

QUIPU

VIRTUAL



BOLETÍN DE CULTURA PERUANA - MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES - N° 108 24/6/2022

RAÍCES DEL YARAVÍ



RAÍCES DEL YARAVÍ

ZOILA VEGA SALVATIERRA*

EL crepúsculo -escribió el poeta Guillermo Mercado- es un yaraví. La definición permite aproximarse a la doliente melancolía que caracteriza a este género musical mestizo, aún cultivado en algunas ciudades peruanas, y cuyo nombre proviene del quechua *harahui* o *harawi* (canto triste).

Aquí, una indagación sobre su desarrollo en torno al período de la Independencia.

En 1791, el periódico bisemanal *Mercurio Peruano* publicó un artículo laudatorio firmado por «Sicramio», alabando un género musical que se oía ya en varias ciudades sudamericanas: el yaraví. La palabra había aparecido en un diccionario jesuita de 1754, como sinónimo de canción y como parte de una loa alegórica montada en Lima, en 1789, con motivo de la coronación de Carlos IV, en la que representaba a la América indígena. También se le mencionaba en varios textos como canción triste, propia de indígenas llorosos, que se lamentaban de haber perdido a su príncipe y que cantaban sus penas en canciones que conmovían tanto a los oyentes que les provocaba lágrimas y dolor. Sin embargo, a pesar de asignársele una y otra vez orígenes rurales, andinos e indígenas, aparece con bastante frecuencia como cantar entonado en espacios urbanos y por élites criollas y mestizas, que en aquella época buscaban formas de expresión alternativas a las españolas.

Pero no solo se trataba de demostrar que se poseía caudal cultural diferente al de la metrópoli, sino que el que se escuchaba en América era de idéntica calidad al que se escuchaba en la península. En el artículo del *Mercurio*, se hace patente la equiparación entre «canciones de la tierra» como el yaraví, con el fandango español, así como la sinécdoque que equipara las canciones y las danzas con los caracteres nacionales. ¿Fueron realmente indígenas todas las canciones que llevaban ese nombre en el período de transición de la virreinato a la república? Probablemente, no. En esta época crucial, el yaraví se escuchaba en los templos, teatros y salones de las principales ciudades sudamericanas, capitales de virreinos, audiencias o cabezas de provincia, y se cantaba en castellano con una gran variedad de versificaciones procedentes de la poesía española neoclásica. Solo mantenía en común, en esos tres ámbitos, dos rasgos característicos: la tristeza y su pretendida proce-

dencia indígena. La referencia a su carácter melancólico es una constante para diversos propósitos: lamentación en el templo, representación de la pena en el teatro y entonación del amor contrariado en la tertulia y el salón; mientras que su atribución de origen sirve como tópico de lo autóctono en el teatro y en la iglesia, aunque menos en la música doméstica.

En Lima, por ejemplo, además de entonarse en las tertulias como lo evidencia el artículo del *Mercurio Peruano*, el yaraví aparece en tonadillas y representaciones teatrales de finales de la época virreinal y en los albores de la independencia, cuando se le entonaba en el teatro, en la década de 1820, por figuras de la escena tan renombradas como Rosa Merino, la cantante que estrenó el Himno Nacional en setiembre de 1821. Durante el resto del siglo siguió siendo un recurso escénico para representar primero lo indígena y, más adelante, lo nacional y así se le incluyó en zarzuelas peruanas como *Placeres y dolores* y *¡Pobre Indio!*, ambas con música del italiano Carlos Enrico Pasta y libreto de Juan Cossío, estrenadas, respectivamente, en 1867 y 1868, entre muchas otras.

En el templo, el uso del yaraví había sido documentado ya por Diego González Holguín en su *Vocabulario General de la Lengua Quechua*, escrito en 1608, pero fuentes musicales encontradas en archivos peruanos y bolivianos atestiguan su uso como villancico de dolor o de llanto para diversas advocaciones aparentemente festivas, como la Navidad o la Virgen de Belén. Los yaravíes religiosos y las canciones litúrgicas que imitan sus melodías siempre contienen la palabra «llanto», «dolor» o «lamentación», o representan personajes indígenas entonando alabanzas a María o Cristo, en textos intercalados de términos en quechua o escritos en la variante de español andino. Exactamente lo mismo ocurría con los villancicos de «negritos», que imitaban el modo de hablar de los afrodescendientes o incorporaban ritmos bailables dentro del rito religioso. Es significativo que en ciudades como Huamanga y Cuzco, el yaraví religioso nunca perdió su preponderancia hasta bien entrado el siglo xx.

De las fuentes escritas musicales y no musicales que han llegado a nuestros días sobre este género, se desprende que fueron los sectores criollos y mestizos letrados quienes lo cultivaron con mayor asiduidad. El canónigo rioplatense Mariano de la Torre escribía en 1814 que «los tonos del Perú son todos tristes y patéticos, en los cuales no hacen los yndios (sic) más que danzar y beber sin cantar; pero los americanos cultos, prevalidos de la sensibilidad que causa el sonido musical triste y chocante de sus tonos, los han reducido en composición de solfa, con el nombre de yaravíes». Otro religioso, Antonio Pereira y Ruiz, que fue diácono y sacristán mayor en la catedral de Arequipa, confirmaba esta visión al consignar en su crónica escrita en



Manuel Alzamaora. *El yaraví*, 1932

1816, que las canciones llenas de dolor que originalmente habían sido entonadas por los naturales, pasaron a los estrados -es decir, a los salones- como canciones de amor despechado y doloroso. «Este cántico es tan general que en todo el Perú le hay conocido con el nombre de yaraví, tanto más apreciable para sus habitantes, cuanto sea más triste y lánguido, aprecio que les hace abandonar cualquier otra música extranjera». Pereira también informaba que en Chuquisaca, ciudad universitaria por excelencia en el llamado Alto Perú, los colegiales «imponen la ley en estos cantos, extendiéndolas después con mucha aceptación entre las limitrofes: sus colegiales naturalmente inclinados a ellos, con el cultivo de sus ingenios componen continuamente letras adecuadas».

Es probable que las juventudes letradas de colegios como el Seminario de San Jerónimo de Arequipa, y las universidades San Cristóbal de Huamanga y San Antonio Abad del Cuzco, entre otras, familiarizadas con la poética y la versificación propia de la literatura española de finales del siglo XVIII, compusieran letrillas y coplas que musicalizaron con determinadas fórmulas melódicas representativas de la tristeza. Esto explicaría la uniformidad de los rasgos musicales y la extraordinaria diversidad de los textos. El yaraví se identificó desde entonces como una forma musical y no como una forma poética, pero no únicamente en ciudades del interior, sino en ciudades capitales como Lima, Buenos Aires y Chuquisaca, llamada luego Sucre.



Teodoro Núñez Ureta. *El yaraví*, 1940

Esta predilección por el género continuó mientras fue necesario mantener discursos de oposición a todo lo que fuera español, pero al concluir las guerras de independencia, algunas ciudades como Buenos Aires empezaron a considerar la canción obsoleta o poco moderna y se dirigieron a géneros considerados más actuales o cosmopolitas. En otras localidades, en cambio, el yaraví adquirió valores de localía, como expresión de identidades únicas en distintos territorios que lo consideraban propio como Cajamarca, Ayacucho, Arequipa y Cuzco, y en algunos casos se volvió canción de resistencia como ocurrió en el norte chileno después de ocurrida la Guerra del Pacífico entre 1879 y 1884.

Cualquiera que haya sido su significado y origen, se le canta hoy en el Perú como representación de lo nacional, del sentimiento y de la tradición y se le asignan diferentes propósitos y sonidos en el territorio nacional. La gran diversidad que ha alcanzado lo ha llevado desde la entonación por cantantes femeninas en el norte a masculinos en el sur, acompañamiento de guitarras, bandurrias, quenás y piano, puramente instrumental en el charango o arreglado para estudiantinas, orquestas, coros y grupos de cámara. Ha persistido la leyenda de su origen rural e indígena, pero ha traspasado la barrera del idioma y de la procedencia para adaptarse a muchos escenarios, usos y estilos.

MELGAR Y EL YARAVÍ

RAÚL PORRAS BARRENECHEA



El tercer momento en la vida del yaraví lo representa Mariano Melgar. El yaraví quechua de Valdez, se castellaniza en manos del criollo arequipeño, pero sin perder su alma india. Los diez yaravíes que se conocen de Melgar están escritos en español, en estrofas que recuerdan e imitan las anacreónticas de Meléndez Valdez y de otros españoles contemporáneos, como anotó Riva Agüero. Pero hay en

ellos un acento americano popular y romántico inconfundible, un estremecimiento semejante al de los versos posteriores de Acuña y de Plácido. Esto quiere decir que la endecha no es ya puramente indígena del Perú, sino criolla, de América urbana y provincial, cantada bajo el balcón, en noche de serenata y acompañada por el bordoneo de la guitarra:

*Todo mi afecto puse en una ingrata
y ella inconstante me llegó a olvidar
si así, si así se trata,
un afecto sincero,
amor, amor no quiero,
no quiero más amar.*

Melgar halla en los yaravíes la veta de lo popular y da expansión en ellos a su espíritu reprimido de libertad y de rebeldía. La adopción de la canción indígena, para sus esparcimientos poéticos, demuestra su simpatía instintiva por los oprimidos y los débiles. Desecha las estrofas académicas y la poesía clásica y mitológica que le enseñaron, para inspirarse en las formas del arte indígena, saludadas ya en el Mercurio Peruano e indicadas al amor de los jóvenes, como una enseña de nacionalidad.

En Indagaciones peruanas. El legado quechua («Notas para una biografía del yaraví») Lima, UNMSM, 1999.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

José Gabriel Valdivia (ed.). *Mariano Melgar. 200 años. Crítica, nación e independencia*. Lima: Cidecsur, 2016.

Consuelo Pagaza. «El yaraví». *Folklore americano*, VIII-IX. México, 1960.

José Varallanos. *El harahui y el yaraví. Dos canciones populares peruanas*. Lima: Argos, 1989.

Zoila Vega. *De la tristeza a la identidad: el yaraví sur peruano en las fuentes escritas de los siglos XVIII, XIX y XX*. Tesis doctoral, UNAM, 2019.

* Violinista, profesora principal de la Universidad Nacional de San Agustín.

En la portada: Víctor Martínez Málaga. *El Yaraví*, 1938

<https://www.youtube.com/watch?v=n4mInU0QLqY>

https://www.youtube.com/watch?v=mR3MfNc_QDE

<https://www.youtube.com/watch?v=OIOcFmNJZ4A>

VISITA DEL DIRECTOR DE LA RAE

El director de la Real Academia de la Lengua y presidente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, Santiago Muñoz Machado, visitó las ciudades de Arequipa y Lima entre el pasado 12 y 17 de junio. En Arequipa, el también reconocido jurista y ensayista español fue recibido por el alcalde Omar Candia y se entrevistó con las autoridades de la Universidad Nacional de San Agustín, en cuyo claustro histórico presentó, junto con el profesor agustino Javier Lizárraga, el *Diccionario panhispánico del español jurídico*. El director de la RAE visitó además los diferentes espacios donde se llevará a cabo el IX Congreso Internacional de la Lengua Española, a realizarse en esta ciudad la última semana de marzo de 2023.



En Lima, Muñoz Machado fue acogido como miembro honorario por la Academia Peruana de la Lengua, en una ceremonia llevada a cabo en el Instituto Raúl Porras y encabezada por su presidente, el poeta y catedrático Marco Martos. El jueves 16, el director

de la RAE se reunió en el Palacio de Torre Tagle con el canciller de la República, el también jurista César Landa Arroyo, quien tuvo a su cargo la presentación del *Diccionario panhispánico del español jurídico*, realizada al mediodía en el Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores. Al final de este acto, el ministro de Justicia, Félix Chero Medina, y el director de la RAE suscribieron un memorándum de entendimiento, que permitirá acceder al contenido libre del Sistema Peruano de Información Jurídica mediante los enlaces que corresponde en la versión digital de esta obra monumental del vocabulario jurídico en nuestra lengua. Muñoz Machado fue luego incorporado como profesor visitante de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y se reunió también con la Presidenta del Poder Judicial, Elvia Barrios Alvarado, el ministro de Educación, Rosendo Serna Román, y la directora de la Biblioteca Nacional, Fabiola Vergara Rodríguez.

Coincidiendo con la visita del director de la RAE y presidente de ASALE, el gobierno peruano promulgó el Decreto Supremo N° 037-2022-RE, que declara de interés nacional la organización y realización del próximo IX Congreso Internacional de la Lengua Española. La norma legal encarga al Ministerio de Relaciones Exteriores, por la parte peruana, la coordinación general del Congreso, con el apoyo correspondiente de los ministerios de Educación, Comercio Exterior y Turismo, y Cultura y del comité organizador en Arequipa, que preside la Universidad Nacional de San Agustín. Como es sabido, el Congreso es coorganizado por el Instituto Cervantes, la RAE, la Asociación de Academia de la Lengua Española y el país anfitrión, a los que se suma, en este caso, la participación especial de la Academia Peruana de la Lengua.

AGENDA



LA CASA PORTÁTIL DE JOCHAMOWITZ

La artista peruana Lucy Jochamowitz (Lima, 1954) ha inaugurado en el Centro Cultural Inca Garcilaso una impecable exposición *-Casa frágil-* que revela la consistencia y madurez de su propuesta. Formada en el Facultad de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica y establecida hace largos años en Florencia, donde llegó con una beca para estudiar grabado, la artista viene realizando en tiempos recientes algunas muestras individuales de especial impacto y ha participado también en exposiciones colectivas. En este caso, apelando a diversos soportes -dibujos y pinturas sobre tela o papel, pequeñas esculturas también en papel o en porcelana y bronce, además de unos frescos etéreos-, crea un hipnótico ambiente, cargado de sugerencias y confrontaciones. Allí, precisamente, ahonda en los sentimientos de arraigo y desarraigo, que conducen a una intensa percepción del cuerpo como la solitaria residencia principal de la aventura humana.



MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES
DIRECCIÓN GENERAL PARA ASUNTOS CULTURALES



CENTRO CULTURAL
INCA GARCILASO
Ministerio de Relaciones Exteriores
del Perú

Jr. Ucayali 391, Lima 1, Perú
quipuvirtual@rree.gob.pe

www.ccincagarcilaso.gob.pe