

## **Notas para una biografía del yaraví**

No se halla definida hasta ahora claramente cuál es la esencia lírica y humana del yaraví. Se habla de esta canción poética popular como de la forma más expresiva del alma indígena y se supone que tuvo siempre la misma inspiración melancólica y elegíaca que en nuestros días. ¿Fue así, plañidera y decepcionada, la canción predilecta del pueblo incaico, expansivo, dinámico y vital? ¿No está reñida la queja individual y romántica con la alegría colectiva, desbordante y dionisiaca de los *taquis* incaicos y de sus ritos agrícolas y domésticos, plenos de salud espiritual y de juvenil optimismo? ¿No se habrá deslizado, en el transcurso del tiempo, algo del acíbar de la opresión y de la nostalgia del pasado en el lamento insistente de las queñas o en la tristeza de los versos fatalmente desesperados? Algo hay efectivamente que se ha sobrepuesto y fundido con el alma primitiva de la canción incaica, trasmutando su sentido y prestándole una nueva entonación sentimental en la que se sienten ecos de líricas lejanas de Occidente, de Canciones provenzales, églogas petrarquistas y coplas y seguidillas castellanas. Precisa por esto aclarar los orígenes del yaraví y separar lo autóctono y original de lo aprendido o importado para determinar los componentes de la aleación actual. Para esto, aunque falten colecciones de textos auténticos y comentarios críticos, interesa, por lo menos, escribir la biografía del yaraví.

La imagen enlutada y llorosa del yaraví y el propio nombre dado a la canción primitiva indígena, provienen del siglo XVIII. La fonética misma aguda de la voz yaraví está denunciando su procedencia castellana y mestiza, ya que no son propias del quechua las palabras agudas. El nombre primitivo incaico fue *aravi* o *haravi*. Es el testimonio de cronistas de calidad en lo quechua como Cristóbal de Molina, fray Martín de Morúa, Bernabé Cobo y Huamán Poma de Ayala. Garcilaso nos dice que a los poetas les llamaban los Incas *haravec* que quiere decir *inventador*. También los llama *haravicus*, en otra parte de sus *Comentarios*, concordando sus difusos recuerdos de la lengua madre. Más preciso que el de los cronistas es el testimonio de los frailes catequistas estudiosos de la lengua quechua y autores de gramáticas y vocabularios. El vocabulario de González Holguín, de 1608, dice *haravi* y traduce "*cantares de hechos de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y afición*". En el *Arte y Vocabulario* de Torres Rubio reeditado en 1754, se dice *haravi*, pero se nota la variante *faraví* que significa ya "canción triste". En el **Vocabulario y Gramática Ilustrada** de José de Rodríguez de 1791 se escribe *haravi* y *haravicuy* que se traducen como "*canciones de indios a manera de endechas de cosas de amores*". A través de la nomenclatura se advierte ya la evolución del concepto, amplio y múltiple en el siglo XVI y restringido y monocorde, teñido de melancolía en el siglo XVIII. Es la modulación que va a prevalecer en la disertación sobre los yaravíes del **Mercurio Peruano** de 1791 y en la guitarra arequipeña de Melgar. Pedantes profesores de fonética ausentes del alma nueva y criolla del yaraví, aconsejarán más tarde llamarle "*hjarahui*", "*harawi*" o "*Aya aruhui*".

Del espíritu y del texto de las crónicas se desprende que *aravi* era sinónimo de canción. El *haylli* era el canto épico que loaba el triunfo del hombre sobre la tierra o sobre el enemigo. El *aravi* era la canción lírica en la que se modulaban el amor, la tristeza o la alegría, las emociones dulces del hogar o de la vida. El *haylli* era acompañado con el rudo sonido del *huancar* y de "cajas temerarias" y el agudo zumbir de los *pututos*. El *aravi* se tañía al son tierno del *pincullu*, de la *antara* y de la *quena-quena*. "*Las canciones que componían de sus guerras y hazañas no las tañían* –dice Garcilaso– *porque no se habían de cantar a las damas, ni dar cuenta de ellas por sus flautas*". Y más adelante: "*Los versos amorosos hacían cortos porque fuesen más fáciles de tañer en la flauta*". Así queda fácilmente deslindada la materia poética del Incario, pese a la primitiva

confusión de los géneros. El *haylli* es la épica incaica, el *araví*, es sobre todo la canción lírica o de amor.

El *araví* o canción podía ser de amor, como cantar otras emociones, principalmente las festividades de la vida agrícola: el barbecho, la siembra, la siega, el traslado del maíz de las chacras a las casas para colocarlo en las pirúas propiciatorias. En la fiesta del *aymoray*, dice Cristóbal de Molina, llevaban en triunfo el maíz de las chacras a las casas: "*trayanlo en unos costales pequeños con un cantar llamado araví, con unos vestidos galanos*". En estos cantares, apunta el licenciado Ondegardo, entonaban la alabanza del maíz y rogaban que no se extinguiera la fuerza fecundadora de las simientes. El fraile Morúa agrega que "*cuando sembraban sus chacras y danzaban todos juntos con las propias tachas*" –o arados– cantaban "*aires y otros diversos yaravíes que son romances que ellos cantaban en su lengua*". Huamán Poma habla también de diversas clases de *aravíes*: *uaritza-araví*, *araví-manca*, el *taquí cahuia-haylli-araví*. Del embrollado galimatías del cronista indio se puede decir que el *araví* era una canción mimada, unida siempre, asociada, en sus relatos a la canción o *araví* y diferenciado de éste. "*De esta manera* –dice en alguna parte de su **Nueva Corónica**– *prosigue cada aylo hasta Quito, nuevo reino, desde el Cuzco, cada aylo con sus taquis y sus aravíes. Los cuales danzas y aravis* –dice en otra parte– *no tienen cosa de hechicería ni de idolatrías*".

El *araví* es, pues, una canción, acompañada del *taquí* o danza, y aún de comer y beber. Acaso, según puede deducirse del mismo cronista indio, la denominación de *araví* provenga de la repetición de esta palabra usada como estribillo, según la costumbre poética incaica, como se repetía la palabra "*haylli*" en los cantos guerreros. Huamán Poma, anota en uno de sus dibujos: "*Cantan haravayo, haravayo, Haravi, cantan haray haravi, compás muy poco a poco*". Morúa y Cobo parecen confundir el *haylli* y el *araví*. Morúa dice que los indios tenían "*cantares que memoraban y cantaban las cosas pasadas y hoy en día llaman arabise*". En ellos había un guía y un coro, duraban tres o cuatro horas y eran acompañados por el tambor. Cobo indica igualmente que en sus *arabis* "*referían sus hazañas y cosas pasadas y decían loores al Inca: entonaba uno solo y respondían los otros*". La confusión de ambos cronistas es palmaria. Garcilaso ha diferenciado bien la canción tañida en la flauta del cantar histórico, recitado o cantado y del *haylli* o himno guerrero de triunfo que otros cronistas recuerdan acompañado por el tambor.

El *araví* era pues inseparable de la música: no podía cantarse sin la flauta. Las frases de la canción se decían a través de la flauta, de modo que se percibían claramente a través del sonido de ésta. Se podía decir, apunta Garcilaso, que indio enamorado, "*hablaba por la flauta*". Dos cronistas, el Inca y Gutiérrez de Santa Clara, nos traen el testimonio del embrujo erótico de estas canciones: Garcilaso nos cuenta que un español topó en el Cuzco con una india que conocía y quiso detenerla y ella le dijo: "*Señor, déjame ir donde voy, sábetete que aquella flauta que oyes en el otero me llama con mucha pasión y ternura, de manera que me fuerza a ir allá que el amor me lleva arrastrando para que yo sea su mujer y él mi marido*". Y Gutiérrez de Santa Clara confirma este hechizo irresistible: "*Y tienen estos indios unas flautillas con dos agujeros arriba y uno abajo, que llaman pingolios y con estas flautillas cantan sus romances que se entiende claramente lo que dicen. Y con estas claman a las yndias y a las mozas de noche las que están encerradas en sus casas y en la de sus amos y como entienden quién tañe el pingolio, se salen escondidamente y se van con ellos*".

Otra anotación que surge de este examen es la de que el *araví* no era una canción triste o melancólica. No todo en el amor es triste, como dijo el poeta. El *araví* incaico fue triste o alegre, según los momentos anímicos que expresaba. La tonada, explica Garcilaso, revelaba el contento o descontento del ánimo del cantor, el favor o el desfavor de la dama que le atraía. La tristeza del yaraví es un tópico posterior a la conquista y especialmente grato al siglo XVIII, como se verá adelante. En el Incario el *araví* era ya triste, ya alegre, lleno de jubiloso optimismo en los cantos de siembra y de cosecha, insinuante y caricioso en la flauta del indio enamorado y pletórico de entusiasmo y de frenesí vital en los *taquis*, las fiestas dionisiacas del Incario que tenían los contornos de bacanales delirantes de sexo y de vida.

La canción amorosa –el *araví*– nos dice Garcilaso, era corta, de metros y estrofas breves. El mismo cronista nos ha conservado acaso el único *araví* auténtico en versos de cuatro sílabas:

*Caylla llapi  
Puñunqui*

*Chauptuta  
Samusac.*

Traducida al castellano, la corta estrofa indígena hecha para el tañido de la flauta, daría esta versión:

*Al cantico  
Dormirás,  
Media noche  
Yo vendré.*

Nada hay de tristeza en esta invitación al amor. La tonada no podría ser melancólica para el amante esperanzado. El Padre Cobo nos aclarará aún más el múltiple sentir del *araví* en esta nota: "*Para todos sus bailes tenían cantares bien ordenados y a compás de ellos. Los que eran de regocijo se decían arabis*". Huamán Poma confirma: las danzas y *aravis* eran "*todo huelgo y fiesta y regocijo: si no hubiese borrachera sería cosa linda*".

El propio Huamán Poma nos refiere que la Coya Raua Ocllo, mujer de Huayna Cápac, tenía "*mil yndios regocijadores unos dansavan otros baylaban otros cantavan con tambores y músicas y pingollos y tenía cantores haravi en su casa y fuera de ella para oyr las dichas músicas que hacían haravi en uacapunco...*". En el mes de abril el Inca tenía grande fiesta en la plaza del Cuzco "*y comía y cantava y dansava*". "*En esta fiesta cantava el cantar de los carneros, puca-llama y cantar de los ríos aquel sonido que hace*". Estos cantos coreográficos eran lentos y acompasados, repitiendo incansablemente el mismo estribillo, "*el retruécano de todas sus coplas*" que dice Garcilaso, generalmente de sentido onomatopéyico. En la danza de los carneros se cantaba el *uaritza araví* "*que cantan con puca-llama (llama bermeja) al tono del carnero cantan diciendo con compás muy poco a poco, media hora dicen: y y y al tono del carnero*". El Inca comenzaba, imitando el tono del carnero y diciendo luego sus coplas. Las ñustas y coyas respondían, "*cantan a vos muy alta, muy suabemente y uaritza araví dize así: araví, araví, acay araví araví yau araví van diciendo lo que quieren y todos el tono de araví responden las mugeres*". El diálogo coral continúa alternando el monótono estribillo, con coplas ya alegres, ya tristes, ya triunfales. A ratos es el *haylli* pleno de entusiasmo o el *araví* cantado por las ñustas. De las notas recogidas por Huamán Poma se puede deducir la costumbre general en todas las tribus incaicas de estos cantos y danzas colectivos al son de un mismo estribillo implacable. Los labradores en el mes de mayo cantarían *haravayo, haravayo, haravayo*, llevando las mazorcas frescas en la mano y los *llama-miches* o pastores *llamaya, llamaya, ynyala, llamaya*. En la danza de los chinchaysuyos, los hombres soplando la cabeza de un venado responden a las mujeres: *uauco, uauco, uauco, chicho, chicho, chicho, chicho*. Y luego nuevamente los varones *pano yaypanoa pano yaypano*. Otras veces es una exclamación alegre y jubilosa: *iyaha ha ha, ya haha!* Tanto los collasuyos como los antisuyos y los chinchaysuyos tienen los mismos regocijos y canciones, las mismas algazaras juveniles, al son del tambor, entremezclado con los diálogos entre hombres y mujeres, estrofa y anti estrofa llenas de un sentido erótico y vital. Entre los collas, dice Huamán Poma, "*las mosas donzellas dizen sus aravis que ellos le llaman aanca*". Santa Cruz Pachacútec dice que Manco Cápac, en cierta ocasión, "*comencó a cantar el cantar de chamaiguarisca de pura alegría*".

Todas estas referencias hacen alusión a una lírica ingenua y colectiva, ligada a la tierra, al trabajo y al amor, con algo de juego o de ronda infantil, sin congojas o torturas individuales, ni desesperaciones a la manera romántica, que serán más tarde la nota distintiva del yaraví criollo. El *araví* incaico es de fiesta, de expansión vital y apenas alguna vez en el deliquio de la fiesta sensual se oye la "*canción lastimosa de las ñustas*" de la que habla Huamán Poma, que es apenas un instante pasajero de melancolía en la embriaguez de alegría del *taquí* incaico.

Con la conquista el *araví* pierde su estrepitosa gracia colectiva, desaparecido el desenfreno profano de los *taquis* y sólo subsiste en el lloroso y solitario gemido de las quenás de los pastores solitarios o en las quejas nocturnas de los amantes separados. El *araví* se transforma en el *yaraví*, transformación que es no sólo fonética, sino espiritual. El *araví* había sido jubilar y multánime.

Melgar pasa ante la opinión común y también a veces, ante la erudita, como el creador del yaraví. Pero es indudable que esta forma poética a la que él dio su plena forma romántica existió

anteladamente. En 1791 el **Mercurio Peruano** hablaba del yaraví como de una corriente poética copiosa, de la que había abundantes muestras, pues dice que se componían en diversos metros o endechas de cinco, seis y siete sílabas y también en redondillas, quintillas, cuartetas, décimas y glosas, es decir, en metros típicamente españoles. Un colaborador anónimo del **Mercurio** declara que tiene reunidos doce yaravíes diversos. En **El Hijo Pródigo**, pieza dramática atribuida a Espinosa Medrano, considerada como la producción más antigua del teatro quechua, hay una endecha amorosa, que se canta detrás de la escena, a la que algunos han llamado yaraví, pero que no recibe tal nombre en la misma pieza. Es la que comienza:

*¿A dónde huyes, corazón seducido tocado por la flecha del amor?*

Es una canción amorosa sin duda pero como cualquiera otra, sin ningún ingrediente particular, ni siquiera el metro corto, por la que pueda considerársele como un yaraví, síntesis de la tristeza criolla. La antigüedad mayor recae entonces en el yaraví de **Ollanta**, cantado en la escena V del primer acto y escrito hacia 1780. Este sí recibe del propio autor el nombre del yaraví, es decir que ha sido concebido como tal. La canción empieza:

*Dos amantes palomitas  
Tienen pesar, se entristecen,  
Gimen, lloran, palidecen  
Con un inmenso dolor.*

El símil de las avecillas amorosas y tiernas con el corazón amante se asocia bien a la índole ingenua del yaraví y persistirá más tarde en Melgar y en los mejores cultivadores del género. Al terminar el canto, Cusi Coyllor, la novia indígena, exclama: "*Verdad dice este yaraví: basta de cantar, pues ya mis ojos se convierten en torrentes de lágrimas*". Así queda definida desde el primer momento la índole del yaraví mestizo, octosílabo castellano, nostalgia sentimental, ingenuidad lírica, demostrada en el *leit motiv* de las palomas –las *urpis* indígenas– *ritornello* triste y música capaz de enternecer hasta el llanto. En la escena 9ª del mismo drama **Ollanta**, se canta otra canción lastimera, a la que no hay necesidad de llamar yaraví, porque lo es desde su primera línea:

*Una paloma he criado  
Que perdí en un momento  
Busca en la comarca atento  
Y averigua dónde está.*

Estos dos primeros yaravíes, fruto del estro poético de Antonio Valdez, gran poeta desdeñado, deciden la suerte del género. Los yaravíes de Valdez están escritos en quechua y aunque contengan reminiscencias poéticas castellanas, su espíritu es ya peruano, es decir que está ungido de melancolía indígena. Los yaravíes de Valdez fueron escritos en la lengua ancestral y aun para ser acompañados por la quena; los de Melgar, en pleno proceso de mestización espiritual, no contendrán una sola palabra indígena y reclamarán las cuerdas de la guitarra.

El **Mercurio Peruano** de 1791 con su revalorización de todo lo peruano y su inquieta búsqueda de las esencias patrias, marca un momento interesante en la historia del yaraví. Los contertulios de la Sociedad de Amantes del País, ocultos bajo los seudónimos de Sicramio, Leucipo y Eurifilo, abordan el tema de los yaravíes en una reunión tenida en el campo y luego en un Rasgo remitido a la Sociedad, que es publicado en el **Mercurio** de 22 de diciembre de 1791. Este rasgo provoca una polémica, en la que se aclaran conceptos e interpretaciones del yaraví.

Una comprobación fundamental surge del análisis de los escritores del **Mercurio**, particularmente de la interpretación de Sicramio, que fue el disertante: lo esencial en el yaraví, lo que le presta todo su patetismo, su melancolía incurable, es la música. La poesía cantará olvidos y tristezas del amor, tiranías del ser querido, males de ausencia y aun figuras mitológicas, en endechas castellanas de cinco o de ocho sílabas, pero los versos se han de acomodar a la tonada musical y ésta es, dice el comentarista "*la excelencia más noble de los yaravíes*". La asociación musical es la que produce el fenómeno romántico de las lágrimas. "*¿Qué oídos –dice el escritor mercurial– no quedan arrebatados de su influencia? ¿Qué ojos que no se inunden de llanto? ¿Qué persona que no se conmueva sólo con el oír tocar su aire en un mero instrumento?*" Y responde con el testimonio desbordante de su propia emoción: "*Por lo que a mí toca, confieso con ingenuidad que*

*cuando oigo estas canciones, se abate mi espíritu, se acongoja el ánimo, el corazón se entristece, los sonidos se encalman y el llanto humedece mis ojos*". La finalidad del yaraví está lograda, hacer llorar.

Pero no sólo promover "*sollozos, suspiros y ayes*" es el don del yaraví sino que debe expresar el alma india, debe ser una trasposición de los íntimos afectos y sentimientos del pueblo indígena. Aunque se escriba en castellano el yaraví debe tener alma quechua. El yaraví –dice Sicramio– debe reflejar la gravedad y seriedad del alma india, su humor "*propenso a lo pánico y triste*", sus habitaciones lóbregas, su lecho humilde, su comida frugal, su inclinación a lo lúgubre, el canto de las cuculíes y el de las aves agoreras, o sea recoger en buena cuenta la tristeza telúrica del paisaje y asociarla a una pena de amor. El **Mercurio** recoge como ejemplo de esta poesía quejumbrosa y llena de melancolía cósmica un yaraví anónimo, en el que se exhiben estos motivos.

*Cuando a su consorte pierde  
triste tortolilla amante  
en sus ansias tropezando  
corre, vuela, torna parte.  
Perdida ya la esperanza  
y el corazón palpitante  
llora sin intermisión  
fuentes, ríos, golfos, mares.*

Leídos, estos versos carecen de originalidad y se parecen a muchos otros, principalmente a canciones y coplas españolas. El secreto está pues en la música. Pero esta misma condición le fue negada por un colaborador anónimo del **Mercurio** quien tomó la contrapartida de Sicramio. El contradictor no hallaba originalidad ni patetismo en la música del yaraví, fácilmente superable por cualquiera otra música, sobre todo teniendo a la mano el Stabat Mater Dolorosa de Pergolesi; y, del análisis de sus modulaciones y transiciones, deducía "*el poco mérito de esta especie de música*". El empecinado contradictor encontraba también que los indios no eran exclusivamente tristes, sino que tenían sus momentos de alegría, sus pasiones, sus impulsos de ambición y de gloria manifestada algunas de ellas en las modulaciones alegres y vivaces de las *cashuas* y *cascabelillos*, danzas regocijadas. El descontento encontraba, aún, en los yaravíes un sabor añejo de seguidillas españolas.

En el mismo **Mercurio Peruano** se consignó un artículo del sabio don Hipólito Unanue, en el que éste, de ocasión toca en el tema de los yaravíes y dice que son canciones elegíacas, cuya "*música peculiar*" les da una fuerza especial, superior a los cantos de otras naciones "*para inflamar el corazón humano en los sentimientos de la piedad y el amor*".

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. Arequipa presta, además, a los yaravíes de Melgar el escenario indispensable del campo que es nota consustancial del yaraví. Este, según lo apunta el prologuista de Melgar no puede surgir en las ciudades porque requiere soledad, silencio y un aire de égloga. Arequipa con su campiña y su paz rural alienta el alma soledosa del yaraví.

Melgar no renueva casi la técnica del yaraví, ni los temas de éste, que permanecen inalterables, pero, por contagio de su existencia atormentada y de su trágica inmolación por la libertad, le comunica un aliento revolucionario y patriótico. Melgar cumple su sino rebelde no sólo al insurreccionarse contra el régimen español sino al escribir yaravíes. Con ellos reivindica el ancestro indio de nuestro mestizaje y lo vincula, como haría más tarde Olmedo, al ideal revolucionario. Al morir fusilado por su adhesión a la revolución de Pumacahua, después de la batalla de Humachiri, sus yaravíes se quedan para siempre, en la imaginación popular, oreados de pólvora revolucionaria y de sangre insurgente. Pero su languidez romántica es siempre la misma:

*Vuelve que ya no puedo  
Vivir sin tu cariño;  
Vuelve mi palomita,  
Vuelve a tu dulce nido.*

Por ello en Arequipa los yaravíes de Melgar serían escuchados por los niños inclinados sobre el regazo materno y adormecidos con el arrullo de su triste música, como recuerda don Francisco García Calderón en el prólogo a las **Poesías** de Melgar, pero serían cantadas también en los combates, por los soldados arequi-peños en las insurrecciones republicanas, no obstante su aliento lírico, como una poesía de barricada.

El romanticismo fue un momento propicio para el florecimiento de las tendencias melancólicas que encarna el yaraví. En realidad muchas poesías nostálgicas de nuestros bardos escritas con el desmayo amoroso y la obsesión fatalista del movimiento romántico pudieran considerarse dentro del género del yaraví. Pero los nombres que les dieron sus autores de baladas, cantarcillos, estancias, barcarolas o seguidillas, demuestran, desde el primer momento, su alejamiento del alma india. Aun algunos que escriben versos bajo el epígrafe de yaravíes, como Althaus y Salaverry, encubren bajo ese título canciones lamartinianas o imitaciones de Arolas o Zorrilla. Salaverry sin embargo, canta en un verso la emoción que le produjo la música de un yaraví:

*Jamás con tanta dulzura  
turbó un yaraví mi calma:  
tal fue tu voz de ternura  
que era cada nota pura  
dulce sollozo de tu alma.*

La influencia del paisaje y la cercanía al alma india, se demuestra que son factores indispensables en la producción del yaraví, por el hecho de que los poetas que continúan la vena de Valdez y de Melgar son, principalmente, los poetas arequipeños. El principal cultivador del género entre los románticos fue el arequipeño Manuel Castillo quien escribió y tradujo diversos yaravíes. Otro romántico, Constantino Carrasco que había estado en Ayacucho tradujo acertadamente el **Ollantay** y con él los yaravíes clásicos de Valdez, que han sido popularizados en la forma castellana que Carrasco les dio. Acisclo Villarán, impulsado por Castillo, tradujo también yaravíes mientras sus compañeros románticos traducían a Hugo, Byron y Heine. Villarán coleccionó algunos yaravíes en su estudio sobre la poesía de los Incas publicado en 1873 y entre ellos dos yaravíes ayacuchanos anónimos recogidos por Carrasco de los que uno, que es un lamento de mujer, tiene el acento desgarrado y cósmico característico del auténtico yaraví:

*Huarpa, Huarpa, grande río  
que corres de un pueblo a otro  
detén el paso a mi amado  
que busco con triste lloro.  
¡Oh! Nube preñada de agua  
cual de lágrimas mis ojos,  
viértela sobre el ingrato  
para que me espere un poco.*

Juan de Arona, típico descontento, es quien manifiesta con mayor rotundidad su desapego por esta poesía quechuizante en su **Diccionario de Peruanismos** al tratar de la palabra yaraví. El humorista romántico, que buscó sin embargo, la fórmula de una poesía del paisaje costeño, en sus **Cuadros y Episodios Peruanos**, demuestra su insensibilidad para lo andino, al decir: "*Como letra, nada más tonto y vacío de toda originalidad que los tales yaravíes*". Lo interesante y lo original de esta canción, como de otras muchas, es para Paz Soldán, la música, aunque la de los yaravíes le parece pobre, monótona y uniforme si bien en ciertos momentos, por obra principalmente de la escenografía –el paisaje, la serranía agreste, el doloroso quejido de la quena– resulta triste y agradable.

Así el romanticismo peruano, salvo la devoción individual de Carrasco y de Castillo se demuestra extraño a la seducción del yaraví. Probó así cómo era de postizo el barato indigenismo de sus producciones teatrales con indios de novela filantrópica y rusoísta, tan falsos como sus caballeros cruzados y templarios y las almenas de cartón de sus melodramas orientalistas.

Estas notas deshilvanadas no bastan para caracterizar toda la trayectoria vital del yaraví, sino principalmente el origen y la iniciación del género. El yaraví nace alegre en la fiesta jubilar de la cosecha incaica, silencia su voz en los primeros siglos de la conquista y renace preñado de pesadumbre en el siglo XVIII en las representaciones escénicas en las que sorprende, como una expresión nueva de la raza, su infinita melancolía. Es la época aédica o de florecimiento, en el idioma nativo y genuino, cuyos ecos recogería el **Mercurio Peruano** y más tarde Markham al copiar el cancionero del cura Justiniani. Melgar le prestó el fuego de la pasión criolla y del ardor por la libertad y lo encadenó a las cuerdas de la guitarra. Traducido al castellano, transportado al ámbito urbano, contagiado de romanticismo europeo, pierde su originalidad en la lira de los románticos, época rapsódica de imitación y decadencia. Para recobrar su ingenuidad y su desolada queja, su tristeza medular, necesita volver al regazo de la tierra quechua, escuchar de nuevo el son de las esquilas y la canción de la trilla, y llenarse de silencio y de aromas silvestres en el trigal o de nieve y de cóndores en la inmensidad de la jalca. Es el alborear de la nueva poesía andina, mitad quechua, mitad española, que escribirá de nuevo no yaravíes criollos, sino *jharawis*, en los que trasciende el vaho de la tierra infundido en un milenario dolor musical.

---

\* Publicado en: **El Comercio**, Lima, 28 de julio de 1946.

---

[Atrás](#) | [Regresar al Índice](#) | [Siguiente](#)

[Arriba](#)