

*Los vencidos y su voz en la
canción «de autor» hispana:
«TAKI ONGOY»,
de Víctor Heredia*

Marcela Romano

*Qué arco iris este negro
arco iris que se alza?*

Anónimo quechua.

Introducción

En los márgenes de la literatura institucionalizada y disidente respecto de los productos masivos dominantes en los medios de comunicación, la canción de autor hispana se instala, con mayor o menor virulencia, en la orilla de su propia estética de «compromiso», cuya derivación más polémica se encuentra representada por la variante denominada «de protesta».

Más allá de la renovación ejercida sobre los lenguajes expresivos, el género se esfuerza por explorar aspectos de contenido que, abordados previamente por las corrientes de poesía «social» y «antipoesía» que a ambos lados del Atlántico protagonizan la escena literaria de los '50 y '60, siguen

siendo, por entonces, ostensiblemente estigmatizados por el sistema de los mass media.

De este modo, ingresan en la canción, como enunciados, preocupaciones de cuño sociopolítico en franca confrontación con las derechas latinoamericanas (y franquista, en el caso de España), a la vez que embarcadas en favor de los procesos revolucionarios promarxistas que por esos años dominan el espectro político. El discurso cancioneril abandona entonces su neutralidad complaciente para transformarse, hasta hoy, en una práctica inquisidora de la realidad, en una práctica historiográfica alternativa que, explícita o elípticamente, se construye como un gran relato crítico al dar cuenta de la otra historia, polemizando, en consecuencia, con los relatos de la historia «oficial» y su engañosa veracidad.

No hablaremos aquí de la profusión de variables que, en el nivel temático, genera dicha conciencia historiográfica.¹ Nos centraremos, en cambio, en una de ellas: el tema americanista, y específicamente, el indigenista, en nuestra aproximación sumaria al doble disco **Taki Ongoy**, editado por el cantautor argentino Víctor Heredia en 1986.²

El rescate del indio (y sus descendientes) y la reescritura de la historia americana desde la visión de los vencidos configura una zona especialmente investigada por los autores de canción. Grupos como Inti-Illimani, Huerque-Mapu, Los Jaivas, Markama y los Quilapayún (con su poderosísima **Cantata de Santa María de Iquique**), confirman con sus producciones el intento de otorgar a nuestras culturas indígenas un espacio protagónico, a partir tanto de la tematización proyectada de sus signos culturales específicos como de la revitalización de sus patrimonios folclóricos tradicionales, musicales, instrumentales y poéticos.

Es, sin embargo, Víctor Heredia quien en **Taki Ongoy** examina particularmente los hechos del Descubrimiento y la Conquista desde los ojos de los vencidos, a partir de un vas-

to texto cancioneril que, desde una nueva oralidad,³ recupera al «otro» como sujeto en sus héroes, su cultura y su propia discursividad historiográfica.

Taki Ongoy: una crónica híbrida.

Al margen de las diecinueve canciones del álbum y de los textos narrados con funcionalidad introductoria, **Taki Ongoy** revela en su aparato paratextual -los textos adicionales incluidos en el sobre- marcas significantes que reorientan su recepción como documento histórico. Dicho paratexto se encuentra conformado por un «Prólogo» y, a continuación de la transcripción de las letras de canción, un «Glosario y breves notas útiles», seguido por la «Bibliografía utilizada». De este modo el álbum, como gesto comunicativo tanto oral como escrito, en principio se propone al receptor (doblemente condicionado por la audición y la lectura) como un trabajo de investigación que supone fuentes, confrontación de versiones, la búsqueda de una «verdad» cuya decodificación completa exige el salto a otros textos (otras mediaciones) donde confirmarla.

Suscripto por el autor (cuyo correlato discursivo apenas puede deslindarse de la militancia pública del sujeto real), el Prólogo explicita claramente los alcances de su versión («ésta es la de los vencidos») y su propuesta de esclarecimiento («necesito la autocrítica porque nuestro futuro se erigirá con hombres conocedores de la verdad y fieles a ella»). Por su parte, en la sección titulada «Glosario y breves notas útiles» se aclara vocabulario específico y datos históricos relevantes, aun cuando el discurso fuertemente modalizado revela una vez más al sujeto autorial inscrito en el texto y su perspectiva ideológica. La «Bibliografía utilizada», finalmente, señala la consulta de fuentes clásicas de diferente procedencia: crónicas orales (transcriptas) y escritas, en-

sayos historiográficos, biografías noveladas, etc.,⁴ centradas especialmente en la cultura inca, la cual, junto con la diágitua, modularán su visión de los vencidos como ejemplos paradigmáticos del problema indio latinoamericano.

De este modo, el receptor ingresa en la audición del álbum dispuesto a escuchar algo más que canciones. O, en todo caso, canciones con historia. Este carácter documental está subrayado, según mencionamos líneas arriba, en la arquitectura misma del **corpus** grabado. Dentro de éste podemos señalar microestructuras que diseñan la cronología de la derrota a la vez que se proyectan al presente en el afán de sostener la identidad nunca perdida de una indianidad cuya pervivencia resume, como veremos, el título **Taki Ongoy**.

Básicamente, la crónica se arma a partir de la puntualización de las tragedias que advienen tras la errónea interpretación de las profecías, por la cual los indígenas identifican la llegada de los españoles con el retorno de Viracocha y Quetzacóatl.

La **Introducción** («**Texto Nro 1**» y cuatro primeras canciones) plantea globalmente pero de modo tajante la dialéctica indio-español. El despliegue posterior dará cuenta de los escalones de la derrota: las muertes de los héroes indios en manos de los recién llegados («Muerte de Atahualpa», «Muerte de Tupac Amaru», «Canción por la muerte de Juan Chacabamba», entre otras), las pestes originadas a raíz del impacto microbiano («Aya marcay quilla»), la esclavización y mortalidad en las minas de oro y plata de Potosí (el vertiginoso rock «Potosí»).

Cada microrrelato aparece presentado por una narración prosística, de carácter explicativo, a cargo de una voz diferente de la del cantante.⁵ El primero de ellos, que introduce la totalidad del **corpus** y diseña la polaridad básica que recorrerá el desarrollo posterior, se configura alrededor de un emisor plural, focalizado en la perspectiva de los vencidos, sostenida por la enunciación hasta el final:

Bajaron de sus barcos de hierro: sus cuerpos envueltos por todas partes y sus caras blancas y el cabello amarillo y la ambición y el engaño y la traición y nuestro dolor de siglos reflejado en sus ojos inquietos. Nada quedó en pie, todo lo arrasaron, lo quemaron, lo aplastaron, lo torturaron, lo mataron. (Heredia, «Texto Nro 1»)

Dichos textos se encadenan entre sí, independientemente del cuerpo cancioneril, conformando por sí mismos un relato que las canciones multiplican. Su rol funcional dentro del álbum confirma la pretensión de «historiar» proyectada por la enunciación en por lo menos dos sentidos: amplían y precisan datos suministrados posteriormente por las canciones, ejerciendo una función «correctora» relacionada con el afán de objetividad y rigor documental que preside la construcción textual; y acercan la crónica al relato oral de los hechos históricos (a cargo de los ancianos), que, por ausencia de escritura, se transforma en modo indispensable de «guardar en el corazón»,⁶ en memoria, para las culturas iletradas, como la inca. Este último rasgo, sumado al canto, la alternancia contrapuntística de diferentes voces (la voz de Víctor Heredia, en algunas canciones, aparece acompañada y contrastada con la de Jorge Fandermole, Mercedes Sosa y Juan Carlos Baglietto) y diferentes registros melódicos (música andina, melódico moderno, zamba, rock) e instrumentales (quena, batería), y el potencial -y confirmado en varias oportunidades-⁷ carácter «espectacular» del álbum, conceden al **corpus** una virtualidad dramática, que acerca **Taki Ongoy** al folklore indígena, cuyos «relatos» artísticos se han convertido, hasta hoy, en eficaces sucedáneos de la historiografía ausente.⁸

La enunciación, instalada, según dijimos, en la orilla de los vencidos, transparenta su perspectiva tanto en los textos narrados como en las canciones a partir de la adopción de un sujeto en primera embragado con el «indio», la utilización de léxico en quechua, la remisión a sus discursos proféticos ca-

racterísticos («éste es el día del año justo») e incluso la transcripción de una conseja tradicional nahuatl, traducida del original («Pláticas de los sabios y ancianos»).

Estos procedimientos, sumados al estatuto eminentemente lírico de los textos cancioneriles, propone un modo de contar la historia «desde dentro», desde la subjetividad social, individual, e incluso cultural («Un dulce alfarero») de los vencidos, óptica que parece desajustar -para bien del conjunto- la voluntad documentalista propiciada por los paratextos y, en general, el concepto moderno de ciencia historiográfica del cual deriva esta actitud hermenéutica. El referente histórico de la peste, por ejemplo, se despliega en dos canciones. La primera «Año 1530. Peste» reproduce en su título y su desarrollo el dato histórico puntual, mientras que la siguiente «Aya marcay quilla» apunta a centrar el suceso en el dolor personal de una madre ante la muerte de su pequeño hijo, a quien el rito fúnebre jamás revivirá.⁹ «...Ya no habrá dolor que pueda conmigo / indiecito se durmió. / La peste negra del extranjero su risa se llevó »(Heredia, «Aya marcay quilla»).

Las versiones de la muerte de los héroes (Atahualpa, Tupac Amaru y Juan Chalimín), dotadas en los textos de resonancias cristianas y mágicas, son deudoras de la estética de cuño romántico que domina, a menudo con cierta saturación, en la producción del autor argentino. El estatuto del héroe como «cifra» de su raza, el carácter sacrificial de su muerte y su pervivencia «anímica» posterior se relacionan, paradójicamente, con los modos de construcción de las «historias oficiales», sólo que aquí el actante proviene del polo opuesto. Sin embargo, existe la posibilidad de comprender los condicionamientos de estos paradigmas a partir de otra visión, la indígena, para la cual la muerte del Inca supone el principio del fin, vivido dolorosamente en la conciencia individual: «Pizarro mató a Atahualpa /sin ver que mataba el sol./ Mi mundo se ha derrumbado / igual que mi corazón.» (Heredia, «Muerte de Atahualpa»).

Según nos confirma Wachtel (una de las fuentes consultadas por Heredia), «[en el Perú] el choque coincide con la muerte del hijo del Sol, el Inca. Este asegura la mediación entre los dioses y los hombres y es adorado como un dios: representa [...] el centro carnal del universo, cuya armonía garantiza. Una vez asesinado ese centro, desaparece el punto de referencia viviente del mundo, y es ese orden universal lo que resulta brutalmente destruido...» (58).

Ante la imposibilidad de reparar tanto dolor, la memoria de la plenitud perdida y el ejemplo de los mártires proyectan en el presente una posibilidad de rectificación. Alternadas con la crónica del pasado, canciones como «Taki Ongoy» (I y II), «Veinte mil años patria», «Ella está conmigo» y «Una tierra sin memoria» (estas dos últimas cerrando el álbum) retoman los postulados del movimiento milenarista Taqui Ongoy,¹⁰ que el álbum recupera en su conjunto: la memoria activa de la tradición como un modo de dar respuesta a la derrota de quienes hoy sólo pueden ser «orgullosos por dentro».¹¹ En aquéllas el emisor, en algunas separado discursivamente de los sujetos a quienes reivindica pero sin abandonar su bandera, postula, desde la canción, otra forma de lucha, en la cual la palabra, el canto, «recuerdan», y en ese acto engendran el compromiso de transformación. Taqui Ongoy ha sido nuevamente convocado: «Grita conmigo, grita «Taki Ongoy» / que nuestra raza revivirá en tu voz. / Grita conmigo, grita «Taki ongoy» / que nuestra América es india y del sol.» (Heredia, «Taki Ongoy N°2»).

Pero el presente actúa también a partir de sus víctimas contemporáneas. Junto con la evocación de los vencidos por la Conquista, los códigos interpretativos de la década del '80 reconocen en el álbum el sufrimiento de otros más recientes. Las frecuentes alusiones a la tortura, a los apremios físicos, se contextualizan entonces, en el '86 (a escasos tres años de la finalización de la dictadura militar argentina), en relación con los torturados y desaparecidos del Proceso, el otro genocidio:

*Nos cortaban las orejas y nos amputaban
un brazo o un pie.
Les arrancaban los pechos a nuestras mujeres.
Cuánto padecer...
Quién puede entender al dios de estos hombres,
dime, quién puede entender...
(Heredia, «Mutilaciones»)*

Algunas conclusiones

De este modo **Taki Ongoy** recorta algunos acontecimientos del Descubrimiento y la Conquista para historiarlos en solidaridad con los perdedores. El resultado es el de una **crónica híbrida** que se despliega en varios niveles.

En primer lugar, porque en la obra se superponen dos conceptos diferentes pero complementarios para «decir» la historia: el documental historiográfico moderno, presente fundamentalmente en los paratextos y algunos pre-textos (relatos introductorios), y el tradicional oral -ligado con las formas líricas- que, cruzando todo el álbum pero presente especialmente en su centro, es decir, en sus canciones, mantiene en los oídos, de generación en generación, la memoria de la raza vencida.

En segundo lugar, porque la crónica del pasado estalla agresivamente en el presente, para historiar también, según dijimos, nuestros horrores contemporáneos y exigir, al mismo tiempo, la continuación y la actualidad de toda lucha.

En tercer lugar, porque **Taki Ongoy** convoca, potencia y amalgama, dentro de su dinámica textual, todos los géneros: crónica historiográfica, relato oral, poesía, drama. Y es fundamentalmente esta fusión de discursos, que supone desde luego una fusión de visiones e interpretaciones del mundo, la que exige que **Taki Ongoy** sólo pueda decodifi-

carse plenamente en su puesta en escena, en su transformación en texto «espectacular». Porque es especialmente en el espectáculo, como hecho artístico abarcador, donde esta crónica híbrida nos permite recuperar, más acá y más allá de toda palabra, el impulso colectivo y antiguo de escuchar qué ha sido de los nuestros.

NOTAS

¹. Remitimos para ello a la minuciosa clasificación de Fernando González Lucini, en *Veinte años de canción española (1963-1983)*. 4 Vols. Madrid: Grupo cultural Zero y Ediciones de la Torre, 1984, 1985, 1986 y 1987 respectivamente.

². Cfr. Víctor Heredia, Taky Ongoy. Polygram, TMS 23685, 1986. 2 vols. Las letras citadas se han transcritto de esta fuente.

³. Walter Ong llama a esta oralidad «oralidad secundaria», es decir, la que reaparece en manos de la tecnología (radio, televisión, etc.) pero mediatizada por la escritura. Cfr. Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: F.C.E., 1987

⁴. Entre las fuentes tradicionales, Heredia cita *La crónica del Perú y El Señorío de los Incas*, de Pedro Cieza de León, los *Comentarios Reales de los Incas*, del Inca Garcilaso de la Vega, y la *Visión de los Vencidos*, edición de Miguel León-Portilla. También obras de carácter ensayístico y documental (que confirman su propia postura) como *Los vencidos*, de Nathan Watchtel, *La Patagonia trágica*, de José María Borrero, *Las matanzas del Neuquén*, de Curapil Curruhuinca y Luis Roux, etc.

⁵. La locución de dichos textos se encuentra a cargo de Héctor Tealdi.

⁶. Cfr. Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales de los Incas*. 2 vols. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976. I, Cap. XV, 37

⁷. El día 20 de mayo de 1992 parte de esta obra fue puesta nuevamente en escena en un macrorrecital en que el autor participó con otros autores (León Gioco, Juan Carlos Baglietto, etc.) organizado en rechazo de los festejos del Quinto Centenario.

⁸. Hechos de la derrota (como la muerte de Atahualpa) perviven todavía como motivos poéticos, dramáticos y coreográficos en el folklore de Perú y Bolivia, por ejemplo. Véase para mayor información Nathan Wachtel, «La danza de la conquista», en *Los vencidos Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Madrid: Alianza, 1976, 63, 63 y ss.

⁹. «Aya marçay quilla» es la ceremonia quechua por la cual, en noviembre, los restos de los seres queridos se exponen públicamente, para homenajearlos y volverlos a la vida. El dato, citado por Heredia en el glosario, está extraído de Wachtel, 131.

¹⁰. El Taqui Ongoy (Taki Ongoy) tuvo su origen en las provincias incas dominadas por los españoles, durante su corta vida (1560-1572). Sus predicadores anuncian el fin de la dominación española y, a partir de una praxis esencialmente mágica y espiritual, buscan producir cambios políticos concretos en favor del antiguo gobierno. Cfr. 283 y ss.

¹¹. Cfr. Curruhuinca-Roux, *Las matanzas del Neuquén. Crónicas mapuches*. Bs.As.: 1984, 2.