

La Poesía Tradicional y el Yaraví (1)

Por ANTONIO CORNEJO POLAR.

Las páginas que siguen son no más que una suerte de ensayo preliminar, puramente tentativo, destinado a explicar el yaraví melgariano a partir del concepto de "poesía tradicional", heterodoxamente empleado para tal efecto. "Ensayo de ensayo", tal vez simple hipótesis podría decirse, que quiere esclarecer una nueva perspectiva para el mejor conocimiento de una de las facetas más importantes de la poesía de Melgar — sus yaravíes—, sin pretender agotar todas sus virtualidades, extremo éste que demandaría un caudal de informaciones, materiales y conocimientos que nos son ajenos.

La poesía tradicional

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

Los románticos gustaron imaginar el nacimiento de la poesía popular como resultado directo e inmediato del sentir colectivo. Los positivistas, en cambio, vieron en la poesía popular un accidente en la vida de determinadas obras; esto es, su asimilación por el pueblo, de acción generalmente deformadora, al margen de su origen que, en cualquier caso, estaba siempre en un autor perfectamente individualizable, al igual que en la poesía culta.

Al pasar revista a estas teorías, Ramón Menéndez Pidal, en conferencia leída en la Universidad de Oxford (2), propuso el concepto de "poesía tradicional" como solución real a la disyuntiva romántico-positivista del "autor múltiple" y del "autor único" para la poesía popular, concepto que el maestro español ha utilizado con jugosos resultados en múltiples estudios.

-
- (1) Homenaje del autor a Mariano Melgar en el CL aniversario de su heroica muerte.
(2) Leída en 1922: "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española. Inc. en: "Los romances de América", Madrid, Espasa Calpe, 1958, 6a. ed., págs. 52—87.

Sostiene Menéndez Pidal que dentro de lo que genéricamente se denomina poesía popular deben distinguirse dos categorías: la poesía estrictamente popular y la poesía tradicional. Con respecto a la primera, dice: "toda obra que tiene méritos especiales para agrandar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo, es obra popular". Cuando el pueblo repite estas obras no las altera ni rehace, las respeta fielmente porque las sabe ajenas (3).

Los poemas tradicionales, en cambio, se arraigan más profundamente en la memoria y el sentimiento colectivos y el pueblo los toma como propios; por consiguiente, los renueva, modifica y refunda en cada repetición (4). "Viven en variantes", como dice Menéndez Pidal refiriéndose a los romances hispánicos (5). La poesía tradicional tiene, pues, "varios autores sucesivos" (6) y su creación semeja una continua fluencia: "no es su belleza inmóvil, acabada, estatuaría, sino que espera cambios de nueva frescura, con ansias de renovarse y multiplicarse; es, en suma, una creación dinámica, capaz de inagotables desenvolvimientos en la imaginación de generaciones sucesivas" (7). Sin embargo, la poesía tradicional no pierde su esencia en este proceso transformador: "se conserva idéntica a sí misma con gran fidelidad en los rasgos característicos" (8).

Sobre la base de estas consideraciones, que son las esenciales, Menéndez Pidal Biblioteca de Letras
"Jorge Puccinelli Converso" afina y precisa su teoría mediante aclaraciones que juzgamos conveniente resumir. Establece, por lo pronto, que "la palabra tradicional no excluye la cultura literaria, sino que, por el contrario, su florecimiento supone la colaboración de artífices cultos" (9). Las poesías tradicionales son asimiladas, entonces, por toda una colectividad y su "período aélico o de florecimiento" (10) sólo se produce cuando la tradición llega a ser "integral"; vale decir, cuando abarca en un movimiento general a los diversos estratos de una sociedad" (11).

Se advierte, por otra parte, que el fenómeno de la poesía

(3) Op. cit. pág. 73.

(4) Op. cit. págs. 73-74.

(5) "Poesía tradicional en el romancero hispano-portugués". Inc. en: "Castilla. La tradición, el idioma", Madrid, Espasa Calpe, 1955, 3 ed., pág. 65.

(6) "Los romances..." Op. cit. pág. 92.

(7) "Poesía juglaresca y juglares", Madrid, Espasa Calpe, 1956, 4 ed., pág. 251.

(8) "Los romances..." Op. cit. pág. 70.

(9) Ibid., pág. 77.

(10) Ibid., pág. 75.

(11) "Castilla..." Op. cit. pág. 69.

tradicional es propio de obras breves (canciones, villancicos, especialmente romances) y creaciones mucho más extensas (poemas épicos), aunque en este segundo caso la tradicionalidad no sea "tan íntima y activa como en las canciones breves" (12). Existe, asimismo, una "literatura tradicional escrita enteramente análoga a la tradición oral" (13), pero debe aceptarse que la escritura, especialmente la imprenta, dificulta en algo la vida tradicional de la poesía, como resultado de una mejor fijación de los textos (14). Sostiene Menéndez Pidal, por último, que la poesía tradicional puede darse en obras épicas y líricas, pese a que, en este campo también, sea menester observar que las líricas, "por tener un desarrollo y una vida más breve o más simple que la canción narrativa", ofrecen un ámbito de observación más estrecho para el fenómeno que nos ocupa (15).

Asimilación por toda una comunidad, brevedad, oralidad y naturaleza narrativa son entonces, por así decirlo, las condiciones ideales para que florezca la poesía tradicional. Su vigor, empero, permite que también aparezca, aunque de manera restringida, en las condiciones opuestas (16).

Sobre la base de estos principios enfrentaremos el confuso problema del yaraví melgariano, tratando de establecer si en ellos se dan notas de poesía tradicional, como pudiera creerse a primera vista, especialmente si se advierten las numerosas y notables variantes que existen entre diversos textos de un mismo yaraví. Para ello nos será necesario ambientar el yaraví melgariano dentro del secular proceso en el que realmente aparece.

Del jaray arawi al yaraví.

Es un lugar común sostener que el yaraví proviene del arawi. Parece demostrado, sin embargo, que "harahui es lo mismo que poesía"; esto es, un término perfectamente genérico, como sostiene Vidal Martínez (17), o que, por lo menos, la palabra arawi designa toda una gama de composiciones líricas de tono muy vario: de la alegría al dolor, de acuerdo a lo

(12) "Los romances..." Op. cit. pág. 83.

(13) Loc. cit.

(14) "Castilla..." Op. cit. pág. 66.

(15) Ibid. pág. 49.

(16) Además de las obras cit., ver: Menéndez Pidal, Catalán y Galmes: "Cómo vive un romance", Madrid, CSIC, 1954.

(17) Vidal Martínez, Leopoldo: "Poesía de los Incas". Lima, Amauta, 1947, pág. 126.

expuesto por Lara (18). De aquí que no tenga mayor sentido seguir sosteniendo que el yaraví tiene su origen en el arawí; más aún, esta afirmación puede crear confusiones. Pensamos en la sugestiva "Biografía del yaraví", de Raúl Porras Barrechea, donde se expresa que el yaraví es una restricción del arawí incaico (19). Naturalmente esto es así si queremos remarcar evidencias: que la especie es una restricción del género, que la elegía —por ejemplo— es una restricción de la lírica, pero no es exacto si se quiere significar que el yaraví criollo es un acortamiento en el ámbito temático-sentimental de una misma especie.

Es necesario, entonces, concretar el origen quechua del yaraví, puesto que la palabra arawí nos es inútil por su amplitud. A este respecto se podría recurrir al jaray arawí, que Lara define como "canción del amor doliente" (20), definición que coincide con la que hoy sería dable establecer para el yaraví; o también al urpi, que Vidal Martínez caracteriza por la constante presencia simbólica de la paloma (urpi) y por ser "poemitas (donde) siempre existe una queja por la distancia que separa (a los amantes)" (21). Ambas denominaciones aluden en realidad a un solo tipo de poesía lírica: aquella que expresa dolores de amor.

El yaraví proviene pues del jaray arawí o del urpi. Esta filiación nos permite trazar una secuencia real entre la literatura quechua y la mestiza, sin necesidad de recurrir a hipótesis histórico-sociales para explicar el estrechamiento del yaraví en lo que toca a su tema y nota afectiva, que en verdad nunca se produjo, aunque dichas explicaciones sirvan bien para entender la primacía y vitalidad del yaraví al asociarlo a la experiencia de la Conquista, primero, y de la explotación, siempre.

De aquí que no sea difícil descubrir en los pocos jaray arawís que conocemos rasgos también identificables en el yaraví, rasgos hereditarios si se quiere, que a veces resaltan con nitidez incuestionable y que constituyen la garantía de una secuencia real a partir de los cantos quechuas. Pensamos concretamente, y refiriéndonos tan sólo a los yaravíes melgarianos, en la idéntica dirección temática del Yaraví IV (ed. de Nancy)

(18) Lara, Jesús: "La poesía quechua", Cochabamba, U. San Simón, 1947, págs. 78-83.

(19) "Notas para la biografía del yaraví", Lima, El Comercio, 28-VII-1946, pág. 11.

(20) Op. cit., pág. 79.

(21) Op. cit., pág. 55.

(22) y del Arawi I del Ollantay (23), evidenciada además, por la clarísima paridad de los símbolos palomita-tuyita; en la similitud hasta formal del Yaraví VI (ed. de Nancy)(24) con la "Canción de Ausencia" que trae Lara (25); en la notable semejanza de la estrofa penúltima de ésta con el final de "Dejaré de verte" (26), en la parecida estructura metafórica del Yaraví IV (de la "Lira Arequipeña") (27) y del Arawi III del Ollantay (28), etc.

Estas comprobaciones no pueden hacernos olvidar, sin embargo, algo que es obvio: la transformación del jaray arawi en yaraví significa el paso de un idioma a otro, lo que importa el paso de un complejo de virtualidades expresivas a otro de potencias distintas y hasta contradictorias; el cambio de una tradición literaria, con sus valores, símbolos, formas, etc., por otra tradición diversa, o al menos el choque entre ambas; y, en general, el trueque de contextos culturales, con todo lo que esto trae consigo. Tales cambios, que constituyen necesariamente una verdadera revolución dentro del género, han quedado graficados en numerosos síntomas: una notable disminución de la metaforización, muy intensa en el arawi y muy tenue en el yaraví; una también clara disminución de la capacidad impresionista que caracteriza al estilo lírico quechua, según Vidal (29), por ejemplo.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Lamentablemente este proceso de transformación que lleva del jaray arawi al yaraví no ha sido materia de estudio detallado (30), al menos hasta donde estamos informados, y en él deben radicar los conocimientos que, en buena parte, podrían esclarecer la densa problemática del yaraví mestizo. En todo caso, el yaraví nace dentro del conflicto general de dos culturas, manteniendo su fidelidad hacia lo indígena, con perseverancia notable, y asimilando de Occidente nuevos caracteres.

(22) Melgar, Mariano: "Poesía de don...", Nancy, Crépin-Leblond, 1878, pág. 196.

(23) Lara: Op. cit., pág. 176.

(24) Op. cit., pág. 200.

(25) Op. cit., pág. 180.

(26) Atribuido a Melgar en el cancionero "Mistura para el bello sexo", Arequipa, La Bolsa, 1893, 10 ed. pág. 68.

(27) "Lira Arequipeña", Arequipa, Manuel Pío Chávez, 1889, pág. 322.

(28) Lara: Op. cit., pág. 178.

(29) Op. cit., págs. 61-68.

(30) Excepto el cit. art. de Porras, cuya perspectiva nos parece equivocada.

El yaraví pre-melgariano.

Queda dicho que la transición jarav arawí—varaví no ha sido objeto de estudio profundo. Esta deficiencia implica un grave desconocimiento acerca del momento en que el yaraví aparece como tal. Pese a ello, hoy es indudable que el yaraví mestizo tiene orígenes mucho más antiguos de lo que se suponía hasta fecha relativamente reciente, cuando se pensaba que Melgar era su "creador", equívoco evidente que, sin embargo, aun suele repetirse.

En efecto, se dispone actualmente de testimonios que remontan el origen del yaraví hasta, por lo menos, mediados del siglo XVIII (31). Entre éstos, a los que alude Consuelo Pagaza en su artículo sobre la materia (32), consideramos irrefutable los siguientes:

1) El de Félix de Azara quien, refiriéndose a las costumbres de los habitantes de Río de la Plata, afirma: "... cantaban yarabís o tristes que son cantares inventados en el Perú, los más monótonos y siempre tristes, tratando ingraticudes de amor y de gentes que lloran desdichas por los desiertos". Pagaza Galdo nos informa, siguiendo a Isabel Aretz de Thiele en su "Folklore Musical Argentino", que Azara "se embarcó en 1781 rumbo a Brasil y luego pasó a Río de la Plata, permaneciendo en estas tierras hasta 1801 (33). El testimonio de Azara tiene que referirse, pues, al lapso que corre entre esas dos fechas.

2) El del "Mercurio Peruano", en cuya edición del 22 de diciembre de 1791 se inicia una polémica acerca del yaraví, sobre la que insistiremos más adelante (34).

3) El de la "Descripción Topográfica de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad del León de Huánuco", publicada en 1793, en uno de cuyos párrafos, relativo a las costumbre de los pobladores de la ciudad leemos: "... raro es el instrumento que no se tañe con propiedad (...) cantan toda clase de sainetes, boleiros y tiranas con la mayor sal. Su (sic) yaravíes son tan paté-

(31) Esta fecha no corresponde al origen real del yaraví, imposible de precisar, sino es la fecha aproximada más antigua que nos permiten fijar los documentos existentes.

(32) Pagaza Galdo, Consuelo: "El yaraví", Rev. Folklore Americano, Año VIII, No. 8 y Año IX, No. 9, Lima, 1960-61, págs. 75-141.

(33) Art. cit. pág. 75.

(34) "Rasgo remitido por la Sociedad Poética sobre la Música en general, y particularmente de los Yaravíes", "Mercurio Peruano", Lima, 22-XII-1791, No. 101, fols. 284-291 (uso ed. fac. de la Biblioteca Nacional del Perú, Lima, 1964, tm. III).

ticos que enternecen el mármol y quiebran el corazón más empedernido" (35).

Aunque los documentos anteriores no sirven para fijar una fecha, ni siquiera aproximada, para el surgimiento del yaraví mestizo, demuestran sí, palmariamente, que cuando Melgar aparece en las letras nacionales el yaraví es un género ampliamente extendido, tanto, que en los últimos decenios del siglo XVIII ya se le conoce en Argentina como invención peruana. Recordemos que Melgar nace en 1790.

Pero el yaraví no solamente se encontraba ampliamente difundido antes del nacimiento de Melgar, sino que, además, estaba perfectamente constituido y formalizado como tipo específico de composición lírico-musical. Su tono sentimental estaba muy bien definido: "siempre tristes" (Azara); "tan patéticos que enternecen el mármol y quiebran el corazón más empedernido" ("Descripción topográfica..."); "influye tristeza: su origen es el más tétrico y su memoria la más dolorosa" ("Mercurio Peruano") (36), etc. Lo estaba también la índole específica de su temática: "Tratando ingraticudes de amor" (Azara); "ya se refieren a alguna crueldad, ya a la funesta memoria de un objeto amado, ya al olvido injusto de un amante, ya á la desesperación de una imaginación zelosa, y ya á las tiranías del amor" (Mercurio Peruano) (37). Incluso se señalaban, aunque con vaguedad a veces, algunos caracteres formales: "unos son endechas de cinco sílabas, otros de seis y siete; y también se componen redondillas, quintillas, quartetas, décimas y glosas: pero lo más maravilloso es, que el metro lo adornan de símiles muy oportunos, comparaciones propias, y figuras adecuadas; se vierten varios y hermosos trozos de mitología, y amenizan el pensamiento con exemplos de aves, selvas, ríos, montes y otros semejantes" (Mercurio Peruano) (38).

Lamentablemente desconocemos textos de yaravíes pre-melgarianos. Esto, a la par que nos impide profundizar en la materia, nos permite suponer que el yaraví por entonces era, sobre todo, una forma musical, probablemente de difusión casi absolutamente oral, aunque debemos reconocer que "Sicranio", en el "Mercurio Peruano", hace hincapié en la letra de los yaravíes: "los versos que se acomodan á estas canciones son

(35) Pagaza: Op. cit., pág. 76.

(36) Op. cit. fol. 285.

(37) Op. cit. fol. 286.

(38) Loc. cit.

tan análogos a la composición música, que difícilmente se encontrará unión más bien guardada, y esta es la excelencia más noble de los yaravíes" (39). Los testimonios de Río de la Plata y de Huánuco se refieren a los yaravíes como a canciones, fundamentalmente.

Se puede suponer, asimismo, que en esta etapa se conservaban muy nítidamente los caracteres autóctonos y que, de otro lado, su ámbito era preferentemente popular. A manera de hipótesis, entonces, bien podría sostenerse que el yaraví melgariano, aunque ya definido como tal y de difusión extensa, puntos éstos fuera de duda, se caracterizaba por su arraigo popular, por ser considerado esencialmente como canción, por su mayor apego a la tradición indígena, y, finalmente, por vivir dentro de proceso de trasmisión oral.

Melgar y la tradición.

Quando Melgar crea sus primeros yaravíes se incluye, pues, en una tradición antigua y plenamente vigente. No creo necesario imaginar a Melgar en Majes, escuchando los cantares de los peones indios, para explicar el surgimiento del yaraví melgariano. El yaraví se cantaba en español, en las ciudades, desde hacía largos años. Es importante, en cambio, tomar conciencia de un hecho que casi siempre ha pasado desapercibido: Melgar creó dentro de una tradición mestiza que, necesariamente, hubo de encauzar su inspiración. El yaraví melgariano no es inteligible simplemente como tardío refloreCIMIENTO del járay arawi, aunque con él, como hemos visto, guarde notables semejanzas, sino como continuación de una larga tradición primero quechua y después española —mestiza—, cuyos caracteres primerizos, en lo que toca al yaraví como tal, acabamos de advertir. Por esto nos parece plenamente aplicable al yaraví una frase de Porras: "Desde el primer momento la literatura peruana surge como una esencia mestiza" (40). Es, precisamente, el caso del yaraví: cuando aparece como tal es ya mestizo.

(39) Op. cit. 285, fol. El "Rasgo" que nos ocupa es rebatido en el mismo Mercurio Peruano, No. 117 y 118, de 12 de enero, 16 de febrero y 19 de febrero de 1792, respectivamente, en notas firmadas por T.J.C. y P. de muy escasa importancia. En síntesis expresa que el yaraví bien podría no ser autóctono, que no todo yaraví es triste (confusión con arawi) y que su música es deficiente.

(40) Porras Barrenechea, Raúl: "Reseña Cultural", pról. a "Tradiciones Peruanas" de Ricardo Palma, Buenos Aires, Jackson, 1945, pág. XI.

El mismo autor, en su artículo ya citado, puso énfasis en la presencia de lo que él llamaba "primera etapa del yaraví", previa a Melgar, pero, lamentablemente, creyó que esta etapa estaba constituida por los arawis del Ollántay que Porras consideraba escritos por Antonio Valdez en 1780 (41). Nosotros creemos que los que "deciden la suerte del género", en esta primera etapa mestiza, no son los presuntos yaravíes de Valdez, (42) sino ese mar de composiciones anónimas, hoy perdidas, que dieron nueva vida al jaray arawi al trasladarlo al idioma español.

Hemos visto que entre los jaray arawis que se conservan y los yaravíes melgarianos hay similitudes notables. Dentro de esta misma perspectiva, ¿sería dable fijar rasgos en los yaravíes de Melgar que nos remitan a la primera etapa del yaraví mestizo? Es difícil dada la carencia de textos de este período, pero, por lo pronto, existe una coincidencia casi total entre los primeros testimonios sobre el yaraví mestizo y los creados por Melgar, salvo alguna pequeña discordancia (los trozos de mitología, por ejemplo) que no mella en nada la evidente adecuación a que nos referimos. Podría decirse, incluso, que los yaravíes de Melgar son fieles realizaciones de los comentarios de Azara, la "Descripción" y el "Mercurio Peruano".

Adviértanse que las notas que se señalan en el "Mercurio Peruano" coinciden más fielmente con los yaravíes melgarianos que con los jaray arawis. Así, el "olvido injusto de un amante", "alguna crueldad", "la desesperación de una imaginación celosa", etc., no aparecen en la tradición quechua, o muy tenuemente, pero sí, con gran nitidez, en la mestiza. Los jaray arawis, por regla general, cantan un amor correspondido pero desgraciado por razones ajenas a la voluntad de los amantes, mientras que los yaravíes versan, también por regla general, sobre desengaños, flaquezas y traiciones de la amada (43).

Pero hay otras consideraciones que, aunque indirectamente, prueban que los yaravíes de Melgar están fuertemente impregnados de la tradición mestiza del yaraví. Así, por ejemplo, es sumamente curioso que se atribuyan a Melgar cuatro yara-

(41) Art. cit.

(42) El problema del Ollantay es sumamente complejo. Una excelente síntesis en: Tamayo Vargas, Augusto: "Literatura Peruana", Lima, U. San Marcos, 1964, págs. 81 y sgts. tm. I. En cualquier caso los yaravíes del Ollántay, escritos o no por Valdez, pertenecen a la literatura en quechua, previa, pues, al yaraví como tal.

(43) Juicios generales que admiten, naturalmente, excepciones.

vies que, comenzando con versos casi idénticos, tanto que en versiones tardías se confunden con frecuencia, tengan similar desarrollo e igual asunto. Dos de estos yaravies aparecen en la edición de Nancy y se reproducen con variantes en la "Lira Arequipeña", en "Mistura para el bello sexo" y otros cancioneros similares. Son los que comienzan así en la edición de Nancy:

¿Con que al fin, tirano dueño... (44)

¿Con que al fin habéis tomado... (45)

Los otros dos se leen en "Mistura para el bello sexo" y en muchísimos otros cancioneros, siempre atribuidos a Melgar, pero no aparecen ni en la edición de Nancy ni en la "Lira Arequipeña". Sus primeros versos son idénticos:

Con que al fin dueño inhumano... (46)

Aunque es muy probable que no todos estos cuatro yaravies pertenezcan a Melgar, la atribución de sólo dos, que parece indudable, nos está sugiriendo la presencia de un tópico perfectamente establecido, pues resultaría inexplicable que, sin el peso de una fuerte tradición, un poeta escriba versos casi idénticos para iniciar poemas muy similares (47).

Hay algo más sintomático aún, pese a que su interpretación —lo confesamos— puede discutirse. La obra de Melgar es sin duda autobiográfica y todas sus poesías amorosas mencionan expresamente el nombre de Silvia. La "Carta a Silvia", (48) naturalmente, pero también todas las elegías y las "Rimas provenzales": (49)

(44) Es el Yaraví VII. Op. cit. pág. 203.

(45) Es el Yaraví IX. Op. cit. pág. 207.

(46) Son los yaravies "Dejaré de verte" y "Resignación" que aparecen en la ya cit. "Mistura...", págs. 68 y 65, respectivamente.

(47) Al estudiar las variantes de los yaravies citaremos íntegramente los ahora aludidos.

(48) Se supone con frecuencia que la ed. ayacuchana de la Carta a Silvia está perdida. El Dr. Eduardo Ugarte me ha hecho ver un ejemplar de esta ed.: "Carta/ a Silvia/ Obra póstuma/ de/ D. Mariano Melgar/ La da a luz su hermano/ el Teniente Coronel/ Graduado/ don Juan de Dios Melgar/ Ayacucho: Año de 1827/ Imprenta de don A. Cárdenas/ Administrada por Estevan Villegas". 21 págs. 14 x 10 cms. El texto tiene ligeras variantes con respecto al de la ed. de Nancy.

(49) No aparecen las Rimas Provenzales en la ed. de Nancy y casi siempre son olvidadas. Sin embargo, su 1ra. ed. es anterior a la de Nancy y no hay razón para dudar de su autenticidad. Aparecen en "El Republicano", Arequipa, tm. 6, Nº 50, 10—XII—1831

Por qué a verte volví, Silvia querida...
 —Elegía I—
 Perdí en Silvia mi dicha y mi recreo...
 —Elegía II—
 Yo perdí a Silvia, ¿qué mayor tormento?
 —Elegía III—
 Repetí: "Silvia, ya mi pecho es tuyo"...
 —Elegía IV—
 Verme sin Silvia, solo y receloso...
 —Elegía V—
 ¡Ay Silvia mía! De tus ojos presto...
 —Rimas...—

Sucede, empero, que esta regla tiene una inesperada excepción: los yaravíes (50). Increíble porque parece que los yaravíes fueran la expresión más directa, más inmediata, menos "literaria", de la aventura sentimental del poeta. Y en ellos no aparece el nombre de Silvia, ¿por qué? Esta misteriosa omisión sólo se nos explica en la conciencia que tendría Melgar de estar cultivando un género tradicional, supra-individual en cierto sentido, que no admitía confesiones explícitamente personales: "amada", "dueña", "tirana", sí; "Silvia", "Melisa", nombres propios, nó. Y es que el yaraví era asimilado inmediatamente por el pueblo y utilizado por anónimos cantores para ex-
 ba para sí el papel de autor y en las serenatas cantaba "su" do-
 presar sus propias querencias y tristezas. Cada cantor toma-
 lor, "su" desengaño(51). En estas circunstancias cualquier re-
 ferencia demasiado explícita a la vida del poeta (especialmente
 un nombre propio) impedía la difusión del yaraví; más aún,
 hacía violencia sobre su misma naturaleza tradicional. La omi-
 sión del nombre de Silvia probaría también, entonces, que Mel-
 gar obedecía los dictados de una corriente ya establecida y
 aceptaba dar a su poesía un destino colectivo, sin por ello de-
 jar de cantar sus auténticas tristezas de amor.

Podría parecer que lo dicho hasta aquí tiende a probar que Melgar no fue más que un engranaje en el largo proceso del yaraví. No es tal, sin embargo. El primitivo yaraví me-
 tizo era, sobre todo, según queda dicho, un tipo de canción popular. Mariano Melgar asume esta tradición, no rompe la con-
 dición popular del yaraví, pero le confiere una dignidad litera-

(50) Tal vez puedan encontrarse algunas pocas excepciones. Yo sólo he visto un yaraví tardío (en el "Cancionero Mistiano") que nombra a Silvia.

(51) Tratándose de yaravíes casi no existen cantantes "profesionales", incluso actual-
 mente. De aquí esta "apropiación" del yaraví por sus intérpretes.

ria que antes no tenía. Podría decirse, pues, que con Melgar el yaraví accede plenamente a la literatura, iniciándose de esta manera una nueva etapa en la vida del género.

El yaraví melgariano.

El yaraví melgariano esconde una complejísima problemática que en realidad apenas ha sido vislumbrada por la crítica. Ante la imposibilidad de abarcarla en su totalidad, hemos optado por centrar nuestro interés en un aspecto: el de la posible tradicionalidad del yaraví, entendiendo este concepto, de acuerdo a lo ya advertido, de una manera heterodoxa. Para mejor comprender este problema hemos escrito las páginas anteriores, haciendo ver cómo Melgar recibe un legado de siglos y cómo lo asume en su creación. Nos importaba de especial manera destacar que este legado tiene un aspecto mestizo previo a Melgar y que es a través de esta primera etapa que nuestro poeta se liga a las canciones quechuas.

Sabemos, pues, que Melgar se incluye dentro de una tradición, pero, obviamente, esto no basta para calificar su obra de "poesía tradicional". Lo que define este tipo de poesía es, sin duda, la fluencia de sus textos, ese "vivir en variantes" de que hablaba Menéndez Pidal. Pues bien: ¿se producen variantes en los yaravíes melgarianos? Y, en caso positivo, ¿pueden éstas hacernos sospechar que los yaravíes son realmente muestras de poesía tradicional? Recordemos por lo pronto que, siguiendo siempre a Menéndez Pidal, la tradicionalidad se da preferentemente en obras asimiladas por toda una comunidad, muy breves, de trasmisión oral y de naturaleza narrativa, épica. Dos de estas notas se explicitan en los yaravíes de Melgar: su asimilación por toda una comunidad y su brevedad, salvo una excepción (52). Una no se produce en absoluto (naturaleza narrativa) y otra aparece con matices y restricciones importantes (trasmisión oral).

Sobre este último punto cabe advertir lo siguiente: el yaraví anterior a Melgar, que como sabemos fue sobre todo un tipo de canción, vivió en una tradición eminentemente oral, hoy perdida. Cuando Melgar irrumpe dentro de este proceso, confiriéndole jerarquía literaria al yaraví, su trasmisión se hace mixta. La oralidad se mantiene, indudablemente, en el fervor del pueblo que los repite de memoria, sin necesidad de recurrir

(52) El IV de la ed. de Nancy.

a las ediciones. Pero, aunque tardíamente, se crea también una cadena de transmisión escrita: cancioneros, libros, periódicos, tal vez "pliegos sueltos" (53), tardíamente, decimos, porque las ediciones más antiguas de los yaravíes melgarianos, hasta donde va nuestra información, se remontan sólo a 1831; esto es, 16 años después de la muerte del poeta (54). En este lapso debieron variar algo los textos de los yaravíes y, sobre todo, se produciría esa eclosión del género que terminó con la atribución de más de un centenar de yaravíes a la inspiración de Melgar.

Es importante anotar, pues, esta dualidad de maneras en lo que toca a la propagación del yaraví. Una y otra se influyeron sin duda y consideramos que la tradición escrita sufrió la presión de la oral en más de un caso, siendo aquélla de naturaleza más bien culta y ésta de raigambre popular. Así se explicarían variantes del tipo "aspecto" por "espectro", en "el melancólico espectro/ de mis cenizas", (55) o el cambio de "nombre" por "llama", rompiendo la rima "nombre-sombra" con ese inaudito "llama" (56).

Lamentablemente no nos queda otro camino que el estudio de las fuentes escritas para encarar el problema de las variantes de los textos de los yaravíes, (57) aunque, como hemos dicho, las transcripciones debieron sufrir el impacto de la tradición oral. Al efecto disponemos del siguiente material:

- "El Republicano", Arequipa, tm. 6, Nos. 25 y 27, 18 de junio y 2 de julio de 1831. Bajo el título de "Canciones" se leen los yaravíes "Todo mi afecto puse...", "Donde quiera que vayas..." y "Vuelve que ya no puedo..."
- "Mistura para el bello sexo". (No he podido ver la 1ra. ed., que Mostajo fecha en 1865 y Rada en 1877 (58). Utilizó la 10 ed., cit. más abajo, que reproduce íntegramen-

(53) De ellos habla García Calderón en la Introducción a la ed. de Nancy: "Se han publicado en los periódicos de Arequipa y de Lima, y también en hojas sueltas y cuadernos pequeños, algunas de sus composiciones". Op. cit. pág. 5.

(54) Nos referimos a las publicaciones de "El Republicano" de 1831.

(55) En el Yaraví VII de Nancy. Aquí en la "Lira Arequipeña": "espectro", en todas las demás fuentes: "aspecto".

(56) En el Yaraví IX de la ed. de Nancy, que luego analizaremos.

(57) Sin embargo, aún es posible recoger versiones de quienes siguen cultivando el yaraví. Yo he escuchado variantes muy notables.

(58) Mostajo, Francisco: "Panorama bibliográfico de las poesías de Melgar", en: Poesías de Mariano Melgar", Arequipa, 1er. Festival del Libro Arequipeño, 1958, pág. 15.— Rada y Gamio, Pedro José: "Mariano Melgar y Apuntes para la historia de Arequipa, Lima, Imp. de la Casa Nacional de la Moneda, 1950, pág. 149.

- te la Ira. con algunos añadidos. La Ira. incluye 42 yaravíes atribuidos a Melgar).
- "Poesías de don Mariano Melgar", Nancy, Crépim-Leblond, 1878. Incluye 10 yaravíes.
 - "Lira Arequipeña", Arequipa, Manuel Pío Chávez, 1889. Incluye 12 yaravíes.
 - "Mistura para el bello sexo", Arequipa, La Bolsa, 1893, 10 ed. A más de los 42 yaravíes atribuidos a Melgar en la Ira. ed. se leen 5 nuevos.
 - "Cancionero mistiano". (Uso un ejemplar mutilado, sin año ni pie de imprenta. Incluye 27 yaravíes atribuidos a Melgar).
 - "La Lira del Misti". (Uso un ejemplar mutilado, sin año ni pie de imprenta. Incluye 26 yaravíes atribuidos a Melgar) (59).
 - Cancionero de yaravíes. (Edit. por "Tip. Encuadernación Medina". No lleva título ni año. La actual propietaria de la imprenta dijo haberlo edit. hacia 1925) (60).

Comparando todas estas fuentes, que evidentemente no son todas, (61) se descubre de inmediato la presencia de numerosas variantes. Con cierta seguridad éstas pueden hacernos colegir la existencia de dos grandes cadenas de transmisión escrita: una formada por la ed. de Nancy y la "Lira Arequipeña"; otra, por "Mistura para el bello sexo" y los demás cancioneros. En la primera habría un mayor cuidado por respetar los originales de Melgar, o los textos que tuvieran por tales, mientras que en la segunda se advierte mayor espontaneidad: las variantes son aquí mucho más numerosas e importantes. A veces se llega a tener la impresión que la línea que comienza con la "Mistura..." prescinda en absoluto de la ed. de Nancy y de la "Lira Arequipeña". Así, por ejemplo, en la 10 ed. de la "Mistura..." se incluye como novedad ("la casualidad nos ha hecho encontrar en un folleto titulado "Páginas de un viaje a través

-
- (59) Este y el anterior me fueron gentilmente proporcionados por el Sr. Enrique Marroquín, quien, conjuntamente con el Sr. Isaác Cárdenas, forman uno de los más destacados dúos de yaraviístas de Arequipa.
- (60) El ejemplar y la referencia a su año de ed. son del Dr. Artemio Peraltilla Díaz. Este afanoso investigador del periodismo arequipeño me proporcionó además: "La Lira Popular del Cuzco", 1902, que incluye, sin mención expresa, 17 de los yaravíes normalmente atribuidos a Melgar.
- (61) Al parecer se editaron en los primeros años de este siglo una enorme cantidad de cancioneros, hoy casi todos perdidos. Por otra parte, se sabe de la existencia de algunos manuscritos de incalculable valor que ojalá pronto sean editados por sus poseedores.

de la América del Sur" un yaraví del señor Melgar..." (62) el conocidísimo "Todo mi afecto puse...", que estaba ya en la ed. de Nancy, en la "Lira Arequipeña" e incluso en "El Republicano".

A manera de ejemplo de la existencia de variantes transcribimos luego el Yaraví IX, tomando como base la ed. de Nancy:

- 1 ¿Con que al fin habéis tomado
la fatal resolución
de abandonarme?
¿Al rigor de tus crueldades
5 al tormento más atroz
quieres matarme?
- Habéis, pues, firmado al fin
la sentencia de mi muerte,
dueño tirano;
10 y yo tendré que beber
el veneno que tus manos
me han preparado.
- Venga el tósigo fatal
y acabe con mi existencia
15 tan miserable;
has logrado ya tu intento,
pues me ves yerto cadáver,
y sin aliento.
- Cubre, pues, mi amante cuerpo
20 con la gala que le es propia
a aquel que ha muerto;
pero, cruel, teme a mi sombra
que con voz horrenda y triste
siempre te nombra.

Variantes:

- 1 Con que ingrata ya has tomado (L. Areq. y Canc. "Medina").
- 4 A la pena más atroz (Mistura, y Canc. "Cuzco" y L. Misti).
- 5 Y al rigor más inhumano (Mistura, Canc. "Cuzco" y L. Misti).
- 6 que ha de matarme (L. Areq. "Medina"); que han de mantenerme (Mistura); que han de matarme (Canc. "Cuzco").
- 7 Al fin, pues, está firmada (L. Areq. "Medina"); Habéis, pues, firmado ya (Mistura, L. Misti, Canc. "Cuzco").
- 10 ¿Y he de tener que beber (Mistura, L. Misti, Canc. "Cuzco", Canc. Mistiano).
- 14 Y concluya con mi vida (Mistura, L. Misti, Canc. "Cuzco").

(62) Op. cit. pág. 87.

- 16 Habéis logrado tu intento (Mistura, Canc. "Cuzco", L. Misti).
- 17 Porque estoy cual un cadáver (L. Areq., "Medina"); Ya me véis cadáver frío (Mistura, Canc. "Cuzco", L. Misti).
- 18 Ya sin aliento (L. Areq., "Medina").
- 19 Pero cruel teme a mi sombra (Mistura, Canc. "Cuzco", L. Misti).
- 20 Que con voz horrenda y triste (Mistura, Canc. "Cuzco", L. Misti).
- 21 Siempre te llame (Mistura, Canc. "Cuzco", L. Misti).
- 22 Cubre, pues, mi amante cuerpo (Mistura, Canc. "Cuzco", L. Misti).
- 23 Con la gala que le es propia (Mistura, Canc. "Cuzco", L. Misti).
- 24 Ya que me has muerto (Mistura, Canc. "Cuzco", L. Misti).

De las variantes advertidas se puede colegir la existencia de tres versiones del Yaraví IX: 1) la de la ed. de Nancy; 2) la de la "Lira Arequipeña" y el cancionero "Medina" muy similar a la primera; 3) la de la "Mistura para el bello sexo", la "Lira del Misti" y el cancionero del Cuzco. El "Cancionero mistiano" respeta el texto de la ed. de Nancy, salvo una variante.

Evidentemente las variantes en cuestión no alteran en nada el sentido del texto y bien pueden calificarse de simplemente formales. Sin embargo, es importante advertir la fuerza del impacto popular en la preferencia de "llame" sobre "nombre" (rompiendo una rima) y en el hibridismo de "*habéis* logrado *tu* intento". Igual cosa podría decirse de la presencia mayoritaria de "cadáver frío" sobre "yerto cadáver". Por otra parte, pese a la constancia del sentido del texto, el número de variantes (17 de 24 versos tienen variantes) nos indica que, efectivamente, se produce en este yaraví el fenómeno de la fluencia textual que caracteriza a las obras tradicionales.

Otro buen ejemplo de variantes es el del Yaraví VI. Tomamos como base la ed. de Nancy:

- | | | |
|----|---|----|
| I | Sin ver tus ojos
mandas que viva
mi pecho triste;
pero el no verte
y tener vida | 5 |
| II | es imposible.
Las largas horas
que sin ti paso
son insufribles,
vivo violento, | 10 |

- nada me gusta,
todo me aflige.
- III El sol me envía
para alegrarme
luz apacible; 15
mas si no trae
tu imagen bella,
¿de qué me sirve?
- IV En mi retiro
guardo solo 20
hasta que viste
de negro luto
el orbe entero
la noche horrible.
- V Mientras los astros 25
van silenciosos
al mar a hundirse.
yo revolviendo
estoy las penas
que el pecho oprimen 30
- VI En mi desvelo
mi amor y pena
suelo decirte:
pero estás lejos,
no oyes mi llanto, 35
ni por mí gimes.
- VII Por largas horas
mi amarga queja
mi alma repite
hasta que el cielo 40
para mal mío
de luz se viste.
- VIII Entonces veo
ser todavía
más infelice, 45
porque el desahogo
que me da el llanto
la luz me impide.
- XI ¡Ay! Así vivo
dando a mi pena 50

giros terribles;
y así muriera
si eterna fuese
la ausencia triste.

X	Hacer tú puedes	55
	¡ay vida mía!	
	que yo respire,	
	amando fina	
	a quien tan sólo	
	de tu amor vive.	60

Variantes:

- 2 Mandan que viva (Mistura, L. Misti, C. Mistiano, C. Cuzco); manda que viva (Medina).
- 4 Mas el no verte (Mistura, L. Misti, C. Mistiano, C. Cuzco); más al no verte (Medina).
- 5 Y el tener vida (Mistura, L. Misti, C. Mistiano, C. Cuzco, Medina).
- 6 Me es imposible (Mistura, L. Misti, C. Mistiano, C. Cuzco, Medina).
- 7 Cuando las aguas
8 van procelosas
9 al mar a hundirse
- 10 yo en competencia (Mistura, L. Misti, C. Mistiano, C. Cuzco, Medina, al igual que desde el verso 7).
- 13 Cuando los montes
14 por elevados
15 suelen caerse
16 justo es que pague
17 mi triste pecho
- 18 pues lo merece (Mistura, L. Misti, C. Mistiano, C. Cuzco, Medina, al igual que desde el verso 13).
- 19 Si el sol me envía
20 por aclamarme
21 luz apacible
22 si no me envía
23 tu imagen bella
- 24 ¿de qué me sirve? (Mistura, L. Misti, C. Mistiano, C. Cuzco, Medina, al igual que desde el verso 19).
- 25 La estrofa V no se reproduce en Mistura, L. Misti, C. Mistiano, C. Cuzco. En Medina se reproduce aquí la estrofa VII de la de Nancy.

- 28 Yo estoy sufriendo (L. Arequipeña).
 29 Las duras penas (L. Arequipeña).
 31 La estrofa VI no se reproduce en Mistura, L. Misti, C. Mistiano, C. Cuzco, Medina, L. Arequipeña reproduce fielmente la estrofa de la ed. de Nancy.
 37 La estrofa VII sólo se lee, sin variantes, en L. Arequipeña y C. Mistiano.
 43 Entonces creo (L. Arequipeña, C. Mistiano, Medina). La estrofa VIII no se lee en ninguno de los otros textos.
 46 Pues mientras lloro (L. Arequipeña, C. Mistiano, Medina).
 47 doquiera el mundo (L. Arequipeña, C. Mistiano, Medina).
 48 plácido ríe. (L. Arequipeña, C. Mistiano, Medina).
 50 Viendo en mis penas (L. Arequipeña); Dando a mi pecho (Mistura, L. Misti, C. Mistiano).
 51 Sombras terribles (L. Arequipeña); Giros terribles (Mistura, L. Misti, C. Mistiano).
 52 Así muriera (Mistura, C. Mistiano, L. Misti).
 53 Si eterna fuera (Mistura, C. Mistiano, L. Misti).
 quipeña).
 54 tu ausencia triste (Mistura, C. Mistiano, L. Misti, L. Arequipeña).
 55 Esta estrofa (X) no se lee en Mistura, L. Misti, C. Mistiano, C. Cuzco, Medina.
 58 amando siempre (L. Arequipeña).

Biblioteca de Letras

Es obvio que en este yaraví las variantes tienen una mayor importancia que en el anterior. No sólo porque el texto se reduce considerablemente, sino porque son tantas que, en realidad, puede hablarse con propiedad de refundiciones. Por otra parte, es aquí también visible la presión popular. En efecto las estrofas que cambian con respecto a la de la ed. de Nancy son, ciertamente, de inferior calidad. Incluso en algún caso casi carecen de sentido. Así, las estrofas II y III de la Mistura y demás cancioneros. Por lo demás, aunque entre la ed. de Nancy y la Lira Arequipeña se producen variantes, se puede advertir siempre la filiación que ya se había visto en el caso anterior. Estos dos textos forman una línea que se separa de la que encabeza la "Mistura para el bello sexo".

Podría seguirse ejemplificando esta notable cantidad de variantes en casi todos los yaravíes melgarianos. Los dos casos propuestos tienen, sin embargo, valor probatorio. En efecto, la existencia de variantes en muy considerable número es, pues, irrefutable. Su importancia, en cambio, puede ser materia de discusión. Pero, en cualquier caso, creemos que es imposible negar la presencia de "autores sucesivos" en los ya-

- ¡Y que una ley tan tirana
tenga de observar, perdiendo
mi triste vida! 10
- III Yo procuraré olvidarte
y moriré bajo el peso
de mis desdichas; 15
pero no pienses que el cielo
deje de hacerte sentir
sus justas iras.
- IV Muerto yo, tú llorarás
el error de haber perdido 20
un alma fina;
y aun muerto sabrá vengarse
este mísero viviente
que hoy tiranizas.
- V A todas horas mi sombra 25
llenará de mil horrores
tu fantasía;
y acabará con tus gustos
el melancólico espectro
de mis cenizas. 30
- Biblioteca de Letras
DEJARE DE VERTE
- I Con que al fin dueño inhumano,
el pago de mis amores
será el olvido?
Y he de tener que firmar
la nota de mi destierro 5
contra mi mismo?
- II Mi pecado fue adorarte;
reo soy, yo lo confieso,
de ese delito;
mas la pena que me impones 10
es la mayor de las penas
que darse a visto.
- III Me intimas que no te vea,
¿cómo dejaré de verte,
dulce bien mío, 15
siendo para mí tu vista

suave soplo de mi vida
con que respiro?

IV Mejor fuera de una vez
si quieres no verme más
ni hablar conmigo,
que nos separe la muerte,
pues no dejaré de verte
estando vivo. 20

V Pero ni en la sepultura
terminará mi pasión,
porque es sabido,
que ni el sepulcro es destierro
para el que con tanto ardor
bien ha querido. 25
30

RESIGNACION

I Con que al fin dueño inhumano,
mi fino amor, mi ternura
te han enfadado?
Será porque sufro fino
tanto amor tantas angustias,
tantas fatigas. 5

II Tienes imperio en mi suerte
para mandar se ejecute
mi muerte presto:
sabe que el cielo se ofende,
pues sin motivo me matas
pero obedezco. 10

III Ese amante de quien hoy
recibes tiernas caricias,
será el cuchillo 15
que divida en igual parte
tu corazón, como tu
partes el mío.

IV Mudados verás mañana
los fingidos homenajes
que hoy te prodiga;
y un desengaño te hará
conocer que no soy falso,
como me juzgas. 20

V	Mi muerte procuraré para vengar lo que haces cruel homicida; y tus gustos momentáneos fenecerán con la vida de un desgraciado	25 30
---	--	--------------------------

Casi no merece la pena resaltar las notables semejanzas que existen entre estos textos. Son tantas y tan importantes que bien pueden hacernos pensar, así al menos lo creemos nosotros, que todos estos yaravíes vienen a ser modalidades de un tópico; mejor dicho, formas diversas de un yaraví —por ahora imprecisable— anterior, el mismo que se iría transformando hasta dar en definitiva estas cuatro versiones, dos de las cuales, al parecer, pertenecen a Melgar. Hay así, pues, una nueva muestra de poesía tradicional, aunque reconozcamos que aquí se requeriría un más detenido análisis.

Conclusiones.

Lo dicho hasta aquí nos pone ante una evidencia: existen variantes importantes en los yaravíes. Si a esto añadimos la inserción de Melgar en una tradición y la obvia formación, a partir de Melgar, de una poderosa corriente yaraviísta, hoy ya apenas perceptible, entonces parece lícito hablar de “poesía tradicional” en referencia a la poesía melgariana en este aspecto, pese a que, como queda dicho, habría que entender este concepto un poco laxamente y, sobre todo, con claras restricciones. Lo importante es, sin embargo, señalar que Melgar vive y es vivido por su pueblo, que su inspiración se expande durante largo tiempo, emocionando a generaciones sucesivas, y que el tono de su voz, el dolor auténtico que expresaba, pudo hacerse propiedad de todo un pueblo. En todo caso, queda abierta una nueva perspectiva para mejor evaluar la producción de Melgar. Muchos problemas no han sido resueltos en estas páginas, algunos ni siquiera planteados, pero —al fin y al cabo— éste es un ensayo preliminar, puramente tentativo, que habrá de perfilarse mejor en el futuro.