmente populares.

Venían los hombres que estibaban las cargas. Se reunían en torno a un fogón amistoso y ese canto concentrado, serio, tenía una magia especial para Yupanqui. Dice que los estibadores le ofrecían un mundo recóndito, milagroso, extraño. ...Eran por obra de la música como príncipes de un continente en el que sólo yo penetraba como invitado o descubridor. Eran seres superiores. ¡Sabían cantar! Así, en infinitas tardes, fui penetrando en el canto de la llanura, gracias a esos paisanos. Ellos fueron mis maestros.²⁰¹

Quizá a estos cantantes se refería Atahualpa en *El payador perseguido*, donde explica que hay música del pueblo auténtica, y “extraños” que buscan apropiársela de forma poco honesta para su exclusivo beneficio.

Una reflexión importante que hace Atahualpa, es sobre el significado del canto para los peones: un medio para manifestar sus demandas políticas y sociales, para recordar la historia propia y para que las penas y el dolor sean sublimadas. Eso es el canto para Atahualpa, y eso lo que se pierde con las prácticas monopólicas. En las palabras “*sólo el canto ha de perder*”, está la afligida voz de un artista genuinamente popular.

3.3.7. La crítica de Larralde a la visión clasista de Ortega y Gasset

Otra canción que me pareció útil analizar más detalladamente para este capítulo es *Diferencias*, de José Larralde. Creo que ella se puede ver como una respuesta directa a las visiones clasistas de Ortega y Gasset y José Enrique Rodó.

DIFERENCIAS²⁰²
Tungo flaco aunque malcriado, jamás olvida el pago
hombre gordo por bien criado lo se llega a olvidarlo
no busqués la diferencia
pa´ que, no viene al caso
uno tan solo animal ha de ser, el otro humano.
Ronca el fuerte, calla el débil
y el sol sigue alumbrando
Unos viven del que tiembla, lo sé
y otros temblando
No busqués la diferencia pa´ que
no viene al caso
ladra el perro, bufa el chanco

²⁰¹ Petit de Murat, “Prólogo” en Yupanqui, Atahualpa. *Antología*. Barcelona, Organización Editorial Novaro, S.A., 1973 p 12.

²⁰² Larralde, José. “Diferencias” en LP *Pa’ que dentre*. RCA VICTOR MONO, AVL 3886.

y al fin, chorizo largo
Todo nace y todo muere, es la ley
y sin embargo,
unos mueren por morirse nomás
y otros por algo
no busques la diferencia pa´ que,
no viene al caso,
si recién cuando me pudra dirán,
que fui crestiano
no busques la diferencia pa´ que,
no viene al caso

Esta canción tiene una característica muy peculiar, mientras que la oposición que utilizan Ortega y Gasset y José Enrique Rodó es élites superiores-masa, y exaltan las primeras. La oposición que utiliza José Larralde es entre las élites y los animales, especialmente con los burros o caballos quizá mal alimentados pero con la consciencia bien clara de las causas de su desdicha. Es una oposición planteada como ironía respecto a la arrogancia e incoherencia del discurso dominante que cree que puede subyugar a los pueblos sin ninguna consecuencia. En esa arrogancia es incapaz de darse cuenta de que éstos tienen la fuerza y la imaginación como si fueran un caballo salvaje, para defender sus derechos.

En oposición al *tungo flaco*, que sí se encariña con su terruño, está el hombre gordo bien criado incapaz de extrañar. Viendo al hombre gordo como metáfora de la élite, aquí Larralde da vuelta al discurso de Ortega y Gasset, y pone la carga valorativa negativa en ese elemento de la élite que no es capaz de extrañar su lugar de origen, y la carga positiva en la sinceridad del tungo flaco. La frase principal de esta canción es que no hay que buscar diferencias donde más bien hay igualdad de sufrimientos, de errores y de cualidades. Y esto es un discurso antirracismo.

3.4. La tautología de Ortega y Gasset y José Enrique Rodó

La conclusión de este apartado es que el modelo de Ortega y Gasset y de Rodó es tautológico que pierde utilidad para explicar la realidad, en tanto que caen en redundancias: los mejores son los mejores. Además, no es un modelo inocente, tiene una postura política semidisfrazada que defiende la estructura de desigualdad económica y política en las sociedades. El principal autoritarismo de Ortega y Gasset es que la masa debe ser sumisa y que no debe imaginar.

En contra de este autoritarismo está el modelo de Mariátegui, en el cual la masa debe ser imaginativa y revolucionaria. Y el papel de las élites intelectuales es permitir esa revolución. Y están las canciones con un discurso antiautoritario, reconocen las cualidades de lo popular y defienden su derecho a imaginar y a “hablar”.

En lo popular hay un conocimiento, no el científico occidental o el del arte burgués o grecolatino. Esto refuta el mito de que sólo las élites saben. Incluso, precisamente el ser masa permite el conocimiento de muchas cosas, por ejemplo de la falsedad del discurso dominante. Así que me quedo con el sentido revolucionario de la estrofa: “un hombre quiso cantar y porque quiso cantó”.²⁰³ Que es la voluntad de no quererse arrebatar el derecho a pensar y criticar.

²⁰³ José Larralde. *Herencia para un hijo gaucho*, en LP *El sentir de José Larralde*. Uruguay, RCA, Cal-3162. RCA CAMDEM.

CAPÍTULO 4

EL MOVIMIENTO ENTRE ESPACIOS SIMBÓLICOS

4.1. El movimiento y la naturaleza

Para los gauchos o peones de estancia que estudió Leal Ondina Fachel, el caballo es de las pocas posesiones que le son significativas. Cualquier otra mercancía le resulta prescindible, en cambio de su caballo sí se pre-ocupa. Tiene que estar bien “vestido”, es decir que tenga bien y correctamente todos los implementos que utiliza el caballo, sobre todo cuando va a reuniones, bailes o fiestas. Incluso entonces va mejor ajuareado el caballo que el jinete.

4.1.1. El caballo en el ethos cultural gaucho

El gaucho es dueño de su medio de producción: su caballo. Entonces este sistema de producción implica una clase social propietaria de sus medios de producción pero explotada y desfavorecida. Este sistema le permite a los patronos, dueños de la tierra, apropiarse de una ganancia extra al no pagar el medio de producción de sus empleados, ya que es el mismo gaucho el que se compra su caballo.

The horse with its gear is an instrument of labor, living him a certain freedom and making him a very specific kind of rural worker: one who works for a salary but owns his own means of production. The gaucho controls his horse, and he and his horse control the wildness of nature²⁰⁴

Leal explica cómo al que no es capaz de comprarse un caballo, los demás gauchos lo van a ver como un hombre de menor calidad o inferior, éste lo interioriza y efectivamente se siente menos frente a los que sí son dueños de sus caballos. Una

²⁰⁴ Leal, Ondina Fachel. *The gauchos: male culture and identity in the pampas*. University of California, Berkeley, 1989, p 123.

opción es pedir prestado un caballo de la estancia, y hacerlo en cierto modo suyo manejándolo y cuidándolo exclusivamente, pero no podrá ingresar a la categoría de “verdadero” hombre-gaucha hasta que no sea dueño de su propio caballo.

Esta despreocupación por el hecho de que ellos mismos pagan el costo de reproducción de los medios de producción, permite que se le explote más. Y quizá esta despreocupación del gaucha, modifique un aspecto de la teoría marxista, donde supuestamente el dueño de los medios de producción explota a la clase despojada de los mismos. Pero en el caso del gaucha, es dueño de su medio de producción, y de todas maneras es explotado.

A diferencia del hombre gaucha, las mujeres están más informadas sobre las formas de inversión y ahorro de los bancos, cuánto pagan de interés, cuál es el costo de la inflación y cómo les afecta. Entonces las mujeres están más al tanto de lo que afecta sus derechos y están más dispuestas a defenderlos. Al gaucha, en cambio, le importa más mantener su honor y dignidad, valores que dependen directamente de poseer o no su propio caballo, y no de la defensa de sus derechos laborales.

Pensando desde fuera, con los ojos de líder sindical o de teórico marxista, esta despreocupación del gaucha sobre sus condiciones de trabajo, sería una aberración. Pero, como bien lo señala Leal, para el gaucha es más importante el consenso social del grupo. Y el verdadero cambio, el gaucha mismo lo sabe, está en el régimen de propiedad de la tierra, pues es el que verdaderamente establece la desigualdad y el régimen de explotación de este sistema de producción.

Para el gaucha de esta región es más importante la norma cultural que la discusión sobre la problemática económica, o sobre si está entregando tiempo de trabajo no retribuido, o que la discusión política sobre sus posibles derechos laborales. Se vuelve más determinante la sanción cultural para la vida cotidiana del gaucha que la condición de explotación económica a la que se encuentra sometido.

4.1.2. El caballo como símbolo de libertad

Al gaucha el caballo le significa libertad, le permite desplazarse de un lado a otro, piensa él, sin límites. Del mismo modo, para Atahualpa Yupanqui, el caballo es fundamental, le simboliza muchas cosas y está presente en muchas de sus canciones y poesías. Una de sus canciones más representativas con este tema es *El alazán*. En esta

canción la sensación de movimiento es intensa, pues lo que más recuerda el cantor son los momentos en que arriba de su caballo recorrió distancias. Recordar al caballo ausente es recordar los caminos, las sierras que gracias a él visitó. El caballo es pues sinónimo de caminos y distancias.

EL ALAZÁN²⁰⁵

Como una cinta de fuego
galopando, galopando
crin revuelta en llamaradas
mi alazán, te estoy nombrando.
Trepo la sierra con luna;
cruzo los valles nevando.
cien caminos anduvimos.
mi alazán, te estoy nombrando.
Oscuro lazo de niebla
te pialó junto al barranco.
¿cómo fue que no lo viste?
¿qué estrella andabas buscando?
En el fondo del abismo
ni una voz para nombrarlo
solito se fue muriendo
mi caballo. ¡Mi caballo!
Sobre la horqueta de un tala
hay un morral solitario
hay un corral sin relinchos...
mi alazán, te estoy nombrando
Si como dicen algunos
hay cielo pa'l buen caballo
por ahí andará mi flete
galopando, galopando...

Hay una relación muy estrecha entre caballo, camino y distancia, tanta que se vuelven sinónimos entre sí. Caballo implica caminos recorridos, pero también caminos y distancias implica la necesidad de un caballo. La importancia que Atahualpa le da al caballo en su música, es equivalente a la importancia cultural del caballo para la sociedad rural Argentina.

Con la debida precaución de que las canciones no reflejan necesariamente la realidad, de todas maneras al compararlas con algunos de los elementos culturales de los gauchos que existieron y de los que aún existen, encuentro muchos parecidos. Porque hay un ethos cultural común al personaje histórico y a los de las canciones, especialmente la recurrencia de que al caballo se le asocie con los caminos y se le haga un elemento indispensable para viajar.

²⁰⁵ Yupanqui, Atahualpa en *Antología*. Ob cit. Pag. 208.

Leal afirma que el gaucho ve en su caballo la única forma de transportarse, llegando hasta el punto de que un gaucho sin caballo no se mueve. Y arriba de él, los gauchos recorren las distancias entre una estancia y otra. Y en Atahualpa también está el sentimiento cultural de afinidad con los caballos y la relación entre éstos y los caminos.

Al final de la canción hay una cuestión muy interesante, el cantor pone en los pensamientos del caballo, eso, pensamientos. En forma de reclamo le pregunta: *¿qué estrella andabas buscando?*²⁰⁶ y entonces parece que el caballo al ir mirando la estrella iba soñando, recordando. Esto da la idea de que hay una humanización del caballo, pero con un costo muy grande ya que por ir soñando, se tropezó y encontró la muerte. Humanizarse le costó la vida.

4.2. La animalización del humano

El caballo significa no sólo libertad de movimiento sino también libertad de los condicionamientos sociales y hasta de la misma sociedad. Los cantores parecen intentar escapar de la sociedad, y parece ser que el escape es hacia la naturaleza, pero hacia una naturaleza interpretada culturalmente.

Es un escape de la opresión que en la sociedad encuentran y de la explotación económica. Algo parecido a la opresión que, según Sigmund Freud, la cultura ejerce sobre el individuo. No sé si todas las canciones tengan un elemento freudiano, pero al menos en estas metáforas sí hay un punto de comparación. Freud habla de malestar cultural²⁰⁷ y los cantores expresan inconformidad de ciertos elementos de su cultura. Quizá la diferencia es que, para los cantores, la inconformidad tiene un objetivo de reclamo por justicia social y para Freud el problema a discutir es la psicología del individuo.

Siguiendo con el análisis de las cualidades adjudicadas al caballo por el gaucho, en su investigación, Leal explica que hay una analogía importante entre los genitales del caballo indómito y los hombres. El gaucho piensa que el caballo no castrado (bagual) es un animal salvaje, indómito, fuerte. Entonces, cuando el gaucho habla de bagual, indistintamente para hombre y caballo, lo que quiere hacer es equipararse con estas

²⁰⁶ Yupanqui, Atahualpa. "El alazán" en Antología. Ob cit.

²⁰⁷ Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Alianza 1980.

cualidades de animal no castrado, aunque sean cualidades que él mismo le está adjudicando.

¿Son cualidades de los animales que los gauchos hacen propias? O quizá, ¿son cualidades del imaginario cultural gaucho llevadas a la naturaleza y luego traídas de vuelta para justificar un ethos cultural?

Yo creo que es el gaucho el que le está adjudicando a los animales, especialmente caballo y gallos, ciertas cualidades que él mismo culturalmente elabora para que después, de regreso, vengan a justificar su imaginario de lo que debe ser el hombre. Esas cualidades primero se “salvajizan” y luego se convierten en el ideal masculino al que aspira cada gaucho.

En parte sí hay cualidades de la naturaleza que los gauchos sustraen para identificarse con ellas, pero, más bien, como lo explica Leal, esta comparación es hecha desde y para la cultura:

Man acquires ownership over what he elects as animal nature, basically strength and power, and makes them part of human nature.²⁰⁸

Son cualidades del imaginario masculino gaucho que van a la naturaleza y una vez salvajizadas regresan como un elemento justificador y naturalizador de la sociedad gaucha.

4.2.1. Las metáforas animales en las canciones

En el imaginario cultural gaucho y en el de las canciones, hay una concepción muy diferente a la de la mayoría de las sociedades, éstas buscan la separación entre sociedad y naturaleza. Buscan un alejamiento de lo salvaje, ya que el objetivo es realzar los valores de la cultura. Por ejemplo, la cultura occidental se busca “civilizar”, alejarse de los instintos salvajes. En cambio la sociedad gaucha realza todo lo que suene a naturaleza no domada.

El gaucho busca constantemente la metáfora animal, la igualación con la cualidad animal. Enfrenta directamente la naturaleza contra lo social y prefiere la primera. Aunque me parece que primordialmente está en contra de un tipo especial de

²⁰⁸ Leal, ob.cit. p 247.

forma social, una que le impida moverse, una donde no pueda montar a caballo, lazar una vaca, apostar en los gallos, churrasquear y beber mate. O sea, no acepta salir de su forma cultural de vida, y como lo describe Leal, llega al extremo de preferir la muerte antes que salir de su estilo de vida para, por ejemplo, emigrar a la ciudad.

En el caso de los cantores también se encuentra la imagen de una naturaleza cercana e íntima al hombre y la utilización de metáforas animales para referirse al humano. No pretendo afirmar que sus coplas representan íntegramente la cultura e imaginario de los gauchos reales. Simplemente al hacer la comparación entre ambos, encuentro que existe una semejanza en el imaginario cultural de ambos, un imaginario lleno de metáforas animales y de alusiones a la naturaleza.

UN PERRO MUERTO NO MAS²⁰⁹

Lo ví tirao, de pasada en un costado de la huella.
un perro muerto nomás que al final poco interesa
Seguro toreó a un auto y cayó bajo una rueda
o tal vez de puro sonso ni vió el peligro siquiera
y por ser manso y confiao encaro sin darse cuenta
que también pueden los perros ser distraídos una gueltas
y andar como los cristianos cabresteando algunas penas
Y porque yo en esa tarde diba de cabeza fresca
seguí pensando en su muerte en un costao de la huella
Y lo empecé a acomodar adentro de mis ideas,
lo hice mío o de otra gente pal caso sea como sea
pero se me hizo que el pobre tenía dueño y alguien era
Lo imaginé seguidor de un caballo campo ajuera,
ayudando a su patrón a lidiar con las ovejas
o convertido en guardián de alguna casa campera
y me pareció escucharlo ladrando a una comadreja
o esperando a algún ratón junto a una pila de leña,
que los perros compañero más de un servicio nos prestan
Por ahí me dio por pensar siguiendo con mi sonsera
que pudo ser de un gurí que lo acompañó a la escuela
y mientras él estudiaba salió a campear una presa
y sólo encontró la muerte en un costao de la huella
y ahí sí, ahí la idea se me puso más triste que la otra idea
porque un perro pa' un muchacho es por el campo aunque no crea
amigo, hermano y juguete pa' pasar horas enteras
Se llamaría Guardián, Barbucho, Pinta, Sorpresa,
Bravo, Gaucho, Capitán, el nombre que le pusieran
si ahura total está muerto y eso tampoco interesa
Solamente hay que pensar que en algún rancho lo esperan
y no faltará quien diga que se jue tras de una perra,
pensando que el muy ladino ni extrañará la querencia
Ya nunca saldrá por el campo bajo el estribo del que muenta
ni seguirá a un muchachito que hoy lo entristece su ausencia
ni cuidará de las casas en un costao de la puerta

²⁰⁹ Víctor Abel Jiménez. "Un perro muerto nomás" en el LP *Cimarrón y tabaco*. Voz: José Larralde. RCA Víctor AVL 4052, Uruguay.

Por eso pa' que pensar si esto nada rimedéa
y estas cosa al final se olvidan como cualquiera
Lo vi tirao de pasada en un costado de la huella
un perro muerto nomás que al final poco interesa

La afirmación de “poco interesa” es en sentido irónico, pues en la canción se siente la intención del cantor de significar esa muerte, de darle un sentido. Al imaginar las posibles tareas del perro, si era guardián, cuidador de ovejas o compañero de juegos de un niño, lo que está haciendo es querer darle individualidad al perro para que no sea una estadística más. O en términos de Walter Benjamín, darle sujetidad, pero no es una sujetidad humana, sino animal. Suena raro, pero eso es lo que hace Víctor A. Giménez: darle sujetidad al perro.

En la canción hay un fenómeno interesante, en esa búsqueda por significar la muerte del perro, el cantor se refleja a sí mismo, transmite al animal sus propios deseos y preocupaciones, por ejemplo al decir: “que también pueden los perros andar distraídos unas gueltas y andar como los cristianos cabrestando alguna pena”. Me parece más la necesidad de dar salida a su propia pena.

El cantor humaniza al perro desde su propia experiencia de lo humano, experiencia de sufrimiento y de “cabrestear” algunas penas. El Diccionario de argentinismos explica que: “cabrestear significa seguir dócilmente el animal a quien lo lleva de tiro. Tratándose de personas, dejarse sugestionar o influir, también en cuestiones amorosas.”²¹⁰ Quizá Giménez quiso recuperar este sentido de dejarse influir, pero para aplicarlo a las *penas*, entonces la imagen completa que surge es la de andar dejándose llevar por las penas.

La equiparación de penas humanas con penas caninas, es congruente con la intención del cantor de significar la muerte del animal. Al mismo tiempo, la crítica ya no sólo es por la indiferencia social hacia los animales, sino también está criticando su propia sociedad, que provoca sentimientos de anomia y soledad en los individuos.

Estas metáforas tienen relación con lo que Leal encontró para el grupo social de los gauchos: “In gaucho speech there is a constant condensation of images: humans take on animal attributions, or the other way around. In ongoing metamorphoses, men

²¹⁰ De Santillán, Diego Abad. *Diccionario de argentinismos. De ayer y de hoy*. Buenos Aires, Tipográfica Editora Argentina, 1976.

become animalized and animals become humanized.”²¹¹ Y en la canción de Giménez no se sabe si animaliza al humano o humaniza al perro. Pienso que ambas, más que unilateralizar la interpretación y pensar que sólo es una metáfora animal de lo humano, o una humanización de lo animal. Creo que el sentido de la metáfora es dialéctico.

4.2.2. Dialéctica de las metáforas

LUNA TUCUMANA²¹²
Yo no le canto a la luna
porque alumbra y nada mas,
le canto porque ella sabe
de mi largo caminar.
Ay lunita tucumana
tamborcito calchaquí,
compañera de los gauchos
en las noches de Tafí.
Perdida en las cerrazones
quién sabe vidita
por dónde andaré
Mas cuando salga la luna,
cantaré, cantaré.
A mi Tucumán querido
cantaré, cantaré, cantaré.
Con esperanza o con pena
en los campos de Acherai
yo he visto la luna llena
besando el cañaverai.
Si en algo nos parecemos
es en triste soledad
yo voy andando y cantando
que es mi modo de alumbrar.

En *Luna tucumana* hay una imagen de movimiento: un cantor que ha caminado mucho y ha encontrado en la luna una compañera fiel y cómplice. Lo interesante de esta canción es la adjudicación de cualidades musicales a la luna, no sólo porque la salida del astro inspira al canto, sino porque la misma luna es como un *tamborcito calchaquí*.

También es interesante la comparación entre cantor y la luna. El cantor es como la luna, porque con su canto y su andar, alumbra. Y esa comparación implica un proceso de naturalización de los comportamientos humanos. Especialmente la naturalización del andar, si el astro cada día sale y recorre el firmamento, entonces también mismo el

²¹¹ Leal, ob. cit. p 126.

²¹² Atahualpa Yupanqui, en *Antología*, 1973, p135.

hombre tiene que efectuar un “*largo caminar*”. Yo diría entonces que ese proceso es una cosmologización del humano.

Una forma recurrente en Atahualpa, Larralde y Osiris Castillo, es ser dialécticos en la metáfora. Para esta canción, no sólo el hombre es explicado en términos del astro, también el astro adquiere cualidades humanas, por ejemplo la soledad. Según Murray esta situación es propiciada por las mismas sociedades humanas, que terminan pensando que los elementos de la naturaleza humanizados realmente son así.

Las características humanas que Esopo simuló atribuir a los animales se han convertido, literalmente, en parte de sus respectivos equipos. Ya no simulamos que los zorros son astutos y las ovejas mansas; realmente, ya son así.²¹³

Y Murray llega incluso a plantear que hay una confusión en el uso de la metáfora, el sujeto que la utiliza termina siendo utilizado por ella:

Es totalmente distinto emplear una metáfora y ser empleado por ella; utilizar un modelo y confundir éste con la cosa representada. En el primer caso, se pretende o finge que algo es su ejemplo; en el segundo, se cree que realmente la cosa y su ejemplo son lo mismo.²¹⁴

Murray denomina a esto invasión de especie, no saber diferenciar que uno de los dos objetos entrados en comparación es metafórico y no literal.

¿Cuándo se convierte una invasión de especie en un caso de tomar literalmente una metáfora? Sólo cuando uno de los dos diferentes sentidos confundidos es metafórico, y es precisamente éste el que se toma en sentido literal.²¹⁵

Entonces, la dialéctica de las metáforas de los cantores, también es una confusión de significados, una “invasión de especie”, en términos de Murray. El problema conceptual de esa confusión es: atribuir al objeto cualidades que en realidad son del sujeto.

Ahora bien, cuando los cantores juegan con la confusión de significados, lo hacen para emitir un juicio sobre una realidad, y generalmente es un juicio con una intención política. Por ejemplo, denunciar la corrupción y la avaricia, o exaltar valores como el valor y la honestidad.

²¹³ Murray Turbayne, Colin. *El mito de la metáfora*. FCE, 1974, p 36.

²¹⁴ Murray, ob. cit. p 36.

²¹⁵ Murray, ob. cit. p 38.

4.3. El concepto de fetichización

Esta canción adjudica a los astros cualidades humanas, para luego regresarlas de vuelta a la tierra ya adjetivadas como cualidades naturales. Según el modelo marxista, esto sería una muestra de fetichización.

El carácter fetichista de la mercancía no es, pues, el efecto de la alienación de las conciencias, sino el *efecto* en y para las conciencias del enmascaramiento de la realidad de las relaciones sociales en y bajo sus apariencias. Desde el momento en que un producto del trabajo circula como mercancía, su forma de mercancía disimula el origen y el contenido de su valor, a saber: el trabajo humano necesario para su producción... En el modo de producción capitalista, como la propia fuerza de trabajo se convierte en una mercancía cuyo valor adopta la forma de un salario, no solamente se encuentran disimulados el origen y el contenido del valor, sino también y al mismo tiempo el origen y el contenido de la plusvalía, es decir, la naturaleza misma de las relaciones capitalistas de producción en tanto que relaciones de explotación de los trabajadores por el capital.²¹⁶

Esta definición es muy importante para entender la ideología enmascaradora de las relaciones de producción y del carácter social de la mercancía, ocultándola como una relación entre cosas. También en tal sentido va la definición de Taussig:

El fetichismo denota la atribución de vida, autonomía, poder y hasta dominación, a objetos de otra forma inanimados, y presupone el drenaje de estas cualidades de los actores humanos que otorgan la atribución. De esta forma, en el caso del fetichismo de la mercancía, las relaciones sociales quedan desmembradas y parecen disolverse en relaciones entre simples cosas –los productos del trabajo que se intercambian en el mercado–, de manera que la sociología de la explotación se disfraza de relación natural entre artefactos sistemáticos.²¹⁷

Estas definiciones asumen el supuesto de que hay una intención hegemónica detrás, es decir, que siempre la fetichización de la realidad sirve para justificar el orden social desigual existente. Pero sería injusto pensar que Atahualpa al naturalizar o cosmolizar sucesos humanos, pretende justificar la estructura de desigualdad social.

Tanto Taussig como Godelier hacen extensivo el concepto de fetichismo del ámbito económico al de la sociedad en su conjunto. Lo vuelven una característica del pensamiento principalmente primitivo:

...Marx muestra explícitamente que no son sólo los poderes superiores de la naturaleza los que se reflejan de forma ilusoria en la conciencia religiosa espontánea de los primitivos, sino

²¹⁶ Godelier, Maurice. *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas*. Madrid, Siglo XXI, 1974, p 323.

²¹⁷ Taussig, Michael T. *El Diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica*. México, 1993 Nueva Imagen, p 53.

también sus condiciones sociales de existencia, es decir la necesaria pertenencia a una comunidad cuyas condiciones de aparición continúan siendo ignoradas.²¹⁸

La fetichización en el pensamiento primitivo está estrechamente vinculado al pensamiento religioso, o en otras palabras, “toda representación religiosa del mundo es inseparable de una práctica (imaginaria) sobre el mundo...”²¹⁹

Taussig no reduce la definición al ámbito de las mercancías capitalistas. La fetichización es una característica universal por medio de la cual todas las culturas hacen parecer como naturales sus propias categorías sociales.

Atractiva para la naturaleza, hasta el extremo paradójicamente en que ciertas cosas sin vida se consideran animadas, no es más que una manifestación histórica específica de esa tendencia probablemente universal por la cual toda cultura externa sus categorías sociales en la naturaleza, y luego recurre a ella para validar como naturales sus normas sociales.²²⁰

Ahora bien, ¿toda externación en la naturaleza de las categorías sociales, es una manifestación de un pensamiento primitivo? Creo que no, por ejemplo el discurso de Atahualpa, Larralde y el de los antiguos payadores, apelan a categorías naturales para explicar situaciones sociales, pero no por eso representan un pensamiento primitivo. Sostengo la hipótesis de que en esas canciones hay una reflexión sobre la sociedad moderna, por parte de los cantantes y no un simple reflejo del medio ambiente (natural, económico, social).

Otra definición que resulta útil es la de Lomnitz, pues habla de una fetichización cultural sin apelar a explicaciones primitivistas: “...fetichización (o imputación de autonomía y poder independiente a objetos que en realidad dependen de nuestro trabajo o de nuestras acciones.”²²¹ Lomnitz aplica esta hipótesis al concepto de cultura de relaciones sociales, donde cada grupo social, sea hegemónico o no, imputa a otros acciones y motivos propios.

Asimismo, los grupos sociales tienden a imputar acciones y motivos a otros que se derivan de los propios motivos y poder: la cultura de las relaciones sociales conlleva a enajenación y fetichismo.²²²

²¹⁸ Godelier, ob. cit. 338.

²¹⁹ Ibidem, p 334.

²²⁰ Taussig, ob.cit. p 56.

²²¹ Lomnitz, Claudio. *Las salidas del laberinto. Cultura e ideología en el espacio nacional mexicano*. Joaquín Mortiz, 1995 p 392.

²²² Lomnitz, ob. cit. p 48.

Siguiendo este argumento, Atahualpa, al elaborar metáforas y comparaciones del humano con la naturaleza, termina por repetir el discurso fetichista. Ahora bien, la intención de esa metaforización es hacer una crítica al discurso hegemónico, entonces sí hay fetichización, pero se puede enfatizar la “intención” contrahegemónica de tal fetichización.

4.3.1. La fetichización como crítica y no como alienación

Al naturalizar lo humano, Atahualpa está simplemente llevando a otro nivel comportamientos y sentimientos en su mayor parte contrahegemónicos, y que al no ser aceptados por el discurso oficial de la clase dominante, encuentran una forma de mostrarse en la metáfora cosmológica, natural o animal.

Entonces, me parece que un proceso de fetichización de lo social, no necesariamente es para justificar relaciones sociales desiguales, sino que puede servir para lo contrario, para criticar a las estructuras hegemónicas de la clase dominante y a su discurso ideológico. Pero no pienso que la fetichización defendida por la clase dominante ha desaparecido, al contrario, sigue siendo un arma ideológica para justificar las relaciones sociales capitalistas.

Ya que me situé en esta hipótesis, tengo que ejemplificarlo. En la canción parecería que no existe una crítica política explícita. Pero observando con atención la imagen que da la canción, aparece claramente una propuesta contrahegemónica. Porque las imágenes del largo caminar, de ir *andando* y *cantando* y *quién sabe por dónde andaré*, son imágenes de desplazamiento caótico, de no permanecer estático en algún lugar, y esto no es precisamente seguir la norma hegemónica. Sólo hay que pensar en el control que existe sobre el individuo en la sociedad capitalista. Por ejemplo, los problemas que tiene que pasar un migrante para poder desplazarse, que evidencia la necesidad gubernamental de control político, el temor que provoca la organización de los trabajadores, que denota la intención de control laboral y económico. Tal parece que los sistemas de dominación necesitan lo opuesto a la caoticidad del desplazamiento de sus miembros.

A estas normas hegemónicas, se oponen las canciones y sus líneas de movimiento no lineales y estocásticas. Esta idea de “irse por los caminos”, es como una contrapropuesta a los regímenes clasistamente regulados.

En ese *andar y cantar* hay una posibilidad de liberarse de estructuras cerradas, de zafarse de normas impuestas. En los migrantes muchas veces aparece la idea de liberación, sobre todo en los migrantes de regímenes opresores y dictaduras. Pero también es cierto que para muchos migrantes “montarse en los caminos” significa entrar en nuevos contextos de dominación, incluso peores que los anteriores.

Sin embargo, me parece que la posición de intersticialidad en que se pueden situar los migrantes les permite observar las incoherencias de los sistemas, y a veces las aprovechan en su propio beneficio. La intersticialidad es el posicionamiento en espacios entre las estructuras sociales, ya sea por elección propia o por exclusión del sistema. Y esto puede ser contraproducente para el mismo sistema, porque se vuelve incapaz de controlar esos intersticios que escapan a sus esquemas rígidos. Frederic M. Thraser define intersticial de la siguiente manera:

Probablemente el concepto más importante del estudio es el término *intersticial*; es decir, que pertenece a espacios situados entre una cosa y otra. En la naturaleza las materias extrañas tienden a reunirse y apelmarse en todas las grietas, hendiduras y resquebrajaduras: los intersticios. También hay fisuras y fallas en la estructura de la organización social. La pandilla se puede considerar como un elemento intersticial en el marco de la sociedad, y el territorio pandilleresco como una región intersticial en el trazado de la ciudad.²²³ (en Hannerz, 1986,49)

Es una definición que utilizó para explicar las pandillas de Chicago, pero él mismo amplía su concepto al generalizar que hay múltiples fisuras en la estructura social. La clave es cómo descifrar cuándo la intersticialidad es por decisión de los sujetos y cuándo es por culpa de las incoherencias de la propia estructura.

Me parece un concepto bastante útil porque arroja claridad respecto a lo que puede ocurrir en los espacios entre las estructuras formales. Por eso lo aplico a la forma en que los personajes yupanquianos están permanentemente situándose entre una estructura y otra, entre un pago y otro, entre lo social y lo natural. Además los actores que analiza Thraser, pueden ser definidos, como lo hace Hannerz, como *hombres de frontera*: “El territorio de la pandilla era una frontera moral y cultural, donde la naturaleza humana puede expresarse crudamente, y el pandillero era un hombre de frontera.”²²⁴ y los personajes yupanquianos también son “hombres de frontera”, pues constantemente están traspasando las fronteras de una estructura real o simbólica, a otra.

²²³ Frederic M. Thraser citado en Hannerz, Ulf. *Exploración de la ciudad*. 1986 FCE p 49.

²²⁴ Hannerz, Ulf. *Exploración de la ciudad*. 1986 FCE p 51.

En Atahualpa el carácter incierto del “andar por los caminos” conlleva a una situación de intersticialidad. En el caso de esta canción en particular, considero que hay un elemento contrahegemónico en la imagen del *quién sabe, vidita, por dónde andaré*, y este elemento es básicamente la posibilidad de lo incierto y la situación de intersticialidad.

Hay que recordar que los gauchos de la época colonial eran satanizados por no permanecer estáticos en un lugar, o sea por no entrar como mano de obra al proceso de producción. Slatta, quien hace un análisis de las características del concepto frontera entre los gauchos, dice:

Precisely because of the gaucho's economic and military importance, ranchers and government officials mobilized a barrage of repressive mechanisms to limit his economics options and geographical mobility.²²⁵

Pero lo que más les molestaba a esos rancheros y gobiernos era la capacidad del gaucho de ser autosuficiente y no depender de un salario para sobrevivir, porque entonces los rancheros no podían contar con mano de obra que trabajara para ellos. Desmontando la ideología dominante lo que queda claro es que la clase propietaria de la tierra es la principal beneficiada por la incorporación al trabajo de los gauchos, de ahí que temblaran al ver a los gauchos rondar libres.

The ranching elite worked assiduously to eliminate old-style dress, diet, and customs in a succesful effort to reduce the gaucho's status from self-sufficiency to peonaje.²²⁶

Esa época ya pasó, pero en cierto modo el capitalismo actual tiene la misma necesidad de mano de obra. Es cierto que el capitalismo crea un ejército de reserva de mano de obra, y así el que no puede o no quiere trabajar tiene un reemplazo inmediato entre miles de personas necesitadas. El ejército de reserva en realidad es una forma de presión para los trabajadores. Es la clase capitalista la que necesita reducir al humano a simple fuerza de producción. El humano, es la única fuerza productiva de la que se puede extraer pluvialía. Y si uno o todos decidieran *largarse a andar*, entonces el imaginario migrante del camino ya no sería únicamente una idea quijotesca sino una

²²⁵ Slatta, Richard W. *Gauchos and the vanishing frontier*. University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1992 p 4.

²²⁶ Slatta, ob. cit. p 5.

acción radical en desprejuicio directamente de la estructura de producción capitalista, simplemente porque ya no habría mano de obra disponible.

La siguiente canción de Larralde también hace una crítica al sistema de producción. La canción habla de la nada, de la fatiga, de la soledad, pero también de la esperanza y de los sueños. Me parece que puede interpretarse como el conflicto existencial en que entra el trabajador al enfrentarse a la explotación y sobre todo, a la indiferencia e impersonalización del sistema económico y social.

CON MI YUNTA DE NUNCAS²²⁷

Amontonando esperanzas paso la vida
sabiendo que mañana es otro día
no importa los que fueron ni los que vienen
los viejos ya tuvieron, los nuevos tienen
tienen otros anhelos que son los mismos
fundidos en la nada de un espejismo
tienen rota la idea, tienen prejuicio,
tienen siglos de brazo y de estropicio
Tienen ojos que miran, pechos que sienten
y alguna que otra encía que muestra un diente
Amontonando sueños paso la vida,
descanso trabajando, como fatiga
soy maestro de miseria, pájaro y rama y a veces
soy yo mismo montón de nada
otras veces soy perro siguiendo al amo
y si tengo una herida solo me lamo
por razón que no entiendo a veces ladro
tal vez pa´ ver si existo y seguir ladrando
total abro la boca y brota el sonido
y a veces otro perro ladra conmigo

Aprendí cabestreando a hacerme viejo
y arrastré a la sidera más de un consejo
He sacado del pantano tanto cangrejo que ahura
hasta pa´ sentarme reculo al cejo
Amontono esperanza, por eso vivo,
je, gracias a Dios fue gratis haber nacido
Lo cierto es que soy cierto y basta con eso,
si andás analizando se gasta el seso
y al final la zozobra te invade el pecho
y del cierto a la duda se agranda el trecho

Por dudar de mí mismo, viví sangrando
y en cada cajuarones pensé hasta cuándo
reventó la respuesta altiva y muda
y la madre indiferencia me dio su ayuda
ayuda pa´ estar solo, ayuda inerte
disprecio por la vida, asco a la muerte
Nido de luces malas viviendo oscuras
y en cada sol naciente ver la huesuda
estar como tranquera sin alambrado

²²⁷ Larralde, José. "Con mi yunta de nuncas" en *Cimarrón y tabaco*. RCA Víctor AVL 4052, Uruguay.

con huellas que me cruzan por el costao
rasquetón pa' cualquiera que ande sarnoso,
pión de lunes a lunes, tumba y sancocho
guacho de padre y madre, reconocido hijo
hijo pa' dar el brazo guacho pa' recibirlo
soldado de la herramienta siempre de guardia
yo custodio la huerta, carpo la sandía.
Y en cada caladura que el tajo sangra
su negra dentadura me muerde el alma

Patrón de mis miserias talón de suela,
mis miserias se quedan mi años vuelan.
Un día pulsé un sueño y canté mis penas
con cuerdas arrancadas de mi arterias,
de clavija mis dedo, mi pecho caja
diapasón fue mi brazo, mis ojos, pampa.

Canté, canté y canté a los gritos
mi fe y mis ansias, me miraban las aves como asombradas
titilaba el lucero y el pasto alzaba sus dedos diminutos como una gracia
todo el mundo reía, todos cantaron
las cuerdas de mi sueño, me las cortaron
patrón de mis miserias sigo el camino
con mi yunta de mansos cincho al destino
y amontono esperanzas, por eso vivo,
gracias a Dios fue gratis haber nacido.

Y amontono esperanzas, paso la vida,
sabiendo que mañana es otro día.
Patrón de mis miserias,
sigo el camino, con mi yunta de nuncas cincho al destino
patrón de mis miserias, talón de suela
mis miserias se quedan mis años vuelan.

En mi *Yunta de nuncas* aparece otra vez la comparación del hombre con el animal. De hecho casi siempre los cantores hacen la comparación con los mismos animales: caballo, perro, pájaro. En esta canción en particular el cantor anuncia que a veces es como un perro. Quizá algunos, al escuchar ésta y otras canciones de Larralde, sientan la metáfora como un insulto o una degradación de lo humano. Yo voy a dar otra interpretación para demostrar que la metáfora va en otro sentido. Voy a evitar interpretar la metáfora como una “bestialización”. La metáfora no creo que vaya en el sentido de la degeneración de las cualidades humanas ni de una regresión “barbárica”.

Elegí esta canción para ilustrar esta hipótesis porque en ella aparecen palabras e imágenes fuertes sobre la condición humana. Por ejemplo, las palabras: “soy un perro siguiendo al amo”, “si tengo una herida solo me lamo”. Voy a matizarlas dentro del contexto completo del sentido de la canción.

La metáfora del humano como perro puede ser interpretada como una expresión de soledad, incluso con una canción con una pulsión de muerte, pero de la frase “por

razón que no entiendo a veces ladro y a veces otro perro ladra conmigo”, la idea que me viene no es de una soledad apática. Al contrario, es de lucha, de grito contra algo, y en esa lucha no se está solo porque otro perro puede ladrar con uno.

Y luego canta: “Amontonando sueños paso la vida, descanso trabajando como fatiga”. En la ironía crítica del “descanso trabajando”, se observa la claridad de conocimiento sobre las causas de la opresión social. Con los sueños y esperanzas reúne fuerzas para continuar en el trabajo y en la lucha, en resumen, en la vida. Así que el impulso de vida gana la partida, eros puede más que tánatos.

Al compararse con el perro, está desplazando sentimientos sociales hacia el ámbito natural y una vez en ella, saca a la luz la soledad y la sensación de nidad como consecuencias de un sistema social excluyente. Primero lleva el problema social al ámbito natural, mediante las metáforas animales. Luego, el movimiento dialéctico de la metáfora permite su regreso al contexto social y regresa como discurso crítico porque ayuda a evidenciar las relaciones sociales desiguales.

La metáfora animal de lo humano suspende por un momento la forma de pensar normalizada, en la que no es posible ver cómo la estructura social capitalista desplaza a las masas y las condena al anonimato, excluye a miles de individuos como inservibles o prescindibles para el sistema y por lo tanto, condenándolos literalmente a la extinción. Precisamente lo que hace la metáfora es hacer explícitos esos presupuestos que la ideología dominante intenta ocultar.

El concepto de fetichización se define generalmente como una trampa discursiva que termina por justificar las desigualdades sociales y defender los intereses de la clase dominante. Pero en el caso de las canciones y el ejemplo de la animalización del humano, es una forma de fetichización, pero tiene un sentido positivo porque critica y desmiente el discurso del sistema clasista. Mediante sus metáforas Larralde busca contribuir a la comprensión de una realidad y a desenmascarar las falsedades de la ideología dominante.

Ahora quiero analizar otra canción, donde hay otro ejemplo de cómo la animalización de lo humano no necesariamente es degradación de lo humano. Es una canción de Osiris Rodríguez Castillo en la que se ve cómo al animalizar está exaltando lo humano.

COMO YO LO SIENTO²²⁸

No venga a tasarme el campo
con ojos de forastero
porque no es como aparenta
sino como yo lo siento.
Yo soy cardo de estos llanos
totoral de esos esteros
Ñapindá de aquellos montes
piedra mora de mis cerros
y no va a creer si le digo
que hace poco lo comprendo.
Debajo de ese arbolito
suelo amarguear en silencio
si habré lavado cebaduras
pa' intimar y conocerlo.
No da leña ni pa' un frio
no da flor ni pa' remedio,
y es un pañuelo de luto
la sombra en que me guarezco.
No tiene un pájaro amigo
pero pa' mi es compañero.
Pa' que mentar mi tapera, velay
velay, si se está cayendo,
le han rigoreau los agostos
de una ponchada de invierno.
La vi, la vi quedarse vacía,
la vi... la vi poblarse 'e recuerdos,
sólo por no abandonarme
le hace pata ancha a los vientos
y con gotera de luna,
viene a estrellar mi desvelo.
Mi canto conserva cosas
guardadas en su silencio,
que yo gané campo afuera
que yo perdí tiempo adentro.
No venga a tasarme el campo
con ojos de forastero,
porque no es como aparenta, sino,
como yo siento.
Su cinto no tiene plata...
ni pa' pagar mis recuerdos.

“Como yo lo siento” no es una canción fácil de analizar, aparecen metáforas naturales sobre el humano pero parece que está subordinado a una experiencia de vida netamente personal. Hay algunas pistas que ayudan a clarificar el panorama. En las coplas: “es un pañuelo de luto la sombra en que me guarezco”, parece obvio que el cantor está de luto, y describe su casa como un lugar abandonado. En el diccionario de argentinismos el término *tapera* es definido como: “casa o paraje abandonado, en

²²⁸ Rodríguez Castillo, Osiris. *Como yo lo siento*. En www.guadaluz.com.ar/poesias/como_yo_lo_siento.htm.

ruinas”²²⁹. En la canción cobra pleno significado esta definición: “pa’ que mentar mi tapera, velay, velay, si se está cayendo”.

Ahora bien, lo interesante de la canción está en que no sólo desarrolla un sentido trágico, sino en la forma en que elabora esa tragedia por medio de la transmutación de su identidad en vegetales, minerales y otros elementos de la naturaleza. Esto porque el cantor se imagina como “cardo de estos llanos”, “totoral de estos esteros”, “ñapinda de aquellos montes”, “piedra mora de mis cerros”. El cantor se equipara a todos estos elementos para trasladar y superar su pena. Gracias a esta canción, entiendo que la naturalización de lo humano, tal como la utilizan los cantores, está estrechamente vinculada a las experiencias más íntimas y personales.

Se puede interpretar estas metáforas como una salida al dolor producto de una pérdida, pues hace que su dolor forme parte de algo más grande: la naturaleza, que acoge la pena del cantor en su ancho regazo paisajístico. La pena se vuelve un elemento más del paisaje. El cantor ha compartido su pena con la naturaleza y ésta en retribución absorbe parte de la pena. No se si sea una interpretación forzada, pero así lo hace ver la mayor parte de las coplas de la canción. Por supuesto, reconozco que es sólo una posibilidad de interpretación entre muchas. A mi me parece claro que al decir: yo soy cardo, o yo soy piedra, el cantor está integrando su identidad al medio ambiente. Y al final, no pierde racionalidad en ello ni termina enajenado inconsciente de su realidad, como argumenta la teoría de la fetichización, sino que gana en conocimiento personal (las metáforas son una autobúsqueda) y adquiere una racionalidad sensible, no la perteneciente a la lógica capitalista sino una integradora de lo social con su entorno natural y con raíces fuertemente populares.

Cuando canta sobre sentarse debajo de un “arbolito” a recordar sus penas, transmite la imagen de que el arbolito es un ente conciente que comparte su pena. Pero no sólo el árbol es compañero del humano, el cantor también lo es para el árbol, si éste no tiene un pájaro que lo acompañe, entonces el cantor lo acompañará. “Debajo de ese arbolito, suelo amarguear en silencio... no tiene un pájaro amigo, pero pa’ mi es compañero”.

²²⁹ De Santillán, Diego Abad. *Diccionario de argentinismos. De ayer y de hoy*. Tipográfica editora argentina, Buenos Aires, 1976.

En la canción está presente la concepción de movimiento, en el momento en que el cantor conserva el recuerdo de la pena y es lo que lo lleva a la “naturaleza”, o a convertirse en un forastero: “no venga a tasarme el campo con ojos de forastero, porque no es como aparenta, sino como yo lo siento”.

Ahora bien, este concepto de migrar no lo veo como un concepto restringido a un cierto tipo de fenómeno social, sino como una idea amplia que sirve para entender las consecuencias de un “partir simbólico”. Por ejemplo, en la canción habla de una identidad de forastero, y por el sentido de toda la canción, creo que habla como de sentirse un extraño de su sociedad. Y en esto se parece estrechamente a *L’etranger* de Albert Camus, personaje paradigmático del eterno inconforme de las normas hegemónicas de su sociedad.

La idea principal de este capítulo es la siguiente: el movimiento a la naturaleza se vuelve un alejamiento simbólico del sistema social y un rechazo de sus principios de desigualdad. Es una propuesta de viaje a la naturaleza en dos sentidos, físico y simbólico. Físico porque dicen “vamos a las montañas, a los ríos”, y simbólico porque es un alejamiento de la ausencia de valores en la sociedad (o de los existentes valores de explotación y desigualdad).

Una característica del proceso de fetichización es la adjudicación a otros de cualidades que en realidad son del grupo social. Entonces los cantores fetichizan porque cuando utilizan las metáforas animales y naturales, trasladan al reino natural cualidades propiamente humanas. Pero no lo hacen para justificar el sistema social existente, sino que lo hacen para criticarlo. Las metáforas de los cantores critican las cualidades humanas impuestas por el poder hegemónico, y exaltan cualidades contrahegemónicas como la rebeldía y la justicia.

CONCLUSIONES

Los cantores que analicé representan un tipo peculiar de música folklórica y comparten muchas similitudes con los antiguos payadores, no sólo porque utilizan al payador como protagonista de sus historias en muchas de sus canciones, sino porque comparten los mismos valores culturales. Por ejemplo, la tarea de difusión de la información, la participación central en las reuniones y fiestas, la utilización de la guitarra como elemento expresivo primordial y sobre todo, el ser genuinos representantes de los deseos, anhelos e insatisfacciones populares.

Incluso la improvisación y la competencia en payada que en otras épocas era el principal ritual de canto de los payadores, continúan presentes en los cantores de la actualidad. Por ejemplo, cuando Atahualpa en *El Payador perseguido* reta a un contrincante imaginario a cantar más “verdades”, o cosas más “decidoras” o con mayor sentimiento, reto que sigue siendo el mismo al que se dio entre los payadores antiguos.

El payador antiguo llevaba su canto de un lugar a otro lo que le dio cualidades de trashumante. Y esta cualidad también se puede aplicar a Atahualpa Yupanqui, en cuya vida y canciones sobresalen las descripciones sobre sus viajes, y cómo iba cantando y aprendiendo motivos musicales en todos los lugares que visitaba.

Una semejanza muy importante entre los payadores antiguos y los actuales es que ambos representan genuinamente las necesidades y problemáticas populares y elaboran críticas sociales y políticas. Por ejemplo, la visión de una patria popular en la que todos los “criollos” estén incluidos y no una patria donde sólo importen los intereses de la clase dominante. Por tanto, es una concepción de patria que se contrapone a la patria de las clases hegemónicas.

La concepción crítica de las canciones también se observa en las reflexiones sobre la condición del individuo en la sociedad. Cuando la sociedad representa un ente opresivo, más que un espacio para la relación equitativa y justa entre los individuos,

entonces en las canciones se canta contra esa opresión. Opresión por la explotación económica, por la deificación del consumo y por la estructura de desigualdad política.

También me pareció interesante analizar las canciones desde el concepto de ritual pues hay varias características que permiten concluir la condición ritualística de las canciones. Por ejemplo, el viaje ritual a las montañas como proceso iniciático, la competencia en payada, la trasgresión de la fiesta, el juego metafórico entre el canto y el “asao”, en donde el ritual del “asao” es como una metáfora del canto.

Las metáforas que utilizan los cantores tienen una característica dialéctica. Porque de dos conceptos puestos en comparación, tanto uno como otro son utilizados para explicar las características del otro. Y cuando aplican estas relaciones dialécticas a la crítica social los resultados son harto interesantes por lo profundas e incisivas, pero también por lo irónicas y hasta divertidas. Por ejemplo, cuando Larralde compara al humano con el burro y le pide perdón al burro por la comparación.

Entre las metáforas que tienen un sentido crítico están las que hacen una comparación del humano con animales como el cordero. Por ejemplo, para Larralde si el “cordero” no fuera cobarde, se encaminaría a la solución de sus propios problemas. O la comparación del humano con el perro que muerde porque no quiere ser aplastado. Son metáforas de las masas inconformes y revolucionarias. Y este concepto de masa de los cantores se contrapone a la imagen autoritaria de Ortega y Gasset que promulga por unas masas completamente sumisas y resignadas a su condición “natural” de exclusión.

La visión de masa de los cantores es vital y revolucionaria. A diferencia de la de Salazar Bondy, que las encasilla en la incapacidad defectiva, que resulta en propuesta de inacción defectiva. Al hacer la comparación entre las dos propuestas, la imagen que me deja el “caballo mascando el freno”, de una canción de Larralde, es la de lucha, y la imagen que me deja el concepto de sociedad defectuosa de Salazar Bondy es la de inacción nihilista.

A su vez, la concepción de masa de los cantores, lleva implícitamente una carga normativa y pedagógica muy fuerte, para lo cual resultó muy útil el análisis de José Gaos sobre el pensamiento hispanoamericano. La innovación de las canciones está en la forma en que apelan a metáforas en cierto modo bruscas, por la comparación del humano con el burro, el caballo, la oveja o el perro, pero que están llenas de imágenes de vitalidad y rebeldía.

Por otra parte, es cierto que en las canciones hay un elemento sufriente que lleva a pensar en un posible pesimismo, pero es más aparente que predominante. Dentro del aparente pesimismo, hay un optimismo creador y revolucionario. Esa voluntad vital se nota en la visión de las masas dispuestas a no dejarse pisar y a transformar las injustas condiciones de la sociedad.

Una de las causas de la tristeza que aparece en estas canciones es el viaje, el extrañamiento del “pago”, la nostalgia por la tranquilidad del hogar perdido. Y el canto está íntimamente ligado con el andar y los caminos. En concordancia con su estilo de hacer metáforas, el canto es símbolo de caminos y los caminos son símbolos del canto.

Y sobre todo, es una tristeza producto directamente de las condiciones de injusticia social, condiciones a las que continuamente hacen alusión las canciones. Por estas y otras razones, los cantores se condenan a un estado de permanente pena. Es como una etapa de transitoriedad de la que no se puede salir, la pena es ya un estilo de vida. Esta “condena” vuelve al cantor en un exiliado de su propia cultura.

Es un exilio al que fue condenado el cantor por la exclusión de la estructura social. Y en parte es un exilio por elección, concepto que utiliza Héctor Guillermo Alfaro, el cantor se vuelve un exiliado porque es renuente a aceptar las condiciones de desigualdad de su sociedad.

Otra característica que analicé en estas canciones fue el anhelo de liberación de la explotación económica y de la dominación política. Sobre este punto, concluyo que en las canciones hay una concepción de masculinidad ligada estrechamente a lo justo o injusto de las relaciones laborales. O para decirlo en otras palabras, las relaciones de producción se valoran a partir de una idea de masculinidad. Si el capitalismo no resultó en mejoría de las condiciones de vida del peón, al contrario, resultó ser un sistema más desigual y opresivo, entonces es calificado desde la concepción cultural de los peones en términos de “poca hombría”.

Y no es que esta calificación, basada en un principio cultural, tenga poca importancia e impacto en la transformación de las relaciones de producción capitalista. Al contrario, esta concepción de masculinidad prioritariamente exalta la lucha y el “no dejarse pisar”. No sólo minimiza la “hombría” del patrón, también es una concepción de masculinidad que propone la acción revolucionaria: el “verdadero hombre” es el que lucha.

Por supuesto, como muchas de las concepciones de masculinidad, hay una idea de lo femenino, y ciertamente no le dan las mejores cualidades. Pero esta segregación de sexos es producto en gran parte de la estructura social, principalmente del principio de residencia dentro del sistema de producción de las estancias, que separa espacial y temporalmente las tareas de los géneros.

Otra conclusión que obtuve del análisis de las canciones es el sentido positivo que le dan al término “bruto”. Por un lado, reconocen y critican que hay una estructura social que excluye a la mayoría de la educación, de los espacios de desarrollo y de las oportunidades de crecimiento. Lo que obliga a que la mayoría termine siendo más “bruta” que “ilustrada”. Por otro lado, precisamente desde esa condición de exclusión es que surge el derecho del bruto, como dice Larralde, a “alzar la voz”.

La idea de “bruto” es manejada en estas canciones como una condición impuesta por la desigualdad de la estructura social. Pero también como una condición positiva y de posibilidad de crítica, porque se es bruto para no permitir ser convertido en “chicharrón”, por lo tanto, ser bruto es ser revolucionario.

Y esta idea de bruto tiene muchos puntos de comparación con la idea de masa de Walter Benjamin. Al contrario de lo que opina Peter Bürguer, me parece que la visión de Walter Benjamin no es reduccionista respecto de una condicionante tecnológica, sino que tiene una visión que básicamente prioriza lo social mediante la exigencia a las masas de conscientizarse y liberarse de la enajenación fascista. Y es desde una reflexión consciente que la masa utiliza el avance tecnológico y no al revés.

Y en los cantores es notorio el deseo de que las masas participen de forma activa en la transformación de su sociedad. Si Benjamin les exige no permanecer estáticas esperando que la segunda técnica por sí sola modifique la realidad. Del mismo modo, los cantores hacen esa exigencia, cuando dicen que el hombre debe ser como el “perro mordiendo”, o el “burro patiendo”, y no como un “cordero cobarde”.

Otra conclusión respecto a la idea de masa, es la diferencia sustancial que existe en las tesis de Ortega y Gasset y José Carlos Mariátegui. Mientras que Ortega y Gasset ve a las masas como un ente que tiene que conformarse a su destino biológico de sumisión, Mariátegui, en cambio, afirma que ellas tienen la capacidad para “imaginar” y para inconformarse. Y respecto a los cantores, éstos también toman partido por la masa, incluso se reconocen como uno más de ella, o como dice Atahualpa: “soy de los del

montón, no soy flor de invernadero”. Parten desde el punto de vista del que está abajo y busca inconformarse y luchar por cambiar sus condiciones de vida.

Y esto significa un cambio en la carga valorativa, porque si para Ortega y Gasset ser de la masa es negativo, para los cantores es positivo. En lugar de ver a la masa como un problema la ven como una solución, porque dentro de ella se encuentran las cualidades y fortalezas para transformar la realidad.

Desde esa posición dentro de la masa, el cantor tiene perfecta claridad de la problemática social, es capaz de ver la falsedad del discurso de la clase dominante y responde a ese discurso con propuestas alternativas y de rebeldía. Los cantores están más cerca de las concepciones mariateguianas y de Walter Benjamin, y en contra de los discursos autoritaristas de Ortega y Gasset y de Salazar Bondy.

Si los cantores recurren a imágenes de movimiento es porque esa imagen la vinculan estrechamente con la idea de ser contestatario. Por ejemplo, Atahualpa en *El Payador perseguido*, asocia la idea de movimiento, de desplazarse y visitar diversos lugares, con la posibilidad de distanciarse del discurso dominante para poder formularle críticas.

Finalmente abordé el análisis de la comparación de los humanos con los animales y las plantas. Al principio de la tesis me pregunté si esta animalización de lo humano traía como consecuencia la degradación de las cualidades humanas, y ahora puedo decir que no ocurrió tal cosa. Al contrario, la utilización de metáforas animales, a los cantores les permite expresar lo que les gustaría ver de mejor en los humanos, así como expresar su desacuerdo con las injusticias de la estructura social y con las ideas discriminadoras de la clase dominante, como la de la supuesta superioridad de las élites.

El problema que parecía surgir al llevar a la naturaleza las cualidades humanas, era el de que terminara siendo una especie de fetichización, con la consiguiente enajenación de la comprensión de la realidad social. Es decir, al llevar a otro ámbito lo que es netamente social, se ocultaran en el impase, la realidad de desigualdad y de explotación que existe en el sistema social.

Pero en los cantores, la fetichización es utilizada como método para encontrar la imagen que mejor critique los sistemas de dominación. Es decir, la animalización del cantor es con la intención de exaltar valores humanos revolucionarios.

Canciones revolucionarias y enraizadas profundamente en los ideales y anhelos populares, creo que es la conclusión que mejor describe el canto de Atahualpa

Yupanqui, José Larralde y Osiris Rodríguez Castillo. No sólo son cantantes que tuvieron mucho éxito en los años sesenta y setenta, sino que incluso ahora tienen mucho que decir, porque a pesar de que el mundo ha cambiado, sus letras continúan criticando en lo más hondo a nuestras empeñadamente desiguales e inequitativas sociedades.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Leonardo.** *Música y descolonización*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1982.
- Alfaro López, Héctor Guillermo.** *La filosofía de José Ortega y Gasset y José Gaos*. UNAM, 1992.
- Almeira, Guillermo.** *La protesta social en la Argentina (1990-2004)*. Peña Lilo, Ediciones Continente, Buenos Aires, 2004.
- Aretz, Isabel.** “Música y danza (América latina continental, excepto Brasil)” en *Africa en América latina*. Relator Manuel Moreno Fragnals. Siglo XXI, UNESCO, 1987.
- “La música como tradición” en Isabel Aretz, relatora, *América Latina en su música*. Siglo XXI, UNESCO, 1980.
- Ayats, Jaume.** “La etnomusicología en el estudio de las sociedades americanas: el caso de los Paumé (llanos de Venezuela)” en Pilar García Jordán coord.. *Las raíces de la memoria. América Latina ayer y hoy. Quinto encuentro debate*. Universitat de Barcelona, 1996.
- Bastide, Roger.** *Las américas negras*. Alianza, Madrid, 1969.
- Benjamin, Walter.** *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca, Méx. 2003.
- Bioy Casares, Adolfo.** *Memoria sobre la pampa y los gauchos*. Sur, Buenos Aires, 1970.
- Boasso, Fernando.** *Tierra que anda. Atahualpa Yupanqui. Historia de un trovador*. Corregidor, Argentina, 1993.
- Borges, Jorge Luis.** *Obras completas*. Emecé, 1974.
- Bürger, Peter.** *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona, 1987.
- Caillois, Roger.** *El hombre y lo sagrado*. FCE, 1984.
- Carpentier, Alejo.** “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música” en Isabel Aretz, relatora, *América Latina en su música*. Siglo XXI, UNESCO, 1980.

- Castellanos Jurado, Aline.** “La transición democrática, en tela de juicio: Las mujeres y los derechos humanos” en Claudio Sánchez Islas comp. *Voces de la transición en Oaxaca*, Carteles Editores, Oaxaca, México, 2004.
- Chiaramonte, José Carlos.** “En torno a los orígenes de la nación argentina” en *Para una historia de América II*. Carmagnani, Marcello, Alicia Hernández Chávez y Ruggiero Romano, coord.. FCE, Colmex. 1999.
- Coni, Emilio A.** *El gaucho. Argentina-Brasil-Uruguay*. Solar, Buenos Aires, 1986. Original, Sudamericana, 1945.
- Correa de Azevedo, Luis Héctor.** “La música de América Latina” en Isabel Aretz, relatora, *América Latina en su música*. Siglo XXI, UNESCO, 1980.
- De Carvalho-Neto, Paulo.** *El folklore de las luchas sociales. Un ensayo de folklore y marxismo*. Siglo XXI, 1973.
- De Menezes Bastos, Rafael José.** “Situación del músico en la sociedad” en Isabel Aretz, relatora, *América Latina en su música*. Siglo XXI, UNESCO, 1980.
- De Santillán, Diego Abad.** *Diccionario de argentinismos. De ayer y de hoy*. Tipográfica editora argentina, Buenos Aires, 1976.
- Devoto, Daniel.** “Expresiones musicales; sus relaciones y alcance en las clases sociales” en Isabel Aretz, relatora, *América Latina en su música*. Siglo XXI, UNESCO, 1980.
- Eliade, Mircea.** *Mito y realidad. Guadarrama, 3ª ed 1978.*
----- *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. FCE, 7ª reimp, 2003.
- Evans-Pritchard, E.E.** *Los Nuer*. Anagrama Barcelona 1977.
----- *Brujería, magia y oráculos entre los azande*. Anagrama Barcelona. 1976.
- Feijoo, Samuel.** “Influencia africana en Latinoamérica: literatura oral y escrita” en *Africa en América latina*. Relator Manuel Moreno Fraginals. Siglo XXI, UNESCO, 1987.
- Fernández Chaves, Flory.** “El análisis de contenido como ayuda metodológica para la investigación” en *Revista de ciencias sociales. Análisis de contenido del discurso*. Universidad de Costa Rica. N96. 2002(II).
- Fisher, Ernest.** *El concepto de arte en la sociedad capitalista*. Editor 904 Buenos Aires. 1977.

Franco-Lao, Méri. *Basta! Canciones de testimonio y rebeldía de América Latina.* Era, 2ª, 1974.

Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura.* Alianza 1980.

Friedman, Jonhatan. “Tribus, Estados y transformaciones.” En *Análisis marxistas y antropología social.* Comp. Maurice Bloch. Ed Anagrama, 1975.

Gaos, José. “El pensamiento hispanoamericano. Notas para una interpretación histórica-filosófica” en José Gaos, *Obras completas. No VI. Pensamiento de lengua española-pensamiento español.* UNAM.

Godelier, Maurice. “Fetichismo, religión y teoría general de la ideología en Marx” en Maurice Godelier. *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas.* Siglo XXI, Madrid, 1974.

----- *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas.* Siglo XXI, Madrid, 1974.

Goldberg, Marta B. “Los negros de Buenos Aires” en Luz María Martínez Montiel coord.. *Presencia africana en Sudamérica* CONACULTA 1995.

González-Zuleta, Fabio. “Adiestramiento del artista en el medio social” en Isabel Aretz, relatora, *América Latina en su música.* Siglo XXI, UNESCO, 1980.

Haidar, Julieta. “Análisis del discurso sindical del proletariado textil poblano: 1960-1970. En *Nueva Antropología.* Vol. VI, Num. 22, México, Noviembre 1983.

Hannerz, Ulf. *Exploración de la ciudad.* 1986 FCE

Harris, Marvin. *Jefes, cabecillas, abusones.* México, Alianza Cien, 1993.

Hernández, José. *Martín Fierro.* UNAM, 1975.

Hernández Arregui, Juan José. *Argentina como matar la cultura. Testimonios: 1976-1981.* Editorial Revolución, Asociación Internacional para la Defensa de los Artistas víctimas de la represión en el mundo. s/f.

Kaplan, Marina Esther. *Gauchos e indios: la frontera y la producción del sujeto en obras argentinas del siglo diecinueve.* Tulane, University, 1987.

Krader, Lawrence. *Dialectic of civil society.* Van Gorcum, Aseen/Amsterdam, The Netherlands, 1976.

Lapsensor, Susana. “La música como instrumento pedagógico para la liberación. Entrevista a Miguel Angel Estrella.” En *Nueva Antropología,* Vol. VI, No. 21 México 1983.

Leach, Edmund. *Sistemas políticos de la alta Birmania.* Anagrama, España, 1977.

- Leal, Ondina Fachel.** *The gauchos: male culture and identity in the pampas.* University of California, Berkeley, 1989.
- Lenkersdorf, Carlos.** *Filosofar en clave Tojolabal.* Miguel Angel Porrúa. México, 2002.
- León, Argeliers.** “La música como mercancía” en Isabel Aretz, relatora, *América Latina en su música.* Siglo XXI, UNESCO, 1980.
- Levi-Strauss, Claude.** *El pensamiento salvaje.* FCE, Breviarios 1997.
- Linares, María Teresa.** “La materia prima de la creación musical” en Isabel Aretz, relatora, *América Latina en su música.* Siglo XXI, UNESCO, 1980.
- Locatelli de Pérغامo, Ana María.** “Raíces musicales” en Isabel Aretz, relatora, *América Latina en su música.* Siglo XXI, UNESCO, 1980.
- Lomnitz, Claudio.** *Las salidas del laberinto. Cultura e ideología en el espacio nacional mexicano.* Joaquín Mortiz, 1995.
- Lugones, Leopoldo.** *La guerra gaucha.* CONACULTA, 1995.
- Mariátegui, José Carlos.** *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* ERA, México, 1979, ed. Original 1928.
- *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy.* Amauta, Lima, 1979.
- Martínez Estrada, Ezequiel.** *Muerte y transfiguración de Martín Fierro. Tomo II.* FCE, Argentina, 1958.
- Moreno-Durán, R.H.** *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída.* FCE, 2002.
- Moya, Ismael.** *El arte de los payadores.* Berruti, Buenos Aires, 1959.
- Muñiz-Huberman, Angelina.** *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio.* GEXEL, UNAM, 1999.
- Murray Turbayne, Colin.** *El mito de la metáfora.* FCE, 1974.
- Ortega y Gasset, José.** *España invertebrada.* Alianza, 2ª ed, 1983. (1922)
- Ortelli, Sara.** “Historia e historiografía de indígenas y fronteras. El caso de las sociedades de Pampa y Patagonia (Argentina) en *Historiografía: revisión de enfoques, ideas y tendencias.* Iztapalapa, año 22, núm 51, julio-dic. 2001.
- Pospisil, Leopold.** “The Kapauku individualistic money economy” en Edward E. Le Clair Jr. and Harold K. Schneider Eds. *Economic anthropology.* Holt. Rinehart and Winston, New York, 1968.

- Rama, Angel.** *Transculturación narrativa en América latina*. Siglo XXI, 1982.
 ----- *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Centro Editor de América Latina, 1982.
 ----- *Literatura y clase social*. Folios ediciones, Méx, 1983.
- Ramón y Rivera, Luis Felipe.** *La música folklórica de Venezuela*. Monte Avila Editores, Venezuela, 1969.
- Reynoso, Carlos.** *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización. Volumen I Teorías de la simplicidad*. Buenos Aires, Editorial SB, Colección Complejidad Humana, 2006.
- Rezler, André.** *Mitos políticos modernos*. FCE, 1984.
- Rodó, José Enrique.** *Ariel*. AH Clásicos de ayer y hoy. Buenos Aires, 1969.
- Roig, Arturo Andrés.** *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. FCE, 1981.
- Román, Marcelino M.** *Itinerario del payador*. Lautaro. Argentina, 1957.
- Sáenz Carrete, Erasmo.** *El exilio latinoamericano en Francia: 1964-1979*. UAM-Iztapalapa, Potrerillos editores, 1995.
- Salazar Bondy, Augusto.** *¿Existe una filosofía de nuestra América?*, Siglo XXI, 1975.
- Sansone de Martínez, Eneida.** *La imagen en la poesía gauchesca*. Universidad de la República, Montevideo, 1962.
- Sarrailh, Jean.** *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. FCE, 1981.
- Schwartz, Jorge.** *Las vanguardias latinoamericanas*. FCE, 2002.
- Slatta, Richard W.** *Gauchos and the vanishing frontier*. University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1992.
- Taussig, Michael T.** *El Diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica*. 1993 Nueva Imagen.
- Thompson, John B.** “Ideología y cultura moderna.” en *Teoría, crítica social en la era de la comunicación de masas*. México, UAM-X.
- Torres, Mercedes Pilar.** *El canto de los argentinos. Elementos para una etnofonía argentina*. Ediciones del Valle. Argentina, 1985.
- Veas Mercado, Luis Fernando.** *Los modos narrativos en los cuentos en primera persona de Juan Rulfo. Los relatos considerados como una metáfora de una visión del mundo*. UNAM, 1984.
- Vendrell Ferré, Joan.** “La masculinidad en cuestión: reflexiones desde la antropología” en *Nueva Antropología*. Vol. XVIII, Num. 61, México, Septiembre 2002. CONACULTA, INAH, UCM.

Vianna, Oliveira. El orgullo ecuestre entre los gauchos riograndenses. En *Revista mexicana de sociología*. V 8, N 1-3, A 1946.

Vila, Pablo. “Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales” en *Recepción artística y consumo cultural*. Piccini, Mabel, Ana Rosas Mantecon y Graciela Schmilchuck, coord.. CONACULTA, INBA, Casa Juan Pablos, CENIDIAP. México, 2000.

Viñas, David. *Indios, ejercito y frontera*. Siglo XXI, 1982.

Weinberg de Magis, Liliana. *Ezequiel Martínez Estrada y la interpretación del Martín Fierro*. UNAM, 1992.

Yupanqui, Atahualpa. *La capataza*. Ediciones Cinco, Buenos Aires, Argentina, 1992.

----- *Cerro bayo*. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1975.

----- *Antología*. Organización Editorial Novaro, S.A. Barcelona, 1973.

DISCOGRAFÍA

De José Larralde

LP 1 *El sentir de José Larralde*. RCA, Cal-3162. RCA CAMDEM, Uruguay.

LP 2 *Desde lejos*. RCA VICTOR ESTEREO, AVS 4668, ADSA.

LP 3 *Permiso*. RCA VICTOR MILS-4160, Argentina, 1974, editorial Sadaic, Serie Folklore latinoamericano 3.

LP 4 *Pa' que dentre*. RCA VICTOR MONO, AVL 3886.

LP 5 *Si yo elegí mi destino*. BMG Ariola, 1999.

LP 6 *Del sur pa'allá*. RCA Víctor AVS 4777.

LP 7 *Cimarrón y tabaco*. RCA Víctor AVL 4052, Uruguay.

LP 8 *Hombre*. RCA Víctor mono AVL 3858.

De Atahualpa Yupanqui

LP 1 *Le chant du monde*. G. V. LDXS 74394

LP 2 *Pobrecito mi cigarro. La vengo a dejar*. Odeón, SLOM-10123. México, Discos Cápitol S A de C V.

LP 3 *Magia y misterio del folklore argentino*. Odeón, Emi, SLOM 10089.

LP 4 *Atahualpa Yupanqui*. RCA Víctor, Serie Folklore Latinoamericano 5.

LP 5 *Atahualpa Yupanqui*. Odeón Stereo, Emi, Capitol, SLOM 1015.

LP 6 *La canción, el poeta y el hombre*. Odeón, Emi SLOM C-10150.

FUENTES ELECTRONICAS

www.sreyes.org/atacancionero.htm Consultada septiembre 2004.

www.beautifulwords.html. Consultada junio del 2004.

www.islapoetica.com.mx/cantautores/atahualpa-yupanqui.htm. Consultada septiembre 2004.

www.donjoselarralde.com. Consultada octubre 2004.

www.BariLoche2000.com. Consultada agosto 2004.

www.losandes.com.ar/nota.asp. Consultada junio 2004.

www.Libreopinion.com/joselarralde.com Consultada agosto 2004.

<http://www.estaciontierra.com/as/jlarralde.htm> Consultada noviembre 2004

www.guadaluz.com.ar/poesias/como_yo_lo_siento.htm. Consultada noviembre 2004