

JORGE CAFRUNE: MIGRAR A LA PROPIA MUERTE

JORGE CAFRUNE: MIGRATE TO ONE'S OWN DEATH

JORGE CAFRUNE: MIGRAR PARA A PRÓPIRA MORTE

Luciana Arriaga*

Universidad Nacional de Salta
arriaga.luciana.90@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4350-2951

Recibido: 17/03/21

Aceptado: 20/06/21

* Luciana Arriaga es profesora en Letras de la Universidad Nacional de Salta. Se adscribió a la cátedra de Problemáticas de las Literaturas Argentina e Hispanoamericana. Tuvo una beca de investigación estudiantil universitaria sobre Literatura Regional, Proyecto "Raúl Aroz Anzoátegui, poeta y ensayista". Trabajó como docente en distintos colegios secundarios desde el año 2013. Realizó talleres de lectura y escritura creativa en Biblioteca Popular "El Molino" N° 4083. Actualmente, es docente de Normativa de la Lengua Española, Comprensión de Textos y Teoría Literaria en el IES N° 6040 de Vaqueros. Cursa la Maestría Estudios Literarios de Fronteras (UN-Ju-Jujuy) y participante del proyecto de investigación "Poéticas migrantes y políticas de la memoria" a cargo de la Prof. Betina Campuzano (UNSA).

Resumen

El siguiente trabajo propone una lectura de la figura migrante del cantante argentino Jorge Cafrune a partir de la crónica de Jimena Néspolo (2018) *¿Quién mató a Cafrune? Crónica de la muerte de la canción militante*. Desde diferentes miradas, encontramos en este emblema del folclore popular la figura de la migración no solo como desplazamiento físico/espacial, sino también desde sus escritos (las letras de sus canciones), y desde su capacidad performática. La migración, para este autor desplazado, también es leída como un factor ideológico, motor para otros posibles desplazamientos y sus consecuencias.

Palabras clave: Migración, Autoría desplazada, Performance, Folclore popular.

Abstract

The following work proposes a reading of the migrant figure of the singer Jorge Cafrune from the chronicle of Jimena Néspolo (2018) *Who killed Cafrune? Chronicle of the death of the militant song*. From different points of view, we find in this emblem of popular folklore the figure of migration not only as a physical / spatial displacement, but also from his writings (the lyrics of his songs), and from his performative capacity. Migration, for this displaced author, is also read as an ideological factor, a motor for other possible displacements and their consequences.

Keywords: Migration, Displaced authorship, Performance, Popular folklore.

Resumo

O trabalho a seguir propõe uma leitura da figura migrante do cantor Jorge Cafrune a partir da crônica de Jimena Néspolo (2018) *Quem matou Cafrune? Crônica da morte da canção militante*. Sob diferentes perspectivas, encontramos neste emblema do folclore popular a figura da migração não apenas como um deslocamento físico / espacial, mas também a partir de seus escritos (as letras de suas canções), e de sua capacidade performativa. A migração, para esse autor deslocado, também é lida como fator ideológico, motor de outros deslocamentos possíveis e seus desdobramentos.

Palavras-chaves: Migração, Autoria deslocada, Atuação, Folclore popular.

Presentación

El hombre es, por naturaleza, un sujeto trashumante. Migra para sobrevivir. El movimiento le ha permitido alimentarse, encontrar hogar, trabajo e, incluso, escapar de la muerte. La historia de Jorge Cafrune es la de un hombre que migró para encontrarla. Contextualicemos. Con su vida de cantor popular anclada en los 60 y 70, no escapó a la realidad de la Argentina en aquellos años. Con el peronismo proscripto, con la violencia estatal y luego paraestatal, con la gran masa popular excluida, nunca disimuló su identificación con quienes serían perseguidos, asesinados y desaparecidos durante la última dictadura Cívico-Militar.

Jorge Antonio Cafrune Herrera (08 de agosto 1937 - 01 de febrero 1978) nació en el norte de Argentina, en la provincia de Jujuy, en el seno de una familia de costumbres gauchescas. Su ascendencia es la siriolibanesa, como la de muchos nortños. Formó parte de algunos grupos de música folclórica como Las voces del Huayra o Los cantores del alba, y finalmente alcanzó amplio reconocimiento como solista. Realizó varias giras (nacionales e internacionales), y fue un artista comprometido con el contexto de su época. Muy cercano al peronismo, y a diferencia de otros artistas de la época, decide volver al país durante la dictadura Cívico-Militar, y muere tras interpretar “Zamba de mi esperanza”, letra prohibida en ese entonces. La crónica que escribe Jimena Néspolo busca, entre otras cosas, encontrar una respuesta a la pregunta aún no resuelta por la historia oficial sobre la muerte del artista. Se sabe que fue embestido un 31 de enero de 1978 en su caballo por una camioneta Rastrojero y que falleció ese mismo día a la noche. Se conoce también que fue bajado abruptamente del escenario al interpretar esa zamba y amenazado de muerte. Lo que no está en los anales de la historia oficial, pero sí investiga esta crónica, es el nexo entre su muerte y su accionar. Jorge Cafrune forma parte del imaginario popular argentino por ser el emblema del gaucho re-

tobado. Logró una llegada al público, a las masas, como pocos artistas de su época. Sus canciones y su figura siguen siendo un emblema, no solo para el ámbito del folclore, sino también para gran parte de la izquierda popular.

A partir de un exhaustivo trabajo de investigación, Jimena Néspolo escribe *¿Quién mató a Cafrune? Crónica de la muerte de la canción militante* (2018). La autora nació en la provincia de Buenos Aires. Es poeta, escritora, investigadora del CONICET. Doctora en Letras por la UBA. Recibió el premio del Fondo Nacional de las Artes con su ensayo “Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto” (2004) y dirige la revista Boca de Sapo, donde la crónica toma un lugar relevante como un género que se abre paso en el campo literario actual. En este libro, retoma cuestiones relacionadas a la historia, al folclore, al feminismo, a la militancia, a la canción popular, a su propia vida. En un estilo que va desde un registro formal, como lo es el de la investigación, hasta el lenguaje visceral de la infancia, logra configurar la estampa revolucionaria del cantor y remover en la memoria colectiva un recuerdo que se cierra en una pregunta que no ha sido respondida aún en el discurso oficial.

Si bien hay mucho escrito e investigado sobre la vida de Jorge Cafrune, su figura polémica y las letras de sus canciones, no hay aún trabajos que aborden, desde un enfoque investigativo, *¿Quién mató a Cafrune? Crónica de la muerte de la canción militante*, recientemente publicada en Argentina en el año 2018. Son muchas las temáticas que se desprenden de la crónica, y de la figura del artista. En este trabajo, pondremos el foco en cómo se construye la figura de Jorge Cafrune desde este texto literario, entendiendo que la autora recupera a este personaje que forma parte del imaginario popular para volver sobre ciertas cuestiones que parecen ya cristalizadas, desde un género actual y argumental como lo es la crónica. En su escrito, Néspolo pone de manifiesto las múltiples *migraciones* que se pueden leer en la vida de este personaje, en desplazamientos espaciales y

de otro tipo. El objetivo de este trabajo será el de relevar y analizar todas esas migraciones, tomando como punto de partida la categoría de *sujeto migrante* propuesta por Antonio Cornejo Polar (1996).

La crónica: un género de frontera

No resulta casual que para hablar de este personaje tan anfibio en una época en la que los semas del folclore y el gauchaje¹ parecen ya agotados, Jimena Néspolo elija la crónica. Si bien no es nuestro objetivo ahondar en el género en sí, creemos importante destacar la elección de la autora, ya que no resulta irrelevante. Este género es urbano (siglo XX) y llega pujando desde los márgenes. Según Elena Altuna:

Las rápidas transformaciones de los espacios urbanos en las últimas dos décadas del siglo XX, la presencia de nuevos actores en el campo social, la vivencia de una temporalidad acelerada amenazando borrar las huellas de la memoria más reciente, tanto como la necesidad de testimoniar estos cambios, han conducido a una renovada emergencia de la *crónica* en el campo literario latinoamericano. (Altuna, 2016, p.101)

La historia de Cafrune, cronicada como la muerte de la canción militante, responde también a una necesidad de revisar aquellas verdades no denunciadas por la historia oficial: “Si escuchábamos ‘el cuento del accidente’ debíamos mantenernos silentes porque el peligro podía acechar incluso en ese pueblito de provincia” (Néspolo, 2018, p. 9) escribe en el Prólogo. De ahí su carácter de urgencia. De urgencia, pero también de denuncia, de resultado de una investigación periodística, de desmontaje.

Entendemos que es este un género migrante y de frontera, ya que, por un lado, viene a problematizar cuestiones que incomodan al discurso hegemónico para resemantizarlo. En este caso, hunde el dedo en la herida de un pasado reciente que apenas

está logrando ponerse en discurso en textos como el analizado. Por otro lado, porque es un género poroso, fronterizo, permeable, híbrido, que toma del discurso social —del rumor social—² géneros como el periodístico, el histórico, cruzándolos con el lírico, para entramar la polifonía de la que la literatura está hecha. En este sentido, la misma biografía de Jimena Néspolo se relaciona con el género desde su propia praxis, puesto que, además de ser escritora y poeta, está atravesada por el discurso periodístico desde la dirección de su revista. La crónica viene a ser, entonces, una nueva textualidad que da forma a este tipo de discurso.

Cómo migra un gaucho

La figura del gaucho se remonta a la época de la colonia, y refiere al mestizo, al criollo, que se dedica a las faenas del campo. Podemos encontrarlo ya en la literatura desde textos clásicos como *El Matadero* o *El Martín Fierro*, por nombrar algunos ejemplos. Si bien es un término que nace en aquella época, todavía hoy se habla y efectivamente existe este sujeto social. Jorge Cafrune es una de las expresiones icónicas del “ser gaucho” por su manera de vestir, sus intereses, la música que tocó y la manera de interpretarla, su afición por los caballos de campo, etc. En la crónica se describe de esta su acercamiento e inicio: “En la finca, además, tomó contacto con los gauchos y paisanos diversos, con quienes aprendió a montar a caballo y todos los trabajos de la vida de campo”. (Néspolo, 2018, p. 15). Aunque el tema del gaucho parezca agotado, pues mucho ha sido trabajado por la literatura clásica y fundacional del nacionalismo argentino, la lectura que propone Néspolo sobre esta figura es disruptiva puesto que viene a correr el eje sobre juicios sociales ya dados y cristalizados sobre el mismo.

Antonio Cornejo Polar introduce el concepto de *literaturas heterogéneas* (1980) al referirse a la obra de José María Argue-

das, para pensar en aquellos discursos literarios en los que uno de los componentes de la situación comunicativa pertenece a un universo sociodiscursivo diferente. En sus planteos, refiere al caso de la literatura indigenista, en donde tanto el emisor como el destinatario son letrados, pero el referente —el indígena— no lo es. De este concepto se desprenden el de “sujeto heterogéneo” y “sujeto migrante” (1996), para pensar en que cada uno de los elementos de la situación comunicativa pueden ser heterogéneos en sí mismos.

Jorge Cafrune (Perico, Jujuy 1937 - Benavidez, Buenos Aires 1978) podría ser considerado un “sujeto migrante”. Perteneció a una familia que descendía de inmigrantes, como una gran parte de la población argentina. Su ascendencia era la sirio-libanesa, por lo que logró reconocimiento bajo el seudónimo de el Turco. Fue conocido, también, por su afición a los caballos, y fue en el lomo de este animal que realizó muchos de sus desplazamientos. A lo largo de su vida, fue la música la que lo llevó a la trashumancia. Viajó por innumerables destinos: desde Latinoamérica, hasta Europa, Estados Unidos o África. Residió en España durante sus últimos años, junto a su segunda esposa, y decidió adelantar su regreso al país tras la grave enfermedad de su padre. Ya desde su filiación, y profundizado desde su historia de vida y su devenir, leemos la heterogeneidad que lo constituye como latinoamericano y como migrante: hijo de sirio-libaneses, gaucho, argentino residente de otros países desde sus giras hasta su estadía en España, y finalmente migrante en su propio país. Pero esta heterogeneidad y condición de migrante se leerá no solo desde su condición de criollo y sus desplazamientos físicos, sino desde otro tipo de migraciones que analizaremos más adelante.

Entre sus tantas anécdotas de viaje, Néspolo rescata la de una gira que el artista realizó con Los Olimareños³ por el interior de Uruguay. En el recorrido, los músicos hicieron el camino a Artigas y Rivera por Brasil. En ese año, 1961, se vivía un clima tenso en este país debido a la caída del presidente Qua-

dros, quien comulgaba con la ideología de la revolución cubana. Cuando el Turco y sus colegas fueron detenidos por la policía, fueron sometidos a un largo interrogatorio. Cafrune llevaba su barba tupida y esto fue motivo suficiente para levantar sospechas. Luego de probar los fines con los que viajaban, “le dije al oficial: ‘¿Ha visto que no había nada?’ ‘Sí —me contestó— pero ¡vosé tem barba moito peligrosa!’” (Néspolo, 2018, p. 39) La barba, que forma parte de la fisonomía de un *otro*, lo acompañó desde entonces.

Domenico Nucera (2002) explica al respecto que, ante la imagen de este *otro*, operan los *prejuicios*. Estos no son nunca individuales, sino colectivos. Para el autor, el prejuicio con el que es juzgado el personaje en esta escena “pertenece a una sensibilidad colectiva que expresa a través de él la hegemonía cultural de una idea con respecto a otras” (Nucera, 2002, p. 263). En este caso, una hegemonía anti-revolucionaria que representa esos valores y esa ideología a los que Cafrune se opondrá desde su música y desde sus acciones, leídas en clave de actos políticos.

La figura del migrante es, entre otros, un foco de discusión para cada país. Es en función del migrante y de las políticas estatales que cada estado establece, que esta figura puede erigirse como un huésped o un enemigo. No olvidemos que este sujeto siempre es/representa una *otredad*. Para Nucera, este *otro* puede ser recibido con hospitalidad, en cuanto representa algo positivo (y él lo plantea en función a una idea de viajero-turista); o con hostilidad, ya que es “temido en cuanto peligro” (Nucera, 2002, p. 286). En el caso de Jorge Cafrune y Los Olimareños en Brasil, y a causa del contexto anteriormente explicitado, este *otro* es el guerrillero, el de la “barba peligrosa”, y por ello se vivencia la hostilidad hacia estos inmigrantes.

Una migración discursiva y performática

Cafrune no fue un migrante solo por su desplazamiento físico/espacial. En su crónica, Jimena Néspolo habla de una “autoría desplazada o de segundo grado” que el cantor popular ejerce sobre sus canciones. Una “fuerte impronta autoral con la que armaba su repertorio y, además, en su capacidad performática, capaz de ajustar e improvisar nuevas letras de acuerdo al público que tenía delante” (Néspolo, 2018, p. 69). En este sentido, podemos pensar en estas “adaptaciones” como esos cambios o migraciones —en el sentido del desplazamiento— que fueron una de las características principales de este personaje, y que aseguran su éxito y su llegada al pueblo (aún más que los propios cantautores de quienes tomaba las letras para transformarlas). No olvidemos que toda migración implica una transformación y una apropiación.

En la configuración de su repertorio, este autor de segundo grado marca y reconoce una filiación. A pesar de los distintos desencuentros que esto le ha producido con sus antecesores, Cafrune reconoce y destaca la propia re-escritura de los cantautores que han marcado su vida como músico, que han dado sustento a su ideología. Atahualpa Yupanqui⁴ fue el más destacado de ellos: “se constituyó en emblema del cambio de la canción criolla, y en bandera, impulso y ancla de esa radicalización del canto de protesta —que Carlos Molinero llama ‘canción militante’ (*Militancia de la canción*, 2011)” (Néspolo, 2018, p. 69). Entre esta *tradición*, entendida en términos de Raymond Williams como “una versión del pasado que pretende conectar con el presente y ratificarlo” (Williams, 2009, p.154) y que es el resultado, como vemos, de un proceso selectivo; podemos mencionar a tantos otros como Jaime Dávalos⁵ y Eduardo Falú⁶.

La forma en que estos textos “dialogan”, en términos de Bajtín (año), posibilitando nuevas lecturas, nos remite a la noción literaria de “intertextualidad”. Desde un marco metodológico anclado en la Literatura Comparada, Tania Franco Carvalhal

(1996) explica de qué manera surge este concepto y cómo viene a renovar la temática del estudio de las fuentes. El término bajtiniano “intertextualidad” es traducido por Julia Kristeva. En su libro *Semiótica* (1981), la autora explica que la productividad del texto literario existe porque todo texto es absorción y transformación de otro texto. En este sentido, explica Franco Carvalhal, el proceso de escritura resulta del proceso de lectura anterior de un “corpus”. A partir de este nuevo concepto, entonces, aquello que era entendido como una relación de dependencia, esa supuesta deuda que existía con el texto anterior, pasa a ser entendido como un procedimiento natural de reescritura de los textos.

En libro *Literatura Comparada* (1996), Carvalhal presenta también la figura del comparatista. En su lectura, este adopta una actitud de crítica textual mediante la cual no se detiene en simples identificaciones de estas relaciones, sino que las analiza en profundidad. Es decir, no va a preguntarse únicamente por qué se rescata un texto dentro de otro, sino “¿Cuáles son las razones que llevaron al autor del texto más reciente a releer textos anteriores? Si el autor decidió reescribirlos, copiarlos, en fin, relanzarlos en su tiempo, ¿qué nuevo sentido les atribuye con ese desplazamiento?” (Carvalhal, 1996, p. 69).

Clara queda, entonces, la mirada comparatista con que Jimena Néspolo caracteriza de “autoría desplazada o de segundo grado” justamente a esta reescritura que hace el gaucho Cafrune. De esta manera, sus indagaciones amplían el binarismo con que se suelen establecer paralelos en los estudios de fuentes e influencias. El texto de este autor de segundo grado pasa a configurarse como una reescritura, que no solo transforma el texto desde lo escrito/dicho, sino también desde su performance.

En el mismo sentido de la cuestión autoral, Adriana A. Bocchino (2006) replantea el concepto de “autor” de Foucault a partir de las llamadas “escrituras del exilio”, ajustando su significación al marco de producción de los autores. Para la autora, quienes escriben desde el exilio utilizan ciertas estrate-

gias —como las dedicatorias a sus compañeros desaparecidos, los escritos en memoria de, los epígrafes, etc. — para trazar un entramado dentro del sistema literario como una idea de red. Este recorrido marca la biografía personal del autor, que escribe desde la memoria, contra el olvido, y de esta manera también escribe *otra historia*. Y es que desde esta perspectiva, “no hay la afirmación de un sujeto único sino la contención escrituraria de los sujetos” (Bocchino, 2006, p. 3).

Podemos establecer aquí un paralelismo con Cafrune como autor quien, además de reconocer a otros autores desde los que parte para sus interpretaciones, realiza dos homenajes principales a lo largo de su trayectoria, trazando el entramado dentro del discurso histórico extra oficial. Estos los realiza, justamente, a través de la migración hacia el interior del país: a Felipe Varela, en la gira “De a caballo por mi patria” (1967); y a José de San Martín, en la gira en la que ocho o diez mil hombres cabalgarían hasta Yapeyú. Sobre esta última, escribe Néspolo:

El dramático episodio de la Marcha de Homenaje para honrar sus restos, una marcha irrealizada que a Cafrune le costó la vida, puso en evidencia la visceralidad de un conflicto que al día de hoy se mantiene vivo y que lejos de suspender antagonismos da cuenta del calibre dramático del horror cuando se amordaza la Justicia y se amilana a la Verdad en la patena servil del todo vale. (Néspolo, 2018, pp. 93-94)

Paradójicamente, Bocchino plantea que esta autoría “Se trata de una cuestión de vida o muerte, resistencia o complicidad, militancia en algún caso, única posibilidad, lo reitero, de sobrevivencia”. (Bocchino, 2006, p. 3). Lo que sobrevivirá de Cafrune será su historia. En este sentido, es “el sujeto que escribe afirmándose, pese a todo y contra todo, en el acto de escribir” (Bocchino, 2006, p. 03).

Esta “genealogía musical y militante” tiene también sus herederos. En una suerte de tiempo circular, Mercedes Sosa y

León Gieco se configurarán como sucesores de la ideología del Turco Cafrune. El festival de Cosquín será el escenario que enmarcará estas filiaciones. Y no es casual que sea este el marco donde se tejan estas relaciones, puesto que este festival es el más importante de música folclórica de Argentina. Debido a su origen, la Novena por la Virgen del Rosario (patrona de la ciudad), dura nueve noches y se realiza en la última semana de enero, en la ciudad de Cosquín, en el turístico Valle de Punilla de la provincia de Córdoba. La tradición acostumbra a hacer referencia a las Nueve Lunas de Cosquín (o Nueve Lunas Coscoínas). Siguiendo su relación con lo anteriormente expuesto, el escenario del mismo se llama Atahualpa Yupanqui. Expoñiendo a Jorge Cafrune, entonces, como una figura paternal, la Negra⁷ cuenta de esta manera su inicio:

Subí sola con mi bombito, y canté la canción *El derrumbe indio*, del tucumano Figueroa Iramain. Cafrune me dio el tono y yo con el bombito hacía algo como una baguala. Lo de Cafrune era apoyo en todo sentido: estaba ahí, en boca del escenario, custodiando que nadie de la comisión subiera y me sacara a patadas. Se portó muy bien Cafrune. No sólo hizo eso; nos dio la plata para que pagáramos nuestro hospedaje. (Néspolo, 2018, p. 45)

En este sentido, la figura paternal de la que hablamos viene a hacer no solo de auspiciante, sino de protector. En esta secuencia, Cafrune no está protegiendo solamente a una mujer, sino a una compañera, a una nueva voz que volverá sobre la denuncia que tanto ha marcado su vida como cantor y como militante⁸.

Otras migraciones del contexto

El folclore, entendido no solo como el género musical, sino también como toda una práctica o cultura ejercida principalmente por los pobladores del interior del país, no era en aquellos años un tema únicamente popular. Por un lado, con el peronismo⁹,

se fomenta la revitalización de este género musical, en un contexto en el que las migraciones internas del país configuraban un nuevo sujeto social en la gran capital: los cabecitas negras, término despectivo con que el antiperonismo nombró a los nuevos habitantes de la ciudad, que llegaban para trabajar en las fábricas de la nueva industria nacional. El apogeo del folclore como género musical fue uno de los resultados de este encuentro cultural, en el que el hombre del interior migraba a Buenos Aires en busca de un sustento económico, de un sueño de progreso. Néspolo (2018) va a explicar en su crónica que este apogeo se conoció como el *boom* del folclore, gestado e introducido ya por el Manifiesto del Nuevo Cancionero¹⁰, en pos del “desarrollo de un sentimiento antiimperialista y de liberación nacional y social” (Néspolo, 2018, p. 66). En este contexto, para el estado —aunque no para toda la sociedad—, el migrante *otro* es visto como un huésped, por ello la hospitalidad mediante la cual se fomenta este encuentro de culturas a partir de políticas públicas. Este fomento no tiene que ver únicamente con la necesidad de impulsar la industria, sino también con un modelo de nacionalismo *otro*, situación que cambia con la caída del justicialismo.

Por otro lado, la migración del folclore no se da solo “del campo a la ciudad”, sino también “del conocimiento popular a la academia”. Introducido por Augusto Raúl Cortázar (1947) bajo el concepto de “Folclore Ecológico”, la academia acompaña este movimiento migratorio del género popular, poniendo de manifiesto una dicotomía entre un folclore tradicionalista, conservador, cómplice de la dictadura cívico militar; frente a otro de corte militante, que pone el acento en “lo nuestro” entendido como esa mixtura, esa heterogeneidad que caracteriza a la argentinidad entera. En este sentido, el Folclore Ecológico viene a ser aquel que, lejos de buscar lo originario, observa lo que ha sido asimilado, “transculturado” por la experiencia comunitaria y se funde en el paisaje que forja la experiencia lugareña. Es en esta definición de qué es “lo nuestro” que Cortázar explica

la diferencia entre las dos expresiones del folklore, desde una perspectiva ideológica, que conviven en los 60 y 70:

“Lo nuestro” —dice— no quiere decir lo exclusivo y único, pretensión que así como alimenta un “patriotismo ingenuo” acarrea además, “algunas desdichadas consecuencias”. Muy por el contrario, “lo nuestro” es aquello que expresa en distintos grados los procesos de asimilación de elementos heredados de otras culturas. “Esto o aquello es considerado *nuestro* porque lo hemos asimilado, porque con ello hemos integrado un complejo que, aun constituido por elementos extraños y antiquísimos, representa en cierto modo nuestra propia re-creación colectiva y anónima, refleja nuestra alma, sustentada por la tierra madre y depurada en las cribas el tiempo incontable”. (Néspolo, 2018, p. 22)

En esta definición reconoce y revaloriza toda una tradición migrante de la argentina que, tanto como las raíces originarias, forman parte de lo que identifica al país. Es en este sentido que entendemos que fue la migración la que produjo este encuentro de culturas que dio como resultado esta síntesis que es *lo nuestro*. Esa síntesis que es expresión de la canción militante tal como la entiende Carlos Molinero¹¹, y que el folklore tradicionalista busca ocultar en detrimento de una pretendida homogeneidad.

Migrar a la propia muerte

Ya en 67, Cafrune deja trunca una gira que inició para unir las capitales a caballo con el objetivo de unir a cada provincia y a cada población. Tras la muerte de su padre y con plena conciencia del momento histórico que atraviesa la Argentina, regresa de España. En homenaje al libertador José de San Martín reanuda la gira “de a caballo por mi patria”, que terminaría en Yapeyú. “desafiando las güeyas ajenas / sé abirme camino pa’ dir donde quiera”. (Néspolo, 2018, p.33), canta *El Orejano*.

¿Para qué se desplaza? Cafrune conoce la realidad de su país. Tras su presentación en Cosquín, el cantor interpreta las canciones que le pide la gente, entre ellas, “Zamba de mi esperanza”, un tema prohibido por el gobierno de facto de aquellos años. Este acto de rebeldía es el que lo condena:

Sabe, no obstante, que se debe a su público, y que llegado el momento interpretará todo lo que su público le pida. Y eso es precisamente lo que ha hecho. Pero al segundo tema solicitado ha debido abandonar presuroso el escenario ante la llegada imprevista de los uniformados. El recuerdo de esa huida es humillante, deliberada, entre apuros y bambalinas le atenaza la garganta y le deja en el paladar el sabor amargo de la cobardía o la derrota. Después de esa noche le llueven las amenazas: *si emprende la marcha, morirá*¹². (Néspolo, 2018, p. 97)

En esta cita, la autora propone una lectura de la muerte del personaje según la cual el hecho mismo de haber interpretado una canción prohibida por el gobierno dictatorial es lo que lo condena. El desplazamiento, la migración, aunque sea hacia el interior de su propio país, es lo que lleva al músico a la muerte, según el relato de Néspolo. La frontera que está por cruzar es interna. En este sentido, la *otredad* se construye desde lo ideológico. No solo vuelve, sino que es un migrante en su propio país y se mueve, desde esta lectura de su historia, impulsado por sus convicciones.

Por un lado, la idea del *retorno*, tal como la explica Domenico Nucera (2002), implica volverse a colocar en el punto de partida. Regresa a su lugar de origen para terminar una gira, para cerrar un círculo a través del desplazamiento. Si el exilio “es por definición un viaje forzoso al que se niega la posibilidad de volver a juntarse al final con el lugar de origen” (Nucera, 2002, p. 250), el recorrido de Cafrune nos permite leerlo como un *migrante*, puesto que el gaucho se retoba contra toda amenaza y decide retornar. Hay ahí una posibilidad que él mismo se da, aunque no sea la posibilidad que le da el Estado.

Por otro lado, y como migrante que se desplaza cruzando una frontera interna, es un *otro* para el Estado, configurado como un “enemigo” al que hay que eliminar, pues el movimiento físico no solo implica un desplazamiento de los cuerpos, sino también de sus ideas. En esta crónica, el gaucho Cafrune “migra a la propia muerte”, porque no puede, no quiere y elige no migrar en sus convicciones. En este sentido, la figura de Jorge Cafrune viene a sintetizar la de muchos militantes de la época, artistas o no, que con la misma lógica decidieron permanecer en su país y fueron muertos y/o desaparecidos por este mismo gobierno de facto. En su escrito, Jimena Néspolo recupera, de todo un imaginario popular, la figura de un artista consagrado, una figura central del folclore cuya canonicidad no puede ya ser discutida, para romper con ciertas configuraciones del imaginario ya establecidas en las que este género popular parece estar ligado a una tradición y, por ello, a una única lectura del folclore como expresión de lo machista y lo conservador. Sin embargo, este gaucho en palabras de la autora, rompe con estos estereotipos y muestra una cara *otra* dentro de la tradición argentina.

Conclusión

Desde una selección genérica como lo es la crónica, pasando por un desplazamiento físico, una autoría de “segundo grado”, y una instalación del discurso folklórico en el ámbito académico; el texto de Jimena Néspolo invita a re-pensar lo que entendemos por *migración*. Abrir las fronteras del concepto, leído desde aportes teóricos como el de “intertextualidad”, “autoría desplazada”, y un posicionamiento sobre qué/quién es el *otro*; nos permite comprender la multiplicidad de movimientos que pueden ser leídos hacia el interior de esta historia. Una historia en la que la migración deja de ser una posibilidad de mejora en el sentido del más natural instinto de supervivencia, para ser, pese al perecimiento del propio cuerpo, una apuesta ideológica en pos de la *memoria*.

El texto que relata la *muerte de la canción militante*, une la figura de Cafrune a la de este género musical: un folclore combativo. El acto de la migración ligado al sema de la muerte es el movimiento (desplazamiento) que buscará la continuidad ideológica del sujeto migrante desde las filiaciones, desde la memoria. En esta configuración textual de la ideología del gaucho, la autora romperá con los sentidos más tradicionales asignados a esta figura para proponer una lectura actualizada y diferente de lo que este género musical y este sujeto ya cristalizados significaron y representan hoy para la historia y la memoria de su país.

Notas

- 1 El término *gauchaje* proviene de *gaucho*. La figura del gaucho se remonta a la época de la colonia, y refiere al mestizo, al criollo, que se dedica a las faenas del campo. Podemos encontrarlo ya en la literatura desde textos clásicos como *El Matadero* o *El Martín Fierro*, por nombrar algunos ejemplos.
- 2 En términos de Angenot y Robin (1988), es el escritor el encargado de escuchar el rumor fragmentado del discurso social y transformar lo que vale la pena de ser escrito en literatura.
- 3 Nombre del dúo de canto popular uruguayo formado por Pepe Guerra y Braulio López en 1960.
- 4 Atahualpa Yupanqui, nombre artístico de Héctor Roberto Chavero, nació en Juan A. de la Peña, Pergamino el 31 de enero de 1908 y falleció en Nîmes, Francia el 23 de mayo de 1992. Fue un cantautor, guitarrista, poeta y escritor argentino. Ampliamente considerado como el músico argentino más importante de la historia del folclore.
- 5 Jaime Dávalos nació en Salta, Argentina el 29 de enero de 1921 y falleció en Buenos Aires el 3 de diciembre de 1981. Fue un poeta y músico argentino, y se dedicó gran parte de su vida a recorrer el país y, a partir de ello, escribir su poesía.
- 6 Eduardo Falú nació en El Galpón, provincia de Salta el 7 de julio de 1923 y falleció en Buenos Aires el 9 de agosto de 2013. Fue un guitarrista y compositor argentino.
- 7 Haydée Mercedes Sosa, alias La Negra (San Miguel de Tucumán, Tucumán, 9 de julio de 1935-Buenos Aires, 4 de octubre de 2009) fue una cantante de música folclórica argentina, considerada la mayor exponente del folclore argentino. Se la conoció como *La Voz de América Latina*. Fundadora del Mo-

vimiento del Nuevo Cancionero y una de las exponentes de la Nueva canción latinoamericana.

- 8 Entendemos por *militante* a aquel que realiza acciones en pos de la defensa de una ideología determinada, con el fin de realizar cambios en la sociedad para mejorarla.
- 9 Movimiento político referenciado en Argentina por Juan Domingo Perón (militar y político argentino, 1895-1974) durante sus presidencias en el país.
- 10 Nuevo Cancionero, también conocido como Movimiento del Nuevo Cancionero, fue un movimiento musical-literario de la Argentina, con proyección latinoamericana, lanzado en Mendoza en 1963, que caracterizó a la música popular argentina durante las décadas de 1960 y 1970. Estaba integrado por Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, Manuel Oscar Matus, Eduardo Aragón, Tito Francia, Juan Carlos Seder y Hamlet Lima Quintana entre otros artistas. Su objetivo fue impulsar el desarrollo de un cancionero nacional en renovación permanente, sin fronteras entre géneros, que fuera capaz de superar la oposición tango-folklore y evitar las manifestaciones puramente comerciales. El *Nuevo Cancionero* se insertó en el marco del “boom del folklore argentino” que se produjo en la década de 1960 y abrió camino a una visión de la música popular argentina más abierta y orientada a la innovación. Jorge Cafrune estuvo íntimamente relacionado con estos artistas.
- 11 Ver en apartado anterior: “Una migración discursiva y performática”.
- 12 Cursiva nuestra.

Referencias bibliográficas

- Altuna, E. (2016). Pedro Lemebel: Crónicas de la orfandad urbana. En Altuna y Campuzano (Comp.). *Vertientes de la Contemporaneidad*. Salta: EUNSa.
- Angebot, M. y Robin, R. (1988). La inscripción del discurso social en el texto literario. *Sociocriticism, 1*. (mimeo)
- Bocchino, A. (2006). Exilio y desafío teórico: cuando la escritura hace lugar al autor”. *Orbis Tertius*, año XI, N° 12. Universidad Nacional de La Plata.
- Bueno, R. (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos.
- Cornejo Polar, A. (2002) *Escribir en el Aire*. Lima: CELACP.

- Franco Carvalhal, T. (1996) *Literatura Comparada*. Buenos Aires: Corregidor.
- Néspolo, J. (2018) *¿Quién mató a Cafrune? Crónica de la muerte de la canción militante*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Nucera, D. (2002) Los viajes y la literatura. En Gnisci, A. (Comp.). *Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Crítica.
- Kristeva, J. (1978) *Semiótica*. Buenos Aires: Fundamentos.
- Williams, R. (2009) *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.