

# ATAHUALPA YUPANQUI: LA PALABRA DESDE EL SILENCIO

Marcela Gloria Romano<sup>1</sup>

*Piedra Sola*, de Atahualpa Yupanqui, publicado por primera vez en 1940, con algunos poemas reeditados y levemente modificados en libros posteriores como *Guitarra*, de 1960, y *El Payador Perseguido*, de 1972, es un breve poemario cuyo subtítulo, *Poemas del Cerro*, ya advierte sobre la contextualización cultural y expresiva que confirmará posteriormente el libro: el noroeste andino es, en *Piedra Sola*, el paisaje temático dominante, desplegado a partir de alusiones a elementos de la naturaleza, tipos humanos regionales, preocupaciones características. Asimismo, la práctica poética recupera, en gran parte del corpus, una forma de escritura, oral, tradicional -la de la copla-, actualizada en su nivel de lengua propio, estilización<sup>2</sup> que permite encuadrar el texto dentro del sistema literario de "proyección folklórica"<sup>3</sup>.

1 Universidad Nacional de Mar del Plata

2 Según Bajtin y su dibujo de los modos de intertextualidad, "en el caso de que la palabra del autor se presente de modo que se precisa su caracterización o tipicidad en relación con una persona determinada, con una cierta posición social, con una manera artística especial, estamos frente a una estilización, ya sea ésta una estilización literaria habitual, ya un discurso oral estilizado". Cfr. Mikail Bajtin, *La poética de Dostoiévsky*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981: 260.

3 Todavía nos parece sumamente esclarecedora la distinción que Augusto Raúl Cortazar realiza entre "folklore literario" y "literatura folklórica", concediéndole a ésta última la cualidad de constituirse en "proyección" del primero. Y especifica sus rasgos: "a) Son expresiones de fenómenos folklóricos; b) producidas fuera de su ámbito geográfico y cultural, c) por obra de personas determinadas o determinables, d) que se inspiran en la realidad folklórica, e) cuyo estilo, formas, ambiente o carácter trascienden y reelaboran en sus obras f)

Nuestro trabajo se detendrá específicamente en la confirmación paulatina de un presupuesto: existe en *Piedra Sola* la constitución de una poética peculiar, una *poética desde el silencio* la cual, dibujada a lo largo del poemario por la misma escritura, remite referencialmente a una instancia antropológica que la contiene: el mundo indígena de los Andes, su filiación armónica con el medio, su naturaleza esencialmente contemplativa.

Ya la dedicatoria, que junto con el título y el subtítulo, diseñan el marco paratextual<sup>4</sup> de los poemas, esboza un modo particular de poetizar:

¡Tierra mía!  
 En el camino de tus montañas encontré mi corazón  
 estas palabras.  
 Lo grande, lo intraducible, queda dentro de mí.  
 Como una música recóndita, amparada en la  
 fuerza cósmica de tu silencio.  
 Atahualpa Yupanqui<sup>5</sup>

El pretexto prepara, como mencionamos, la recepción del corpus total, y determina, inicialmente, los sujetos escriturales predominantes y la relación de homología que entre sí establecem. La dedicatoria comienza con una exclamación apelativa - Tierra mía! - que tiene como destinatario un "tú" específico: el paisaje de montaña, aquí, como en muchos poemas del libro, humanizado, convertido en sujeto potencialmente dialógico. Un "tú" caracterizado, según vemos hacia el final, por "la fuerza cósmica del tu silencio", rasgo que plantea, conceptualmente, una dimensión trascendentalista que intentaremos delimitar en su diseño poético. El emisor, por su parte, aparece construido como "hablante-autor" de los poemas que siguen, homologándose con el sujeto autorial: "Atahualpa Yupanqui", quien firma la dedicatoria. Este "yo" revela, ya en el pretexto, su concepción acerca de la práctica poética: en primer lugar, encuentra sus palabras con el "corazón" (poesía entonces, ligada a la vida); luego, y esto interesa especialmente a nuestra hipótesis, agrega que "lo grande, lo intraducible, queda

destinadas al público general, preferentemente urbano g) al cual se transmiten por medios técnicos e institucionalizados, propios de cada civilización y de cada época". Cfr. Augusto Raúl Cortazar, *Folklore y literatura*. Bs.As.: Eudeba, 1964: 13.

<sup>4</sup> Genette llama de este modo a los materiales textuales que rodean el cuerpo textual central: título, subtítulos, prefacio, advertencias, etc. y considera su ingerencia como "uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decidir, de su acción sobre el lector". Dfr. Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1990: 11-12.

<sup>5</sup> Cfr. Atahualpa Yupanqui, *Piedra Sola. Poemas del Cerro* (1940). Bs. As.: Siglo Veinte, 1979: 5.

dentro de mí. Como una música recóndita...". Lo esencialmente poético es, para el hablante, aquello que no se dice, el silencio, similar al de la montaña y sus secretos interiores. Lo "intraducible" plantea, entonces, la idea de la insuficiencia de la palabra humana para revelar completamente la realidad, al tiempo que establece, dentro de ésta, un nivel existencial de trascendencia asociado con el universo mítico andino<sup>6</sup>.

El poema que da nombre al libro, *Piedra Sola*, instala, desde el principio, la identidad hombre-naturaleza. Si bien este texto no alude directamente al problema que nos ocupa, sí ofrece una muestra de la relación yo-tú (naturaleza) en permanente situación de interlocución, al tiempo que retrata un elemento de mundo telúrico caracterizado, justamente, por la fuerza interior de su silencio, frente a un destino poco feliz, paradigma de la vida humana:

Para junto al camino  
Piedra Sola,  
¿qué vientos te derribaron  
de la cumbre?

¡Cómo vives tu destino!  
Piedra Sola,  
Grandeza que no ha quebrado  
tu derrumbe...

(Yupanqui: 7)

La figura de la piedra vinculada simbólicamente a la del hombre se presenta reiteradamente a lo largo del poemario. En muchos de ellos, la piedra es el correlato natural de los duros "trabajos" impuestos por una vida marginal, alusión que impone en el texto, aun cuando tangencialmente, una voz de denuncia. Así, en *Cumbreña*, el hablante se desplaza hacia un "yo" femenino que, desde su propio nivel de lengua, emite su queja:

Trabajar con mala paga  
por culpa de mi destino.  
Toditos quieren golpearme  
con las piedras del camino...

(Yupanqui: 72)

6 Importa destacar la densidad semiótica aportada al hablante escritural por el hablante real, Héctor Chavero, mediante su figura artística, Atahualpa Yupanqui. El constructo "espectacular" del cantante y compositor condiciona la recepción del texto a través de su seudónimo, su imagen física, su vestimenta, el estatuto casi mítico que la opinión le ha conferido. Estos códigos extratextuales lo enlazan, naturalmente, con el sujeto del enunciado, cuya constitución resulta así notablemente enriquecida.

Frente a una existencia signada por el dolor y el esfuerzo, el universo interior, inalterable. Ambos costados de la realidad humana se cifran en *Piedra y cielo* mediante una economía de recursos -pura sustantivación, versos de arte menor, lexías de tono sentencioso- que señala el esfuerzo de síntesis y desnudez expresivas solidarias con la poética conceptualmente buscada:

; Mi vida! Piedras afuera,  
cielos adentro...  
(Yupanqui: 69)<sup>7</sup>

Pero es en el poema *Piedras* donde este elemento telúrico se revela como correlato natural del poderoso silencio del espíritu:

No digo que tengan voz  
ni que se digan palabras;  
ocasiones el silencio  
dice las cosas más claras...  
  
; Algo se dicen las piedras!  
A mí no me engaña el alma.  
Temblor, sombra o qué sé yo...  
Mesmo que si conversaran...  
  
; Mal haya! Pudiera un día  
vivir así: sin palabras...  
(Yupanqui: 47-48)

El discurso regionalizado, a cargo de un hablante contextualizable culturalmente, acusa una sencillez absolutamente ligada a la ascesis poética inicialmente planteada. Lenguaje perfectamente decodificable, con una fuerte presencia del sujeto emisor, cuyo saber se genera a partir de un conocimiento intuitivo: "A mí no me engaña el alma". Detrás de esta transparencia comunicativa, se esconde, sin embargo, una cuidada retórica de la elipsis: insistencia en el uso de deícticos con valor de indefinición ("algún algo", "algo"), lexías perifrásticas ("o que sé yo"), sustantivos que remiten a una semántica de ambigüedad ("Temblor, sombra..."), sentencias leónicas ("Ocasiones el silencio/dice las cosas más claras..."), utilización de puntos suspensivos. Todas estas estrategias, relacionadas algunas de ellas con los modelos retóricos de la poesía mística, conforman un camino poético

7 Cr. también los poemas "Canción de Cuna", "El quenero" y "La quena rota". Cfr. Atahualpa Yupanqui, *ibidem*: 22, 33 y 49 respectivamente.

cuya meta es la final ausencia de palabras, el silencio pleno de significados, la nada textual sumergida en un estado de contemplación absoluta: "Mal-haya, pudiera un día/ vivir así: sin palabras...".

Este programa no surge, por su parte, como una estética aislada. La práctica poética es, en este sistema cultural, una práctica religiosa, convocante de lo sagrado: la ascesis poética pone en estrecho contacto la voz del emisor con la voz universal, cósmica, en la que éste se instaura dialógicamente desde su aspiración al silencio. La concepción del hombre como microcosmos del orden universal se encuentra cifrada en *Copla*, donde el trabajo de despojamiento expresivo llega a su máxima profundización en este libro:

¡Ver que nos miran de barro  
Y adentro guardamos cielo!  
¡Saber que nos sienten piedra,  
y seguir siendo Silencio...!  
(Yupanqui: 11)

Esta copla se integra métricamente a las formas de la poesía hispana tradicional y, desde una fisonomía popular, se acerca en el nivel conceptual a preocupaciones de raíz metafísica. La exasperación del afán de brevedad se traduce en la elección de una única estrofa (y de arte menor, que restringe todo posible despliegue retórico y grandilocuente) en la contitución del poema. Asimismo, su montaje formal acusa nuevamente una filiación con la escritura elíptica. La copla se divide en dos zonas sintácticas unimembres, a la vez subdivididas en pares semánticamente antitéticos, girando alrededor de "barro-cielo" y "piedra-Silencio". La utilización de verboides infinitivos como núcleos de estos sintagmas despoja la "anécdota" lírica de subjetividad y temporalidad para conferirle un matiz sentencioso de naturaleza generalizadora. Al mismo tiempo, los pares de sustantivos enfrentados se presentan desnudos de toda adjetivación, concentrando en su significado simbólico toda la fuerza semántica de la copla. La especificidad del "silencio" al que se alude al final está marcada en el texto por la mayúscula, de función sacralizadora, para indicar el contraste con la mudez aparentemente estéril de la "piedra". Hay a la vez una homología entre los primeros términos de las antítesis, "barro"- "piedras" (contingencia) y "cielo"- "Silencio" (ser), alrededor de la cual se plantea el motivo fundamental del poema: la apariencia humana contingente y su verdadero destino de eternidad, correlato del Silencio armónico de la naturaleza.

Pero en *Piedra Sola* no sólo la "piedra" remite simbólicamente al "silencio" universal. Con menor aunque eficaz protagonismo, también el agua<sup>8</sup> es cifra de este destino trascendente. El poema *Agüita del pedregal* (título que asocia, no arbitrariamente, ambos elementos) diseña, paradigmáticamente, el perfil de esta voz poética en diálogo con la voz universal:

Ruidosos corren los ríos  
deshaciendo el arenal;  
aguas que corren furiosas  
se enturbian cada vez más.

¡Que eso nunca te confunda,  
agüita del manantial!  
Sabe que también hay fuerzas  
en tu callado viajar...  
En mucho nos parecemos,  
agüita del pedregal...<sup>9</sup>

Nuevamente aquí, como en el caso de la piedra, se elige un elemento "menor", insignificante, de la naturaleza, para exaltar su fuerza interior. En este ejemplo específico, el hablante se iguala al "tú" (agua de manantial), también humanizado, rescatando de ella su modo de ser particular: la humanidad, el silencio, la pequeñez, la transparencia, enfrentadas con el protagonismo violento y turbio de los "ríos".

Estos sentidos remiten simbólicamente a dos modelos de expresión, a dos poéticas: aquella que despliega su fuerza "ruidosa" y declamatoria, y la escogida por el hablante, pobre en caudal, casi muda, aparentemente estéril. Una poética de la restricción, de frutos apenas visibles, pero que esconde, como el agua del manantial, la fuerza interior de la tierra, que permanece, latente, en la palabra no dicha.

Esta mirada sobre la estética de Yupanqui resulta incompleta en la medida en que nos hemos restringido a un sólo libro, y, dentro de éste, a unos pocos poemas. Sin embargo, consideramos que nuestro breve rastreo ha servido para establecer, al menos superficialmente, uno de los rasgos

<sup>8</sup> Cfr. la presencia de este motivo en los poemas "Noche en el río", "Candonga", "Siesta", "Yacochay" (Ibidem: 42, 54-55, 56-57 y 88 respectivamente).

<sup>9</sup> La versión del poema aquí escogida es la última, publicada dentro de una antología que acompaña a *El payador perseguido* Bs. As.: Siglo Veinte, 1972: 75. Allí se modifica la versión inicial en la última estrofa, así publicada (Dfr, *Piedra Sola*: 9-10)

¡ En algo nos parecemos,  
agüita del pedregal...!

escriturales más sobresalientes en la producción poética y cancioneril de Atahualpa: su vinculación profunda con las formas poéticas populares, el encuentro de las mismas con los grandes temas universales, la contextualización de éstos en un sistema cultural específico. Un sistema cultural -el indígena de los Andes- que funda, a su vez, una particular concepción de lo sagrado: la del hombre en armonía con la naturaleza, la del reacio silencio de esa naturaleza y de sus hombres como la más perfecta de todas las palabras. A esta poética tiende, en un esfuerzo calculado de sencillez y despojamiento, que abreva también de la sabiduría anónima popular, la voz de Yupanqui.