



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

El aspecto trágico de la historia latinoamericana expresado en la música de los pueblos originarios y precolombinos

Federico García¹

Resumen:

Se propone un estudio de la expresión cultural de las diversas etnias y comunidades aborígenes latinoamericanas que desarrolle su aspecto histórico y teológico y que señale porqué sus manifestaciones artísticas son alegorías de la historia latinoamericana considerada como tragedia. Mi investigación toma la cultura Kolla, que integra a la cultura Quechua y Aymará. La expresión artística elegida es la música en su forma de Bagüala y Vidala, a partir de una suerte de consideración nietzscheana-dionisiaca-trágica de éste género.

El foco está puesto en las características típicas de la música y la poesía nativa de origen aymará y quechua comparándolas con las características propias del Trauerspiel y de la tragedia alemana que describe Benjamin en El Origen del drama barroco alemán y con la forma de percibir la historia establecida en sus reconocidas tesis. Enfocaremos la atención en los detalles de estas manifestaciones artísticas para luego avocarnos a considerarlas como integrantes de la propia historia política y social del continente, y reconocerlas como alegorías, como una revalorización de la historia de los desposeídos y de los parias de la tierra.

El Origen del drama barroco alemán es la herramienta para establecer que la historia latinoamericana y las manifestaciones artísticas son también originales en su constitución. La historia del continente no puede ser vista bajo la misma lupa que la historia europea, debe ser estudiada en su más específica singularidad. No intento trazar un paralelismo entre el Trauerspiel y la música tradicional del noroeste argentino. Su singularidad, tanto como la singularidad que propone reconocer un espacio temporal como un acontecer dramático cuyo desenlace y cuyo destino pueden llegar a ser azarosos pero que son hoy y mañana rotundamente necesarios, permite reconocer el aspecto trágico de la historia de nuestro continente a través de la música y la poesía de sus habitantes originales.

¹ Licenciado en Ciencia Política (UBA), Docente de Teoría Política y Social II (UBA), Investigador UBACyT, Maestría en Comunicación y Cultura (UBA, en curso), licfedericogarcia@yahoo.com.ar, fedeviejo@hotmail.com



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

El aspecto trágico de la historia latinoamericana expresado en la música de los pueblos originarios y precolombinos

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.
Apegadme los cuerpos como imanes.
Acudid a mis venas y a mi boca.
Hablad por mis palabras y mi sangre.

Alturas de Macchu Picchu, Pablo Neruda

La historia de latinoamérica no puede ser vista bajo la misma lupa que la historia europea, debe ser mirada en su más específica singularidad, su singularidad prehistórica, arcaica, presente y futura. No intentamos trazar un paralelismo entre el *Trauerspiel* y la música tradicional del noroeste argentino, resultaría extremadamente complejo y forzado obtener un resultado satisfactorio de ese propósito. Sin embargo, ciertas características mencionadas por Benjamin en su tesis de doctorado hicieron que algunos aspectos ocultos de estas expresiones artísticas cobraran luminosidad para poder darnos otra mirada ante la singularidad que presenta la historia de Latinoamérica.

Resultaría en realidad complejo intentar elaborar un estudio de la expresión cultural precolombina de las diversas etnias y comunidades originarias latinoamericanas que desarrolle su aspecto simultáneamente histórico y teológico y que intente señalar el porqué, sin caer en una soberbia explicativa totalizadora e infundada en reglas metafísicas y éticas, de cómo estas manifestaciones artísticas ancestrales pueden ser consideradas como alegorías de la historia latinoamericana, a su vez, considerada como tragedia. Sin ir más lejos, es la misma infinidad de culturas, etnias y comunidades diversas que existen en latinoamérica lo que imposibilita amalgamar en una todas sus expresiones artísticas. Resultado de la misma impotencia empírica en que encuadramos este análisis es el hecho de que solamente en nuestro país, Argentina, existen y existieron expresiones artísticas de, por lo menos, dieciséis comunidades originarias diferentes cultural, social y geográficamente hablando². Partiendo de esta premisa, aunque seguramente resulte insuficiente para la más dogmática científicidad positivista, he decidido centrar mi investigación en torno a la cultura Kolla, cuya autodenominación principal, por medio de la cual es también conocida en la actualidad, integra a la cultura Quechua y Aymará localizadas principalmente en la provincias de Jujuy, Salta, Tucumán y Catamarca, cuyas manifestaciones artísticas en lo que concierne a lo musical se

² Podemos reconocer a partir de sus denominaciones actuales a la cultura Toba, Mocobí, Pilagá, Mataco, Chorote, Chulupí, Kollas, Chiriguano, Chané, Tapiete, Caingúa, Mapuche, Tehuelche, Ona, Yámana y Alacaluf. De PÉrgamo, Ana M. L.; Goyena, Héctor L.; de Brusa, Ana M. J.; de Kiguel, Delia E. S, *Música Tradicional Argentina Aborígen – Criolla*, Editorial Magisterio del Río de la Plata, Buenos Aires, 2000, Pág. 12.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

componen de coplas y versos entonados en forma de Bagüelas y Vidalas³. No existe otro motivo más que el puramente subjetivo en la elección de este tipo de entonación y su propia complementariedad con el objetivo teórico que intentaremos destacar a lo largo del ensayo, sin embargo, sí existe una justificación de porqué fue la música, y no la pintura o la literatura de los pueblos originarios, la expresión artística elegida para la interpretación. Es la música, en su totalidad, compuesta tanto por el canto y la entonación de palabras como por la producción de sonidos y armonías por medio de instrumentos musicales, dentro de los cuales incluimos aquellos armónicos tanto como los percutivos (tambores y cajas) y dentro de los cuales no excluimos a la misma capacidad vocal de producir armonía, la expresión artística que a nuestro considerar resulta ser una de las más acabadas al combinar poesía y palabra con sonidos y melodías producidos por instrumentos acústicos y al ser esa misma poesía y palabra, por medio de la ejecución, transformada también en melodía.

La categoría de *tragedia* se suele reconocer principalmente como abundante en el ámbito literario. Es imprescindible afirmar que la noción de *tragedia* a la que hago referencia aquí excede la categorización moderna de la misma en tanto género literario y se ubica más bien en el intento de acercarse a la consideración social que había de tal forma de expresión en la vida política de la *polis* antigua. La modernidad y la antigüedad encuentran a la tragedia preponderantemente en el drama o en la prosa y no tanto en la lírica, sin embargo, podemos afirmar que ciertos rasgos de la tragedia se pueden reconocer en las producciones musicales desnudas de las coplas entonadas en forma de bagüelas y vidalas solamente acompañadas por el monótono y repetitivo sonido de un golpe contra el cuero de una caja o un tambor que redundando entrelazándose con las palabras que remontan a miserias históricas y a dichas y fatalidades teológicas dando lugar al grito despojado de los olvidados de las historias y de las religiones que sin embargo se mantienen aferrados a las suyas propias por medio de la solemnidad expresada en estos cantos de la tierra. Es Nietzsche, además, quien diferencia en su análisis más de una vez nombrado de la tragedia antigua, *La visión Dionisiaca del mundo*, entre la expresión del sentimiento por medio del ritmo y la armonía, dejando entrever que la combinación de ambas logra desenmascarar la verdadera esencia de la voluntad simbolizando el mundo, mientras que aquello expresado solamente por los gestos (ritmo) logra presentarse como simbolismo del sentimiento. Es en este sentido que la totalidad de la canción andina, presentándose en tanto ritmo, melodía, poesía, y considerándola armonía, logra hacer impotente a conceptos generalizadores que descartan su lado histórico redentor estancándola como monumento histórico de los pueblos originarios de América⁴.

³ Estas últimas divididas en torno a composición musical y poética en: Vidalitas Andinas, Vidalitas del Carnaval y Vidalitas. Leda Valladares, http://www.clubeco.com.ar/cultural/el_canto_vallisto_baguala_vidala.html

⁴ “La muchedumbre de intensificaciones de la voluntad, la cambiante cantidad de placer y displacer las reconocemos en el *dinamismo* del sonido. Pero la auténtica esencia de éste se esconde, sin dejarse expresar simbólicamente, en la *armonía*. La voluntad y su símbolo –la armonía– ¡ambas, en último término, la *lógica pura*! Mientras que el ritmo y el dinamismo continúan siendo en cierta manera aspectos



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Es fundamental intentar reconocer el porqué del carácter trágico de la historia latinoamericana. La necesidad de fundamentar esta postura nos da el sostén para analizar las diferentes piezas musicales y poéticas de aquellos que se vieron sobrepasados por la negatividad moderna de esa tragedia y pasaron por alto su resolución social y positiva aún porvenir. La historia latinoamericana es una donde aparecen “*los conquistadores en las carabelas y, cerca, los tecnócratas en los jets, Hernán Cortés y los infantes de marina, los corregidores del reino y las misiones del Fondo Monetario Internacional, los dividendos de los traficantes de esclavos y las ganancias de la General Motors (...) los héroes derrotados y las revoluciones de nuestros días, las infamias y las esperanzas muertas y resurrectas: los sacrificios fecundos*”⁵. La recurrente presencia de la muerte, la muerte infundada en los conquistadores, en las empresas multinacionales que sobreviven a base del saqueo y la usura se contraponen con la muerte heroica, la muerte de los héroes y sus sacrificios destinados a reencarnar en cierto tiempo póstumo de la historia, sacrificios que se amalgaman y se nutren de historia, de historia que fue y que no fue, de historia pasada y de historia futura, sacrificios que se encuadran dentro de mártires que narran con sus acciones vidas trágicas destinadas puramente a la comunidad y a formarse como principios, “*una acción sustitutiva en la que se anuncian nuevos contenidos en la vida del pueblo*”⁶. Estos sacrificios entendidos como la muerte de los mártires y los elegidos ya estaban presentes en las culturas ancestrales precolombinas al denominar, en alguna región de Colombia, a los elegidos para los sacrificios como *quihica*, cuyo significado en español no es otro que el de puerta, una muerte por la apertura de un espacio nuevo para todos⁷. La historia latinoamericana reconocida en forma de tragedia hace necesario el reconocimiento del sacrificio que la modernidad ha ocultado justificando así las matanzas y los genocidios eternamente injustificados⁸. Vuelve a aparecer la función social de la tragedia que deja de lado las individualidades, reconociendo el sacrificio como momento ritualizado de cualquier manifestación de cultura, en palabras de Calasso, “*El sacrificio está inscrito en nuestra fisiología; cualquier orden, biológico y social, está basado en una expulsión, en una cantidad de energía quemada, porque el orden debe ser menor a la materia que ordena. El único orden sin expulsión visible sería aquél que coincidiera con un metabolismo vegetal; una cultura que*

*externos de la voluntad manifestada en símbolos, y casi continúan llevando en sí el tipo de la apariencia, la armonía es símbolo de la esencia pura de la voluntad. En el ritmo y en el dinamismo, según esto, hay que caracterizar todavía la apariencia individual como apariencia, por este lado la música puede ser desarrollada hasta convertirse en arte de la apariencia. El residuo insoluble, la armonía, habla de la voluntad fuera y dentro de todas las formas de la apariencia, no es, pues, meramente simbolismo del sentimiento, sino del mundo. El concepto es, en su esfera, completamente impotente.” Nietzsche, F; *El Nacimiento de la tragedia*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1973, Pág. 252.*

⁵ Galeano, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, Catálogos, Buenos Aires, 2005, Pág.22.

⁶ Benjamin, Walter, *El Origen del Drama Barroco Alemán*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Taurus Humanidades, Madrid, 1990, Pág. 95.

⁷ Galeano, Eduardo, *Ibidem*, Pág.23.

⁸ “*Lo sagrado se concentra en la víctima, es eliminado en ella y de ella emana. En cualquier caso, se da muerte a lo sagrado porque aterroriza: su perenne contagio hace imposible la vida. La única posibilidad restante, la invención moderna: lo sagrado no se ve. O terrorífico o inadvertido. Pero el estado en que lo sagrado no se percibe como tal reproduce, a la inversa, la situación del terror originario. Algo difuso, omnipresente, que lleva a matar casi sin motivo, a ejecutar torturas feroces sobre uno mismo, sobre cualquiera.*” Calasso, R; *Las Ruinas de Kasch*, traducción de Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 2000, Pág. 158.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

*consiguiera subsistir sin basarse en la diferencia, y por tanto sin fundarse, una cultura indiferenciable del movimiento de un árbol*⁹. El hecho de describir la historia como una historia en donde los personajes pueden ser nombrados en dobles es un claro ejemplo de porqué la historia del continente se aleja del desarrollo cronológico y espasmódico que es propio de la tragedia clásica para asemejarse a la caracterización de la temporalidad que hace Walter Benjamin del *Trauerspiel* en *El Origen del Drama Barroco Alemán*. Los dobles de personajes se constituyen por las semejanzas que comparten anulando la cronología de la historia y situándola en un “*continuo espacial, de un modo que [la historia podría] denominarse coreográfico*”¹⁰ como lo es el propio de esa forma dramática. Este espacio temporal coreográfico por medio del cual caracteriza Benjamin al drama barroco alemán es utilizado por la literatura neo-barroca latinoamericana, además de compartir una serie de recursos literarios con la primera forma trágica, para caracterizar la temporalidad de América Latina. Esta corriente enfatiza la superposición de contextos en el continente diluyendo aún más el tiempo cronológico y demarcado¹¹ y sustituyéndolo por un espacio temporal en donde conviven pasado, presente y futuro. Esta conjunción de extremidades presentada en la historia latinoamericana se relaciona estrechamente con el objetivo filosófico de Benjamin por considerar el origen para “*hacer surgir la configuración de la idea como una totalidad caracterizada por la posibilidad de una coexistencia razonable de tales opuestos*”¹². Y es esa temporalidad espacial propia de la historia latinoamericana, interna de este continente, lo que permite caracterizarla como la pre y la posthistoria de éste. Tales son las pautas preliminares para considerar el período de historia latinoamericana que se inicia en 1492 y continúa en la actualidad como un período trágico en términos de la tragedia barroca alemana del siglo XVII y de la literatura neo-barroca latinoamericana de pasada la mitad del siglo XX. Es esta misma referencia a dos corrientes que se asemejan en la utilización de recursos literarios pero que se distancian temporalmente, un hecho que enfatiza la construcción histórica de un espacio temporal de contextos superpuestos en una puesta coreográfica. Es dentro de este enfoque histórico y dentro de este período en donde intentaremos rastrear los rasgos trágicos de las manifestaciones musicales originarias del noroeste argentino presentadas como alegorías de la misma historia trágica que las constituye, tanto como caminos y salvoconductos hacia la introducción de una discontinuidad temporal que podría llegar a significar un cambio real y revolucionario.

⁹ Calasso, R, *Ibidem*, Pág. 152.

¹⁰ Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 82.

¹¹ “*En su caracterización, Latinoamérica aparece como resultante de una superposición de contextos: -el contexto geográfico, vinculado con la diversidad de paisajes en el mismo territorio; -el contexto cultural, que alude a la fusión de la civilización hispano-greco-mediterránea con las culturas nativa; -el contexto histórico, consistente en la superposición de diversas edades en un mismo tiempo: “América es el único continente donde coexisten edades diferentes, donde un hombre del siglo veinte puede estrechar la mano de un hombre cuaternario”; -el contexto político-económico, en el cual conviven modos de producción arcaicos con otros, capitalistas.*” Gonzales, María Inés; Grosso, Marcela; Moreno, Claudia; Revori, Claudia, *Guía de trabajo para el profesor sobre el libro Eva Luna*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1994, Pág. 11.

¹² Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 30.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Sin dejar de lado lo planteado anteriormente, pasaremos a centrarnos en las características típicas de la música y la poesía de los pueblos de origen aymará y quechua comparándolas y contrastándolas con aquellas características propias del *Trauerspiel* y de la tragedia alemana que describe Benjamin en *El Origen del Drama Alemán*. Es preciso destacar encuadrados en un contexto histórico, la relevancia de los personajes, la trama y el tema de las diversas bagüalas y vidalas, el factor de culpa y melancolía junto con la importancia del papel que juega la teología, para luego poder considerar su aspecto alegórico y como ellas pueden llegar a conceptualizarse como las alegorías de una gran tragedia barroca como lo es la historia latinoamericana. Conceptualmente primero enfocaremos la atención a los detalles de estas manifestaciones artísticas para luego avocarnos a considerarlas como partes integrantes de la propia historia política y social latinoamericana, y reconocer como ellas, a través de la importancia que cobran constituyéndose como alegorías pueden ser el capullo de una revalorización de la historia de los desposeídos y de los parias de la tierra formándose como semilla desreguladora y revolucionaria.

Para comenzar a detallar las características de las Bagüalas y de las Vidalas es importante tener siempre presente lo descripto anteriormente, el hecho de que latinoamérica, su historia, ergo su cultura y sus expresiones artísticas no se definen por un orden cronológico sino más bien se plantean en un continuo espacial en donde conviven pasado, presente y futuro. Este hecho se destaca primeramente en la utilización de la música en las fiestas populares y las celebraciones religiosas. La yuxtaposición temporal es claramente expuesta en el hecho de que las fiestas religiosas y populares en donde este tipo de canción desempeña un importante función, “...*amalgaman creencias prehispánicas con elementos católicos.*”¹³. Esto se puede reconocer claramente en la misma poética entonada por los copleros, quienes escriben y cantan palabras mediante la lengua castellana (de origen europeo) intercaladas con lírica quichua de origen y de procedencia preincaica¹⁴. No solamente en la utilización que este tipo de música conlleva, sino en la misma poética de algunas bagüalas, por ejemplo “*Dos corazones unidos / puestos en una balanza, / el uno pide justicia / y el otro pide venganza.*”¹⁵, se puede reconocer el carácter coreográfico de la temporalidad utilizada. La contraposición en una misma bagüala creada a través del uso de “*el uno*” y “*y el otro*” es amalgamada por la unidad expresada en su primer verso. La bagüala y la vidala, como la transcripta anteriormente, son cantos y entonaciones que comparten rasgos similares: “*Textos en español que se agrupan en cuartas de versos, en la mayoría de los casos octosílabos, aunque en las vidalitas es muy*

¹³ “*Navidad, Pascua, santos patronales, aspectos ceremoniales del ciclo vital (bautismo, casamiento, entierro), mingas (trabajo comunal campesino), señaladas (rito de marcación de ganado), y, sobre todo, carnaval...*” De Pégamo, Ana M. L.; Goyena, Héctor L.; de Brusa, Ana M. J.; de Kiguel, Delia E. S, *Música Tradicional Argentina Aborigen – Criolla*, Editorial Magisterio del Río de la Plata, Buenos Aires, 2000, Pág. 37.

¹⁴ *Mai mari panki*, Vidala en quichua – Huaico Hondo, Santiago del Estero Belén, Recopilación Leda Valladares / Cantan Susana Rocha y Pedro Aznar, *América en Cueros*, Leda Valladares, Mellopea Discos, Grabado en Buenos Aires, 1992, track 5.(Cd incluido en Apéndice, Track 7)

¹⁵ Bagüala, Informante: Lucas Calisaya, Recolección: Héctor Goyena, en *Archivo Sonoro del Instituto Nacional de Musicología, viaje N°127*, Valle Grande., Jujuy, 1980.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

común también el uso de hexasílabos, con rima consonante entre el segundo y el cuarto verso...”¹⁶. Aunque los textos sean en español no se puede denegar el aspecto prehispánico de este tipo de canción¹⁷.

Al ser composiciones musicales que poseen un texto y una melodía, ciertos aspectos artísticos y ciertos recursos que se pueden rastrear en ellas hay que reconocerlos y pensarlos en un plano doble que a la vez se complementa, el plano musical y el efecto que produce la estructura instrumental, la organización de los sonidos, la elección de los intervalos melódicos; y el plano textual y el efecto que produce el diferente uso y la diferente combinación de palabras.

Intentaremos comenzar por referirnos a la temática propia de la tragedia alemana planteada por Benjamin para compararla con la temática recurrente en la música y la poética precolombina de América Latina.

Benjamin describe como tema principal del *Trauerspiel* a la historia, y mediante ella, a la política¹⁸. La profundidad de este tema posible a ser reconocida dentro de estas manifestaciones artísticas, la política determinada por las herramientas que el propio contexto histórico ofrece, puede también no ser del todo reconocida tras esconderse bajo el velo de referencias hacia el trabajo o la vida comunitaria. Pero es precisamente la recuperación de otros valores diferentes a los presentes en la propia y actual organización política capitalista, valores pasados, lo que le da a la poesía y a la música de los pueblos originarios un contenido profundamente político y social revolucionario. Es clara, como lo era en el *Trauerspiel* alemán¹⁹, la contraposición que existe entre la organización política actual, el capitalismo desarrollado financieramente y mantenido violentamente a través de la reproducción y la usura creada por medio de la profundización del trabajo abstracto, y el contenido político presente en las obras de arte americanas. El aspecto político que encontramos dentro de los cantos y las entonaciones de origen precolombino se contraponen abiertamente con el modelo político organizacional que propone el capitalismo del siglo XXI, que sin ir más lejos podría definirse de la misma manera en que Benjamin se refiere a la idea política eclesíástica vital del Renacimiento, “*la exigencia de un tipo de príncipes, cuyo status constitucional garantice la continuidad de una comunidad floreciente en las armas y en las ciencias, en las artes y en la Iglesia*”. Tal como lo hacía el barroco alemán, resaltando el carácter creatural de los hombres frente al

¹⁶ De Pégamo, Ana M. L.; Goyena, Héctor L.; de Brusa, Ana M. J.; de Kiguel, Delia E. S, *Ibidem*, Pág. 37.

¹⁷ De Pégamo, Ana M. L.; Goyena, Héctor L.; de Brusa, Ana M. J.; de Kiguel, Delia E. S, *Ibidem*, Pág. 38.

¹⁸ “*En resumidas cuentas, el que quiera escribir tragedias debe conocer el arte de gobernar tan al dedillo como su lengua materna. Los escritores creían que el Trauerspiel podía ser extraído directamente del proceso histórico mismo: no hacía falta más que encontrar las palabras adecuadas.*” , “*El contenido del Trauerspiel, su verdadero objeto, es la vida histórica tal como se la concebía en aquella época.*” Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 48.

¹⁹ “*Y una de ellas consiste en la exigencia de un tipo de príncipes, cuyo status constitucional garantice la continuidad de una comunidad floreciente en las armas y en las ciencias, en las artes y en la Iglesia. A través de la mentalidad jurídico-teológica, tan característica de este siglo, se expresa el efecto dilatorio provocado por la tensión extrema de la trascendencia, tensión que subyace a todo el revulsivo énfasis barroco en el más acá. Pues la idea de la catástrofe se presenta a los ojos del Barroco como la antítesis del ideal histórico de la restauración. Y la teoría del estado de excepción está acuñada como respuesta a esta antítesis.*” Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 51.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

divino de los dioses y excluyéndolos mutuamente²⁰, frente a la existencia de una organización política basada en el trascendentalismo de un Rey cuya capacidad soberana era, retomando la lectura de Schmitt, ser “*aquel que decide sobre el estado de excepción*”²¹. Es la continua revalorización del trabajo, de sus elementos y de su carácter comunitario el aspecto revolucionario que se presenta dentro de las expresiones artísticas de los pueblos originarios y precolombinos. No existe norma alguna en el sistema capitalista que sustente una idea de esa fortaleza. Es tan claro el choque entre el contenido político en el arte referido y la organización política propia del sistema capitalista moderno que el método de análisis utilizado por Benjamin en torno al *Trauerspiel* alemán resulta también propio de ser utilizado frente a cualquier manifestación artística. Y es sobretodo frente a ésta, frente a un canto que tiene su origen en una prehistoria desconocida, frente a una poesía musicalizada cuyo contenido político es pura y exclusivamente suscitado por las condiciones históricas contemporáneas que surgieron luego de la conquista del continente, frente a estas armonías simples que retoman un fuerte contenido teológico (quizás no de orden mesiánico como si lo podía proponer la tradición judaica o cristiana, sino más bien aflorando el aspecto melancólico de la propia tragedia), frente a un canto que por su misma contraposición abrupta con las condiciones políticas reales sugiere un sentido post-histórico en la posible instauración de una exclusiva discontinuidad bajo un estado de excepción real que no se sustente en ninguna norma presente²², que éste método filosófico se aplica, no quizás frente a las semejanzas o diferencias que pueden surgir entre las bagüelas y vidalas consideradas como manifestaciones alegóricas trágicas del propio carácter trágico de la historia de la colonización europea y norteamericana de latinoamérica y el *Trauerspiel* o drama barroco alemán considerado y analizado por Benjamin como una forma acabada de la tragedia, sino en el hecho de que son algunos aspectos de ese movimiento alemán los que determinan su carácter político, y son esos mismos aspectos buscados y encontrados en la música originaria del noroeste argentino los que también denotan ese fuerte contenido político en el arte pero de una manera diferente, de una manera en donde el sentido de interrupción y desregulación se encuentra presente en todo momento en el choque que la idea presentada tiene frente al sistema. Es el sentido posthistórico y revolucionario de la idea conceptualizada en este movimiento lo que hace que estas canciones puedan ser consideradas como trágicas, ya que es la misma historia y la misma política amalgamadas dentro de ellas, y es la misma teología melancolizada, las que hacen que su expresión no denote otra cosa que tristeza y al mismo tiempo posibilidades de cambio exaltando los valor humanos creaturales diferenciándolos de los divinos. Su valor estético se ve reafirmado

²⁰ “La condición de criatura, el terreno en que se desarrolla el *Trauerspiel*, determina de manera absolutamente inequívoca también al soberano. Por muy alto que esté entronizado sobre sus súbditos y el estado, su rango cae dentro del mundo de la Creación: es el señor de las criaturas, pero no deja de ser criatura él mismo.” Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 71.

²¹ Schmitt, Carl; *Teología Política*, en: Apuntes del CECSO 2007, Teoría Política Contemporánea, Cátedra: Cheresky, Unidad 1 Parte 2, pág. 19.

²² “Si el concepto moderno de soberanía conduce a otorgarle un supremo poder ejecutivo al príncipe, el concepto barroco correspondiente surge de una discusión del estado de excepción y considera que la función más importante del príncipe consiste en evitarlo.” Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 50.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

en el contenido político e histórico de estas manifestaciones. La historia de los vencidos cobra relevancia en forma trágica revelando las posibilidades revolucionarias de una desregulación completa en torno a una idea.

Retomando a Vicente de Beauvais, Benjamin establece una definición simple de tragedia constanding que es ésta una obra que conduce de un principio alegre a un final triste²³. Obviamente, deberíamos agregar a esta definición, o tal vez corregir, que el final triste de la tragedia es evocado desde el lado de la individualidad, obviamente, la muerte de algún o algunos personajes particulares. Sin embargo, como la tragedia es una obra de arte que contiene en sí misma la voluntad política social, el desenlace triste pasa a ser alegre en el sentido de que la misma tragedia es necesaria para la continuidad política, para la vida de la polis. Los personajes individuales mueren en pos de la supervivencia de lo social, del pueblo. En este sentido, la tragedia conduce de un principio triste o más bien conflictivo, a un final o desenlace feliz en tanto pueblo. Es fácil encuadrar entonces a esta forma del arte de los pueblos originarios dentro de una historia trágica, una historia que había comenzado antes de las conquistas, como describe Mariátegui, como una especie de “*comunismo inca*” en donde una “*organización colectiva de la producción (...)* aseguraba a las comunidades indígenas un cierto bienestar material”²⁴, y que tras la conquista, el régimen colonial desorganizó la economía indígena sin aportar otra más rentable (proceso que no tuvo su fin sino que continua su curso desarrollando un conflicto todavía irresuelto). Dentro de este marco podemos reconocer como uno de los principales temas del *Trauerspiel* como de las bagüelas y coplas latinoamericanas, la fuerte apatía presente en ambos. En el drama barroco Benjamin establece que uno de los objetivos del *Trauerspiel* era fortalecer la virtud en sus espectadores, así como también lo había advertido Aristóteles en su *Poética*, “y si había una virtud que fuera indispensable para sus héroes y edificante para su público, ésta era la antigua apatía”²⁵²⁶. La apatía, la resignación frente a lo vivido y a la historia se ve claramente en la poesía de las diferentes coplas. El pueblo se resigna a vivir vidas marginales y a ser explotados en trabajos que ya no persiguen los objetivos prehispánicos del trabajo, “*Vamos, vamos, vamos / ¡Ay vidalita! / al campo a dormir / (porque la justicia) / ¡Ay Vidalita! / nos ha de perseguir.*”²⁷. La marginalidad expresada en esta tonada muestra la apatía que el pobre siente frente a la marginalización que enfrenta del resto de la sociedad y de la justicia. La continua referencia a la vida penosa que llevan las comunidades indígenas es tan recurrente que puede reconocerse como la aceptación del destino, como la

²³ Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 30.

²⁴ Löwy, Michael, *El punto de vista de los vencidos en la historia de América Latina. Reflexiones metodológicas a partir de Walter Benjamin*, en: Löwy, M; Bolle, W; Jordao Machado, C; Seligmann-Silva, M; *Cuadernos de Herramienta, Aproximaciones a Walter Benjamin Volumen II* (Compilador: Miguel Vedda), Buenos Aires, 2007, Pág. 9.

²⁵ En el texto original la palabra aparece escrita en griego con un pie de página que la define como: “..ausencia de pasiones o emociones provocadas por estímulos externos.” Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 46. Dada esta definición elegimos reemplazarla por la palabra que carece de letras itálicas en la cita: apatía.

²⁶ Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 46

²⁷ De Pégamo, Ana M. L.; Goyena, Héctor L.; de Brusa, Ana M. J.; de Kiguel, Delia E. S, *Ibidem*, Pág. 40.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

misericordia frente al destino que a estos pueblos les ha tocado vivir. Esta aceptación por la vida penitente del indígena concluye en lo mencionado anteriormente como final triste típico de la tragedia en el hecho de que una de las formas de afrontar este tipo de vida es el abandono, la huída de la comunidad hacia páramos desolados: *“Mañana por la mañana / será mi despedimento / a lejanas tierras me voy / con el agua y con el viento / Ay, ay, ay, sentido me voy de aquí / De las penas de este mundo / una tan sola es verdad, / la pena de cada uno / que no saben los demás”*²⁸. Tanto al abandono como también el canto, el toque del tambor, las pequeñas cosas de la naturaleza, sirven para apaciguar, para huir del sufrimiento y el conflicto que representa su vida dentro del capitalismo: *“En el campo del olvido / salí en busca de su amor / y encontré para mi alivio / las espinas de una flor.”*²⁹ La coincidencia entre éste tipo de escape hacia la vida ascética, hacia páramos desolados, hacia la soledad de la compañía única que puede brindar un tambor y las cuerdas vocales, y hacia una pseudo-masoquismo que lleva a uno a pretender aliviarse con *“las espinas de una flor”*, con la figura y el rol que juega el mártir en el *Trauerspiel*, es lo suficientemente clara para poder considerar al cantor que huye como *“un estoico radical, (...) puesto a prueba con motivo de una lucha por la corona o bien de una disputa religiosa, al final de las cuales le esperan la tortura y la muerte”*. Es justamente el cantor de vidala y bagüala el que fue puesto a prueba con motivo de lucha por la corona de la independencia y de la libertad también por la fe en el politeísmo naturalista precolombino e incaico. El mártir cantor de bagüalas disputa una lucha política, por una corona que puede simbolizar la libertad y la independencia, tanto como disputa una lucha religiosa por la revitalización de tradiciones y teologías ancestrales, pugna por que su sacrificio tenga resonancia social. Ambas luchas se plasman en la temática de esta forma musical. Y son justamente la muerte y la tortura los finales asumidos por aquellos cantores. El exilio, el abandono del pueblo, la soledad, el dolor y la muerte. Sin embargo, la simpleza de los elementos a través de los cuales resuelven estas luchas es plasmada tanto en la poética a través de la constante mención a elementos de la naturaleza, como a la necesidad austera de un tambor para cantar sus penas³⁰. Es esta simpleza propia de la copla y la bagüala la que se ve representada por la estructura musical que poseen. *“Sus melodías se estructuran sobre la base de tres sonidos y, algunas veces, dos, que ordenados en sucesión forman un intervalo de tercera mayor y otro de tercera menor [sumando a] rítmica en base de compases de dos o tres tiempos, tempo moderado, rápido o lento, entonación a solo o, más comúnmente, en forma colectiva o en contrapuntos de mujeres y hombres, y ejecución, de manera más usual, en conjunto con la caja.”*³¹ Es fácil reconocer luego de esta descripción la simpleza con la que estas

²⁸ *Ya viene la noche triste*, Vidala, Belén, Catamarca, Recopilación Leda Valladares / Canta Litto Nebbia y Leda Valladares, *América en Cueros*, Leda Valladares, Melopea Discos, Grabado en Buenos Aires, 1992, track 9.(Cd incluido en Apéndice, Track 4)

²⁹ *Bagüala de Amaycha del Valle*, Melodías y Letras Anónimas del “Documental Folklórico de Tucumán”, Recopilación: Leda Valladares.

³⁰ *“De los cerros vengo y a los valles voy / Cantando con mi caja más alegre estoy” A la mañanita y al amanecer*, Vidala Andina, Ullún, San Juan, Recopilación Isabel Aretz / Canta Oscar Palacios, *América en Cueros*, Leda Valladares, Melopea Discos, Grabado en Buenos Aires, 1992, track 3. (Cd incluido en Apéndice, Track 2)

³¹ De Pégamo, Ana M. L.; Goyena, Héctor L.; de Brusa, Ana M. J.; de Kiguel, Delia E. S, *Ibidem*, Pág. 38.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

canciones están compuestas, tanto musicalmente, al no constar de intervalos más complejos que aquellos formados a partir de dos tonos o un tono y medio, como instrumentalmente, al ser necesaria solamente una voz y una caja para poder interpretar una de ellas. Es esta estructura musical la que se compatibiliza estrechamente con la poética y los recursos utilizados para denotar el fracaso de las luchas políticas y religiosas llevadas constantemente a cabo. Sin embargo, tal como plantea Benjamin al comparar la estructura barroca de la tragedia con la estructura clásica³², la expresión latinoamericana adopta el formato lírico tradicional (coplas, octavillas, romance, cuarteta), propia del renacimiento, tanto como el formato musical también tradicional (utilizando la misma escala diatónica que la música europea), mas sin embargo, sobrepasando ambas estructuras a través de los temas establecidos dentro de las piezas.

La simpleza y la apatía en las vidas tratadas en las diferentes piezas musicales hace que, junto con la tonada que agudiza repentinamente aproximándose a un intervalo de una octava expresando el dolor y las punzadas diarias, cada una de las pequeñas coplas se oigan con un cierto dejo de melancolía, ya sea por el efecto que producen o por la misma característica melancólica de sus personajes. Esta melancolía se refiere tanto a las vidas pasadas, a las vidas anteriores a la conquista, representadas y rescatadas a través de la presencia y la expectativa del carnaval, como también integra un aspecto teológico por la añoranza a las antiguas religiones, a pasados inmemoriales que diluyen en la prehistoria un objeto de luto que es imposible de ser recordado. El efecto melancólico que producía el *Trauerspiel* es uno en donde aquel que está en duelo, no determina el objeto por el cual lamenta, sino que lo desplaza al infinito ubicándolo en una pérdida anterior a la posibilidad de recordar que se perdió algo. Son justamente las nuevas generaciones dentro de las comunidades indígenas aquellas que no pueden recordar por lo que lamentan y duelan, pero que sin embargo lo manifiestan por medio de la referencia a un presente sufrido del cual es necesario escapar, “Cada vez que canto digo / ¡ay mis tiempos que serían! / En unos terrenos secos / ¡ay mis plantas florecían / Cada vez que tiendo la cama / maldigo la suerte mía / ¿cama para qué te tiendo / si no tengo compañía? / Yo no soy quien antes era / ni la flor que florecía.”³³. Como ya hemos mencionado anteriormente cuando nos referíamos al abandono y al emprendimiento de viajes hacia la soledad por medio de los cuales nos es presentada una alternativa a las luchas políticas y religiosas que demarca la historia, son los mismos personajes de las bagüelas y vidalas quienes presentan características del melancólico por esa misma tendencia a los largos viajes y a la descripción de esos viajes³⁴. El efecto melancólico que produce la tragedia plantea asimismo la importancia que tiene la idea de destino y la idea de culpa dentro de estas manifestaciones. Benjamin describe la culpa que aparece en el *Trauerspiel*, no

³² “La voluntad de clasicismo fue casi el único rasgo genuinamente renacentista (aunque, debido al carácter violento e implacable de tal clasicismo, el barroco excediera con mucho al mismo Renacimiento) de una literatura que, sin ningún tipo de mediación, se vio enfrentada a la necesidad de hacer frente a tareas formales para las cuales no estaba preparada por un aprendizaje.” Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 44.

³³ *En unos terrenos secos*, Tonada, Tilcara, Jujuy, Recopilación Leda Valladres / Cantan Litto Nebbia y comparsa, *América en Cueros*, Leda Valladares, Melopea Discos, Grabado en Buenos Aires, 1992, track 15(Cd incluido en Apéndice, Track 5)

³⁴ Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 141.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

como causada por una transgresión que ocurre dentro del tiempo del drama, sino que, al igual que el sujeto del luto melancólico, se remonta a una prehistoria inmemorial. El pecado original cristiano hace que el personaje asuma la culpa por una transgresión sobre la que el no tiene memoria³⁵ al igual que el indígena, por medio de sus canciones, asume la culpa y el castigo de vivir penando por una transgresión juzgada por el mismo Dios cristiano que juzgo a Adán y a Eva de la cual tampoco cabe posibilidad de recordar. A pesar de que cinco siglos no remontan a considerar una prehistoria perdida, dado que existen documentos históricos que describen lo sucedido, sí para las nuevas generaciones americanas resulta válido hacer una comparación con la culpa y el castigo frente a algo que no hizo. Es también interesante comparar el juicio sobre la transgresión de Adán y Eva, juicio mediado por Dios, con el juicio y la expulsión del paraíso que los conquistadores españoles y portugueses mediaron frente a las diferentes comunidades indígenas americanas. Y el castigo afrontado por la culpa del pecado de herejía y sacrilegio se paga todavía hoy con la culpa por la existencia, por la culpa de haber nacido y existir como indio³⁶. Aquel que nace indio se encuentra determinado por la indeterminación de un acto fundacional a partir del cual se miden los acontecimientos y la realidad es vista, por un lado, desde la perspectiva de la felicidad perdida, y por otro, de la culpa que engendra el hombre por haber perdido esa felicidad por medio de un acto de su voluntad. Ese paraíso perdido frente al cual el hombre se siente culpable es representado también por las referencias constantes al carnaval. Existe una añoranza constante hacia la instancia carnavalesca, como también la fuerte presencia que éste implica como acercamiento hacia lo perdido, hacia aquello por lo que el hombre es sentenciado a doler. La pérdida que creó la culpa en ese acto fundacional, la pérdida y el abandono del paraíso a causa del pecado y la herejía se ve compensada en la instancia del carnaval. Éste se presenta prehistórico en su sentido melancólico, en el sentido de duelo por el carnaval perdido, por el paraíso perdido, como también posthistórico al representar la expectativa y la preparación constante para el carnaval. Es imposible referirnos a esta instancia descartando su aspecto profundamente teológico, ya que este es *“el tiempo de la sagrada semana, de la peligrosa dicha donde nadie trabaja y los días se transforman en regalo del cielo.”*³⁷. Los hombres penan y duelen por ese pasado inmemorial, por ese carnaval perdido, pero están dispuestos a hacerlo en cierto sentido de la posibilidad de un futuro redentor, *“Estáquienme como a un cuero / trátenme como a un bagual, / enciérrenme todo el año, / suéltenme pa el carnaval.”*³⁸. La melancolía constante presente en la música latinoamericana tiene una fuerte referencia hacia la instancia del carnaval como instancia pasada y futura. Aquellas coplas más desgarradoras

³⁵ “EL núcleo de la noción de destino consiste más bien en la convicción de que la culpa (que en este contexto no es una falta ética del que actúa, sino siempre la culpa inherente a la criatura; en términos cristianos: el pecado original), por muy fugazmente que se manifieste, es capaz de desencadenar la causalidad en cuanto instrumento del curso irresistible de la fatalidad.” Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 120.

³⁶ “La derivación fisiológica de la melancolía (...) no podía dejar de causar una fortísima impresión durante el barroco, que tan presente tenía la miseria del hombre reducido a su condición de mera criatura.” Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 138.

³⁷ Valladares, Leda; *America en Cueros, Cantos y tambores (rituales andinos y afroamericanos)*, Melopea Discos, Buenos Aires, 1992.

³⁸ Valladares, Leda; *America en Cueros, Cantos y tambores (rituales andinos y afroamericanos)*, Melopea Discos, Buenos Aires, 1992.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

sonoramente refieren a la pérdida del carnaval que no deja de ser recordado mediante los cantos, tal como lo establece Gerónima Sequeida cuando introduce una baguala justificando su pena: “*Y seguía cantando siempre al carnaval, con pena, porque ya ha pasado el carnaval.*”. En la pieza que sigue a esta aclaración³⁹ se funden las características coreográficas de la tragedia, al incluir las dos lenguas (castellana y quichua) en el canto, al crear un efecto melancólico a través del uso de los “ay” con su connotación penosa y sufrida por ese objeto paradisiaco representado en la instancia del carnaval.

Sin embargo, la importancia del carnaval no se reduce solamente al aspecto melancólico de estas expresiones artísticas, sino que, retomando lo planteado anteriormente referido a la instancia de escape y de solución de las luchas políticas y religiosas dentro del espacio temporal trágico, no era solo la huida y el abandono del pueblo la única salida posible, sino que el carnaval, como expectativa recurrente y deseada, se presenta como la opción más importante para la solución de esos conflictos históricos. La expectativa por la llegada del carnaval se menciona reiteradamente en las diferentes bagualas y coplas, tanto como expectativa indeterminada en el tiempo: “*Carnaval alegre pronto te veré / tal vez llaman nunca, al año tal vez / Toma un ramo toma dos / vamos niña, vámonos.*”⁴⁰, ya sea como la posibilidad de sacrificarse por la llegada de esa instancia: “*Por esta calle a lo largo / la brisa del mar / juran que me han de matar / pa el carnaval. / Con un cuchillo de palo / la brisa del mar / quien sabe si cortara / pa el carnaval.*”⁴¹. Ambas retoman dos aspectos mencionados por Benjamin en el *Trauerspiel* alemán. La expectativa indeterminada en el tiempo se juega estrechamente con la noción de destino indeterminado pero necesario en la tragedia barroca. El destino en el *Trauerspiel* es un destino azaroso que presenta al fin, en este caso, al carnaval, como una instancia necesaria. La necesidad desencadenada por la culpa es la que hace posible la fatalidad de los acontecimientos, enlazándose con el otro aspecto de la tragedia, la fuerte presencia de la muerte y su aparición como necesaria. El sacrificio del héroe, héroe que en la historia latinoamericana, a diferencia de la tragedia barroca, no es una figura individual sino colectiva encarnada en el pueblo, es la instancia para alcanzar la redención, la recuperación del orden, orden que por más que parezca adverso, para el indígena latinoamericano está representado en la instancia carnavalesca. Un sacrificio por los dioses y por la comunidad⁴². La instancia del carnaval es así presentada como instancia desreguladora, un estado de excepción real que rompa enteramente con las normas establecidas fundándose en otras radicalmente diferentes originadas en una prehistoria olvidada, revitalizadas por la melancolía que hace al hombre penar

³⁹ “Ay vidalita ay / para el carnaval, / carnaval que se va a acabar / ay vidalita para el carnaval [este ultimo verso esta cantado en quichua]” Bagualas de Amaycha del Valle, Tucumán – Recopilación Leda Valladares / Canta: Gerónima Sequeida, América en Cueros, Leda Valladares, Meloepa Discos, Grabado en Buenos Aires, 1992, track 1. (Cd incluido en apéndice, track 1)

⁴⁰ *A la mañanita y al amanecer*, Vidala Andina, Ullún, San Juan, Recopilación Isabel Aretz / Canta Oscar Palacios, América en Cueros, Leda Valladares, Meloepa Discos, Grabado en Buenos Aires, 1992, track 3. (Cd incluido en Apéndice, Track 2)

⁴¹ *Con cuchillo de palo*, Vidala, Belén, Catamarca, Recopilación Leda Valladares / Cantan Carlos Olguín y Jorge Canal, América en Cueros, Leda Valladares, Meloepa Discos, Grabado en Buenos Aires, 1992, track 16. (Cd incluido en Apéndice, Track 6)

⁴² “...el sacrificio trágico se diferencia de cualquier otro por su objeto (el héroe) y constituye al mismo tiempo un comienzo y un final. Un final porque es un sacrificio expiatorio debido a los dioses, guardianes de la ley antigua; un principio porque se trata de una acción sustitutiva en la que se anuncian nuevos contenidos de la vida del pueblo.” Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 95



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

por la culpa que lo hace sufrir y que son constantemente revaloradas en la expectativa de una posthistoria que pueda reemplazar el presente. El príncipe capitalista y tirano, en su objetivo de evitar el estado de excepción, es destronado por otro que lo insta a partir de una risa hilarante y descabellada que proclama la solución del conflicto trágico y temporal mediante la desregulación completa, la instauración de un carnaval eterno y totalizador que redima al hombre de su culpa. Para Mijaíl Bajtín la “...fiesta carnavalesca celebra la restitución momentánea de la vida como destronamiento de las barreras sociales y las clasificaciones jerárquicas...”⁴³, la reconcepción de la risa como principio revolucionario provoca la fundación de una “segunda vida” y un “segundo mundo” siendo el cuerpo popular el elemento material de esta “segunda vida” y este “segundo mundo”. Por eso es preciso plantearnos si la expectativa constante y el deseo presente en las bagualas y vidalas por el carnaval, no es el deseo por afrontar una salida que no sea la del abandono frente a la lucha histórica y religiosa planteada en esta tragedia, una salida fundada en la creación, por medio de la risa, de una vida excepcional y un mundo excepcional que puedan perpetuarse en un carnaval extendido.

Al reconocer ciertos recursos trágicos al interior de estas expresiones artísticas y al encuadrarlas dentro de lo que caracterizamos como una gran tragedia, es propio decir que no son cada una de las bagualas y las vidalas descritas obras en donde se amalgamen la totalidad de esos aspectos señalados por Benjamin en el *Trauerspiel*, sino que son todas ellas, tomadas en su conjunto pero considerando su singularidad, alegorías de la historia de América Latina. Vemos como una vez montada esta gran tragedia, cada copla entonada, como también el género en el que se encuadran, se transforma en alegoría que suscita la imagen de la derrota, de la dependencia, de la pobreza, de la muerte, no de una manera automática y fugaz sino de carácter progresivo y paulatino⁴⁴. El símbolo, según Benjamin, se contrapone con la alegoría barroca por el hecho mismo de que la última “no significa más que un concepto general o una idea que no coincide con ella, mientras que la primera es la idea misma encarnada y hecha sensible”⁴⁵. De esta manera es el símbolo aquel en donde aparecen unidos el significante y el significado, la idea misma se entiende por el objeto conceptualizado. La diferencia que destaca Benjamin en la alegoría del *Trauerspiel* es que esta misma separa al significado del significante, el significado pasa a ser otro. Los temas anteriormente descritos en las piezas musicales latinoamericanas, alegóricamente refieren a la historia del continente. Las penas en ellas suscitadas son las penas que el pueblo latinoamericano viene sufriendo desde hace cinco siglos atrás. La escritura barroca no sensibilizaba las cosas sino que suscitaba imágenes diferentes a lo mostrado. Está claro que la poética utilizada en algunas de estas canciones no sensibiliza la

⁴³ Tischler Sergio, *Tiempo y emancipación, Mijaíl Bajtín y Walter Benjamin en la Selva Lacandona*, en, Alambert, F, Díaz, A, Eseverri, M, Tischler, S, *Cuadernos de Herramienta, Aproximaciones a Walter Benjamin Volumen I* (Compilador: Miguel Vedda), Buenos Aires, 2007, Pág. 22.

⁴⁴ “Allí en el símbolo hay una totalidad instantánea, aquí [en la alegoría] se da una serie progresiva de momentos” Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 157.

⁴⁵ Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 157.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

historia de América Latina encarnando la idea del despojo y de la conquista, sino que, versos como “*ya no soy quien antes era / ni la flor que florecía / soy el olvido profundo / de la mudanza del día. / noche oscura y tenebrosa / y atrevido el que camina / el que sale de su casa / a todo se determina.*”⁴⁶, alegorizan la pérdida de identidad y la violencia a la que fueron sometidos los hombres americanos. El mismo hecho de referirse a una persona pasada como ausente, comparada y sustituida por la imagen de una flor que acostumbraba a florecer, se configura con la referencia a “*la mudanza del día*” como instancia de luminosidad que ya no está, y el hombre melancólico es el olvido de esa misma instancia de luminosidad. La alegoría que hace referencia a esta historia pasada en esta parte de la canción se complementa con la referencia a un futuro, a una posthistoria de liberación y de expectativa. La mención y la referencia al hogar como salvaguarda de la oscuridad del afuera de donde el día se había mudado y la afirmación de que aquel que osa a salir de su casa tiene la capacidad cuasi-divina de determinarse ante todo es claramente una opción y un incentivo a futuro, a plantear una salida o un desenlace de la historia. Está claro como al suscitar imágenes diferentes a lo mostrado, imágenes de saqueos, de abandonos, pero al mismo tiempo de esperanzas y de alternativas, una copla entonada a manera de bagüala puede considerarse como una alegoría de la historia del continente. Anteriormente habíamos establecido que aquel cantor aborigen suscitaba tanto en su personaje como en el espectador un efecto de melancolía por un pasado y una culpa desconocida, y tanto ese que es cantor, como aquel que no lo es, son miembros de la lucha de clases desarrollada en la historia del continente. Al encuadrar a estos personajes dentro de esta historia podemos sustentar nuestra idea de que este tipo de expresión artística alegoriza a la historia dado que “*...la alegoría es la única y poderosa diversión que se le ofrece al melancólico*”⁴⁷. Son estas canciones como alegorías divertidas para el personaje melancólico de la tragedia latinoamericana en tanto que instancias que rescatan el pasado y lo repiensen para aplicarlo en las festividades carnavalescas continuamente en la expectativa. La continua referencia a la muerte hace que el sentido alegórico de estas tonadas cobre mayor significación. La muerte como sacrificio por un futuro mejor, el carnaval, la muerte como abandono del pueblo y la comunidad en busca de opciones mejores, la soledad y el páramo, no hacen que se pierda el sentido de la alegoría sino que logran, tal como lo describe Benjamin, una mayor significación del contenido alegórico de estas expresiones dado que “*...la naturaleza ha estado siempre sujeta a la muerte, entonces desde siempre ha sido alegórica.*”⁴⁸. La sujeción a la naturaleza, a ese estado natural arrebatado y perdido luego de las conquistas, presente constantemente en la referencia a elementos de la propia naturaleza como a lo simple de la vida, encaja también con lo que el teórico alemán describe como núcleo de la visión alegórica, la expresión enigmática de la condición de la existencia humana en general, “*de la*

⁴⁶ *En unos terrenos secos*, Tonada, Tilcara, Jujuy, Recopilación Leda Valladres / Cantan Litto Nebbia y comparsa, *América en Cueros*, Leda Valladares, Melopea Discos, Grabado en Buenos Aires, 1992, track 15(Cd incluido en Apéndice, Track 5)

⁴⁷ Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 179.

⁴⁸ Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 159.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

*exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo...*⁴⁹. Esta historia del padecer solo puede dar cuenta en su momento de decadencia. La relación entre la naturaleza y la historia que entra en escena con la alegoría está presente en forma de padecimiento, en forma de decadencia, en forma de ruina⁵⁰. Es por esa razón que la historia no se plasma por medio de la alegoría en la tragedia alemana como un proceso eterno e infinito, sino como un proceso cuyo fin es imposible de contrarrestar. La alegoría que constituyen las expresiones artísticas precolombinas está formada bajo la égida de una historia que de ninguna manera, como yuxtaposición coreográfica de tiempos, presenta su continuación como inacabable. La alegoría que representan las diversas manifestaciones artísticas latinoamericanas originarias y preincaicas manifiestan la ruina de una historia que conlleva su muerte intrínseca como reproductora de las significaciones. La presentación y el indicio de una historia póstuma revitalizadora de la prehistoria melancolizada por medio del recurso de la alegoría en la música de los pueblos originarios instituye ya de por sí la muerte de esa historia material, su sustitución por otro comienzo que constata que las “*alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas*”⁵¹.

La adjudicación de la característica de trágica a la historia latinoamericana iniciada después de la conquista española expresada a través de las bagualas y vidalas de noroeste argentino no significa que se adecue, como ya quedó demostrado a lo largo del ensayo, a la descripción que hace Benjamin sobre el drama barroco alemán, sino que, retoma ciertos aspectos (la temporalidad, la fuerte presencia de la melancolía, la culpa y la idea de destino, el conflicto político y religioso inherente a la temporalidad histórica de la tragedia) por medio de los cuales estas expresiones artísticas llegan a constituirse como alegorías de una gran tragedia como lo es la historia de América Latina, y se diferencia en otros. Benjamin establece que la tragedia no adopta un tema épico, sino que se elabora en torno solamente al elemento trágico⁵² mientras que en la poética utilizada por estas expresiones artísticas es imposible separar el contenido épico del trágico, ya que ambos están estrechamente unidos en la medida que el devenir del pueblo americano se asocia con la fatalidad de la conquista. En este punto resulta más equiparable la tragedia histórica del continente con la tragedia antigua, la clásica, en donde el aspecto épico iba unido al aspecto trágico al narrar la constitución de un pueblo resaltando, por medio de acciones bélicas, los valores en común, repitiendo las historias míticas en nuevas formas trágicas. Puede ser que una de las razones por las cuales el *Trauerspiel* separe lo trágico de lo épico sea porque los pueblos ya se encuentran constituidos en el siglo XVII, y los héroes que emergen de ellos ya no son héroes colectivos, sino meramente individualidades. En cambio, es preciso destacar el carácter singular de la historia moderna de América, en

⁴⁹ Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 159

⁵⁰ Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 171.

⁵¹ Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 171.

⁵² Benjamin, Walter, *Ibidem*, Pág. 95.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

la cual los pueblos fueron destruidos, desperdigados, obligados a abandonar sus valores y sus tradiciones. Quizás dado este contexto es a través del cual podríamos afirmar que el pueblo latinoamericano no existe, sino que se transluce como una combinación de extremos como ya habíamos planteado anteriormente al describir la temporalidad barroca. Aquí es en donde el sentido épico de la tragedia puede volver a suscitarse conjuntamente con lo trágico. Es la necesidad de crear valores y tradiciones, nuevos dioses, quizás en este caso de revitalizarlas, por medio de acciones conjuntas en donde los héroes no se encuentran ya desperdigados y diseminados, sino que se agrupan en torno a la figura y a la constitución del pueblo, la que impulsa a reconocer el carácter épico de esta tragedia. Lo trágico de la muerte del héroe individual es complementado en América Latina con lo épico de la lucha del pueblo como colectivo, pueblo que a través de sus acciones intenta reconstruirse y revitalizarse.

Es imprescindible, luego del análisis llevado a cabo en la comparación de los recursos utilizados por el drama barroco alemán y aquellos presentes en la poética y en la música de los pueblos originarios del noroeste argentino encuadrándolos dentro de una consideración trágica de la historia latinoamericana contemporánea, retomar la singularidad de la concepción histórica de Walter Benjamin para fijar un nuevo rumbo al análisis de los sucesos sociales, políticos, económicos y culturales del continente. Hemos visto como el materialismo histórico marxista es atravesado por la teología, no solamente judaica o cristiana, sino por la teología ancestral indígena a través de la revalorización poética y musical de los elementos de la naturaleza como la tierra y el agua; como la nostalgia por el pasado, por la organización económica, la valorización del trabajo positivo como creatividad, la fraternidad y la simpleza, acuñada en estas expresiones artísticas por la fuerte presencia de la melancolía, y el sueño por un futuro que recupere estas categorías perdidas y que revolucionariamente sustituya el orden actual por un carnaval de risas populares y abrazos fecundos; y como la crítica a una filosofía del progreso positivista y conservador sustentada en torno a aquellos que vencen en la historia de las clases se ve justificada por la necesidad de recuperar los valores ancestrales que fueron ahogados por aquellos que pudieron creerse lo suficientemente divinos para juzgar a los hombres; son todos factores que describen la singularidad de la postura teórica de Benjamin por medio de su aplicación a una cultura, también singular, sin embargo oculta y marginada en el siglo XXI. Tal como lo establece Eduardo Galeano, retomando las cosas anteriormente dichas, situándose en una postura abiertamente benjaminiana y afirmando que es en las más antiguas fuentes de América Latina donde este continente puede sacar sus fuerzas vivas más jóvenes dado que es “*el pasado [que] nos habla de cosas que interesan al futuro*”⁵³, es fundamental retomar y reconsiderar a las bagüelas y a las vidalas (no solamente a ellas, sino a toda la cultura precolombina de todo el continente Americano, de la cual estas

⁵³ Galeano, E, *El Tigre Azul y nuestra Tierra prometida*, En: *Nosotros decimos no*. Siglo XXI, Méjico, 1991, Pág. 17.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

dos formas musicales son solamente ejemplos) como elementos fundamentales para pensar cualquier instancia de cambio. Esto nos acerca estrechamente al pensamiento de Mariátegui quien consideraba que el futuro socialismo de latinoamericana no tiene más que inspirarse en las raíces y en las tradiciones indígenas de estas tierras que se atrincheran en la memoria popular y en las comunidades campesinas⁵⁴. Y no es casual que el pensamiento de Benjamin este emparentado y se retome con tal claridad frente a las cuestiones actuales de América Latina. El mismo dar vuelta de la historia que él proponía, un análisis materialista de la historia desde el punto de vista de los vencidos, esa metáfora de “*escribir la historia a contrapelo*”⁵⁵, destacar la derrota sufrida por los pobres en la lucha de clases que todavía no ha finalizado, nos hace también pensar que no es solamente el capital la ganancia que se llevan aquellos que flamean las banderas de Civilización y Progreso, sino que son también los bienes culturales parte del tesoro que se roban día a día. Tal es así que una de sus *Tesis sobre el concepto de historia*, más específicamente la tesis VII, se atreve a afirmar que “*no hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie*”.⁵⁶ Y esto se torna todavía más real luego de analizar la poética y la música de estas expresiones artísticas precolombinas. Son ellas mismas, los temas que encierran, los recursos utilizados, las añoranzas y las esperanzas establecidas en torno a ideas pasadas, a ideas simples y humildes, las que pueden documentar la barbarie que se ha desarrollado desde hace cinco siglos atrás, no solamente frente a la cultura de nuestra América que fue el tema que se ha desarrollado a lo largo de este ensayo, sino también frente a la organización económica y social, y más que nada, frente al propio cuerpo humano.

Así como Benjamin afirma que el *Trauerspiel* no puede ser analizado por el mismo método a través del cual se analizaba la tragedia clásica, ya que este presenta una nueva variante de ella, y no una continuación, *El origen del Drama Barroco Alemán* fue utilizado como herramienta para establecer que la historia latinoamericana y las manifestaciones artísticas que se afinan intrínsecamente con ésta, son también originales en su constitución. La historia de latinoamérica no puede ser vista bajo la misma lupa que la historia europea, debe ser mirada en su más específica singularidad, su singularidad prehistórica, presente y futura. No intentamos trazar un paralelismo entre el *Trauerspiel* y la música tradicional del noroeste argentino, resultaría extremadamente complejo y forzado obtener un resultado satisfactorio de ese propósito. Sin embargo, ciertas características mencionadas por Benjamin en su tesis de doctorado hicieron que algunos aspectos ocultos de estas expresiones artísticas cobraran luminosidad para poder darnos otra mirada ante la singularidad que presenta la historia de latinoamérica y ante la importancia que tienen éstas, como tantas otras no mencionadas aquí, manifestaciones artísticas precolombinas.

⁵⁴ Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Amauta, Lima, 1976, Pág. 13.

⁵⁵ Löwy, Michael, *El punto de vista de los vencidos en la historia de América Latina. Reflexiones metodológicas a partir de Walter Benjamin*, en: Löwy, M; Bolle, W; Jordao Machado, C; Seligmann-Silva, M; *Cuadernos de Herramienta, Aproximaciones a Walter Benjamin Volumen II* (Compilador: Miguel Vedda), Buenos Aires, 2007, Pág. 7.

⁵⁶ Löwy, Michael, *Ibidem*, Pág. 7.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Su singularidad, tanto como la singularidad que propone reconocer un espacio temporal como un acontecer dramático cuyo desenlace y cuyo destino pueden llegar a ser azarosos pero que son hoy y mañana rotundamente necesarios, nos permite reconocer el aspecto trágico de la historia de nuestro continente a través de la música y la poesía de sus habitantes originales.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Bibliografía

- Benjamin, Walter, *El Origen del Drama Barroco Alemán*, Taurus Humanidades, Madrid, 1990
- Calasso, R; *Las Ruinas de Kasch*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- De Pérغامo, Ana M. L.; Goyena, Héctor L.; de Brusa, Ana M. J.; de Kiguel, Delia E. S, *Música Tradicional Argentina Aborigen – Criolla*, Editorial Magisterio del Río de la Plata, Buenos Aires, 2000
- Galeano, E, *El Tigre Azul y nuestra Tierra prometida*, En: *Nosotros decimos no*. Siglo XXI, Méjico, 1991
- Galeano, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, Catálogos, Buenos Aires, 2005
- Gonzales, María Inés; Grosso, Marcela; Moreno, Claudia; Revori, Claudia, *Guía de trabajo para el profesor sobre el libro Eva Luna*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1994
- Löwy, Michael, *El punto de vista de los vencidos en la historia de América Latina. Reflexiones metodológicas a partir de Walter Benjamin*, en: Löwy, M; Bolle, W; Jordao Machado, C; Seligmann-Silva, M; *Cuadernos de Herramienta, Aproximaciones a Walter Benjamin Volumen II* (Compilador: Miguel Vedda), Buenos Aires, 2007
- Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Amauta, Lima, 1976
- Nietzsche, F; *El Nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973.
- Schmitt, Carl; *Teología Política*, en: Apuntes del CECSO 2007, Teoría Política Contemporánea, Cátedra: Cheresky, Unidad 1 Parte 2
- Tischler Sergio, *Tiempo y emancipación, Mijaíl Bajtín y Walter Benjamin en la Selva Lacandona*, en, Alambert. F, Díaz. A, Eseverri. M, Tischler. S, *Cuadernos de Herramienta, Aproximaciones a Walter Benjamin Volumen I* (Compilador: Miguel Vedda), Buenos Aires, 2007
- Valladares, Leda; *América en Cueros, Cantos y tambores (rituales andinos y afroamericanos)*, Melopea Discos, Buenos Aires, 1992.
- Informante: Lucas Calisaya, Recolección: Héctor Goyena, en *Archivo Sonoro del Instituto Nacional de Musicología, viaje N°127*, Valle Grande., Jujuy, 1980
- Valladares, Leda, Internet:
http://www.clubeco.com.ar/cultural/el_canto_vallisto_bagualla_vidala.html

Apéndice musical.

- CD incluido: Recopilación de *América en Cueros*, Leda Valladares, Melopea Discos, Grabado en Buenos Aires, 1992