

***Manchay puytu* y narrativas de la aldea letrada quechua (La tradición escrita, siglo XIX)**

GONZALO ESPINO RELUCÉ
Departamento Académico de Literatura

Y contó el Pancho:

—Un cura dizqué taba queriendo mucho onde una niña, pero siendo él cura, la niña no lo quería onde él. Y velay quedíun repente murió la niña. Y entón el cura, e tanto que la quería, jué y la desenterró y la llevó onde su casa. Y ay tenía el cuerpo muerto y diuna canilla el cuerpo muerto hizo una quena y tocaba en la quena este yaraví, día y noche, y al lao el cuerpo muerto e la niña... Y velay que puel cariño y tamién po esa música triste, tan triste, se golvió loco... Y la gente e poray que oía el yaraví día y noche, jué a ver po qué tocaba tanto y tan triste, y luencontró al lao del cuerpo muerto, ya podrido e la niña, llorando y tocando. Le hablaron y no respondía ni dejaba e tocar. Taba, pues, loco... Y murió tocando... Tal vez puese aúllan los perros... Vendrá lalma el curita al oír su música, yentón los perros aúllan, poque dicen que luacen así al ver las almas... (Ciro Alegría, *Los perros hambrientos*).

La aldea letrada quechua¹ fue una activa configuración entre indígenas y mestizos que accedieron a la escritura y de los criollos letrados bilingües, apareció a esa doble lógica: la de invasión cultural, justificada por la doctrina católica, y dos, por la necesidad de testimoniar la cultura propia. De hecho no fue un evento exclusivamente escritural, sino que estableció nexos con el mundo tradicional de la oralidad andina. Sin embargo, los estudios sobre la literatura

¹ Esta comunicación corresponde a los primeros hallazgos del estudio auspiciado por Instituto de Investigaciones de Humanística de la Facultad de Letras de nuestra casa de estudios: *La literatura de tradición oral en el espacio de la literatura peruana. Hacia una nueva visión de nuestra literatura* (Proyecto N° 010303251). Para una lectura inicial de la propuesta, mi ensayo. "La aldea letrada quechua: La literatura quechua en el espacio de la literatura canónica del siglo XIX" (Espino 2001: 101-114).

quechua no han ido a la par de la lingüística quechua. Hay un atraso significativo. Jesús Lara testimonia dicho desencanto al confirmar que en la literatura canónica no “se manifiesta un formal propósito de averiguar si los idiomas autóctonos fueron o no utilizados por algún escritor de aquellos tiempos. En tal sentido, construyen una historia castellana de América, no una historia americana.” (Lara 1957: 126). Ciertamente, la aldea letrada quechua fue una de las modalidades en que operó el sistema literario quechua y se recreó como espacio comunicacional entre letrado y ágrafo en la vernácula.

En las líneas que siguen propongo indagar sobre el *Manchay puytu*, uno de los textos que se incorpora a la aldea letrada quechua a fines del siglo XVIII e inicios del XIX. Pretendo abordar la relación entre escritura y memoria, es decir, la forma cómo el relato oral es imaginado en la escritura² y cómo estas escrituras, en particular, la quechua, representan al imaginario indígena, es decir, a la palabra oral quechua. De manera que tomaré como referencia las versiones que se elaboraron en la literatura canónica al respecto y las grietas producidas en dicho sistema³. Examinaré las relaciones intertextuales entre tres textos, *La quena* de Juana Manuela Gorriti (1818-92)⁴, *El Manchay puytu* de Ricardo Palma⁵ y el *Manchay puytu*, versión indígena recogida por Jesús Lara.

² Es evidente que el relato circula como tradición oral en nuestros países andinos, pero, al mismo tiempo hay que anotar que el relato tiene una tradición que ha llegado a la gran producción narrativa andina, en *Los perros hambrientos* (1938) de Ciro Alegría, revítese el capítulo I, se describe como yaravi llamado “Manchaupto” y, por la forma como articula la memoria indígena a las estrategias escriturales del boom latinoamericano, la novela *Manchay puytu el amor que quiso ocultar Dios* (1977) de Néstor Taboada Terán.

³ Cuando me refiero a la categoría “literatura canónica”, aludo a las modalidades como una de las representaciones simbólicas en la escritura se hace oficial u oficiosa. Es decir, se toma como referencia para no solo para el mercado, sino que a su vez ingresa en los circuitos institucionales de la disciplina. Se incluye en el currículo de la escuela y se la difunde como signo de aquello que se reconoce como literatura nacional. En buena cuenta estoy recordando la idea del conflicto en el espacio letrado, por lo mismo la necesidad de explorar las disonancias y desarmonías que se producen en el espacio de las representaciones simbólicas de la literatura. Cf. *La literatura peruana: totalidad contradictoria* de Antonio Cornejo Polar, discurso leído en mayo 1982 por su autor en la ceremonia de incorporación a la Academia Peruana de la Lengua, véase: Cornejo Polar, Antonio, *La formación de la tradición literaria* (1987: 175-199).

⁴ Para una lectura crítica de la obra de Juana Manuel Gorriti, véase: Amelia Royo (Comp.), *Juanamanuela, mucho papel* (1999); Cristina Iglesia (Ed.), *El ajuar de la patria* y Mary G. Berg, *Autobiography and Fiction in Juana Manuela Gorriti's Gubi Amaya* (A short version of this was presented at the 1995 meeting of the Latin American Studies Association, September 28-30, 1995) [<http://www.evergreen.loyola.edu/~tward/mujeres/critica/berg-gorriti-gubi.htm>]. Uno de los estudios más sugerentes, sobre *La quena*, es el de Amelia Royo, “La mirada femenina en la formación del imaginario nacional” (1999: 189-203).

⁵ Sigue siendo clásico el estudio de José Miguel Oviedo, *Genio y figura de Ricardo Palma* (Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1965).

El análisis del *Manchay puytu* nos lleva inevitablemente a trazar las relaciones existentes entre los textos que se conocen sobre el tema. A las estudiadas por Lara planteó tres proposiciones que intentaré resolverlas. La primera tiene que ver con la tradición oral y la inclusión de una versión andina en los escritos del romanticismo del XIX. La segunda está vinculada a la propia versión poética y las distancias que se abren con relación al mundo lector. Dicho de otro modo, en el ámbito de la recepción moldea un tipo textual que no acepta ser recibido sino es a condición de asumir las formas autorizadas, estas son las que moldean las traducciones que circulan en la época (Lara 1957: 152-153; Espino 1999: 69-70). Conviene detenernos en dos fuentes, de un lado, lo que se anota sobre el texto, y de otro, lo que las propias traducciones están comunicando. En tercer lugar, amerita elaborar una respuesta sobre las formas como la nación se está imaginando en estos textos, lo que quiere decir, que observemos la paternidad del texto o, mejor aun, su condición nacional. Lo que no excluye de hecho, la naturaleza migratoria del texto como realización oral en el XVIII y como apropiación representativa de ciertos segmentos sociales en el XIX al fijarlo e incluirlo una doble tradición, el relato indianista como el incaísta, tanto por peruanos como bolivianos.

1. *La quena*, Juana Manuela Gorriti

Cuando circuló *La quena*⁶ de Juana Manuela Gorriti generó la admiración del público lector de entonces, que como recordará J.M. Torres Caicedo, “En 1845, los literatos de Lima, como todos los de la América Latina, leían con encanto una novela de alto mérito, titulada *La quena*. Su autora era la señora Gorriti” (1995: IV, 20). En efecto, *La quena* aparece en la sección Folletín, del *El Comercio* (1851)⁷, luego formará parte de *Sueños y realidades* (Buenos Aires, 1865). Se trata de una novela corta, de aliento romántico. La historia de amor de Rosa y Hernán, y su destino fatal, si bien ésta es la historia central, se elabora una segunda secuencia indianista que nos lleva a la memoria inca y el legado a sus descendientes, consistente en el tesoro inca para la causa emancipadora: “oro destinado á restablecer el trono de nuestros padres, y la antigua gloria de nuestra patria.” (36)

⁶ En adelante cito por la edición facsimilar 1995 de Alicia Martorell, que acoge el texto publicado en Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1865. Respeto la escritura de la época (Gorriti 1995: 28-53). Debo los ejemplares a Amalia Royo, quien tuvo la cortesía de enviarme las *Obras completas* de Juana Manuela Gorriti y a quien agradezco.

⁷ Agradezco a Elizabeth Toguchi la información que ha permitido precisar la publicación de “La quena. (Leyenda peruana)”, y que fuera dedicada a las limeñas.

No se trata como ha dicho Mary G. Berg de “una historia de amor entre una princesa incaica y un español”.⁸ El relato nos introduce en un punto avanzado de la anécdota, Hernán de Camporeal descubre su ascendencia indígena a Rosa Osorio, hija del oidor, en un contexto sugerido como ambiente de conspiración anticolonial. Luego, el héroe será perseguido y dado por muerto, por lo que Rosa acepta contraer matrimonio con Ramírez. Hernán toma los hábitos, pasado el tiempo, la breve novela de Gorriti, nos remite al encuentro de la pareja inicial en un ritual sagrado, la misa católica cuya suceso moviliza todos los sentimientos y donde los héroes se reconocen (existencia del hombre que ama, la permanencia de amor del Rosa). Hernán trama el reencuentro amoroso con la ayuda de la sabiduría del judío y en la lejanía de Urubamba vivirán. Pero el esposo sella la muerte de aquella mujer. Hernán cumple su palabra, tenerla consigo, aun muerta: toca una música aterradora y desconcertante:

Era una música sublime, cuyos mágicos acentos, ora tiernos y apasionados como el adiós de un amante que se aleja, ora melancólico y doliente como los suspiros de la ausencia, ora sombríos y lúgubres como la voz del de profundis, remedaban, uno á uno, todos los gemidos que el amor ó el dolor pueden arrancar al corazón humano. ¿Era una voz? ¿era un instrumento? Ángel ó demonio, ¿quién era el autor de esa melodía? (52)

Es interesante, en lo que nos toca, reparar en los quiebres del código religioso, de un lado, en virtud del amor, se requiebra el lugar sagrado y su representante terrenal, el cura; puede más el amor, que los vínculos formales e institucionales como el matrimonio. El abandono y ruptura de los votos de castidad aquí sugiere la ruptura del modelo de creencia, más todavía tratándose de una liberal como resulta Gorriti. Este quiebre está vinculado a otro, a la profanación de la muerte. La actitud escatológica del héroe hace pensar en un acto irreverente contra la noción de la vida y el respeto a los rituales cristianos, por lo que *La quena* queda asociada a la locura como elemento explicativo. En realidad, la desacralización de la muerte al retirar el cadáver de Rosa a un lugar no autorizado con lo que Hernán cumple su promesa el amante, expresa los límites de aceptabilidad de la sociedad. En estas circunstancias se inventa una

* Cf. Mary G. BERG, *Juana Manuel Gorriti: narradora de su época (Argentina 1818-1892)*.
[<http://www.evergreen.loyola.edu/~tward/mujeres/critica/berg-gorriti.htm>]

melodía que a su vez perenniza a un objeto inerte, es decir, alguien que no escucha en ese escenario escalofriante:

Nada mas plácidamente bello que el grupo que formaban, la mujer vestida de blanco como la virgen que sube al lecho nupcial y el hombre que puesto á sus pies y alzando hacia ella sus tan hermosos y apasionados ojos, parecía dirigirla todas la notas de aquella celeste armonía. Pero si algún ser viviente hubiera podido penetrar en ese sitio y mirar de cerca aquel grupo, habría sentido erizarse los cabellos sobre su cabeza y hubiera huido espantado; porque la larga cabellera de aquella mujer tenía una aridez metálica; sus manos de forma tan bella, estaban secas; aquella alba túnica era un sudario; el rostro que el joven contemplaba, había recibido hacia largo tiempo el horrible sello de la muerte, y el instrumento mismo cuya voz tenía una tan divina melodía, era un despojo de la tumba, era el fémur de aquel esqueleto. (53)

Así, el amante asume una relación traumática, mejor aún: tétrica y socialmente descalificada. Si bien es un cuerpo que se desea hacer trascender, su materialidad no alcanza trasgredir la lógica del tiempo (salvo la distancia que puede engañar al observador, “mujer vestida de blanco como la virgen que sube al lecho nupcial”; pero si éste mira de cerca “habría sentido erizarse los cabellos sobre su cabeza y hubiera huido espantado”). El fracaso del cuerpo significa en el triunfo estético de una melodía que se vincula a la tradición oral y se incorpora a la invención de un nuevo objeto forma final, en que se procura la trascendencia y la promesa del amante, y que replica su continuidad no en la escritura, sino en el habla.

Este doble ejercicio de ruptura con los modelos de convivencia constituyen en el plano simbólico un ingrediente crítico del tránsito de la sociedad colonial a la republicana. La invención de un mito de transición y la creación de un objeto identitario que conocemos como *Manchay puytu* que desde la escritura se inventa, esta vez, a fines de la colonia, vinculada a la aventura indianista y a la novela romántica, que en el plano de la escritura y el posesionamiento de la escritura femenina remite a lo que Amelia Royo ha señalado, con lucidez, sobre la coincidencia de un discurso narrativo con un discurso de la nación inspirado en la Ilustración (cf. 1999: 194-198), que en el nivel de la escritura lo asocia a la unidad de la familia que “opera como reservorio de los ideales nacionales le cupo a las matronas del siglo constitutivo un protagonismo comparable a la del soldado” (Royo 1999: 192), es decir, para Juana Manuela la escritura será tomada “como un deber casi

patriótico”⁹. La memoria de ese amor fatídico se incorpora a la tradición con la invención de un objeto identitario llamado quena. Esto nos sugiere que la incorporación del lexema *quena* sería un indicador más de la creación del relato tradicional a fines de la colonia e inicios del periodo emancipador. Toda vez que se trataría de la incorporación de una frase quechua en el castellano. Los diccionarios morales, no registran el término; lo consignan como “*Pingollo*. Flauta o gayta” (Santo Tomás 338-9) y “*Pincullu*. Todo género de flauta.” (González Holguín 286) En realidad se trataría de una distorsión lingüística, el término de procedencia, registrado en 1892, sería “*Llaquina*. Apesumbrarse; tener pena; afligirse. Deplorar algún suceso infausto” (Cordero 1992: 59). Sobre este lexema los clásicos anotan lo siguiente: “*Llaquic*, o *llaquicoc*... apasionado, triste.// *Llaquichic*... atormentado.// *Llaquicoc*... melancólico o triste.” (Santo Tomás 308) y “*Llaquini*, o *llaquicuni*, o *llaquihuanmi*. Tener pena, o pesar, o sentimiento.” (González Holguín 221). *Llaquina* se castellaniza (*llaquina* > *lla quina* > *la quena*)¹⁰, se trueca en término andino incorporado en la tradición narrativa local:

El viajero distingue apenas el sitio que ocupó en la árida llanura, por algunas ruinas ennegrecidas por las lluvias y los helados vientos de la cordillera. Pero ni los años, ni los omnipotentes rayos del Vaticano han podido borrar la memoria del amor infortunado y del extraño duelo del cura Camporeal, cuyos gemidos repite eternamente durante el silencio de las noches, en lo hondo de nuestros valles y en las plazas y ciudades la voz del instrumento que él consagró a su dolor, y al que los hijos del Perú dieron el nombre de Quena, palabra que en la quechua antigua significa: pena de amor.” (53)

«Serge Puccinelli Converso»

El relato, según la novela, persiste en el tiempo, en esa mezcla de realismo y fantasía que nos acostumbra Juana Manuela Gorriti. El *manchay puytu*, se postula como una creación romántica, que circula en el ambiente rural (“ni los años, ni los omnipotentes rayos del Vaticano han podido borrar la memoria del amor infortunado”, “cuyos gemidos repite eternamente”), y constituye una invención escritural vinculada a la tradición oral y por su condición de novela indianista a caballo entre el relato indianista y la novela romántica.

⁹ Cf. “La caja de sorpresas. Notas sobre biografía y autobiografía en Juana Manuela Gorriti” de Cristina Iglesia en *El ajuar de la patria*, p. 37.

¹⁰ Para el *Diccionario* de la Real Academia Española, *quena* procede “(Del quechua kkhéna)”. Luego indica, “I. f. Flauta aborígen del Altiplano, construida tradicionalmente con caña, hueso o barro. Mide unos 50 cm de longitud y se caracteriza por su escotadura en forma de U con el borde anterior afilado.”

2. *Ecos incaístas, Palma*

Ricardo Palma publica en la cuarta serie de *Tradiciones peruanas* (1877), "El manchay puito"¹¹. La narración asume la vocación de la conseja, propia de Palma y, a la vez, su condición decimonónica, acerca al público lector elementos exóticos esperables en un relato romántico de factura tradicional y por cierto nos recuerda a *La quena* de Juana Manuela Gorriti, que muy bien conocía el autor. Como narración sitúa el evento en Cuzco, se infiere de la tradición que el cura de Yaquinahua, don Gaspar de Angulo y Valdivieso (doctrina de Andaray, diócesis de Cuzco), "buen pastor", cuya reputación de "sabio iba a la par de su moralidad", eclesiástico a quien "el obispo y su Cabildo no desperdiciaban ocasión de consultarlo en los casos difíciles, y su dictamen era casi siempre acatado". Esta santidad, de la que sentían orgullosos los parroquianos, se vio interferida por la aparición de la joven Anita Sielles, prototipo del romanticismo:

Una linda muchacha de veinte pascuas muy floridas, con una boquita como un azucarrillo y unos ojos como el lucero del alba, y una sonrisita de Gloria in excelsis Deo, y una cintura cenceña, y un piececito como el de la emperatriz de la Gran China, y un todo más revolucionario que el Congreso, se atravesó en el camino de doctor Angulo, y desde ese instante anduvo con la cabeza a pájaros y hecho un memo. Anita Sielles, que así se llamaba la doncella, lo traía hechizado. (335)

Biblioteca de Letras

No tenemos ningún indicio para indicar procedencia indígena a la joven Anita. Se inicia un romance tórrido que afecta radicalmente la vida del sacerdote. Luego de seis meses de convivencia —"la muchacha abandonó una noche el hogar materno y fuese a hacer las delicias de la casa parroquial" (335)—, el cura tiene que viajar para efectuar la venta de un fundo que tiene en Arequipa, en cuya ausencia su amada se enferma y muere. Según la tradición de Palma, Gaspar tiene noticias de Anita, a dos días de su llegada, por una nota que le alcanza un indio: "*¡Ven! El cielo o el infierno quieren separarnos. Mi alma está triste y mi cuerpo desfallece. ¡Me muero! ¡Ven, amado mío! Tengo sed de un último beso*" (336). El clérigo Angulo retorna cuando ya su amada "había sido sepultada en la iglesia." (336) En la noche Gaspar exhuma el cuerpo de Anita y la

¹¹ PALMA, Ricardo. *Tradiciones. Cuarta Serie*. Lima, Benito Gil, 1877. Utilizo la edición de 1932, dirigida por Angélica Palma. "El manchay-puito" (Palma 1932: I, 334-338) está dirigida "(A la señora Mercedes Cabello de Carbonera)".

viste como si ésta estuviese viva. Junto con este ritual aparece la quena que entona el yaraví:

Después tomó su quena, ese instrumento misterioso al que mi amigo el poeta Manuel Castillo llamaba:
Flauta sublime de una voz extraña
que llena el corazón de marga pena,
la colocó dentro de un cántaro y la hizo producir sonidos lúgubres, verdaderos ecos de una angustia sin nombre e infinita. Luego, acompañado de esas armonías indefinibles, solemnemente tristes, improvisó el yaraví que el pueblo del Cuzco conoce con el nombre de Manchay–Puito (infierno aterrador). (337)

Luego, el cura Gaspar será encontrado agónico abrazado del cadáver de Ana. El buen pastor, canta y toca una música desconcertante, pues “contiene versos nacidos de una alma desesperada hasta la impiedad, versos que estremecen por los arrebatos de la pasión y que escandalizan por la desnudez de las imágenes. Hay en ese *yaraví* todas las gradaciones del amor más delicado y todas las extravagancias del sensualismo más grosero.” (337). La tradición de Palma concluye con lo siguiente:

Tal es la popularísima tradición.

La Iglesia fulminó excomunión mayor contra los que cantasen el Manchay–puito o tocasen quena dentro de un cántaro.

Esta prohibición es hoy mismo respetada por los indios del Cuzco, que por ningún tesoro de la tierra consentiría en dar el alma al demonio. (338)

Situado el relato a fines del periodo colonial, en el siglo XVIII, la tradición de Palma, en efecto, acusa la invención hispana y sugerirse el triunfo de la guerra civilizadora, me refiero a la hegemonía de la Iglesia en el mundo indígena, por eso, según la tradición, los indios hacen suya la prohibición de la Iglesia. De otro lado, habría que observar dos elementos que se configuran en la anécdota de este relato. Uno, se trata de la fricción entre fe y amor, entre castidad y voluptuosidad; lo que sugiere que el héroe cultural aceptado como tal, sucumbe frente a la frente al cuerpo y vida cotidiana, porque desoye toda la normativa. Así el sujeto eclesiástico, se convierte en un sujeto integrado a la comunidad civil. Dos, el proyecto de relato, además de presentarnos a la mujer fatal, anota un detalle poco común en la época. En los lances del amor, el varón rapta a la mujer, se rapta a la amada, no al revés. Esto sugiere, un desorden en el ambiente referido para el sujeto femenino,

que asume un rol activo (“la muchacha abandonó una noche el hogar materno”), cuyo protagonismo impone respecto a la fe, aunque es más bien objeto de deseo, Anita “hace las delicias de la casa parroquial”. El universo del relato es básicamente hispano y la verosimilitud, respecto al texto yaraví está sugerido por la destreza en la escritura musical que anota la tradición. La que recoge en castellano y en el apunte de Ricardo Palma hay reminiscencias del Inca Garcilaso: “He aquí dos de sus estrofas, que traducimos del quichua, sin alcanzar, por supuesto, a darlas el sentimiento que las presta la índole de aquella lengua, en la que el poeta o *haravicu* desconoce la música del consonante o asonante, hallando la armonía en sólo el eufonismo de las palabras”. Sólo un verso se transcribe en quechua, acaso una alteración, “*Manchay-puito hampuy nihuay*”¹². De allí se pasa a los indígenas timoratos, pues no cantan el yaraví ni lo tocan en un cántaro, aunque es una versión “popularísima”.

3. Lara, invención indígena

Lara propone discutir la procedencia boliviana del *manchay puytu*¹³. Jesús Lara no estudia *La queña*, por eso, me he detenido en dicha versión. El quechuista cochabambino pone en discusión la ascendencia peruana refrenda por la tradición de Ricardo Palma. En *La poesía quechua* (1947) explica que la parla popular construye la ascendencia indígena de los protagonistas, y por extensión de la tradición oral (Lara 1947:128-131), él califica como “uno de los poemas más bellos en los que conocemos compuesto en quechua y le corresponde un sitio eminente en la poesía colonial” (127). La versión que consigna fue escuchada por el autor “varias veces en diversos puntos de los valles de Cochabamba y que es la misma que constaba el doctor Ismael Vásquez” (128) y la asocia al texto poético *Manchay puito* que transcribe en su libro.

¹² Conviene anotar que este es el único verso que anota en quechua: “*Manchay-puito hampuy niway*”. Normatización: *Mancha-y puyto hampu-y niwa-y / temor. Adentro. Vuelve. Caña.*, El temor que viene de esa caña adentro.

¹³ Cuando Acisclo Villarán publica el “*Manchay puito*”, yaraví recogido por Gorriti, coinciden en notificarnos que el texto proviene de Bolivia “El yaraví que publicamos a continuación [...] lo debemos a la amabilidad de nuestra mejor amiga y colaboradora, la célebre novelista americana señora Juana Manuela Gorriti, quien en su dilatada residencia en Bolivia, lo obtuvo entre otras preciosas composiciones de igual género y que publicaremos también.” (Villarán 1872-1873: 407).

Un indio de Chayanta, admitido para el sacerdocio católico, con actitudes para la poesía y la música, entregado a la vida clerical, cura respetado al fin, que “como premio a sus virtudes excepcionales fue destinado a la Iglesia Matriz de la Villa Imperial”. Como sacerdote no tiene parientes en Potosí, de manera que era “atendido por una sirvienta india, joven y linda”, de la que se enamora y con quien convive. Un día, por orden de sus superiores, viaja a Lima. En ausencia del cura, la joven india será rechazada y repudiada por criollos e indígenas. El retorno del cura de Chayanta se hizo esperar, la soledad lacera intensamente a la joven amante hasta herirla de muerte. Ella será enterrada en el cementerio común. A su retorno el cura la visita todos los días hasta abandonar sus obligaciones, apasionado como estaba, busca desenterrar a su amada pero el alba lo alcanza y sólo logra separarle un hueso:

La tibia fue luego convertida en quena. En ella tocaba el cura un yaraví que él mismo había compuesto, y no tocaba otra cosa, cuando no cantaba los versos que había escrito para aquella música. (129).

Esta versión es conocida como el *Manchay puytu* (cf. Lara: 180-181), música triste y desoladora, intensificada hasta la locura: “Allí donde encontraba un cántaro, lo utilizaba como una caja de amplificación para su quena y tocaba su yaraví. Resultaba un lamento lúgubre, casi pavoroso, síntesis profundamente expresiva de la angustia secular de la raza” (139). Tolerado en silencio por la gente de la Villa Imperial, una “mañana corrió” -anota Lara- “la noticia de que el cadáver del cura loco había sido encontrado en descomposición en su casa” (139).

«Jorge Puccinelli Converso»

4. Redes textuales

Ciertamente, las versiones examinadas comparten varios motivos. El romance entre un cura y una joven, la profanación de la muerte, la invención de una canción y la creación de un objeto musical. En términos temporales *La quena* de Juana Manuela es la primera versión que circula en la ciudad letrada como parte de la literatura indianista que ésta promueve y a la vez, como ejercicio de empoderamiento en la escritura por las mujeres en el siglo XIX. Los contextos en que se elaboran los relatos ponen en evidencia diversas lecturas de la constitución de las naciones andinas. Los relatos de Gorriti y Lara se acercan a la idea de la nación, mientras que el relato de Palma, al ensueño colonial. Los dos primeros textos configuran sujetos de arraigo indígena (prestigiado, el primer caso, por la ascendencia Inca del protagonista; en el tercer caso, simplemente, la condición indígena de ambos personajes). *La quena* se

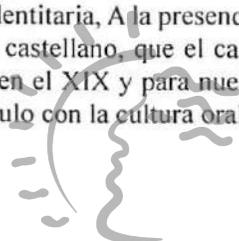
ubica en los episodios iniciales del XIX, es decir, en plena guerra emancipadora, el héroe es un patriota que al ser rechazado, opta por convertirse en sacerdote y a su retorno, se vuelve a encontrar con su amada en plena iglesia. *El Manchay puito* de Palma lo sitúa el tiempo colonial, tal como suele hacer con la mayoría de sus textos, al ejecutarlo de ese modo, queda claro que la historia corresponde a un idilio que se aproxima a la conseja popular. Esta conseja, esta tradición señala un territorio, este espacio, tiene como escenario el Cuzco (Yaquinahua), la declaración tiene que ver con la tradición cuzqueña. Esto mismo tiene su correlato en los lugares que configuran la procedencia andina de la memoria del relato, Urubamba y Potosí en las versiones de Gorriti y Lara.

Los héroes son todos curas, aunque en el caso de la Gorriti y Lara se trata de un mestizo, por vía de la decepción, y la de un indio, que se asume el voto del sacerdocio. Si bien comparten la ruptura del voto de castidad, simultáneamente se asocian a la necrofilia (objeto sin trascendencia), los textos postulan la creación de una canción (yaraví) y de un objeto que trasciende el cuerpo (quena). En los tres casos se trata de una melodía triste y aterradora, que confirma su condición indígena en su ejecución a través de una quena. El instrumento de realización tiene una carga exótica y escatológica, se trata de un hueso humano. Yaraví y quena evocan el mundo de la cultura oral quechua, universo que, al fin y al cabo, pervive como memoria inscrita en el cancionero popular y como objeto musical vernáculo.

Sin embargo, tal cercanía nos invita a indagar sobre la sanción en el texto. Esta no se produce en los términos andinos, sino más bien desde el registro idolátrico, tal como lo hace ver Ricardo Palma. Los relatos, en tanto ficción, admiten socialmente el romance y la convivencia del cura con una joven, en buena cuenta, aceptan lo sucedido como un quiebre más en la sociedad de la época. Esta ausencia de sanción nos lleva a postular que el relato se ubica a fines de XVIII y comienzos del XIX pues, para entonces, podemos registrar en el imaginario andino la aparición de un personaje mítico. Por eso, si leemos los relatos desde la percepción indígena la relación que instala el cura será considerado acto incestuoso, que altera las normas de convivencia, de allí que, cura y amada, se convierten en sujetos de sanción. Entraña una sanción simbólica, pues quedan fuera de la cultura. De manera que pueden ser identificados como *qarqacha* (Ansión 1987: 153-158) o *mula cabriosa* (Espinosa 1999: 61). Está sanción, vinculada a su vez a la creación de la tradición andina, recuerda al bestiario del medioevo, a los probables animales imaginarios en que se convierten los curas y sus amantes que son incursos en situaciones no aceptadas socialmente. "El personaje del *qarqacha* está generalmente ligado al incesto.

Son personas que tienen relaciones sexuales entre hermanos y hermana, padre e hija, madre e hijo, compadres, primos, tío y sobrina, padrino y ahijada y otros parientes cercanos. Puede también ser el cura que tiene relaciones con su sirvienta.” (Ansión 1987: 153) La muerte del cura, esa una muerte también asociada, a este personaje andino, pues “Los qarqacha son considerados normalmente como condenado de ‘esta vida’, personas castigadas por Dios durante su vida, y que en la noche se transforma en animal y asustan a la gente.” (ídem) Su condición, adicionalmente, apela a un sonido aterrador qar-qar-qar que acaso podemos imaginar como música tremebunda la que produce la quena.

Finalmente, postulamos que estas narrativas se asocian a un relato que se escuchó a fines del siglo XVIII e inicios del XIX y cuya interpretación derivo a la presencia indígena en la escritura. Aunque las estrategias narrativas se desplazan para proponernos su proximidad con la cultura oral quechua, tras ella se advierte su procedencia la presencia de un debate, el de la nación que esta codificada en la cuestión identitaria. A la presencia de la aldea letrada quechua traducida a la escritura en castellano, que el caso boliviano, será parte de la invención de las naciones en el XIX y para nuestro tiempo, afirmación de su condición andina y su vínculo con la cultura oral quechua.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

BIBLIOGRAFÍA

- ANSIÓN, Juan. *Desde el rincón de los muertos*. El pensamiento mítico en Ayacucho. Lima, Grupo de Estudios para el Desarrollo (GREDES), 1987.
- CORDERO, Luis. *Diccionario quechua-castellano y castellano-quichua*. Nota introductoria de Ruth Moya; dibujos de Eduardo Kingman. Quito, Proyecto Educación Bilingüe Intercultural, Corporación Editora Nacional; 1992. Universidad Andina Simón Bolívar,
- ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. "El discurso de la literatura del siglo XIX (Una proclama de 1882) en *Ciudad Letrada*, revista mensual de literatura y arte, No. 17. Huancayo, 15 marzo de 2002, pp. 2-5.
- . "La aldea letrada quechua: La literatura quechua en el espacio de la literatura canónica del siglo XIX" en *Escritura y Pensamiento*, revista del Instituto de Investigaciones Humanísticas, Año IV, No. 8, 2001, Lima, pp. 101-114.
- . *Imágenes de la inclusión andina*. Literatura peruana del XIX. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto de Investigaciones Humanísticas, 1999.
- ESPINOSA APOLO, Manuel. *Duendes, aparecidos, moradas encantadas y otras maravillas*. Diccionario popular de la comunidad mestiza ecuatoriana. Quito, Taller de Estudios Andinos, 1999.
- GORRITI, Juana Manuela. *La quena*. Salta, Fundación del Banco del Noroeste, 1995, pp. 28-53 (*Obras Completas*, t. IV).
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego. *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*. 1608. 3a. ed. edición y prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Lima, UNMSM, 1989.
- IGLESIA, Cristina (comp.). *El ajuar de la patria*. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti. Buenos Aires, Feminaria Editora, 1993.

- ORTIZ FERNÁNDEZ, Carolina. *La letra y los cuerpos subyugados*. Heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 1999.
- OVIEDO, José Miguel. *Genio y figura de Ricardo Palma*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1965.
- PALMA, Ricardo. "El manchay-puito", *Tradiciones peruanas*, 1932; Madrid-Barcelona, Espasa-Calpe, 1932, t. II: 334-338.
- ROYO, Amelia (Comp.). *Juanamanuela, mucho papel*. Algunas lecturas críticas de textos de Juana Manuela Gorriti. Salta, Ediciones del Robledal, 1999.
- SANTO TOMÁS, Fray Domingo. *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú* (1560). Ed. facsimilar de Raúl Porras Barrenechea. Lima, Universidad Nacional mayor de San Marcos, 1951.
- VILLARÁN, Acisclo. "La poesía en el Imperio de los incas". *El Correo del Perú*, Lima, 1872-1873.
- VILLAVICENCIO, Maritza. *Del silencio a la palabra*. Mujeres peruana en los siglos XIX-XX. Lima, Flora Tristán, 1992.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»