

La música indígena en la novela *Juan de la Rosa*. Entre la historia y la literatura

Indian music in the novel *Juan de la Rosa*.
Between history and literature

Beatriz Rossells¹

Resumen

Se trata de una lectura de la novela *Juan de la Rosa*, desde la música de origen indígena que aparece en ella casi inadvertidamente, en medio de la densa narrativa de una compleja sociedad novecentista, marcada por los conflictos sociales y familiares y la revolución independentista. Sin embargo, después de un análisis a partir de la importancia que tuvieron en el siglo XIX dos géneros musicales mencionados en la novela -yaraví y huayño- es posible comprender que su inserción no es casual, tiene un propósito documental.

Palabras clave: Música indígena // Música mestiza // Yaraví-huayño // Juan de la Rosa // Nataniel Aguirre.

Abstract

This article is a reading of the novel *Juan de la Rosa*, from the music of indigenous origin that appears in it almost inadvertently in the midst of the dense narrative of a complex society of nineteenth-century marked by social and family conflicts and the independence revolution. However an analysis from the importance in this century of two genres mentioned in the novel - yaravi and huayno - it is possible to understand that its inclusion is not casual, it has a documentary purpose.

1 Antropóloga. Estudios en la Universidad Mayor de San Francisco Xavier (Sucre), Universidad VIII de París (Vincennes), Universidad de Cambridge (Inglaterra) y Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (París). Docente-investigadora de la Universidad Mayor de San Andrés. Ha publicado *El carnaval de La Paz y Jisk'anata* (con otros autores); *La gastronomía en Potosí y Charcas, siglos XVIII al XX*; *Caymari Vida. La emergencia de la música popular en Charcas*. Diversos artículos relacionados con la cultura urbana.
E-mail: beatrizrossells@hotmail.com

Key words: Indian Music // Música mestiza // Yaraví-huayño // Juan de la Rosa // Nataniel Aguirre.

Introducción

La relectura que propone Blanca Wietüchter en el libro *Hacia una historia crítica de la literatura boliviana* (2002) de obras y diversos materiales que arrojan luces, desestimando el periplo oficial [para poder] desplazar los centros y buscar los lenguajes liberadores, es productiva y enriquecedora. De hecho, el enfocar la novela *Juan de la Rosa* de Nataniel Aguirre más que como proyecto nacional, como obra inaugural de un territorio imaginario, como representación fundacional de la ciudad de Cochabamba abre más perspectivas para valorar otros numerosos aspectos que construyen la especificidad de esta parte del territorio del país.

La singularidad regional de esta ciudad que se constituye como mestiza se reviste de un carácter histórico documental, al señalar costumbres y circunstancias poblándose de contenido oral y visual. En medio de las reflexiones sobre el oscuro futuro político y social del país, hay un rico lenguaje testimonial en relación al imaginario de nación. El deseo de patria del protagonista surge en la novela paradójicamente de un anhelo de origen, enlazado a una búsqueda de identidad, representados en la necesidad de filiación. Pasado y futuro se encuentran. El proyecto futuro –lograr independencia– es otorgar un pasado y un origen al futuro, no necesariamente un proyecto de nación. Se trata de la fundación simbólica de un comienzo, la tierra, sobre la cual se erige una ciudad que ya no es española, ni indígena: una ciudad mestiza (Wietüchter, 2002: 26)

En esa misma dirección, Rosario Rodríguez observa en las descripciones de la antigua villa colonial y los hechos que ocurren mucho de construcción simbólica, es decir, “cómo la Villa de Oropeza diseña y prefigura ya ámbitos y fronteras de resistencia al poder español, a la vez que va entretejiendo sus hebras peculiares y disímiles en torno a la personalidad e identidad de nueva ciudad republicana, base y especie de maqueta de una naciente patria, frente al diseño ciudadano colonial e ibérico” (Rodríguez, 2007: 301). La autora resalta los matices narrativos y recursos poéticos que marcan “diferencial, significativa y sugerentemente a esta obra” de otras novelas románticas de la época, tendientes a constituir una alegoría de lo nacional. Así, las formas de manipulación del espacio escritural buscan [...] legar al país desde la literatura, desde la ficción estética y curiosamente no desde la historia” (Ibid: 302). En efecto, este es el plan de la obra, sin embargo en su lectura aparecen “entrelíneas históricas y literarias” que recogen valores e imágenes (Antezana, 1998).

Si la novela es diseño y prefiguración, y como sugiere Rodríguez “desde la escritura literaria la ciudad queda instituida como el espacio simbólico de

transmutación: de la villa colonial a la ciudad republicana” (Ibid.: 312), ésta se enfrenta a la transformación cultural como base fundamental de las nuevas características de la población. Se ha mencionado suficientemente que se trata de una sociedad criolla y mestiza, en la cual el principal rasgo además del étnico, viene a ser el idioma, el castellano, pero también el quechua. Sin embargo, aunque la propuesta de nación mestiza de esta novela “revierte y conjura” la división colonial de las dos naciones –de blancos y de indios– es decir, el poder español de control del territorio y los sujetos colonizados “la novela sigue la lógica de imposición de control del espacio discursivo por un narrador que domina, administra, dirige e interviene el espacio novelesco de manera total e inteligente” (Ibid.: 343). Vale decir, se imponen los anhelos y visiones de patria de los sectores dominantes de la sociedad, los letrados y terratenientes, no así los del pueblo. Se rechaza de todas las formas posibles la participación del indígena en la construcción de la nación.

Así se podrá visibilizar cómo se tejen explicaciones en relación a la exclusión de cultura indígena, por ejemplo, que la gran cultura precolombina de cosmovisión y religión propia, valores, cultura e idioma riquísimo, se encuentran en proceso de desaparición por haber sido objeto de deformación y degradación debido a su empobrecimiento y al proceso de castellanización. Este último sufre particularmente una dura crítica al punto de ser llamado por el Cnl. Juan de la Rosa un “feísimo dialecto” utilizado por los embrutecidos indígenas descendientes de los hijos del sol. Y más aún, se niega la posibilidad de vigencia y actualización en el contexto republicano “La propuesta de la novela, parece ser: dado irremisiblemente el hecho colonial, hay que blanquearse y modernizarse, mestizarse, acriollarse, dejar de ser indios, para progresar” (Ibid.: 347).

Contrariamente a la propuesta “oficial” de la novela, Javier Sanjinés anota que ésta “retiene en la narración fragmentos de canciones y de íconos visuales que muestran que las manifestaciones culturales autóctonas se resisten a desaparecer [...] En efecto, la persistencia de lo indígena es, para mí el aspecto más interesante de la ambigüedad de esta novela, de su naturaleza contradictoria” (Sanjinés, 2005: 42-43). Son mencionadas formas musicales precolombinas y usos variados del quechua, representaciones de un drama colonial en esa lengua, visibilizando la contradicción entre la vasta cultura popular que aparece implícitamente en la construcción nacional criollo-mestiza y su paralela negación.

Esta es la temática específica que interesa a este trabajo: la flagrante falta de consistencia entre la mirada peyorativa de la cultura indígena y, por otra parte, su irrupción y ponderación en relación a manifestaciones como el yaraví de la muerte del inca o en los harauí de la obra *Ollantay* y en otras canciones, poemas y composiciones que persistentemente se muestran en el desarrollo de la obra. Sin duda, se plantea la exclusión de “lo otro”, los antecedentes indígenas en aras de la modernización. Este es el discurso de Aguirre, pero desde una base subterránea

y sostenida emergen elementos culturales indígenas y mestizos. Esto nos lleva a preguntar, ¿Cuál es la razón de semejante contraste especialmente en el tema del idioma y el canto? ¿A qué corresponde el rechazo de los valores indígenas, si se quiere una sociedad mestiza? ¿Qué quedaría de ésta si se eliminara el quechua cuando en realidad, la población cochabambina ha sido bilingüe por siglos? ¿Qué posición tiene finalmente el autor en relación a la música indígena que sin amagos se muestra como una forma comunicativa de una gran fuerza y emoción?

El norte de este artículo está fijado en la relación entre el imaginario de Aguirre respecto a los cantos quechuas y la información historiográfica que se posee sobre ellos, pues en los hechos, el yaraví tuvo una gran importancia y vigencia en Bolivia durante todo el siglo XIX. Finalmente, pese a la manipulación literaria y la imaginación novelesca, la obra sirve de excelente fuente para la recopilación de datos sobre la historia de la música popular en el país.

Los “tiernísimos cantos populares” y la nueva literatura nacional

Los tiernísimos cantos populares ya no existen más, según el autor de la novela, empero se encuentran citados, admitiendo por lo tanto su existencia. Gracias a la modernidad ha aparecido la nueva musa, la incipiente literatura nacional (de la que *Juan de la Rosa* formaría parte) “harto enfermiza y afectada” que reemplazará las antiguas formas coloniales y prehispánicas, entre ellas –el idioma quechua y la música indígena–. Pero la comparación no es adecuada, se trata de diferentes géneros y culturas. Podría compararse en todo caso, con la música elaborada prácticamente inexistente en el siglo XIX. Por eso, la cuestión es más compleja. Escribe Alba María Paz Soldán: “Hay simultáneamente, una ambivalencia emocional que Juan de la Rosa hace de las formas culturales indígenas, ya que las pondera –tiernísimos cantos/imitación pésima en castellano– pero no deja de considerarlas una otredad para lo nacional, sea por pertenecer a un pasado o por irrumpir en su texto y requerir explicación” (Paz Soldán, 1986: 43). El hecho de requerir información adicional, pues se supone que no se conoce bien de qué se trata, añade peso a la situación extraña de unos cantos y músicas que parecen tener una presencia contundente, de enorme fuerza, que no logra ser encubierta.

La ambigüedad emocional evidente del uso de la música indígena en la narrativa de *Juan de la Rosa* ubica a estas formas culturales como parte de “un imaginario social”, “un espacio cultural casi secreto, íntimo, en el que se anudan los valores que rigen la manera como esa sociedad se mira a sí misma y, desde ahí, ante el resto del mundo y del tiempo. No es un espacio quieto, es también, dinámico, activo aunque tiende a cuidar y conservar los valores sociales que acoge [...] Las huellas de su constitución se pueden reconocer en las actividades artísticas, las que no solo son parte de su memoria y contribuyen a su arraigo, sino también, a menudo son cómplices de su producción” (Antezana, 1998).

En *La patria íntima*, Leonardo García Pabón hace un examen de estas cuestiones y privilegia “las entrelineas históricas y literarias”, los valores e imágenes que lo constituyen, “el conjunto de estas formas para el espejo (los espejos) en los que la sociedad boliviana ha ido buscando tanto los principios de identidad que la articulen como la diversidad de los actores que la constituyen. Las luces (y sombras) de las épocas y los autores tratados son también parte de esa galería de valores e imágenes sociales...” (Antezana, 1998).

El autor que más se aproxima al espacio que ocupa la música en la construcción simbólica de la villa mestiza de Nataniel Aguirre es Leonardo García Pabón, aunque de una manera no explícita. Esta posición es interesante de debatir, pues ayudará a iluminar las repercusiones que causa la intromisión de música indígena en la novela y que, en el plano histórico seguiría teniendo, dada su larga vigencia. García Pabón se acerca a la música y al bagaje múltiple, multiforme, desordenado, subterráneo que circula entre las formas culturales no reconocidas como “arte”, entre ellas principalmente la música popular. Desde una perspectiva personal, cuando García Pabón dice “Ninguna lectura de la producción literaria y artística podría dejar de sentir el rumor de esa incógnita”, se está refiriendo también a estas formas, a las externalizadas por la supuesta cultura oficial, a las producidas en bares y chicherías, en fiestas callejeras. De hecho, algunas descripciones o imágenes de este autor corresponden a la forma en la que se refieren a la música popular algunos investigadores e historiadores de ella. “Como un río grave, profundo y lleno de turbulencias, al fondo de la inmensa cañada del conocimiento de Bolivia, el sujeto nacional en sus dimensiones más humanas y cotidianas, en sus deseos y realidades, espera aun los exploradores de sus configuraciones [...] ese río del sujeto nacional tiene un rumor, como un mapa que abre esclusas a su interioridad más turbulenta y a la vez, más rica” (García Pabón, 1998: 1). Alegorías que se anclan en el espacio sonoro y corresponden a la tradición andina aún vigente de encontrar el templo de los instrumentos en los ríos. Por sobre todo, estas ricas manifestaciones culturales –música indígena y mestiza en los intersticios sociales– mediante espacios y canales subterráneos–, prohibida o discriminada por las normas del buen gusto, vista como poco decente e impresentable se mantuvo subrepticamente y era igualmente (re)conocida por las elites.

De ahí que García Pabón privilegia las relaciones reales e imaginarias de los sujetos sobre el concepto de nación como abstracción política o entidad histórica. “La nación no es, pues, en este sentido es algo que existe fuera de la constitución de los sujetos, sino en su propia interioridad y como esencial a la formación de la misma [...] en el alma de los sujetos representados. Así como lo cultural se materializa en las grietas del texto nacional, la nación se despliega en los intersticios de personajes, narradores, voces poéticas y ensayísticas” (Ibid.: 6). En esta descripción de voces poéticas no se toma en cuenta específicamente a la poesía

popular que conforma las canciones ni a la música en general como otra forma de narración, pero por otro lado, el autor aclara que, existen narradores, propuestas y afirmaciones de tipo racional, por debajo de éste, el aporte de lo no reconocido conscientemente (Ibid.: 6). De igual manera, precisa cómo se presentan las culturas nacionales que rechazan el corsé ideológico de nación y reclaman una escritura diferente en su modo específico de pertenecer a lo nacional. “Esta resistencia de lo nacional-cultural se expresa unas veces como la huella de lo político o lo artístico de culturas particulares, por ejemplo las rebeliones indígenas o la música quechua” (Ibid.: 5). Aunque al parecer se trata de irrupciones en la narrativa reconocida, queda claro que no se puede desconocer “las voces narrativas y personajes” de los grupos sociales más marginados del Estado que transitan por toda la extensión del territorio. Precisamente coincide con Homi Bhabha, en sentido de que los textos de narradores que más se alejan del poder estatal y se encuentran más inclinados hacia los grupos humanos marginados de la sociedad sean los más abiertos a proyectos de forma de sujetos dialógicos y plurales, así como formas literarias novedosas. “En esta línea se dan las respuestas más intensas y más innovadoras de la representación de lo nacional” (Ibid.:11).

En consecuencia, el objetivo de este trabajo es analizar la importancia que tuvieron estos géneros –arawí, yaraví– y huayño en el siglo XIX, en los estratos inferiores de la sociedad, que sin embargo ascendieron hasta las elites construyendo una forma de representación de lo nacional. Mientras el yaraví sobrevivió hasta principios del siglo XX, el huayño, transformaciones de por medio, sigue vigente hasta el siglo XXI. Se trata de la persistencia de muchos elementos de origen prehispánico en la Bolivia republicana y contemporánea, es decir en un período de larga duración.

Algunos estudiosos literarios y otras mentes lúcidas han visibilizado espacios simbólicos donde el alma de los sujetos nacionales ha podido representarse, y se han preguntado ¿qué o quién es boliviano? ¿Qué rasgos lo hacen un sujeto diferente? ¿Sería posible pensar que esos espacios simbólicos los construyen únicamente los letrados? ¿O más bien se trata de construcciones que surgen de ambos polos? Todo ello, en el entendido de la inexistencia de una esencialidad del ser nacional como han tratado de establecer las ideologías vigentes de tiempo en tiempo.

La música de origen indígena en la novela *Juan de la Rosa*

La novela de Nataniel Aguirre –*Juan de la Rosa*–, considerada la más importante novela nacional del siglo XIX, narra los hechos del alzamiento de Cochabamba contra los españoles en medio de las luchas de la independencia. Sitúa el narrador cochabambino el marco histórico donde se desarrolla la novela, en septiembre de 1810. Las campanas de los templos de Cochabamba tocan a arrebato anunciando el desconocimiento de las autoridades españolas. Los cocha-

bambinos que han combatido en los campos de Oruro y Guaqui, convocan ahora a su propio presidente a alzarse como hicieran, el año anterior.

La novela contiene referencias a la música popular e indígena en la vida cotidiana de una ciudad llena de soldados y rebeldes, como un referente nada desdeñable pues introduce y condensa en momentos de crisis esos elementos, en medio del caos "oíanse gritos, huaiños y sacaqueñas en las chicherías, al compás de las quenás y charangos" (Aguirre: 162). En este espacio urbano, especialmente en las chicherías, frecuentadas por diversas clases sociales, sucedían las historias de amor en toda su extensión y las rencillas. Allí, se sustituían los rígidos mandamientos de la etiqueta para dar paso a los sentimientos prohibidos, a las ambiciones pequeñas o grandes, a la interrelación entre las personas.

El yaraví o arawí son centrales en la novela, el arawí incaico y por cierto, el canto popular indígena prehispánico —el amor interrumpido, el amor desgraciado el amor "desabandonado"—, también parte de la canción universal, son el *leitmotiv* de gran parte de la producción popular de los siglos XIX y XX. Se debe tomar en cuenta que esta vertiente de origen indígena se asocia con la vertiente hispánica como veremos más adelante.

La novela fundacional *Juan de la Rosa*, publicada en 1885, supuestamente escrita años antes, pretende constituirse en una refundación simbólica del país, en torno a lo mestizo, excluyendo al indígena, sin embargo, deja penetrar entre las páginas, los aires de origen nativo. En la novela, Rosita, bella joven mestiza-

"canta a media voz...en la lengua más tierna y expresiva del mundo, tristísimo lamento dirigido al padre sol, de lo alto de las montañas del último refugio, demandando la muerte para no ver la eterna esclavitud de su raza; gotas del llanto que fluye sin sentirlo, ruedan unas tras otras por sus pálidas mejillas..." (Ibid: 21).

¿Una mestiza entonando el yaraví por la partida del Inca? Pero también lo canta Clara, a media voz y del mismo poema Ollanta, recordándole al niño-narrador de la novela, el canto de su madre —figura trascendental de la narración-

Dos palomas han querido,
 Arrullándome en el hueco
 Del tronco de un árbol seco,
 Vivir juntas en un nido.
 Una de ellas apresada
 En lazo traidor un día
 Se retuerce en la agonía..
 Muere lejos de su amada.
 Y la otra se desespera
 Sobre el viejo tronco, y gime,
 Preguntando al aura: dime
 Dónde está mi compañera?

¿Cómo puede con orgullo
 Contemplarme en su pupila?
 ¿Dormiré nunca tranquila
 Sin su dulcísimo arrullo?
 Y como el aura a su queja
 Murmura, más no responde,
 Parte al fin, -no sabe dónde,
 Y el nido desierto deja.
 Volando de rama en rama
 Y de una peña a otra peña,
 Siempre en buscarla se empeña,
 Siempre doliente la llama.
 Cuando no puede en el viento
 Tender el ala anhelante,
 Va con sus pies adelante,
 Sin reposar un momento.
 Y corriendo sin cesar,
 Arrastrándose en el suelo,
 Muere al cabo, sin consuelo,
 De cansancio y de pesar. (Aguirre: 197-198)

Esta canción de despedida y búsqueda es un símbolo del amor perdido de la intérprete. Pero otros personajes de distintos niveles sociales pasan “canturriando sus harahuis”, incluso aristócratas en decadencia, a quienes los yaravíes tampoco les son ajenos, entonan o desean memorizar los versos de despedida del Inca o algún fragmento de los mismos y en la narrativa de Aguirre se cantan “en la lengua más tierna y expresiva del mundo (Ibid.: 21) –el quechua– pero páginas más allá, la denomina “lengua tan extraña ya para ellos [los jóvenes lectores a quienes está dedicado el libro] como el siriaco o el caldeo. Reproduce varias estrofas precedidas por una introducción preñada de ambigüedades en la que se vislumbra una especie de amor-odio, donde incluso denigra la lengua llamándola “feísimo dialecto”, Aquí el texto completo inserto en la novela:

Una paloma se me ha perdido
 En la enramada,
 Tal vez la encuentres, oh golondrina,
 Que inquieta pasas!

Oye sus señas, como en mi duelo
 Posible es darlas;
 Porque no hay nadie que decir pueda
 Belleza tanta.
 Hermosa Estrella de la Alegría (*)
 Así se llama,-

Sus ojos mismos son dos luceros
De la mañana.

Ninguna has visto sobre la tierra
Como ella blanca;
Porque lo es menos la pura nieve
De las montañas.

Al ver su rostro la flor soberbia
De la achancara (**)
Se dobló mustia sobre su tallo,
Quedó humillada.

Su tierno arrullo los corazones
De piedra, ablanda;
Y un dulce aroma que da la vida,
Su aliento exhala.

Dile que al verla, siempre a su lado
Su pobre Ollanta,
No envidia al Inca sus andas de oro
Y de esmeraldas.

Y dile, dile, que si no vuelve,
Que si es ingrata,
Morirá sola, junto a su fuego,
Que ya se apaga!

* Cusi Coykkur, hija del Inca Pachacutec

** Es blanca y roja, y constituía un adorno del tocado, a manera de plumaje
(Aguirre: 143)

Ha debido ser grande la impronta del yaraví hasta el siglo XIX para deslizarse en la trama criolla de esta novela singular. El yaraví está profundamente ligado al período colonial por servir de canal para expresar la conmoción, el terremoto que significó la invasión y conquista españolas. La abrupta muerte y desaparición del Inca como autoridad suprema de la sociedad andina quedó en el imaginario colectivo, insertándose en los mitos y las expresiones culturales como *La tragedia del fin de Atahuallpa* que se escenificó a principios de la colonia en Potosí y se sigue representando en algunos pueblos andinos. La introducción del duelo secular por esta pérdida en la producción musical indígena es por lo tanto, parte de las dramatizaciones estético-literarias del imaginario indígena y de la internalización y catarsis colectiva del drama histórico real que aún se

reproduce en fiestas y ceremonias como el carnaval de Oruro y de otros pueblos andinos. Hacia 1611, Felipe Huaman Poma de Ayala, en su *Primer nueva coronica i buen gobierno*, en medio de rica información etnográfica, se ocupa del yaraví, que procede de “harauí”, poesía o cantar en quechua. De ella provienen, “haravicu” o “harauec”.

El huaiño también ocupa un lugar importante en el repertorio sonoro de la novela, como coronando la coreografía pavorosa que Juancito ve en la plaza y en el camino, con las cabezas de insurgentes escarmentados por los españoles en la guerrilla independentista que está comenzando:

“Una voz admirable, pura, argentina, de mujer cantaba a lo lejos, no sé dónde, en medio de aquel silencio sepulcral un huaiño que se hizo después muy popular en todos los valles de Cochabamba: “Soncoipatana Juakainii Yunta...””

El mismo que traducido al castellano, fue recibido en los salones de la aristocracia decadente y cantado por señoras principales acompañadas de la guitarra, el arpa o el clave.

Este es el huaiño preferido:
 Reventar puede mi seno henchido
 De triste llanto;
 Porque en mis ojos no lo han vertido
 En mi quebranto.
 Llorar sería grato consuelo,
 Pero por nada
 Quiero que entiendas, al ver mi duelo
 Que estoy domada (Ibid: 342)

El huayño también tiene una impronta de tristeza en este caso, como si fuera lógico pensar que el sufrimiento de las “brutales pasiones” que bañaron de sangre al país, desatadas en la lucha independentista de quince años (que afectó a todas las clases sociales), produjera un mismo sentimiento de sufrimiento, depositado en los aires nostálgicos del yaraví y el huayño. No obstante, al final del canto, en la última estrofa, sobresale por encima del dolor, el coraje; la resolución definitiva de continuar en la lucha para lograr su independencia y su libertad. Aguirre, de manera consciente cita esta canción, pues él sabe que algunas de ellas llevan gérmenes de rebelión contra “la esclavitud de la raza”. Asimismo, no es gratuita esta especie de montaje, casi cinematográfico, de la visión de la muerte para amedrentar a los patriotas, cuyas cabezas fueron expuestas para escarmiento de otros, cuando en ese tenebroso lugar surge semejante canto como una advertencia de que la guerra no cesará.

El yaraví, el canto de la alegría y la tristeza

Como afirman varias fuentes (Urquidi, 1921; Cortés, 1861), el yaraví fue uno de los géneros más populares en el siglo XIX en el Perú y Bolivia, juntamente con el huayño, como matrices musicales visibles. El yaraví hasta principios del siglo XX y el huayño con presencia en el siglo XXI y grandes adaptaciones y cambios. Ciertamente su existencia e historia son anteriores al período colonial pues ambos géneros, son parte de la música indígena prehispánica.

Es indispensable establecer diferencias históricas y de modalidades entre el yaraví precolonial en su origen indígena y el yaraví de origen colonial y republicano en el que interviene la influencia hispánica. El estudioso de la lengua quechua, Jesús Lara, sostiene que el “arawi” incaico no es solo el lamento con que se identifica este género a partir del siglo XVIII. Esta concepción invariablemente constreñida a la melancolía por los autores, contradice las distintas variedades de este género de carácter colectivo y rural. Lara dice que el arawi, yarawi, o yaraví, no es en su origen la canción de la tristeza, pues era más bien la canción del amor que podía traducir “todos los estados de ánimo que podía engendrar la pasión”. El “arawi” incaico incluía canciones referidas a la alegría, la belleza, o la expiación, por lo tanto, existían arawis tanto jubilosos como de tristeza, entre los cuales se ubica el “jarayarawi”, que se define específicamente como “canción del amor doliente” (Lara, 1947: 77), también relacionado con las canciones que recogían el sufrimiento indescriptible que produjo la muerte del Inca, la caída del Imperio incaico y el sometimiento de los indígenas. Huaman Poma transcribe también canciones con los tonos dolorosos de esa tragedia.

Por otra parte, los arawis del poema quechua *Ollantay* son símbolos de una lírica de gran intensidad y belleza de este género, en su expresión del dolor producido por la pena de amor. Lara asigna tanta importancia a la significación de los arawis como a la estética y sentimiento, a partir del análisis de los textos de cada una de las formas de este género.

El arawi al igual que otros géneros poético musicales —el huayño y el hailli—, que han sobrevivido a diferencia de otros, perdidos durante el coloniaje, fue patrimonio de varios pueblos andinos. Se conoce versiones de arawis aymaras precoloniales:

Los dos juntos siempre por los más fríos parajes / Tú para mi, rebozante de ternura,
solamente Tú.

¡Escúchame, te lo suplico en este helada noche; / ¡Ven, apresúrate a mi corazón, en
que te llevaré por siempre; / ¡Pero, si te resistes, llorará mi corazón sangrando; (En:
Beltrán, 1891).

La poética kolla ejerció influencia sobre la poesía incaica, pero fue ésta última la que llevó estas expresiones a su máximo esplendor con el precioso instrumento de la lengua quechua. Jesús Lara destaca la perfección alcanzada en esta

poesía por su gran riqueza de expresión, flexibilidad y musicalidad que dio lugar un gran desarrollo de la creatividad poética, un ejemplo de versatilidad permitiendo llegar a las palabras desde el tema amatorio en su máxima expresión hasta el mayor sufrimiento. Dice el autor: “No hay en el mundo un lenguaje en el cual se pueda manifestar con un solo verbo tantos estados de ánimo, tantos grados de dulcedumbre, o de ternura, o de pasión, o de ira o desdén” (Lara, 1947: 50).

Siguiendo el antecedente de la multiplicidad de significados del arawi prehispánico en gran medida desaparecidos, cabe distinguir la función nemótica del arawi colonial y republicano de origen indígena para guardar la memoria de una tragedia histórica colectiva que transgrediendo los datos específicos se une profundamente a las expresiones individuales originadas por los dramas amorosos. Así en los mitos de fundación y desestructuración de los pueblos quedan inmersas las historias individuales de la gente y su historia colectiva.

Teófilo Vargas, autor del monumental estudio *Aires Nacionales de Bolivia* de 1940-1945, e importante compositor cochabambino, sintetiza en el yaraví “la concentración del espíritu estético del alma nacional y de su tradición histórica”. Ese canto trae a nuestra imaginación el eco lejano e incesante del alma solitaria que perduró engolfada en la vida del dolor y del martirio, con el pensamiento de su presente desdicha y la incertidumbre inquietante de su porvenir” (Vargas, 1940: 12). El compositor explica con detalle la concurrencia de la lucha política en esta especie de estado depresivo general. Negros pensamientos albergan “el alma nacional” y patéticos sonos modulan el oído de los nacidos en esta tierra, albergados por la iglesia y la vida profana, sonidos acompañantes de una historia colmada de sucesos luctuosos entre guerras, guerrillas y revoluciones.

El yaraví en la novela *Juan de la Rosa* se canta o interpreta en los diferentes estamentos sociales, de las chicherías a las reuniones de damas aristócratas acompañándose de instrumentos europeos. Las motivaciones y contenido de tales yaravís son también múltiples: algunos dedicados a la muerte del Inca, otros provenientes de la obra *Ollantay*, que también pueden ser alegorías de tristeza y nostalgia profundas, hasta cantos de lamento y rebelión contra la esclavitud de la raza (Aguirre: 21). Así como canciones amorosas por la pérdida de alguna ilusión.

De estas diversas formas me detendré en dos: el tema amoroso de la paloma y el del amor a la madre desde su función doble por la ausencia del padre.

El tema de la paloma y los amores perdidos

De las tres canciones transcritas en *Juan de la Rosa*, dos son yaravís sobre el tema de la paloma, representativos del amor y de su pérdida o ausencia. En relación a este tema hay un nítido y extraordinario entrelazamiento, influencia mutua o existencia paralela muy estrecha entre el yaraví proveniente de la cultura nativa, del lirismo quechua, y el de la fuente hispánica. En esta corriente se recuperan tanto poemas españoles de fuerte influencia en las producciones lite-

rarias de las colonias o provincias de la Corona en América en el siglo XVIII², como de peruanos e incluso de compositores bolivianos ya en el siglo XIX. Entre los yaravíes del mayor compositor de este género en el Perú, Mariano Melgar, se encuentran los siguientes versos:

Vuelve, que ya no puedo vivir sin tus cariños; vuelve, mi palomita, vuelve a tu dulce nido.

Dos palomas han querido, / Arrullándome en el hueco / Del tronco de un árbol seco,
/ Vivir juntas en un nido.

Esta segunda copla figura en la novela *Juan de la Rosa* (Aguirre, 1968) lo que puede significar la vigencia paralela en ambos territorios dado el común origen de esta música, pues por otra parte, no solamente era producto de la inspiración de compositores conocidos sino de la memoria popular de larga data.

Como ejemplo de estos paralelismos y reflejo de versos barrocos de Pedro Calderón de la Barca se puede citar el siguiente:

Cuando a su consorte pierde triste tortolilla amante, en sus ansias tropezando corre,
vuela, torna y parte...

Este es otro ejemplo del poeta español Juan Meléndez Valdés, considerado el mayor poeta lírico de su época, de quien Melgar toma la letra para este yaraví:

Vuelve, mi palomita, vuelve a tu dulce nido,

La letra recuerda también la oda X a “Filis” del mismo autor:

Suelta mi palomita, mas no me la detengas, suéltamela, tirano, verás cuál a mí vuela.

El inigualable Inca Garcilaso de la Vega intuyó el espíritu del mestizo que surgía en el Perú en sus célebres *Comentarios Reales* pues en su intelecto nunca dejaron de convivir sus ancestros de ambos mundos. Otro biógrafo, Jorge Cornejo Polar sostiene que: «Probablemente sea Mariano Melgar el autor en quien de modo más claro se evidencian los procesos de transculturación, de surgimiento de una nueva identidad que incorpore a las culturas autóctonas, cuya huella hemos venido siguiendo a lo largo de los siglos virreinales»³.

2 Varios autores analizan la influencia de poetas españoles. Entre ellos, Aurelio Miró Quesada, el mayor estudioso del compositor, en *Historia y Leyenda de Mariano Melgar* (1978, Madrid, Ed. Cultura Hispana).

3 Antonio Cornejo Polar (Cornejo Polar, Jorge, ed.) 2000, *Literatura Peruana, Siglo XVI a XX*, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar / Latinoamerica Editores, pg. 111.

Así, Melgar, estudiante y maestro en el Seminario, traductor del latín y conocedor de la poesía castellana (además de héroe mártir revolucionario) logró en la canción amorosa, el “yaraví”, un profundo mestizaje por su aproximación a la lírica quechua, de la que toma la figura de la “urpi” o la “tuya” indígena identificada con la paloma o la tórtola como en el drama *Ollantay*.

En el célebre y discutido *Ollantay*, escrito en el siglo XVIII, de estructura tradicional incaica, españolizada desde ese período, se encuentra dos “harauí” (cantados por muchachas). En ellos se halla la matriz de la alegoría de la paloma, el primero dice:

Dos enamoradas palomas/ Padecen, lloran y se afligen /porque la helada las separa
/En un viejo tronco roído

La una encuentra que se ha perdido/ en el páramo solitario /su dulce y tierna
compañera, /que nunca de ella se apartaba.

.....
-Dónde, paloma, están sus ojos/ dónde tu pecho cariñoso/ en tu corazón que
yo adoraba, / tu voz que tierna me nombraba ?

.....
Y pregunta a cuantos encuentra./ –Corazón mío, ¿dónde estás ?–/ dice y le
va faltando el suelo/ y, descaecida [sic], al fin parece (Anónimo, traducción de
Jesús Lara, 1971 : 63-65).

Estos “antiguos harauí”, son evidentemente antecesores del “yaraví” colonial y republicano. Demuestran sin lugar a dudas, la larga duración de las canciones y de la música. Las diversísimas versiones que surgen a lo largo de más de más de tres siglos se refieren sin embargo, a un mismo concepto básico, la ausencia del ser amado. Está claro que Aguirre ha tomado la canción del *Ollantay* para el yaraví que canta Clara en la novela *Juan de la Rosa*, pero su versión está embellecida. La paloma es el tema que domina de una manera sublime con una extraordinaria riqueza de formas de evocación: el dulcísimo arrullo, la pupila que es la posibilidad de contemplarse, el vano empeño de la búsqueda, el permanente movimiento por encontrar de nuevo a la compañera, sin saber si aún existe.

El autor revela dos fuentes: una inmediata, la ficción: “la infeliz respondía de este modo, sin saberlo al último *harahui* que su novio le había cantado a la luz de la luna, de lo alto de la montaña, la noche antes de su muerte” (Ibid.:198). Y otra, documental, pues anuncia que Clara cantaba el mismo *harahui* “del coro de las doncellas del *Ollanta*”. Se empeña Aguirre en dejar en claro a qué canto se refiere “el yaraví de la despedida del Inca Manco, tristísimo lamento dirigido al padre sol, de lo alto de las montañas del último refugio, demandando la muerte para no ver la eterna esclavitud de su raza” (Ibid.: 21). A la vez, simboliza la partida del Inca en la del novio de Clara que se despide en “lo alto de la montaña” antes de su muerte. Aunque el yaraví tomó un nuevo impulso al involucrarse con

la lengua española y se difundió por el territorio andino, Aguirre deja constancia del vínculo de esta música con la cultura indígena. Pero hay una tercera fuente que el autor entremezcla entre la ficción y la historia, se refiere al dolor y la tristeza que permanentemente manifiestan diferentes personajes de la novela, que no son ajenos ni artificiales, corresponden a los hechos de violencia, pobreza, carestía y muerte que están ocurriendo cotidianamente y por un largo período, pues es un pueblo en guerra. Comentarios como el de Rosita refiriéndose a la miseria que había sufrido el país hacia dos años, en el de 1804 (Ibid: 22), o la breve mención de la abuela a Juanito, la abuela que ha llorado tanto, pues ha visto demasiadas cosas terribles; de niña, reconoció el brazo del abuelo sobre un palo muy alto en la Coronilla de San Sebastián, y también vio que “descuartizaron a mi vista el cadáver de mi padre [...] ¿piensas que me olvidé de aquellas cosas? No, ¡no! Nadie se acordaba ya de ellas.” (Ibid.: 200).

El sufrimiento queda pues plasmado en las páginas de *Juan de la Rosa* como parte de la historia de la ciudad que lucha para dejar atrás las condiciones de opresión, pero la memoria queda.

Es significativa la permanencia de la temática amorosa de la paloma aún impregnada de tristeza y nostalgia en la mayor parte de las letras de géneros que sobreviven a partir del siglo XX, como las cuecas, bailecitos y huayños, dedicados especialmente al amor perdido, frustrado o desdichado que reciben un legado de honda trascendencia del yaraví y del arawí, como esta copla recogida en Chuquisaca en la primera mitad del siglo XX:

Chinchachuicui

Urpillaitanchicachini, Maicamachusrepucuncca / Urpiymaipiñataccanqui / Ichápurumallparincui / Ychápantancutimuspa; / Wuatappunchuaiñamasckaiqui / Urpiymaipiñataccanqui / Wuatappunchuaiñamasckaiqui / Kara pampa sonckoyquipi / Munaniyatarporcani / Pockosckantaockaric rispa / Quiscallauantincorcani

La traducción al español dice:

La perdida

He perdido mi paloma / Que no sé dónde se fue: / Dónde estás paloma mía / Quizá en algún yermo llora / Sin tener cómo volver. / Que te busco un año y día / Dónde estás paloma mía, / Que te busco un año y día. / En el yermo campo de mi corazón, / sembré mi cariño, / y al ir a recoger el fruto / sólo espinas encontré⁴.

El maestro Pedro Ximénez Abril y Tirado, nacido en Arequipa y avecindado como Maestro de capilla en Chuquisaca durante 20 años (1833-1856), antes de partir hacia este destino había publicado en su tierra 20 yaravíes muy conocidos. De las dos décadas que vivió en la capital de Bolivia y de la importancia de su cargo y

4 Copla Folklórica, Alfredo Palacios, “Una Fiesta en Huayllas”, en *Claridad*, Sucre, octubre, 1947.

la influencia de su enseñanza podemos deducir que se reforzó también la práctica de yaravíes, aunque éstos tenían su propia vida en el Alto Perú (Rossells, 2006).

Al ser el yaraví uno de los géneros más importantes en la Bolivia novencentista e incluso a principios del siglo XX, numerosos compositores se dedicaron a él. Entre los más conocidos se encuentra el yaraví “Sueño las dichas son”, con letra del poeta Néstor Galindo y música de Francisco J. Molina.

Desde el siglo XIX se va precisando en el yaraví peruano como en el boliviano una delimitación marcada: es la canción sentimental, la endecha, el canto de la nostalgia, la congoja íntima, el lamento del amor contrariado, la pesadumbre por la ausencia, la imploración de un difícil retorno. Aparentemente, esta tónica dominaba tanto la poesía como a música popular. Guillermo Francovich percibe en la obra de los poetas románticos, por lo general de filiación conservadora, la predominancia de “la melancolía y un sentimentalismo que llegaba a veces a lo plañidero”. Aunque no se puede definir la consolidación de una escuela, se podría hablar de un tono literario presente en varias ciudades de Hispanoamérica en un período determinado correspondiente al siglo XIX en el que, como bien ilustra Gabriel René Moreno, hay en efecto, un marco compartido de poesía y música proveniente de poetas y de autores anónimos no necesariamente coetáneos.

Podemos identificar dos temáticas centrales en la poesía y la música popular del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX: la del amor y la tristeza expresadas en la producción musical de la canción amorosa de origen español que predomina en los cancioneros de la población como en los yaravíes y “tristes”, reproducidos entre las elites y las clases medias nacientes. Entre los yaravíes que circularon por Bolivia muchos pertenecían a Melgar o le eran atribuidos, por ello se puede afirmar que tuvo considerable influencia en el país.

Los yaravíes y “tristes”: la orfandad y los hijos huachos

La siguiente desgarradora canción posee la connotación particular del mundo de la música en América Latina relacionada con la madre, el dolor y la ausencia del padre en razón de la historia colonial de violencia contra las mujeres, el alejamiento de los varones en trabajo obligatorio o la participación en múltiples hechos de guerra, amén del machismo. Una de sus consecuencias era la situación de miles de mujeres solas con hijos ilegítimos. Aunque esta canción no figura en la novela, encarna profundamente la situación de la madre de Juanito, Rosita la Encajera, cuya vida entera transcurre en el sufrimiento, la humillación y la pobreza. Así como revela brutalmente la historia del niño héroe, Juanito, como uno de los hijos ilegítimos, su situación es representativa de este período y aún de los siglos siguientes. El padre aristócrata no podía formar pareja con la madre mestiza por la normativa de la pureza de sangre. El padre es sustituido por tíos y curas sin colmar la necesidad y búsqueda de la figura paterna natural.

Triste	
<i>Mamayckaguachacuguascka,</i>	Mi madre me había dado a luz
<i>Para pfuyuchaupillampi:</i>	Al medio de una nube lluviosa,
<i>Para jinaguckanasipac,</i>	Para que lllore como la lluvia,
<i>Pfuyujinamuyunaipac</i>	Para que gire como la nube ⁵ .
.....
<i>Ymapfuyujackaypfuyuj</i>	Que nube es aquella nube
<i>Yanayaspaguasaycamun!</i>	Que obscureciendo aparece!
Mamaypaguackaiñinchari	Será el llanto de mi madre
Pfuyumantucuspajamun	Que en nubes convertido viene ⁶ .

Es hermosa e impresionante esta copla por la conjunción extraordinaria planteada entre la madre, el llanto y la lluvia; entre la nube y la oscuridad. En este universo de fuerte raigambre animista y cósmica parece habitar una interrelación total y permanente entre personas, destinos, naturaleza, sentimientos. En el caso de Juan de la Rosa “no se trata simplemente de un marco histórico elegido para detallar las costumbres de una ciudad, sino la profunda reubicación vital a la que se ven sometidos los personajes avasallados por los sucesos que les ha tocado vivir, Todas las acciones de los personajes se entrelazan dramáticamente con la situación histórica” (Wietüchter, 30). Esta visión trasladada a la hecatombe de la conquista es mayor aún, impronta que es reproducida por la Colonia y la República.

El “triste” es un desprendimiento del yaraví, en la Bolivia del siglo XIX y en otras regiones andinas. Lo menciona José Macedonio Urquidí (1921) entre los cantos nacionales más comunes junto a los huayños y los yaravís. El mismo autor sostiene la idea de que la música boliviana en general, es melancólica. Anota “La música (popular) nacional, lleva el sello de singular melancolía y un pronunciado tono sentimental (aún en las producciones del género festivo)”. Pero específicamente atribuye a los indígenas esta concentración de tristeza, tema que fue reiterado por los intelectuales bolivianos. En este caso enlaza con el recuerdo de “un pasado relativamente glorioso de su raza”, con una “resignación muda” característica, por la que recurrirían a sus instrumentos de viento: pinquillo, zampoña y machaypuito, que producen un sonido lúgubre en la quejumbrosa quena. Esta es la versión que asigna una calificación permanente a la música del yaraví triste.

Para la población indígena, la conquista española fue la conversión en un mundo en desequilibrio con un patrón en la hacienda rural que tomaba las funciones de *pater familias* de los indígenas con el rigor de la ley y de la economía, dado que los indígenas adultos no tenían derechos por sí mismos y estaban

5 Curiosamente, la primera estrofa citada proviene de una Antología del siglo XIX (Beltrán, 1890), y la segunda de la ciudad de Sucre en una publicación de 1921, lo que avala la larga y difundida vida de este género.

6 S. Ríos, *Revista Adelante*, Colegio Junín, 25,7. 1921.

inhabilitados para ejercer la ciudadanía. El padre biológico desaparecía de la escena familiar sometido al trabajo forzoso, generalmente fuera del hogar, bajo la autoridad total del patrón, incluyendo el ámbito ético. En el mundo mestizo, la ruptura de un equilibrio familiar tomaba otras formas. La conquista de América generó el abuso de las mujeres indígenas por parte de los españoles y el nacimiento de hijos llamados mestizos o cholos en algunos de los países. La discriminación y establecimiento de una compleja nomenclatura de castas y estratos sociales, de privilegios y exclusiones, condicionó la situación de las mujeres indígenas o mestizas en las ciudades o en el área rural como servidumbre y con ella el abuso del patrón o el abandono del padre. Se generalizó en gran medida el modelo de madre abandonada, padre ausente y doble vínculo familiar madre-hijo. La ilegitimidad y su consecuencia, la bastardía, fue común en las estadísticas de los países de América Latina en el periodo colonial, durante la guerra de la independencia y en la historia republicana. Las migraciones, traslados de tropas, participación en las guerras, pobreza y otras causas determinaron las relaciones extraconyugales, generando numerosa población bastarda, marginada por la propia ley, al no reconocer la igualdad de derechos de los hijos y generando en los hombres determinados patrones de conducta machista permisiva respecto de las mujeres y las obligaciones contraídas con la procreación.

Esta situación no sólo se dio en algunas zonas del país, sino en la mayor parte de ellas, volcando sobre la mujer funciones mayores como proveedora y único sostén de la familia.

De este modelo de identidad, se desprende la noción de ser hijo o hija ilegítimos, que gravita en las sociedades de América Latina. En el caso de Chile, este problema de ilegitimidad y bastardía, bajo la noción de “huacho”, atraviesa el orden social en una marca definitoria del sujeto en la historia nacional, estigma refrendado por los códigos civiles, según afirma Sonia Montecino (1993), quien interroga el modelo familiar en el que se gestó la cultura mestiza latinoamericana, con identidades genéricas distintas a la estructura indígena o europea. “¿Cómo fundaba su identidad masculina un huacho cuyo padre era un ausente? ¿Cómo se constituía la identidad mestiza huacha frente a una madre presente y como eje de la vida familiar?” (Ibid: 50). Una identidad inequívoca de mujer como madre, siguiendo la trama de sus ancestros femeninos, madre y abuela; un hijo que no llega a ser un hombre sino se mantiene en condición de hijo, con una figura de padre ausente, tránsfuga, imagen lejana fuera del hogar. Sólo la madre es quien prodiga el afecto, único referente amoroso que “ilumina las sombras que ha dejado el virtual padre de los mestizos” (Ibid.: 50-51).

Las mujeres abandonadas buscaban estrategias para sustentar el hogar dedicándose a diversas ocupaciones como el pequeño comercio, el empleo doméstico, el lavado de ropa, la elaboración de comidas y de chicha, o de lugares de expendio de bebidas siempre en el nivel de la marginalidad. Los padres ausentes,

los gañanes, proscritos e irresponsables, reemplazados a veces por otros padres, conformaban un modelo de conducta autoritaria, machista, abusadora, pero una cultura de derrota y fracaso. A su vez, habían sido niños guachos y reproducían consciente e inconscientemente el modelo en sus hijos abandonados, generalmente en el cuadro de la pobreza y el alcoholismo. Los bastardos, en la narración de Salazar, 1990 (citada por Montecino), marginados de la vida social, buscaban “su legitimidad en lo heroico –la cofradía de los huachos que luego se troca en bandidaje, en protesta social o en violencia contra lo femenino–, pugnando por superar su estadio de hijo, asumiéndose como “macho”. Pero ese huacho seguirá nombrando en los dobles de su imaginario el vacío del pater y la presencia de la madre (aunque impugnada) en su relación con las mujeres”. El hijo huacho del relato chileno de Salazar, enuncia desgarradoramente la trama de la constitución de las identidades de género en ese país (Montecino, 1993: 56-57).

En Bolivia, las huestes guerreras de los siglos XIX y XX estuvieron conformadas en su gran mayoría por vástagos abandonados, los ejércitos de las satripias de Melgarejo y de otros caudillos republicanos, los represores de los regímenes de facto del siglo XX, los ejércitos de desocupados, son producto de los fracasos de la sociedad en su tarea de construir condiciones mínimas de supervivencia. La miseria y la desigualdad de la construcción social son el caldo de cultivo del drama-tragedia que conforman las identidades de género dislocadas, los seres humanos desequilibrados. Los que por el desquiciamiento de ser apartados del afecto natural de los progenitores son descuidados, desconocidos y a veces desamparados por ambos padres. La ilegitimidad de los hijos se genera también en las clases medias con estrategias de ocultamiento. La historia política del país está poblada de personajes concebidos fuera de matrimonio que han alcanzado las cúpulas del poder como reivindicando su existencia.

Los hijos desvalidos, la experiencia del abandono, la incapacidad de la madurez del hombre que ha culminado el crecimiento físico, intelectual y espiritual fuera de un núcleo establecido, respetuoso y afectivo conforman una cultura del desgarramiento. Una verdadera orfandad que se revelará también en las artes y la música. Analistas políticos del siglo XX han aparejado la situación de abandono del Estado-padre, con la del padre biológico en relación a sus vástagos.

Frente a esta realidad, es totalmente alternativo el planteamiento de Blanca Wietüchter al dirigir la búsqueda de Juanito por el padre, en medio de la lucha revolucionaria en la que se involucra, hacia el deseo de origen sobre el don de futuro. Luchar por la patria es “voluntad de otorgar padre” (Wietüchter: XXXI). En *Juan de la Rosa* esa falta de padre será sustituida simbólicamente por la búsqueda de patria que etimológicamente significa “perteneciente al padre” o que “proviene de él. En esa perspectiva, tener patria es tener padre. Es dejar de ser Juan de la encajera Rosa. Es otorgar padre a la multitud de mestizos que habitan la América española. La guerra de la independencia, en este sentido, no sólo se

convierte en un acto de liberación, sino en la gesta que entraña un nombre de patria, sustituto del nombre que falta (Ibid: 28).

A manera de cierre

He aquí que en un solo género, el yaraví, y su impronta en otros géneros, se produce una acumulación, una condensación de sentimientos en torno a los fenómenos más trascendentales del ser humano:

–el sentimiento amoroso por otro ser, hombre o mujer –el amante– el dolor impenetrable de su pérdida.

–el grito colectivo de conmoción de un pueblo cuyo mundo ha sido trastornado por una invasión de carácter irreversible.

–el vínculo primigenio y total del ser humano –la madre– cuya existencia es extraordinaria en la enseñanza del amor y cuya función es trastornada. El “único referente amoroso que ilumina...”.

Tales manifestaciones de sentimiento y tristeza parecen provenir de un mundo cerrado, un universo catastrófico sin posibilidades de ser revertido, una sociedad jerarquizada de horizonte ocluido.

En el siglo XIX, se podría decir que el dolor alimentaba el dolor. El culto de la melancolía fue un patrimonio de los intelectuales y artistas en Bolivia. Gabriel René Moreno se ha ocupado de este tema enfocado especialmente en la biografía del poeta Galindo. Esta corriente coincide, se junta como dos riachuelos que van al mar, la nostalgia de las elites criollas por un pasado que ya no existirá con la pena indígena, que sobreviene a la catástrofe de la destrucción de su mundo, transmitida por la tradición oral, especialmente la música. Estas corrientes, la del indígena, del mestizo y del “blanco”, se mezclan como en un gran paño de lágrimas que sirve para enjugar diversos lamentos. Los del abandono, la indignidad, la ignominia, la degradación, la injusticia, la explotación. Estas últimas situaciones provienen, por cierto, no del destino sino de la estructura social imperante. Las penas del amor y de la vida pueden tener distintos canales según se trate de ciudadanos de primera, segunda o tercera. En situaciones de control social férreo, no había otros canales sociales ni culturales ni de la vida íntima, más que las lágrimas o la muerte. Estos sentimientos están ciertamente inmersos en las injusticias y los desequilibrios sociales.

En este contexto, la novela *Juan de la Rosa* presenta un panorama de sustancial rebelión para constituir una nueva sociedad. Y aunque continúa excluyendo a los indios, revela toda la vida social de un conglomerado de personas que se transportarán de la normativa colonial a la de una ciudad republicana con todas las transformaciones que ello implica.

De ahí que es indispensable interrelacionar el mundo social y político con el de las artes, las letras, la música popular, como parte del conjunto de actividades, vivencias y valores de una sociedad. Si se analiza los ciclos políticos del país con

los periodos de auge y decaimiento de los géneros musicales, se puede advertir la desaparición en el cultivo popular del yaraví y el triste en las primeras décadas del siglo XX, aunque no su pérdida total, algunos músicos los guardaron en su repertorio. No obstante, ambos géneros han logrado prolongarse con una presencia notoria al enraizarse en el repertorio de las bandas militares de música en la forma de “boleros de caballería” (marchas), como un género único en Bolivia, con una función vigente en el siglo XXI en ceremonias de duelo populares y entierros especialmente de personalidades⁷.

El universo urbano que expone Aguirre, cuya finalidad es abandonar la colonia, obtener la libertad y construir su propia especificidad, con un tiempo ubicado en el período de la guerra, aunque el autor se dirige a los jóvenes, no vislumbra los cambios que en la realidad ocurren desde fines del siglo XIX. Una vez constituidas las repúblicas se produce la apertura al capitalismo y paulatinamente hacia principios del XX, la llegada de la modernización y el modernismo, las corrientes cosmopolitas en la literatura, las artes y la música. Músicas modernas se introducen en las ciudades y evidentemente se produce un alejamiento de las formas coloniales en la cultura y las costumbres en general, aunque persiste la marca de la identidad colonial en la estructura de la sociedad.

El yaraví se esconde en las provincias y las tierras profundas frente a los nuevos ritmos llegados de los Estados Unidos como el foxtrot, pero su matriz centrada en los temas amorosos y la melancolía quedará en los otros géneros fundamentales de la música popular en Bolivia, cueca, huayño y bailecito, en versiones producidas por el mestizaje entre los aportes indígenas y los europeos.

Escribe Wietüchter “Dedicar al lector la traducción al español de algunas canciones pareciera responder en Aguirre a una exigencia documental que permite señalar no sólo el carácter auténtico de la referencia a la cultura quechua, sino su belleza. En las canciones quechuas se encuentra la dignidad de lo estético, si no la obra de arte” (Wietüchter, 2002: 31).

La irrupción del yaraví y la música indígena en Juan de la Rosa corresponde, según el análisis realizado en este trabajo, a la emotividad y la fuerza irreductible de estas manifestaciones, a la par de su sentido estético y su profundidad humana para dejar una huella en la memoria de la historia de un largo período de la vida de este país. El autor no solo reconocía el valor de estas canciones, pese a sus contradicciones de casta y clase, probablemente las cantaba.

Bibliografía

ANONIMO.

1971 Ullanta. Drama quechua del tiempo de los Incas. Traducido por Jesús Lara. La Paz Librería Editorial “Juventud” (1ª. Edición).

7 Jenny Cárdenas: *Historia de los Boleros de Caballería. Música, política y confrontación social en Bolivia*. La Paz. 2015.

ANTEZANA, Luis. (Contratapa)

1979 *La Patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz, CESU/UMSS, PLURAL,

AGUIRRE, Nataniel.

1968 *Juan de la Rosa Memorias del último soldado de la Independencia*. Cochabamba, Editorial Serrano.

BELTRÁN, F. B.

1891 *Civilización del indio. Antología quichua dividida en dos partes, profana y sagrada, recogida aumentada y enriquecida con varias composiciones*. Oruro. Tipografía el Progreso.

CORTÉS, Manuel José.

1861 *Ensayo sobre la Historia de Bolivia*, Sucre, Imprenta de Beeche.

GARCÍA PABÓN, Leonardo.

1998. *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz, CESU/UMSS, PLURAL.

LARA, Jesús.

1947 *La poesía quechua. La poesía quechua: ensayo y antología*. Cochabamba. Universidad Mayor de San Simón. México. Fondo de Cultura Económica.

MELGAR, Mariano.

1997 *Poesía completa*. Arequipa. UNSA Libros/el pueblo.

MONTECINO, Sonia.

1993 *Madres y huachos, alegorías del mestizaje chileno*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, Ediciones CIDEM.

PAREDES Rigoberto.

1913 "El arte en el altiplano" en *Boletín de la Sociedad Geográfica La Paz*, N° 40.

1977 *El arte folklórico de Bolivia*, La Paz, Ediciones Puerta del Sol.

PAZ SOLDÁN, Alba María.

1986 "Narradores y Nación en la novela "Juan de la Rosa" en *Revista Iberoamericana. Letras bolivianas y cultura nacional*. University of Pittsburgh.

PÓRCEL, Francisco.

1957 "La música y sus pioneros en la ciudad de La Paz", *Khana*, N° 27 y 28, octubre-diciembre, 29 y 30, marzo.

RODRÍGUEZ, Rosario.

2007 “El espacio urbano andino, escenario de reversiones y reinversiones del orden simbólico colonial”, Entretejido desde la literatura: -De *Juan de la Rosa* a las múltiples pieles de Sara Chura- en *Estudios Bolivianos* 13. El espacio urbano andino, escenario de reversiones y reinversiones del orden simbólico colonial, La Paz, Instituto de Estudios Bolivianos.

ROSSELLS, Beatriz.

1996 *Caymari vida. La emergencia de la música popular en Charcas*. Sucre., Corte Suprema de Justicia,

2006 “El gran maestro Pedro Ximénez Abril y Tirado en Chuquisaca” *Revista Cultural. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia*, N. 42, septiembre- octubre.

URQUIDI, Macedonio.

1921 *Nuevo compendio de la Historia de Bolivia*, Armó Hermanos Editores, La Paz, (3a ed.).

VARGAS, Teófilo.

1940 y 1945. *Aires Nacionales de Bolivia*

WIETÜCHTER, Blanca. (y otros)

2002 *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Tomo I. La Paz, PIEB.

Este artículo se entregó para su revisión en enero y fue aprobado en abril de 2015.