

JORNADAS DE FILOSOFÍA, 2019
MESA REDONDA III
DE HISTORIA DE LAS IDEAS EN ARGENTINA Y AMÉRICA LATINA

El canto de la tierra: representaciones del paisaje social en la canción folclórica a mediados del siglo XX

Ernesto Dimas García (Licenciando en Filosofía, UNLP)

ernestogarcia_dx@yahoo.com.ar

Atahualpa Yupanqui introduce “por primera vez”, en la canción folclórica, una imagen del espacio alejada del pintoresquismo, y vinculada con la experiencia vivida por población de las zonas representadas, asumiendo en sus composiciones la posición de los trabajadores rurales, peones, indios y criollos, erigida en constitutiva de las representaciones del paisaje. Otros autores vinculados a la canción folclórica prolongan esta perspectiva posteriormente. Este trabajo analiza varias representaciones del paisaje social, al interior de la canción folclórica argentina, centrándose principalmente en las obras de dos figuras de izquierda vinculadas al Movimiento del Nuevo Cancionero, Mercedes Sosa y Ramón Ayala.

Palabras clave: canción folclórica argentina, paisaje social, representación

Canción folclórica, paisaje y nacionalidad

Desde que a principios del Siglo XX la Generación del Centenario comienza a postular que las comunidades criollas del interior argentino son depositarias del “arquetipo de nacionalidad”, en disputa con el liberalismo y el cosmopolitismo, el paisaje y el folclore se vuelven dos elementos inseparables que expresarán, para estos pensadores, las esencias del ser nacional, su cultura, suelo, costumbres y formas de vida. El cuerpo teórico de estos enfoques lo proveen, entre otros intelectuales, Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas. Éste último sostiene que “La emoción y el instinto identifican al nativo con su tierra siguiendo una ley universal de la geografía humana”¹, y es justamente esta identificación con la tierra la que, según estos pensadores, debe expresarse también en la canción folclórica.

Sin embargo, la representación del paisaje como elemento explicativo de diferentes fenómenos sociales y económicos es anterior a la Generación del Centenario. Ya en el *Facundo. Civilización y Barbarie* (1845) Sarmiento sostiene que para explicar “la lucha que despedaza a la República” es necesario analizar “la configuración del terreno y los hábitos que ella engendra” (Sarmiento, 2011: 25). El ya mencionado Ricardo Rojas, en *El país de la selva* (1907), hará referencia a mitos populares del noreste argentino: Zupay (El diablo), la Salamanca, el Runaturuncu o la Mul’ánima, entre otros. Asimismo, la Encuesta Nacional de Folclore realizada en 1921 registrará estas y otras creencias populares en boca de personas que las interpretan como reales, permitiendo incluso trazar mapas de las zonas en las que “la viuda” acechaba a los jinetes nocturnos o las apariciones de “el familiar” en los ingenios azucareros, aterrorizando a los peones y enriqueciendo a los dueños de las fincas.

Con estos antecedentes, la canción folclórica se fue tornando un campo de disputa en el que las representaciones nacionalistas, románticas y esencialistas comenzaron teniendo la hegemonía, al menos hasta mediados de siglo.

El paisaje en la canción folclórica: las representaciones iniciales y la ruptura de Yupanqui

En los comienzos de la canción folclórica la construcción del paisaje sonoro y visual estuvo ligada a la representación de una sutura o unidad entre los diferentes actores del ‘campo’ (concepto que es ya en sí mismo una forma de construcción de paisaje rural) más allá de sus diferencias de clase. Patrones y peones estarían unidos por la pertenencia a un mismo ámbito geográfico y cultural, a una misma tradición, y eso es

¹ Ricardo Rojas, *Eurindia: Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*, Buenos Aires, La Facultad, 1924, p. 169

lo que se expresa en las primeras composiciones folclóricas de Andrés Chazarreta o La Tropicilla de Huachi Pampa. Los temas de estas primeras canciones son exclusivamente las costumbres del campo y las penas de amor, así, por ejemplo, *Cantar de Arrieros* “Corto campo, soy legüero / soy baqueano y rastreador / Mi vida es vida de arriero / No me acollara el amor [...] Arriero de vacunos yo voy cruzando / los desiertos que hacen los soles arder / a todas partes llevo y voy dejando / adonde llevo, el rastro de un querer”. Además de la letra, musicalmente esta canción expresa una armonía continua durante toda su duración, acompañada con ruido de campanas, cencerros y el sonido de animales, lo que dibuja un escenario unificado del paisaje rural del cual son constituyentes tanto lo humano como lo animal en igualdad de condiciones, y donde la ‘pena’ del arriero -temática que será central también en Yupanqui- es parte de la naturaleza de su trabajo y de su vida, no es algo que tenga responsables ni que sea necesario mostrar, denunciar ni modificar. Cruzar los desiertos abrasadores o vivir únicamente para el trabajo sin tiempo para su amor no son reflejados en esta canción como un problema, simplemente la vida del arriero “es así”. En estas primeras composiciones encontramos un enfoque donde el paisaje rural incorpora y borra diferencias sociales y de clase. Aún en aquellas canciones que relatan la pobreza, esta es la pobreza “del campo”, en la cual parecieran ser uno patrones y peones sin diferencias.

En oposición al paisaje de sutura, sin diferenciaciones de clase ni problemas sociales que expresan estas primeras composiciones, la primer gran ruptura se produce con *El arriero* de Atahualpa Yupanqui, compuesta en 1944². En esta canción, sin romper un entorno completamente paisajista, Yupanqui introduce un verso que quita del centro al paisaje y lo coloca en el sujeto, provocando una primera ruptura en la representación de la canción folclórica. El comienzo de la canción, tanto en letra como en su estructura musical, no presenta ninguna ruptura con el tipo de canción folclórica existente en la época. “En las arenas bailan los remolinos / El sol juega en el brillo del pedregal / y prendido a la magia de los camios / El arriero va, el arriero va [...] Es bandera de niebla su poncho al viento / Lo saludan las flautas del pajonal / y apurando a la tropa por esos cerros / El arriero va, el arriero va”. El andar del arriero es uno con el camino y con el clima, su poncho se confunde con la niebla, se expresa aquí la unión del arriero con la tierra en la que lleva adelante su vida. En el estribillo, aparece la ruptura “Las penas y las vaquitas / Se van por la misma senda / Las penas son de nosotros / Las vaquitas son ajenas”. Ya no hay sólo un sujeto típico que habita el campo, aquí hay dos, con “propiedades” diferentes, de un lado penas, del otro, vaquitas.

La denuncia explícita de las composiciones paisajistas la realiza Atahualpa tanto en la escritura como en su música. En cuanto a sus composiciones, además de *El arriero*, podemos remitirnos a modo de ejemplo a *El pintor*: “Creyendo hacer cosa buena / un pintor me pintó un día / más me pintó por afuera porque adentro no veía [...] Es mal pintor el pintor / que me ha pintao’ ese día / cantando coplas serranas / con la barriga vacía / Es mal pintor el pintor / y en esto no hay duda alguna / pues sólo pintó mi poncho / y se olvidó de mi hambruna”. La denuncia a la construcción paisajista, abstracción de determinadas características que no registra la vida de quienes trabajan realmente la tierra, es patente en esta canción en la que, además, Yupanqui también ofrece un modelo de cómo tiene que ser el “pintor” -y bien podríamos pensar, también el cantor- que se acerque a querer cantar estas realidades: “¿Cuándo vendrá ese pintor / que pinte lo que yo siento? / ganas de vivir la vida / sin pesares ni tormentos”.

En la escritura, que el autor desarrolló tanto en libros como en la prensa comunista, encontramos esta temática de manera repetida, por ejemplo, en el poema *¡No queremos paisajes!*:

“[...] ¡No más policromías de ponchos y ocasos!
¡No más llores de flautas sobre los pedregales!
Que el canto de los indios tiene un dulzor amargo
De burlados amores, de promesas mentidas,
¡El yaraví resume todas las soledades! ...
¡No queremos paisajes!”
(Orientación N° 350. Miércoles 31 de julio de 1946)

² Para un análisis de la figura de Atahualpa Yupanqui recomendamos el trabajo de Orquera, Yolanda Fabiola. “Marxismo, peronismo, indocriollismo: Atahualpa Yupanqui y el norte argentino”. Estudios en cultura popular latinoamericana, 2008, vol. 27.

Desde esta primera ocasión en la que se introduce lo que podríamos denominar una voz subalterna en la canción folclórica, las composiciones de Atahualpa toman un carácter marcadamente político, especialmente entre los años 1945 y 1953, durante su afiliación al Partido Comunista.³ El hombre es, para el compositor, una proyección de la tierra, de la región que habita, del suelo. En este punto encontramos la relación tanto con las concepciones del *Facundo* como con los trabajos de Ricardo Rojas, de quién Yupanqui se reconocía admirador.

Yupanqui produce un triple cambio de sentido en la canción folclórica: a) desde su primera composición *Caminito del Indio* (1928), logra la visibilización un invisible, el indio; b) introduce la crítica a la realidad social en la canción, no solo en *El Arriero* sino en sus canciones más claramente políticas como *El Poeta*, *El Pintor*, *Preguntitas* o *Basta Ya*; c) en términos estrictamente musicales, la obra yupanquiense se caracteriza por la ruptura de regionalismos, por unir en una sola voz -la suya- la canción pampeana y norriana, entrerriana, cuyana y santiagueña⁴, que hasta entonces eran ajenas entre sí. (Molinero, 2011: 134). De este triple cambio, la ruptura de regionalismo es probablemente el menos reconocido, y tiene una influencia muy particular en el desarrollo de la canción folclórica. Como apuntamos, desde inicios de siglo la Generación del Centenario y los sectores conservadores buscaron replegarse en el folclore, identificar a éste con la esencia de la nación y resistir así la avanzada cosmopolita, la inmigración y las novedades políticas revolucionarias que ella traía consigo. Sin embargo, hasta mediados del siglo la canción folclórica funciona con una marcada división en regiones: quienes tocan chacareras, zambas, gatos no interpretan chamamés o guaranías, quienes hacían cuecas o tonadas no interpretaban chacareras, chamarritas o malambos. Sin conceptualizarlo y sin romper con los patrones estéticos tradicionales de la música folclórica, con Yupanqui comienza a introducirse la idea de un país diverso y de una canción folclórica que -en su carácter de canción nacional- debe ser expresión de ese país, idea que posteriormente será una de las bases del Movimiento Nuevo Cancionero (MNC).

La búsqueda de un Nuevo Cancionero

“No hay pues, para el hombre argentino, un dilema entre tango y folklore, música ciudadana o música regional, tipismo o nativismo. El dilema real del hombre argentino es, en este plano de sus intereses, o desarrollo vital de su propia expresión popular y nacional en la diversidad de sus formas y géneros, o estancamiento infecundo ante la invasión de las formas decadentes y descompuestas de los híbridos foráneos. Hay país para todo el cancionero. Sólo falta integrar un cancionero para todo el país.”

(Manifiesto del Nuevo Cancionero, Mendoza, enero de 1963)⁵

En la década del sesenta se produce lo que numerosos autores consideran el ‘boom’ del folklore, un aumento notable en la producción y ventas de discos de este género en todo el país. Dos hechos permiten comprender el impacto de este fenómeno. En 1961 se realiza la primera edición del Festival de Cosquín, el cual fue promovido, entre otras razones, por la creciente demanda de folclore producida en las ciudades (Sarmiento, 1992). Asimismo, en esos primeros años de la década hubo que importar guitarras del Brasil para satisfacer el aumento en la demanda de instrumentos en el mercado nacional (Gravano, 1985).

Es en este contexto que en enero de 1963 un conjunto de artistas –Tito Francia, Oscar Matus, Armando Tejada Gómez y Mercedes Sosa, entre otros⁶- dan nacimiento al *Manifiesto de Nuevo Cancionero*. Como se

³ Para analizar la producción yupanquiense durante su período comunista recomendamos Vassella, Schubert Flores y García Martínez, Héctor. *Hombres y caminos. Yupanqui, afiliado comunista*. Editorial Fundación Ross, 2012.

⁴ Podemos encontrar como géneros no integrados en la obra yupanquiense la música misionera, del Gran Chaco y lindante con el Paraguay: chamamés, polkas, guaranías, etc.

⁵ Se puede consultar el texto completo del Manifiesto en <https://muiargentina.wordpress.com/2016/02/13/el-nuevo-cancionero-cultura-y-revolucion/> (último ingreso el 29/7/2019)

aprecia en el fragmento con el que damos inicio, uno de los ejes de este movimiento es la *desregionalización*, la ruptura de regionalismos cerrados y la búsqueda de expresar al país todo en una amplia gama de recursos musicales, a la vez que se propone “depurar de convencionalismos y tabúes tradicionalistas a ultranza” el patrimonio musical popular. La canción folclórica parece tener dos momentos, un primer momento de recopilación de la misma en su versión “tal cual era o había sido su origen”, y un segundo momento de elevación que la hiciera representativa del sentir contemporáneo de hombres y mujeres, abriéndola a “todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular”. Sin este segundo momento la canción simplemente sería “un folklorismo de tarjeta postal [...] sin vida ni vigencia para el hombre que construía el país y modificaba día a día su realidad [...] ajeno a la sangre y el destino de su gente.”

El Manifiesto rescata sólo dos autores como exponentes de la renovación folclórica creadora: Buenaventura Luna y Atahualpa Yupanqui. El Nuevo Cancionero “busca y promueve la participación de la música típica popular y popular nativa en las demás artes populares: el cine, la danza, el teatro, etc., en una misma inquietud creadora que contenga el pueblo, su circunstancia histórica y su *paisaje*” (El resaltado es nuestro).

¿Qué entienden los autores y autoras que integran el MNC por *paisaje*? En primer término, establecen una relación entre repetición, mercado y exterioridad popular. El folclore de tarjeta postal que denuncian es exponente de esta concepción, un producto mercantil fosilizado, repetitivo y estereotípico. Desde esta perspectiva se configura la tarea militante del MNC, el cual “desechará, rechazará y denunciará al público, mediante el análisis esclarecido en cada caso, toda producción burda y subalterna que, con finalidad mercantil, intente encarecer tanto la inteligencia como la moral de nuestro pueblo.” Podemos advertir en esta concepción del MNC una cierta tarea de ‘vanguardia’ conjuntamente con una valoración negativa de las industrias culturales, a las cuales se las ve como un riesgo para la “autenticidad” del folclore. Se desliza así en el *Manifiesto* un modelo de pueblo y un modelo de música que conserva rasgos esencialistas, aunque diferentes a los característicos en el folclore de principios de siglo.

La novedad del MNC no radica en la introducción del concepto de paisaje en la canción folclórica -que, como ya habíamos visto con Yupanqui, estuvo presente desde sus orígenes- sino en la introducción del paisaje en el marco de una conciencia nacional, según la cual la canción debe contener, expresar y/o representar al pueblo, sus aspiraciones, sus deseos y su situación histórica. El paisaje seguirá presente en la canción, pero el acento de la misma no estará puesto allí sino en los hombres y mujeres, en su vida y su historia.

Mercedes Sosa será la principal voz del MNC, y entre 1966 y 1975 editará numerosos álbumes en los cuales se expresarán los postulados del Manifiesto.⁷ En muchas de las canciones interpretadas por la autora encontramos explícitos los enfoques del Nuevo Cancionero. Por ejemplo, en *La Zafra*, presente en el álbum *Canciones con fundamento* (1965), encontramos una descripción de la zafra azucarera en donde las valoraciones positivas están puestas en el paisaje natural (dulce rocío del agua), contrastando con los versos en los que se retrata el trabajo del zafrero (oscuro sabor del jornal, amargo almíbar del cañaveral): “El sol despierta en la zafra / la escarcha del cañaveral, / y en el dulce rocío del agua / baja el viento a cantar, / cuando el brazo zafrero / derriba el oscuro sabor del jornal [...] Cuando la luna zafre/ se queme en las

⁶ El Manifiesto está firmado por Tito Francia, Oscar Matus, Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa, Víctor Gabriel Nieto, Martín Ochoa, David Caballero, Horacio Tusoli, Perla Barta, Chango Leal, Graciela Lucero, Clide Villegas, Emilio Crosetti y Eduardo Aragón.

⁷ La producción de Mercedes Sosa comprende, para el período indicado, los siguientes álbumes de estudio: *La voz de la zafra* (1962), *Canciones con fundamento* (1965), *Hermano* (1966), *Yo no canto por cantar...* (1966), *Para cantarle a mi gente* (1967), *Con sabor a Mercedes Sosa* (1968), *El grito de la tierra* (1970), *Homenaje a Violeta Parra* (1971), *Hasta la victoria* (1972), *Traigo un pueblo en mi voz* (1973) y *A que florezca mi pueblo* (1975). Asimismo, junto a otros artistas editó *Romance de la muerte de Juan Lavalle* (1965) y participó en la banda de sonido de las películas *El Santo de la espada* (1970) y *Güemes (La tierra en armas)* (1971). Por último, junto a Ariel Ramírez y Félix Luna editó *Mujeres argentinas* (1969), *Navidad con Mercedes Sosa* (1970) y *Cantata sudamericana* (1972).

carpas de tanto soñar, / subirá por la sangre de un grito / su tambor a golpear, / pa' que se haga esperanza / el amargo almíbar del cañaveral.”

En el mismo sentido, en *Zamba al zafretero*, que integra el álbum *Yo no canto por cantar...* (1966), la tristeza del zafretero es la temática central del canto, conjuntamente con la vida del trabajador, que se agota en el mismo acto de trabajar (ver versos resaltados): “En un lomo de guitarra / como pañuelo zambero / viene lloviendo mi canto / por tu tristeza, zafretero / de sol [...] Duerme la luna en el surco, / el alba le espera nublada de alcohol, / *vuelve emponchada de frío / tu vida, zafretero, la caña secó*”.

Múltiples oficios son objeto de obras compuestas por autores enmarcados en el MNC⁸. *El carbonero*, del álbum *Para cantarle a mi gente* (1967), también de Mercedes Sosa, es otro ejemplo de la centralidad que los oficios y la vida del hombre común tiene para los autores: “Para el pobre es más largo el invierno / No le niegues tu oscuro calor / Arrímale el verano moreno / De carbón, de carbón [...] Vamos carbonero / Con destino de carbón / Con lumbre de sueños / Calentando la ilusión / Que el frío y la noche se terminen con el sol / Enciende en mi canto y tu carbón”

Por último, cabe destacar que para el MNC la expresión de la vida y de los habitantes reales del país, como parte de la creación de una canción nacional se encuentra acompañada de una proyección del canto, del folclore y del pueblo (en tanto representación y construcción central del canto) hacia un futuro de revolución, liberación o superación de las condiciones opresivas que provocan la pena y el sufrimiento.

Tal vez una de las canciones más emblemáticas del aspecto militante del folclore del nuevo cancionero es *Hasta la Victoria*, compuesta por Aníbal Sampayo y cantada por Mercedes Sosa, editada en el álbum del mismo nombre en 1972. En esta canción la lucha por la justicia, la muerte y la opresión son aspectos centrales de un paisaje en el que las figuras de la violencia (hogueras encendidas, vendaval) se expresa como un camino a través del cual se logrará la ‘victoria final’: “Yo soy Ramón / Aquel que rompe las cadenas / Butil, solar / La fe que enciende las hogueras / Clamor fundamental / La voz de la justicia / El que a la suave brisa / Lo torna en vendaval [...] Yo soy Ramón/ Aquel que nunca morirá / Que tiemble el verdugo opresor / El buitro insaciable del mal / Detrás de la muerte yo soy / Ramón, la victoria final [...] Yo soy Ramón / Aquel, la luz del oprimido / La carne, sangre y piel / Del hombre redimido / Yo soy, el león que va / Cruzando la montaña / Por montes y quebradas / Rugiendo libertad / Yo soy Ramón / Aquel, que vive más allá”

Ramón Ayala: un folclore para la selva misionera

Ramón Gumercindo Cidade, “Ramón Ayala”, nace en Garupá, Misiones el 10 de marzo de 1927. Luego de vivir sus primeros años allí, su familia se muda a la Ciudad de Buenos Aires. Sus primeros años de infancia transcurren entre estas dos regiones, por un lado, la selva misionera, por el otro, el paisaje industrial urbano del Dock Sud. La formación musical de Ayala acontece entre ambas regiones, vinculado a músicos brasileños y paraguayos, entre chamamés, guaranías, polcas y galopas. Un vínculo temprano de Ayala fue José Asunción Flores, músico paraguayo creador de la guaranía y afiliado al Partido Comunista Paraguayo, una de los primeros contactos del músico misionero con el comunismo, que lo llevan a afiliarse posteriormente al Partido Comunista Argentino. Este vínculo será importante en la trayectoria de Ramón Ayala, debido a que, por ejemplo, una de sus primeras composiciones exitosas, “El mensú” se remonta a la novela *El río oscuro*⁹, del escritor comunista Alfredo Varela, donde se relata la situación de explotación vivida por los mensú en la época en que la producción de yerba mate se llevaba adelante con las especies

⁸ Incluso se editó la obra integral *Los oficios de Pedro Changa* (1967) interpretada y creada por Los Trovadores y Armando Tejada Gómez.

⁹ Novela que fue llevada al cine, adaptaciones de por medio, por Hugo del Carril en 1952. Censurado por el gobierno peronista, el nombre de Alfredo Varela y el título original de la novela debieron modificarse. En estos años Varela se encontraba preso junto a Atahualpa Yupanqui bajo una acusación falsa de “orinar en la vereda de la embajada de una superpotencia”, en referencia a la embajada de la Unión Soviética a la que ambos habían concurrido a presenciar el estreno de la película “La caída de Berlín”. Para mayor información de este hecho, ver Vassella, Schubert Flores y García Martínez, Héctor. *Hombres y caminos. Yupanqui, afiliado comunista*. Pp. 480-483, Editorial Fundación Ross, 2012.

silvestres de esta planta que crecían en la misma selva misionera. Tanto Ayala como Varela tienen como referencia al escritor Horacio Quiroga, mientras que el nexo entre los tres es responsabilidad del intelectual y militante comunista misionero Marcos Kanner, referente de las luchas de los tareferos en la zona del Alto Paraná, tanto del lado argentino como en Paraguay y Brasil.¹⁰

Si bien su camino en la música comienza a principios de los 50', Ayala hace su aparición en la música nacional durante la década de los 60', en la que se produce el 'boom del folclore' que hemos mencionado anteriormente. En 1948 graba algunas canciones junto a Mauricio Valenzuela con el nombre de Ramón Morel, y posteriormente realiza una gira por todo el país con el grupo de la catamarqueña Margarita Palacios. Desde 1950 se desempeña junto a Arturo Sánchez y Amadeo Monjes, en el trío Sánchez-Monjes-Ayala, comenzando desde inicios de los 1960 su camino como solista. En este mismo año debuta en Radio Splendid con *El mensú* y *El cachapepero*. Es también en 1960 cuando conoce en Mendoza a Armando Tejada Gómez, encargado de la sección literaria de la Radio de Cuyo. Sobre él Ayala dice que "Si bien era un desconocido para el resto del país, un nuevo cancionero le rondaba las noches y, en su palabra, habitaba un duende huarpe y telúrico" (Ayala, 2015: 57).

Ayala sostiene que los compositores de su época¹¹ han "elaborado una forma de expresar el paisaje que no había sido tratada antes", como queda expresado en el comienzo de "El cachapepero"¹²: "Algo se mueve en el fondo del Chacho Boreal / sombras de bueyes y carros buscando el confín / lenta mortaja de luna sobre el cachapé / muerto el gigante del monte en su viaje final / ¡Vamos tigre, toro, chispe guam'pa!". Antes de su generación, sostiene Ayala, no era tan común esa forma de cantar "la gente hablaba más del pago lejano y de las reminiscencias de la tierra, pero no estaba cerca de aquellas palpitaciones y las voces evidentes que ese paisaje les mostraba cada instante [...] como si el paisaje hablara, porque esa es la realidad del hombre [...] El hombre es la tierra modelada que tiene por su sangre el fósforo, el cobre, el hierro, el tungsteno, el manganeso, el silicio, que tiene todos los elementos de la naturaleza, es un pedazo de tierra con patas y ojos que andan el paisaje, que debe respetar a esa tierra y debe hablar por sus propios modos lo que la tierra tiene que decir, porque la tierra no habla, hace."¹³ En este punto encontramos presente una diferenciación con la posición del MNC que analizamos anteriormente: aquí el acento no sólo está puesto en el hombre, sino que en algunos casos la centralidad sigue siendo la naturaleza, pero representada de una forma nueva, desde una proximidad que -podríamos pensar- es un producto típicamente ayaliano.

Esta forma de concebir y expresar el paisaje la encontramos también en una de sus composiciones más difundidas, *El mensú*. La dimensión sonora de la canción, es una galopa misionera, compás de 6/8. La construye una pluralidad de tiempos convergentes, a los que les toca ocupar el primer plano de la canción en diferentes momentos. La canción es más lenta en las estrofas y se acelera vertiginosamente hacia el estribillo, con el grito de ¡Neike! Que pareciera incluso apresurar el mismo canto.

La canción está plagada de colores que dibujan un paisaje que es a la vez la existencia diaria del mensú entre la selva misionera y la explotación de los conchabadores¹⁴ y capangas¹⁵. Un aspecto a destacar de la canción

¹⁰ Ver Arturo M. Lozza. "Por los cauces de América Latina, la jangada va", entrevista a Ramón Ayala, *Nuestra Propuesta* (19 de febrero de 2009), p. 11.

¹¹ Es claro que el colectivo al que se refiere en este punto Ramón Ayala son los integrantes del Movimiento del Nuevo Cancionero, con el que el autor estuvo en vinculación. De hecho, la misma Mercedes Sosa es quién edita y hace famosas algunas canciones de Ayala incluso antes de que el propio compositor las editara, como *El Cosechero*, *El Cachapepero* o *Jangadero*, todas presentes en *Canciones con Fundamento* (1965).

¹² El cachapepero es el trabajador que con un carro -el cachapé- transporta los troncos en las forestaciones.

¹³ Lalo Mir, Encuentro en el Estudio mm. 9:15-10:55), disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=wwiz0HwtQR4>

¹⁴ Se le llama así al intermediario a través del cual el futuro trabajador de la yerba era atraído hacia esa forma de trabajo temporal e ilegal, habitualmente mediante trampas y engaños.

¹⁵ Encargados de las plantaciones a mando del patrón, figura que se encargaba de controlar represivamente el trabajo del mensú y evitar su fuga de las plantaciones.

es que el sujeto enunciador de la misma es variable, en algunos momentos Ayala refiere al “mensú” en tercera persona (“y el latir del monte quiebra la quietud / con el canto triste del pobre mensú”), como describiendo o relatando una situación, mientras que en otros momentos ocupa la primera persona y se inviste del propio sujeto que relata, siendo él mismo el protagonista de la canción (“Yerba, verde, yerba / en tu inmensidad / quisiera perderme para descansar”). El comienzo de la canción carga, en una única estrofa, una pintura total del paisaje: “Selva, noche, luna, / pena en el yerbal, / el silencio vibra en la soledad / y el latir del monte quiebra la quietud / con el canto triste del pobre mensú”

En el yerbal, se describen elementos que lo pueblan: selva, noche, luna. Pero también *pena*. Se mezclan en la enumeración propiedades humanas y naturales, lo que expresa tanto una humanización de la naturaleza como una sintonía que es casi una unidad entre el mensú y su entorno. Esa pena que está presente en Yupanqui con el traslado de los indios desde lo alto hacia las plantaciones y el alejamiento de su lugar natal, reaparece en Ayala, aún sin una enunciación ni una explicación de sus causas. El silencio *vibra*, y el monte *late*. Ambas acciones rompen con la quietud y la soledad, rompen con la calma del mensú, y es aquí donde podemos situar uno de los orígenes de la pena y la tristeza de su canto. Como afirma Varela en *El Río Oscuro*, en este comienzo Ayala pareciera estar describiendo “el reinado de la yerba mate”, un fenómeno natural más que una situación de explotación social.

Veamos como continúa: “Yerba, verde, yerba, / en tu inmensidad, / quisiera perderme para descansar / y en tus hojas frescas encontrar la miel / que mitigue el surco del látigo cruel”. En esta segunda estrofa presenciamos un giro. Ya el monte que quiebra la quietud es también el lugar donde el mensú quisiera *perderse* para descansar. La yerba ya no es la que instala una temporalidad de pena y opresión, sino aquella que puede proveer dicha con sus hojas frescas y, así, mitigar el *surco* del látigo del capanga. Sin ser mencionado aún, aquí aparece por primera vez el encargado de reprimir a los mensú y controlar las explotaciones: el capanga, mano directa de los patrones en las zonas de recolección de la yerba. Es gráfica la referencia al *surco* del látigo, puesto que tradicionalmente este término está ligado al trabajo realizado por un arado sobre la tierra, mientras que aquí Ayala denota la acción del látigo sobre el cuerpo del mensú. Aquí encontramos una fuerte simbología: el látigo sobre el mensú, como el arado sobre la tierra, trabaja. Forja una disciplina, subordina, castiga. Y también, podríamos pensar, a la vez del surco que prepara el terreno para la siembra, que el surco que hace el látigo del capanga va sembrando a la vez que pena, tristeza y opresión, el deseo de libertad, aunque este no se manifieste como lucha sino como voluntad de escapar, perderse¹⁶.

“¡Neike! ¡Neike! / El grito del capanga va resonando / ¡Neike! ¡Neike! / Fantasma de la noche que no acabó / Noche mala que camina hacia el alba de la esperanza, / día bueno que forjarán los hombres de corazón”. En el estribillo es donde explícitamente aparece la figura del capanga. Si la primera referencia fue a su látigo, ahora su presencia es con un grito: ¡Neike! (¡Vamos! En guaraní). La noche, una referencia a la situación general de explotación vivida por el mensú, y la figura del capanga reafirma que aún no se ha terminado. Sin embargo, esa noche *mala* (que implícitamente deja abierta la posibilidad de que exista una noche *buen*) “camina hacia el alba de la esperanza”. La referencia la noche que *camina* puede hacernos pensar en un desarrollo natural que llevaría a la superación de esa explotación, pero el siguiente verso parece venir a evitar esta interpretación, puesto que al día bueno lo *forjarán* los hombres de corazón.

Los versos centrales de la canción están marcados por el primer plano del acordeón, sobre el cual Ayala discurre en una poesía que con ese trasfondo musical remite a una posible reflexión del mensú en una pausa del trabajo, o bien, la reflexión posterior de alguien que, habiendo vivido esa experiencia en el pasado, la piensa desde un presente diferente: “Verde gris, verde brillante, / rojo toro, sangre adelante, camino y selva / En la picada profunda, pasos, calor, humedad, / lleno de harapos el hombre, / y en los helechos el monte pleno de savia y bondad / Las hachas están calladas, crece el silencio con él, / ya el obraje quedó lejos, / y el corazón va despierto rumbo al amanecer / Verde gris, verde brillante / rojo toro, sangre adelante, camino y selva”

¹⁶ El escape o fuga era el modo de lucha más utilizado por los mensú en la época de cosecha de la yerba mate silvestre, a principios del siglo XX, tal y como queda retratado en el final de la novela de Varela. Posteriormente este método de producción es reemplazado por las plantaciones, donde comienza la sindicalización de los trabajadores de la yerba mate. Al respecto ver el cuento “*Los precursores*” de Horacio Quiroga.

Los colores siguen pintando un paisaje diverso, lleno de vida, pero que es para el mensú lugar de sacrificio, pobreza y pesar. Cuando ya no se trabaja, cuando las hachas *callan* el silencio *crece* y el monte vuelve a mostrarse pleno. Es aquí cuando el corazón -mencionado por segunda vez en la canción- va *despierto* rumbo al amanecer. No puede ser casualidad la utilización de esta palabra que remite a conciencia, a comprensión de la situación de explotación, a superación. El mensú ha dejado definitivamente de ser parte del paisaje social de explotación, pero sigue siendo uno con la selva. Cuando callen las hachas sucederá que el monte será pleno y el hombre encontrará, forjará el amanecer. *Forjar* el amanecer e ir *despierto* son referencias activas que nutren el desarrollo de dos tensiones presentes en la canción: a) el mensú como parte del paisaje de la selva misionera, entendiendo por paisaje también la vida del obraje, conchabadores, capangas y patrones; y b) el mensú como trabajador explotado que tiene una vinculación natural con la tierra que ha sido deformada por la opresión. Pensando en estos dos aspectos simultáneamente podemos comprender como la yerba, el monte y la selva son a veces opresión y a veces respiro, descanso, esperanza. Y también podemos ver cómo ese mensú cantor lleno de penas puede y necesita forjar un día bueno.

Las características de esa esperanza hacia la que camina la noche y de ese día por venir se expresan con mayor claridad en la última estrofa: “Río, viejo río que bajando vas, / quiero ir contigo en busca de hermandad, / paz para mi tierra cada día más, / roja con la sangre del pobre mensú” El reencuentro con el río en busca de hermandad y la paz son los elementos de ese día bueno por venir. La paz es para la tierra, para la selva, y también para los mensú que con su sangre han teñido esa tierra, fusionando hombre y tierra a partir de una misma existencia penosa, sacrificada, expoliada, que habrá de ser reivindicada.

Consideraciones finales

Como hemos visto, cantarle al paisaje puede ser entendido de diversas maneras. Parte del trabajo que hemos intentado hacer consiste en analizar para un período de tiempo específico y para un pequeño conjunto de autores y obras, las formas en las que la idea de paisaje y la canción folclórica se han ido relacionando, modificando y también, disputando.

La canción folclórica, al triunfar en su encumbramiento como *el* género por excelencia de la canción nacional, se constituyó también en un campo central de disputa ideológica, política y estética. Una disputa que también implica que los contrincantes asuman una base común, que a nuestro criterio es un cierto esencialismo. La relación entre canción folclórica y tierra, nación, pueblo o paisaje es constitutiva de todos los autores estudiados, pero la diferencia se produce -justamente- en lo que se entienda por estos conceptos. Diferentes lecturas sobre la dinámica social, la identidad nacional o la composición del sujeto pueblo son las que se expresan en la disputa al interior de la canción folclórica, pero también, al interior de un mismo enfoque, encontramos diferencias sustantivas.

Esto último podemos observar contemplando a la vez las obras de Matus, Tejada Gómez y Mercedes Sosa, por un lado, y las de Ayala por otro. Se le canta de forma diferente al paisaje, y también a un paisaje diferente. Los primeros autores reivindican la zona del Noroeste Argentino y el Cuyo, coincidentes con el relato oficial folclórico que privilegia estos lugares como la cuna de este tipo de canción popular en detrimento de otras zonas como la Patagonia o el Noreste. Ayala, por su parte, se esfuerza por construir un repertorio musical que exprese a su zona -la selva misionera, el Chaco Boreal o Gran Chaco, el noreste- y en esta expresión, a la gente que lo habita y lo trabaja.

Canción folclórica, representaciones del paisaje y compromiso militante se cruzan en los tres autores estudiados y constituyen un rasgo de la época, la perspectiva crecientemente *militante* de la canción. El Nuevo Cancionero, aún con sus concepciones esencialistas y con una mirada sesgada del país, propone una apertura, movilidad y cambio permanente en el folclore que deja lugar para que otros compositores -como el caso de Ayala, pero también de cineastas, poetas, pintores o artistas en general- incorporen obras y enfoques novedosos a la tarea de elaboración de una cultura nacional de contenido popular.

Algunos posibles caminos de análisis quedan abiertos a partir del presente trabajo, entre ellos, la relación específica entre las representaciones populares de la canción folclórica y la vertiginosa historia de luchas sociales ocurrida en las décadas del sesenta y setenta en nuestro país, así como la comparación con representaciones del paisaje y los sujetos sociales constituidas en compositores y autores de una canción

folclórica nacionalista, que también tuvo su lugar con Roberto Rimoldi Fraga, Hernán Figueroa Reyes o José Larralde.

Bibliografía

Arturo M. Lozza. “Por los cauces de América Latina, la jangada va”, entrevista a Ramón Ayala, *Nuestra Propuesta* (19 de febrero de 2009)

Ayala, Ramón (2015). Confesiones a partir de una casa asombrada. Rosario: Serapis; Posadas: EDUNAM – Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones.

Chamosa, Oscar (2012). *Breve historia del folclore argentino (1920-1970): identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.

Galasso, Norberto (1992). *Atahualpa Yupanqui. El canto de la patria profunda*. Buenos Aires: Colihue.

Gravano, Ariel (1985). *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor

Moliner, Carlos D (2011). *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires: De aquí a la vuelta.

Mir, Lalo (2013). Encuentro en el Estudio con Ramón Ayala, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=wviz0HwtQR4>

López, Marcos (2012). *Ramón Ayala* (Documental). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=sLwzLLQkZW8>

Orquera, Yolanda Fabiola (2007). “Marxismo como mediador evanescente: Yupanqui, indigenismo y peronismo en el campesinado tucumano de los ’30s a los ’70s”. *XI Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia*. Universidad Nacional Tucumán.

_____ (2006). “Gerónima Sequeida: intervención en el imaginario de ‘lo argentino’ desde el ‘canto de la tierra’”. *Cuerpo(s) de mujer. Representación simbólica y crítica cultural*. Zulma Palermo, Coord. Córdoba: Ferreira Editora. 207-28.

_____ (2008). “Marxismo, peronismo, indocriollismo: Atahualpa Yupanqui y el norte argentino”. *Estudios en cultura popular latinoamericana*, vol. 27.

_____ (2013) “Las masas andinas ingresan al llano zafretero: Atahualpa Yupanqui y el cine” en Mestman, Mariano y Varela, Mirta, *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba

_____ (2012) “From the Andes to Paris: Atahualpa Yupanqui, the Communist Party and the Latin America Folksong Movement” en Adlington, Robert, *Red Strains, Music and Communism Outside the Communist Bloc*. The British Academy, Oxford University Press.

Pujol, Sergio. “El viejo río que va”, *Página/12* (22 de diciembre de 2013) disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9367-2013-12-22.html>

Rojas, Ricardo (1924). *Eurindia: Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*, Buenos Aires: La Facultad

----- (1966). *El país de la selva*. Buenos Aires: Eudeba

Vassella, Schubert Flores y García Martínez, Héctor (2012). *Hombres y caminos. Yupanqui, afiliado comunista*. Editorial Fundación Ross.