

Mariano Melgar, héroes culturales y el yaraví

Gonzalo Espino Relucé*
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen

Este texto propone una lectura sobre el tránsito de la escritura a la voz y de la voz, en su forma de canto, a la escritura, tal como se puede advertir en los yaravíes melgarianos. Por lo que apelamos al concepto de héroe cultural propio de la formación de las naciones decimonónicas y al opacamiento de una textualidad quechua: Apu Ollanta. En este contexto, la apropiación de una forma vernácula supuso a su vez la resemantización del género sobre la base del héroe cultural, la dimensión popular del yaraví y la consagración canónica del poeta Mariano Melgar, asunto que será abordado en este estudio.

Palabras clave

Yaraví – Mariano Melgar – siglo XIX – escritura y oralidad – mundo andino.

Abstract

This text proposes a reading on the transit from the writing to the voice and from the voice, as singing is to the writing: it can be seen in the "melgarianos yaravíes". That is why we appeal to the concept of the actual and cultural hero involved in the formation of nations in the nineteenth century. This is also related to the opacity of quechua textuality: Apu Ollanta. In this context, the appropriateness of a native expression meant, at the same time,

the resemantization of the gender on the basis of the cultural hero, the popular dimension of "yaraví" and the canonical elevated position of the poet Mariano Melgar.

Keywords

Yaraví – Mariano Melgar – 19th Century – writing and oral tradition – andean world.

Los inicios de este siglo XXI aparecen ante nuestros ojos como auspicios de la negación racista, de la exclusión y del silencio. Se ha pasado, en lo que va de esta primera década, a una suerte de exótico inclusivo a partir de diversos componentes –por cierto, asociados al capital– y cuya mayor divisa resulta la comida, a la que se ha dado en llamar *neoandina* y esto, acompañado con la inclusión de la vestimenta, como chullo (gorro quechua) y vestidos que estilistas locales han tejido y ahora se aprecian como ropa que no llama la atención, aunque resultan signos de distinción. De hecho, esto mismo viene ocurriendo con la música. Los programas de un festival internacional hace tiempo que incluyeron la música vernacular, la prensa local recién ha tomado nota de ello. Lo ha hecho por el triunfo que obtenido por la representante del Perú en el género vernacular con la canción “Tusuy Kusuy” que estrenara Damaris y en el ámbito local, un festival de la canción dio como ganador al joven cantautor Marino Martínez, por el yaraví “A Silvia del mar”.¹ Si la escena de estos últimos años ha concluido con la presencia de estas formas culturales, debemos anotar la persistencia y vigencia del yaraví en diversas regiones del área andina y que, en la escritura quechua, tiene a sus mejores cultores contemporáneos; menciono sólo a dos poetas, aunque uno se declara diglósico, me refiero a William Hurtado de Mendoza, *Antifábulas de la granja* (2002) con *Ñanpaq harawi* (2005), libro estremecedor exactamente por la dimensión de un sujeto poético que intuye que el espacio que le rodea ya no es el mismo, una suerte de pachacuti, de revelación. Asunto que con Dida Aguirre se vuelve una suerte de retorno a los ancestros, donde harawi indígena se presenta en el trato poético como aquello que se instala en la nostalgia, pero que ya no corresponde al yo solitario sino más bien a la relación con los dioses locales. Estas son las formas que hace una poeta como Dida Aguirre en *Arcilla*

(1989) y *Jarawi* (1999). Si ésta es la escena contemporánea, escena propiciatoria y optimista, no lo era así en los inicios del siglo XX. Un iconoclasta como Alberto Hidalgo escribió en 1918:

*Arequipa, como todos los pueblos del Perú, no tiene tradición literaria de ninguna especie [...] Melgar no fue un poeta; componía unos versillos que se ha dado en llamar yaravies y luego les ponía una musiquilla de tres al cuarto, como se supondrá.*²

Si puede parecer exagerada esta declaración, lo que hace la palabra del poeta es poner en cuestión al mayor ícono regional, discute la condición de poeta y la disocia de la figura de héroe. La escritura de Hidalgo ciertamente desentona por su carácter desacralizador, dado que cuestiona el estatus poético del yaraví y la consistencia del héroe cultural.

1. Sobre el héroe cultural

Y esto, específicamente, es lo que postulo: cómo se elabora un imaginario andino y el papel que cumplen los héroes culturales, y cómo estos íconos se mueven entre el discurso y el sujeto, entre el texto y el poeta y, a su vez, cómo estas producciones son alentadas por la necesidad de hacerse de una historia común, en la fundación de las naciones andinas. Todas estas proposiciones las vinculo al proceso de elaboración de los imaginarios nacionales, a la constitución del *héroe cultural* como portador de la identidad y la apropiación de éstos como íconos en las naciones decimonónicas. La idea de *héroe* remite a la propuesta de Thomas Carlyle, quien elabora el concepto moderno de héroe como elemento que cataliza y representa un momento

histórico. El héroe se confunde con el propio surgimiento de las colectividades humanas, por eso evoca su condición divina para hacerse terrenal; al serlo, a su vez, o es artífice de la palabra o lo es de la organización social. Me interesa el héroe en tanto poeta.³ La comprensión de éste resulta en los tiempos modernos un modesto actor:

El héroe-divinidad, el héroe-profeta, fueron productos de tiempos pretéritos, imposibles en los que siguieron, ya que el progreso científico disipa la confusión en los conceptos, porque sólo un mundo totalmente falto de ciencia permitiría a la mente del hombre concebir la suposición de que tu semejante es dios o un ser cuya voz es divina inspiración. La divinidad y la profecía pasaron para siempre, teniendo que considerar al héroe con el apelativo menos ambicioso y menos discutible de poeta, carácter que no parece, porque es figura heroica propia de todas las épocas, que todas poseen, que pueden producir, ayer como hoy, que surgirá cuando plazca a la naturaleza. Si la naturaleza produce un alma heroica siempre podrá revestir la forma de poeta (Carlyle:129).

La modernidad ha ubicado al héroe en un sitio modesto, “apelativo menos ambicioso y menos discutible”; se trata del *poeta* que la naturaleza se place producir y que la sociedad, anoto, imagina como figura “propia de todas las épocas”. Naturaleza y tiempo se juntan para dar cuenta del poeta, pues éste será, en tanto héroe, una creación asimismo colectiva; pues son los ojos los que nos permiten ver el mundo, tal como Carlyle se preguntaba respecto de Shakespeare. “¿No es ojo por el que vemos todos? ¿No es el mensajero celeste, portador de luz? ¿No fue, quizá mejor, en el fondo, que este hombre, inconscientemente en todo, no tuviese *conocimiento* de ser portador del divino mensaje?” (168). Mirada sólo posible desde la obra, desde la poesía que enuncia y que da identidad a una colectividad:

Sí, en verdad, gran cosa es para una nación tener una voz que hable por ella, engendrar un hombre que exprese melódicamente lo que siente su corazón. Italia, la pobre Italia, destrozada, dividida, que no figuraba en el protocolo o tratado como unidad, la noble Italia es realmente una, porque produjo un Dante y puede hacer oír su voz (Carlyle 171).

Es la historia del poeta-nación, del héroe cultural que sintetiza una colectividad: la patria. De hecho, estos héroes no sólo escriben (como Joaquín Olmedo y Mariano Melgar); sino participan como héroes civiles y mueren por las patrias andinas (Mariano Melgar y Juan Wallparimachi Mayta). Todos ellos, imaginarios o reales, viven la euforia de la lucha por la independencia, la soberanía, la autonomía, que ciertamente afectará el devenir histórico de los discursos de la literatura, sea porque se toma el molde neoclásico o porque este molde se adapta, o porque se utiliza y se apela, simultáneamente, a formas vernáculas. Olmedo asume el neoclásico, incorpora fuentes retóricas locales y hace que su texto sea una feliz oda a luchas patrióticas. Melgar y Wallparimachi son héroes en el sentido estricto de la palabra que se instalaron en el imaginario de dos naciones andinas como héroes culturales que cultivan formas indígenas, las mismas que se difunden en espacios vernáculos, se divulgan sus yaravíes, se propagan sus takikuna. Serán parte de la choza, aunque también de los alrededores del solar y de la ciudad letrada. La aldea letrada (Espino 2001, 2002) las recibe con beneplácito, pero en éstos hay huellas raciales, un indígena y un mestizo que se blanquean. Ése es el asunto.

La nación decimonónica procuró para sí un tipo de héroe cultural cuyas cualidades encajaban con el imaginario que deseaba crear. Se explica por qué el héroe cultural es una creación también imaginaria y popular. La pregunta

que se hacen los hombres del XIX está sintetizada en la siguiente: ¿Qué autor puede representar la nación?, ¿qué texto representa a la literatura nacional, si “la literatura es el reflejo del carácter y de la civilización de cada país?” (Cisneros: 3).⁴ Para los lectores del siglo XXI los íconos nacionales que dan una imagen de la literatura peruana del siglo XIX son Ricardo Palma y Manuel González Prada, tal como acertadamente ha indicado Marco Martos (1998). Sin embargo, tal proposición requiere ser matizada, si, como lo estoy haciendo, se revisan los procesos de elaboración textual, el corpus de la literatura andina. Durante el siglo XIX se crearon dos tipos de imaginarios discursivos, que corrieron de la mano con el tiempo. El primero está asociado a las representaciones escénicas del *Apu Ollanta* y el segundo a la poesía de Mariano Melgar.

2. *Apu Ollanta*

El *Apu Ollanta* concita el interés de estudiosos locales y extranjeros y tiene una amplia difusión en Europa. El conocimiento del drama ollantino se registra a partir de 1816, cuando el padre Antonio de Váldez –cura de Sicuani, a quien se le atribuye la autoría– comenta a su sobrino Narciso Cuenta la existencia del manuscrito ollantino. Dos años después de la muerte de éste se difunde la noticia. Debemos a José Palacios Valdés la “Tradición de la rebelión de Ollantay, y acto heroico de fidelidad de Rumiñahui, ambos generales del tiempo de los Incas” (1835) que consigna en el *Museo Erudito*.⁵ Durante la segunda mitad del siglo XIX pasará a ser tópico de debate y propagación. En el ámbito local una primera entrega del drama la encontramos en *Antigüedades Peruanas* (1851) de Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de Tschudi; las

traducciones del quechua al castellano en las versiones de Sebastián Barranca, *Ollanta/ La severidad de un padre y la clemencia de un rey* (1868) y la de Constantino Carrasco, *Ollanta/ Drama quichua en tres actos y en verso* (1875).⁶ En el caso europeo, éste se difunde desde 1855 en versiones quechua e idiomas de los viajeros (inglés, francés y alemán), así aparecen las versiones de Juan Diego de Tschudi, *Ollanta* (Viena 1853, 1875); Clement R. Markham, *Ollanta. An ancient Inca Drama* (1871); y, E. W. Middendorf, *Ollanta* (1890).⁷

La difusión de este texto quechua coincide con la derrota de una de las estrategias de los patricios, la imagen de un país bilingüe, y el triunfo de la opción hispana en el ámbito de la comunicación; asuntos entonces que concurren para elaborar la negativa a la propuesta. El *Apu Ollanta* no será la literatura del imaginario nacional porque: uno, se trata de un drama anónimo que se difunde entre indios (recuérdese, la escenificación no confirmada pero sí difundida de la obra en Tinta y en presencia de Túpac Amaru); es decir, se trata de un drama de evidente vinculación con la república de indios.⁸ Dos, este drama resulta un factor de disturbio, pues no obedece al canon de la unidad de lengua como atributo de las naciones decimonónicas. *Apu Ollanta* no sólo es un texto escenificado entre los indios, por lo mismo, dicho en la lengua índica, sino que, además, los manuscritos existentes están escritos en quichua de la época. Tres, el *Apu Ollanta* no sólo es de indios y escrita en quechua, sino que además, es de autoría desconocida.

El anonimato resulta un problema para la identidad del texto, pues desacraliza y desacredita la individualidad creadora del artefacto literario, asunto difundido por el pensamiento moderno, un texto corresponde a un autor. Y, cuatro, una textualidad como ésta, resultaba, además, sospechosa ya que para el periodo se discutía su origen

amerindio (para la época, prehispánico) o su pertenencia al pasado inmediato, el colonial; sospecha que finalmente hacía que esta textualidad fuera revisada como un drama propiamente incásico, tal como la identifica la literatura de la época.⁹ Tales argumentos avalaron, finalmente, que el drama *Apu Ollanta* no fuera considerado como la obra que representa la nación, a pesar de lo que dirá Adolfo Vienrich: “Casi es un axioma que sin la Divina comedia (sic.) del Dante, Italia sería o francesa ó austriaca; i sin las Lusiadas de Camoens, Portugal sería España. ¿Qué serían Grecia i Troya sin la Iliada i la Odisea de Homero?” (Vienrich 1905: CXIII).

3. Mariano Melgar

El caso de Mariano Melgar (Arequipa, 1790–Umachiri, 1815) debe examinarse desde la perspectiva de los héroes culturales que las naciones decimonónicas crearon para imaginarse como tales, cuestión que coincide con otros héroes, tales como José Joaquín de Olmedo y Juan Wallparimachi Mayta. La figura del héroe cultural se consolida en 1878. Melgar será mártir y poeta a la vez. Su imagen se evoca en este retrato:

Grande, noble y majestuosa es la figura que ofrece á nuestra imaginación el jóven cuyo corazon no latía á otros impulsos que á los del amor. Amaba á su patria, y amaba á una mujer en cuya posesión cifró la ventura de su existencia. Ver libre á su patria y ser amado de la mujer á quién ha cantado con el nombre de Silvia, he aquí las dos ideas que sirvieron de norte a D. Mariano Melgar (García Calderón 1878: 12).

Esta creación va acompañada por la valoración poética de quien escribe la “Introducción” a las *Poesías*

de don Mariano Melgar, me refiero a García Calderón. Para explicar al héroe cultural Melgar conviene recordar su condición de mártir. El poeta arequipeño se incorpora a las luchas emancipadoras, en ella participa en las huestes libertarias de Pumacahua, quien al ser derrotado, será fusilado. Asunto que se asocia a otras características que los biógrafos de Melgar han identificado: se trata de su precocidad académica y su temprano inicio en las lides académicas (comenzó a leer a los tres años, a los diez dominaba el latín, a los 17 era profesor de física, latín y retórica). Estos mismos han identificado parte de la leyenda que se ha erigido alrededor del héroe; se trata del intenso y apasionado amor, así conocemos que se había enamorado de Melisa y el desbordante y azaroso culto a la inimaginable Silvia.¹⁰

Mariano Melgar había participado en los prolegómenos del hito de la Independencia; era, en principio, un héroe de la nación peruana. Esta ventaja, además, era reforzada por dos hechos: la popularidad del poeta para amplios sectores del país, en especial para indígenas y mestizos pueblerinos; y, de otro lado, una ascendencia criolla, una procedencia genealógica que estaba avalada por blasones aristocráticos, aunque su situación económica era discutible.

Por lo mismo, el carné social –para usar una categoría de Pierre Bourdieu– da cuenta del talento poético y acuciosidad académica, que en Mariano Melgar se confunde con un niño prodigio y una adolescencia académica destacada (catedrático de varias materias en el Seminario).¹¹ Gozaba desde su temprana partida de la admiración local y se conocían sus gestos románticos como la *Carta a Silvia* (publicada en 1827), y una devoción alimentada por la tertulia arequipeña, que coincidía con el prototipo de héroe para la ciudad letrada.¹² Como individuo Mariano Melgar era un sujeto que reunía todas las condiciones para ser incorporado en el

panteón de los héroes. Su talento académico coincidía con su pertenencia a la ciudad letrada. Su condición de criollo permite la emergencia del héroe cultural en feliz juntura con la de héroe civil. La condición de héroe, simultáneamente, se emparenta con la *popularidad* que gozaba el poeta en tanto modelo de amante y difusor de “sus” poemas que aparecían en el cancionero vernáculo del sur andino. Esta es en breve la información que deseo recordar.

En relación a su creación, hay un doble estatus: el primero tiene que ver con el manejo de las formas neoclásicas y la difusión de una forma nativa, el yaraví. Leído desde la perspectiva de la sociología de la cultura no existiría una consistencia entre el héroe y su práctica poética. El uso de la forma neoclásica es un fenómeno de dependencia, donde la autonomía no es posible, aunque estos formatos son aptos para expresar ideas ejemplificadoras y de las que tenemos la certidumbre de la autoría del héroe, en particular, la “Oda al Excelentísimo Señor D. D. José Baquijano y Carrillo”¹³ y la fábula “El ruiñeñor y el calesero” (ed. Academia 1971: 412-413)¹⁴ y, por cierto, la publicación póstuma de la *Carta a Silva*. No ocurre lo mismo con las formas vernáculos, donde el tono intimista se aleja de la demanda social, siendo el yaraví una forma autónoma y local.

Esta contradicción que se ve en el aspecto formal tiene su correlato en las publicaciones que se suceden y configuran al héroe. Melgar, en vida, no publicó ninguno de los textos que ahora se le atribuye. Entonces, cabe la pregunta ¿cómo se incorpora en el canon literario la producción poética de Mariano Melgar, o mejor aún, cómo éste se convierte en héroe cultural del país?

4. Del héroe cultural

En la poesía de Melgar, la que acaso no podemos poner en duda, se encuentra un conjunto de géneros poéticos asociados al neoclásico: la oda, la epístola, las glosas y los epigramas. Formas que el poeta asume para hilvanar una temática que va de la denuncia social al desvarío del amor, de su asertividad moral a la defensa del indio. Desde esta perspectiva coincide con José Joaquín de Olmedo, en tanto que el género es insuficiente para el desarrollo del programa emancipatorio. La alegoría será un mecanismo al que acude Melgar, así en uno de los poemas tempranamente divulgados, se aprecia la presencia de elementos que discreparan con el molde de neoclásico y lo convierten en una forma que se americaniza, así “Mayta, Iberia y Minerva” (v.159) se alborozan cuando hablan de la libertad: “Así será y gozamos / Diremos: es mi Patria el globo entero; / Hermano soy del indio y del ibero; / Y los hombres famosos/ Que nos rigen, son padres generales/ Que harán triunfar a todos de sus males” (v. 193-198), trazo que no escapa a las primeras manifestaciones del mestizaje como acto político. Si esta mixtura ocurre en la “Oda a la libertad”,¹⁵ el carácter ejemplificador de la epístola será olvidado para dar cuenta de un tono más intimista; es decir, un lugar donde el yo-poético habla de la amada: “La historia de mi amor, toda mi historia,/ Voy a contarte, mi querida ‘Silvia’”(v. 3-4) escribe en *Carta a Silvia* (Melgar ed. Academia: 255-271), en la que el sujeto se instala no sólo aturdidísimo y desesperanzado, sino desesperado: “Pierda a mi ‘Silvia’, pierda en ella todo,/ Y vague sin mi bien, en otros climas.” (v.277-278). En la oda “Dejad amigos... ¿injusticia tanta...?”(ed. Academia: 113-116), Melgar nos propone esa doble opción, la Amada es simultáneamente la Patria (v. 55-60):

*¿Cómo opuestos a la Patria, que abandone
Este amor te procura?
No, Silvia es otra ya: jamás se opone
A mi ley su ternura;
Mi ley es de la Patria el amor mío,
Y es ley de Silvia, pues su pecho es mío.*

Para declarar: “Por Silvia amo mi Patria con esmero /Y por mi patria amada a Silvia quiero” (v. 65-66). El desengaño juzgado desde el entrañamiento o la patria, entre ambas no hay confrontación, ni negación, cuestión que sólo se resuelve por la unicidad o equivalencia Silvia ~ Patria porque Silvia “autoriza” al patriota a luchar por ella, que es, asimismo, la Patria. Si en este nivel se resuelve la diferencia, no ocurre lo mismo a nivel formal; el texto se estructura en una oda que acusa la reivindicación neoclásica. Escritura que sigue toda la trayectoria estilística de la ciudad letrada, por eso también la recurrencia a la *fábula*. De hecho las fábulas son formas recreadas en el mundo ilustrado por los neoclásicos y fue muy bien utilizados por los hombres de letras de entonces. Al mártir de Umachiri, se le atribuye la escritura de 14 fábulas, en estas da cuenta de sus preocupaciones sociales.¹⁶ En “El ruiseñor y el calesero” (ed. Academia: 412-413), que publica en vida, alude a los gustos estéticos de la gente, entre la cotorra y el ruiseñor, el calesero sabe distinguir cuando se trata de arte, de musicalidad y no de barullo: “Un ruiseñor cantaba / Su amor y su ternura /A tiempo cabalmente que pasaba / Por la calle vecina un calesero, / Que despreciando tan divino canto / Corrió a escuchar a un loro majadero.” (v. 2-7). Pero donde mejor se representa el espíritu emancipador es en la fábula patriótica “El cantero y el asno” (1971: 419-421), cuentito en el que se narra la situación del indio (v. 1-4):

*Nos dicen ciertas gentes
Que es incapaz el indio;
Yo voy a contestarles
con este cuentito*

A partir de la oposición caballo/ asno, ambos cuadrúpedos de la herencia hispana, simbolizan la oposición criollo/ indio. El criollo será ese caballo brioso, mientras que el indio es ese piajeno maltrecho, malcomido (v. 36-38):

*Lluevan azotes: lindo;
Sorna y cachaza y vamos
Para esto hemos nacido.*

Así responden a la queja del cantero.

La incorporación en el álbum de las bellas letras es tardía y obedece a un movimiento local que tiene repercusión en el canon literario, hasta la definitiva inclusión a fines del siglo XIX y su tenue consagración en 1905 cuando José de la Riva-Agüero (1905)¹⁷ reconoce la singularidad del poeta Melgar: “Nuestra literatura del siglo XIX principia con el poeta arequipeño Mariano Melgar” (78), pues, continúa Riva-Agüero, constituye “un momento único en nuestra historia literaria” (79) por haber introducido “la tristeza india y por haber sabido expresar, aunque raras veces, con acentos sinceros una pasión amorosa, ferviente e idealista, que la poesía del siglo XVIII no conoció, Melgar es en el Perú un innovador” (Riva-Agüero: 80).

La consagración corresponderá a José Carlos Mariátegui que discute la propuesta de Riva-Agüero para el canon. Mariátegui no acepta que se trata de un momento curioso y exótico (“un momento único”), para el amauta se trata del desarrollo y proceso que han vivido nuestras letras:

Su primer expresador de categoría [del “sentimiento indígena”] es Mariano Melgar. La crítica limeña lo trata con un poco de desdén. Lo siente demasiado popular, poco distinguido. Le molesta en sus versos, junto con a una sintaxis un poco callejera, el empleo de giros plebeyos. Le disgusta en el fondo, el género mismo. No puede ser de su gusto un poeta que casi no ha dejado sino yaravíes. Esta crítica aprecia más cualquiera oda soporífera de Pando (1927/1988: 266).

Mariátegui distingue que la poesía de Mariano Melgar, es expresión, en primer lugar, del “sentimiento indígena”, que asociado a su tono y ascendencia popular, va de la mano con la vigencia del yaraví melgariano y en segundo lugar, critica el gusto de las elites intelectuales por las formas conservadoras.¹⁸ Esto lo asocia a los tránsitos de una escritura que pasa de ser dicha, en cuanto la letra se hace canto, de un escrito que se abre a su difusión en los circuitos vernaculares de la ciudades y del campo, y cuyos textos podían decirse en quechua o español. Luego concluirá, expresando una diferencia grave: “Para Riva-Agüero, el poeta de los yaravíes no es sino ‘un momento curioso de la literatura peruana’. Rectifiquemos su juicio, diciendo que es el primer momento peruano de esta literatura” (Mariátegui: 267).

El itinerario de las publicaciones tempranas revela a *Carta a Silvia* como el único texto más cercano a la vida del héroe; tendremos que esperar a los años 30 del siglo XIX, momento en que se publican varios de sus textos poéticos, aunque la colección mayor es la que corresponde a *Poesías de don Mariano Melgar* (1878). Estas publicaciones coinciden con algunos eventos registrados en los anales de la historia local. La exhumación de los restos del héroe se produce en 1833, y simbólicamente éstos serán enterrados en el cementerio de La Apacheta de Arequipa. Este acto cívico

tiene mucho de patriótico y de invención en la creación del héroe. Este fenómeno concluirá en 1874 cuando en Arequipa se instala el Congreso Constituyente que coincide con la publicación de *Poesías de Don Mariano Melgar* que trae prólogo de Francisco García-Calderón y las notas biográficas que preparó su hermano José Fabio Melgar. Pero es la memoria popular donde crece con seguridad la imagen del héroe: “La vida y la muerte del joven D. Mariano Melgar son una tradición querida en el pueblo que lo vio nacer”, con esta afirmación inicia su hermano José Fabio sus “Noticias biográficas”; luego asevera:

Medio siglo há que la muerte de este jóven debió hundir su nombre en el olvido, si el hubiese nacido para ser olvidado, y si no hubiese tenido la suerte de ser hijo de Arequipa. Allí se conserva su memoria viva y en todo su frescor, se cantan sus canciones con predilección, se recuerda su heroica muerte con el título de gloria para él y para su compatriota, y se visita con lágrimas su tumba. (en Melgar 1878: 43; énfasis mío).

La popularidad del héroe coincide con la fábula del personaje que se había enamorado de Silvia y a ella le dedicó sus poesías. El texto conocido tempranamente es la *Carta a Silvia*. Luego, se ha creado una leyenda alrededor del yaraví; en el cuadro que a continuación exhibo doy cuenta de cuáles son los yaravíes tempranos. Si se observa, de ese conjunto sólo un texto se vincula con el esquema quechua yaraví; el resto adapta o asume reminiscencias de las estructuras indígenas andinas. Esto debe quedar claro, pues, coincide con la difusión de textos atribuidos a Mariano Melgar y que se cantaban en el sur; así lo indica, por ejemplo, el manuscrito de la Biblioteca del Congreso de Buenos Aires: “Este yaraví de Melgar es atamado y se canta en todo el Perú, en Bolivia y en parte del N. de la república

de Argentina”, escribe Juan María Gutiérrez (ed. Academia 1971: 319).¹⁹ Obsérvese la trayectoria de sus textos, por demás, póstumos:

1. La *Carta a Silvia* se publica en Ayacucho (1827) y *Arte de Olvidar*, traducción de *Remedios de Amor* de Ovidio (Arequipa, 1833).
2. *Fábulas, yaravíes, odas, rimas provenzales y Salmo 13* aparece en *El Republicano* de Arequipa 1827, para reimprimirse en 1830 y 1831.
3. *Atravers L'Amérique du sud. Le poëte de los andes* (F. Devadie, París 1858), incluye dos yaravíes y Mateo Paz Soldán, *Geografía del Perú* incluye el yaraví “Con que al fin tirano dueño”, publicada también en el *Parnaso Peruano* de José Domingo Cortez (1877), edición consagratoria de los poetas del tercer tercio del siglo XIX.
4. La *Lira Patriótica*, compilación de Godofredo Corpancho (Lima 1873) incluye “Oda a la libertad”.
5. Dionisio Anchorena en *Gramática Quechua* (1874:132–133) incluye el yaraví *Chamaycuna!* “Las quejas”, que la edición de 1878 (: 203–2004) la consigna como Yaraví VII (Con que al fin, tirano dueño...)
6. *Poesías de Don Mariano Melgar* aparece en Nancy Calderón y José Fabio Melgar, fija 10 yaravíes.
7. En la *Lira Arequipeña* (Arequipa, 1889) incluye “La cristalina corriente; 12 yaravíes y una décima”.
8. *Álbum del centenario* (1891)
9. Los diarios arequipeños *La Bolsa* y *El pueblo* publican, entre 1891 y 1915 varios inéditos atribuidos a Melgar.
10. En *Misturas para el bello sexo. Canciones y yaravíes antiguos y modernos* (Arequipa 1893).

Si se observa con atención, las publicaciones más importantes corresponden a espacios locales, a circuitos básicamente restringidos, y de naturaleza antológica. La difusión temprana de *Carta a Silvia* y *Arte de Olvidar* son

textos poéticos de mayor peso que sólo se publican a 12 y 17 años después de la desaparición del héroe. Periodo en que localmente se lo asocia a las voces populares como el yaraví. Dos textos son los consagratorios, a nivel nacional, la edición preparada en 1865 y publicada como *Poesías de don Mariano Melgar* en 1878; y, para América del Sur lo será el *Parnaso Peruano* (1877) de José Domingo Cortés; libros que llegan con buena estrella para hacer florecer un poeta que en vida tuvo la magia de la escritura pero que había pasado a ser parte de la memoria del cancionero vernáculo precisamente por la fabulación en torno del héroe.

Todos por distintos motivos, ensalzaban su memoria; y en medio de este sentimiento general la fama de sus versos llegó á tal punto que por muchos años se ha mirado en Arequipa como un ramo de la educación del bello sexo el aprendizaje de la letra y música de los yaravíes de Melgar. No debe extrañarse por eso que al abrigo de esa reputación se diese fama á algunos versos compuestos por distintos autores (Francisco García Calderón en Melgar 1878: 14).

El tono consagratorio del poeta, como tal, tiene a su vez que ver con dos eventos históricos: la recuperación de los restos del héroe de Umachiri, cuando fueron exhumados de la capilla de Santiago de Ayavirí y traídos a la inauguración del cementerio “La Apacheta” donde descansan los restos del poeta, esto en Setiembre 1833. Y se reforzará 40 años más tarde, cuando Godofredo Corpancho publica la *Lira Patriótica* para celebrar la primera elección del Congreso Constituyente de Arequipa y en la que incluye la “Oda a la libertad” y ciertamente, por la difusión panandina de los yaravíes melgarianos (se cantan en diversos espacios cotidianos) y que hablan de la popularidad del poeta.

Mi propuesta de la creación de héroe cultural, como

se aprecia, se basa en lo siguiente: se trata de una historia singular con la cual se construye una leyenda. Melgar héroe, Melgar popular, desborda los límites de las estratificaciones sociales y se puede rastrear a lo largo de lo que sucede en el espacio local. Es un héroe cultural aceptado, asumido y querido: al mismo tiempo que socialmente representa a los criollos (Melgar pertenece a esas familias criollas, notables, aunque medianamente empobrecidas), lo será también de los indígenas, de los sectores populares. Ésta es una de las razones por la cual se elabora un discurso sobre el héroe y calza bien en relación con el ideario decimonónico de la nación. El poeta arequipeño sólo será reconocido a fines del siglo XIX, cuando su hermano José Fabio Melgar y Francisco García Calderón preparan la edición de sus poesías que se imprime en Nancy (Francia). En vida, Mariano Melgar sólo publicó cuatro textos aunque se ha documentado el virtuosismo poético del héroe cultural. La tardía publicación, primero de la Academia Peruana de la Lengua (1971) y la última de la Universidad San Agustín de Arequipa (1997), dan cuenta de la culminación sospechosa de su inclusión en el canon literario hegemónico. Lo que llama la atención de la trayectoria poética es cómo la leyenda se hizo cada vez más verosímil, aun cuando los lectores llegaran a inscribirse en el blanco y negro que sale de imprenta. Si en la edición de Nancy se sostenía que “Existen muchos de éstos [“versos compuestos por otros autores”]; pero hemos tenido especial cuidado de separar todas la obras apócrifas ó de dudosa autenticidad, para que esa colección comprenda sino aquellas cuya procedencia estamos seguros.” (García Calderón en Melgar 1878: 14), en la edición de la Academia se indica casi lo mismo:

*En lo que se refiere a la autenticidad de las poesías,
la variedad de fuentes y la común costumbre de reunir*

en cuadernos manuscritos poesías de uno o de varios autores, sin consignar su nombre, hace muy difícil la atribución en muchos casos. Las poesías aquí recogidas son, por lo tanto, en su gran mayoría, indudablemente escritas por Melgar; hay otras muy fundadamente atribuidas; y otras, por fin, dudosas, o discutibles, o de otros autores coetáneos, o simplemente copiadas. De las fuentes éditas e inéditas manejadas se han eliminado, por falta de certeza, algunas composiciones; pero, por lo general, se ha preferido correr el riesgo del error, e incluir poesías tradicionalmente adjudicadas a Melgar, o que se hallan dentro de su espíritu, o que en todo caso reflejan el tono literario de la época. (ed. Academia: 1971: 14).

La seguridad sobre la escritura de Melgar proviene de dos manuscritos: el *Cuaderno 2º* de la Universidad de Indiana (Biblioteca Lilly) y el *Cuaderno 1º* de la Universidad Pacífico, donada por Pedro Benvenuto Murrieta. Sobre *Cuaderno 2º* Estuardo Nuñez ha escrito,

Dentro de este último período, destaca por su trascendencia y valioso contenido, un legajo que contiene diversas poesías de Mariano Melgar que a todas luces constituye una muestra única de manuscritos del poeta peruano de la Independencia, escritas de puño y letra por su autor y lo que es más sugestivo, inéditas buena parte de ellas (ed. Academia 1971: 495).

Y sobre el *Cuaderno 1º*, Aurelio Miro Quesada S. se responde a una pregunta:

¿Es este manuscrito, como el de la Universidad de Indiana, autógrafo de Melgar? Las apariencias externas lo indican; los rasgos de la letras son iguales; pero no tienen la regularidad caligráfica ni la firma autógrafa de Melgar [...] bien puede ser del propio

autor, de quien se ha dicho que hizo frecuentes copias de sus composiciones para sí mismo o para sus amigos de la 'tertulia literaria' de Arequipa (Melgar 1988: [10]–11).

Cuestión que nos advierte cuánto de invención puede haber en el corpus que se lee como poesía de Mariano Melgar y explica el por qué nuestra aproximación al héroe cultural como imaginario de una colectividad a lo largo del siglo XIX. En estricto, el poeta Mariano Melgar es un ícono creado en el marco de la nación decimonónica, y lo es porque obedece a la creación de un héroe cultural; poeta culto, poeta neoclásico y contradictoriamente quien hace que el yaraví asuma carta de ciudadanía para la ciudad letrada, de allí, su arraigo popular. En esto coincidimos con Juan G. Carpio Muñoz, para quien

Mariano Melgar, tenido en la ciudad por 'inventor' del yaraví arequipeño, recogió de los labios de los lonccos y retomando estas creaciones populares les dio forma culta a la usanza occidental; es decir, destiló el yaraví loncco. Melgar, entroncó la creación popular loncca con la poesía occidental, convirtiendo el yaraví loncco y chacarero en el yaraví arequipeño y ciudadano; por eso, incluso, se explica por qué se cree al patriota arequipeño como el 'inventor' del género (Carpio 1981: 65).

5. Conclusiones

Las prácticas discursivas del siglo XIX finalmente fueron merodeadas desde los márgenes de la aldea y la choza hasta hacer evidente una práctica escritural distinta y diferente. Estas prácticas escriturales coinciden con la nación andina en cada uno de nuestros países. La mediana

colectividad literaria no alcanzaba a imaginar su propia historia en el arroyo indígena (*Apu Ollanta*) que sí lo habían estimado los patricios. La ortodoxia prefirió la creación de algo menos revolucionario. Se decidió por la creación de un héroe cultural. El siglo XIX será la creación del poeta Mariano Melgar, mártir y creador; lo que reveló su condición nacional fue exactamente aquello que no gozaba del prestigio de la letra, me refiero al yaraví (fenómeno, por demás latinoamericano: los cielitos de la gauchesca argentina y el corrido mexicano). Si bien el yaraví es un vernáculo del sur peruano, se concitó como el cantar necesario de un imaginario nacional ávido de “historia”, de “letras”. Melgar se convirtió, junto con el cuidadoso programa de reposición de los cuadernos atribuidos al poeta, en el héroe cultural más popular del siglo XIX. Si para Ecuador no existe este héroe cultural, pues lo que se tiene es el cancionero popular, el Perú sí crearía su héroe cultural tal como ocurre con Juan Wallparimachi Mayta, que en su textualidad revela su ascendencia indígena y quechua para Bolivia.

* El texto que se presenta a continuación corresponde a mi tesis de doctor Etnopoética Andina, Textos y tradición oral quechua (Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007) que fue sustentada en diciembre del año pasado y corresponde al Capítulo 2, Imaginario Andino y Héroes Culturales (Entre la originalidad y la dependencia); pp. 73-75, 87-102, 113.

Notas

¹ En el primer caso se trata del Festival de Villa del Mar, Chile, 2008; en segundo el Festival Claro, realizado en marzo de este año.

² Se trata de *Hombres y bestias* (Arequipa, Tipografía Artística 1918).

³ “El héroe como poeta, Dante, Shakespeare”, tercera conferencia de Thomas Carlyle, dictada el 12 de mayo 1840 (127-171).

⁴ Luis Benjamín Cisneros, "Discurso Aniversario del Club Literario".

⁵ José Palacios Valdés, “Tradición de la rebelión de Ollantay, y acto heroico de fidelidad de Rumiñahui, ambos generales del tiempo de los Incas” en *Museo Erudito* n° 5-9 (Cuzco, 1835). Cf. también: *Anales*

del Cuzco 1856-57 y “Leyenda de Ollantay y Rumiñahui” en *Literatura Quechua* (Bendezú 1980/2003: 146–155).

⁶ Carrasco, Constantino: *Ollanta / Drama quichua en tres actos y en verso*, puesto en verso castellano en *El Correo del Perú* (Lima, setiembre - diciembre 1875). Tres años después aparece en *Trabajos poéticos* (1878). Véase: *Ollanta*. Drama quichua en tres actos y en verso ed. Ricardo Silva-Santisteban en *Teatro Quechua* (Lima, Fondo PUCP, 2000); pp. 383–480.

⁷ Cf. Juan Diego de Tschudi, *Ollanta* (Viena, 1853, 1875); Clement R. Markham, *Ollanta. An ancient Inca Drama* (London, Truner & Co., 1871); E. W. Middendorf, *Ollanta* (Leipzig, Brockhaus, 1890). Para una lectura actual del drama, las de Jesús Lara, *Ollanta* (Cochabamba, Ed. Juventud, 1971) y la de Julio Calvo Pérez, *Ollantay* (Cuzco, CBC, 1998).

⁸ A mediados del siglo XIX, Clement R. Markham, anota en *Cuzco and Lima* (London, Chapman & Hall, 1856): “Don Pablo informed me that the dramas in the time of the incas were acted before the court, in the great square at Cuzco; that the custom was kept up long after the spanish conquest, and that he himself could remember having seen, when a very little boy, a Quichua tragedy acted by indians in the town of Tinta”.

⁹ Sobre el debate remito a Eugenio Larrabure (1886), Bartolomé Mitre (1881), Teodoro Meneses (1961), Julio Calvo (1998) y Carlos García-Bedoya (2000).

¹⁰ Sobre la biografía y poesía de Mariano Melgar revítese especialmente las de José Fabio Melgar, “Noticias biográficas”, fechada en setiembre de 1865 (1878); la nota singular de José Carlos Mariátegui (1927/1988); Juan G. Carpio, *El yaraví arequipeño* (1976); Antonio Cornejo Polar, “La literatura peruana, totalidad contradictoria” (1982/1989) y Aurelio Miró Quesada Sosa, *Historia y leyenda de Mariano Melgar* (1998).

¹¹ Me refiero a su *La ilusión biográfica* (1998).

¹² Sobre la poesía de Mariano Melgar véase: *Poesías* (1878); *Álbum del centenario* (1891); *Poesías completas* (1971), *Poesía completa* (1997), principalmente. Cito por la edición de Academia, 1971.

¹³ *Breve descripción de las fiestas celebradas en la Capital de los Reyes del Perú, / Con motivo de la promoción del Excmo. Señor D.D. José Baquijano y Carrillo... al Supremo Consejo de Estado* (Lima, 1812) ed. de José Antonio Miralla (una oda, un soneto y un brindis). Véase: Oda “Ilustre Americano/Honor eterno del peruano” (ed. Academia 1971: 45–48).

¹⁴ Según la Ed. de la Academia, aparece por primera vez en *El Investigador* (Lima, de octubre 1813) volumen II, fas, 125–126, sin firma.

¹⁵ Con ese título se conoce la oda. La Academia lo registra como “Por fin libre y seguro” (Melgar 1971: 49–57). La edición de Nancy recuerda que: “Esta Oda debió de ser compuesta después de la promulgación de la Constitución Española de 1812; y con motivo de la elección del primer ayuntamiento constitucional de Arequipa. Así se deduce de su contexto; y aunque no tiene título, le hemos puesto tomándolo de la primera estrofa.” (Melgar 1878: 103–104).

¹⁶ “El cantero y el asno”, “Las abejas”, “Las cotorras y el zorro”, “Las aves domésticas”, “El asno cornudo”, “La ballena y el lobo”, “El ruiseñor y el calesero”, “Los gatos”, “El murciélago” y “El Sol”. La edición de 1997 incluye además, “Enfermedades de poetas y sus remedios”, “Dicenme, Fabio, que con furor vivo”, “Fabricio de ser noble se ha antojado” y “Por no sé que capricho”.

¹⁷ Me estoy refiriendo a su tesis de bachiller, *El carácter de la literatura del Perú* (1905: 78–80).

¹⁸ Corresponde recordar que cuando hablamos de *yaraví melgariano* estamos señalando el *yaraví moderno*, aquel que se comenzó a cantar en la ciudad y que en Arequipa ha tenido su mayor desarrollo. Al mismo tiempo hay que advertir que esta forma tiene su ancestro andino en el *harahui*, canción que se puede localizar en diversas regiones del Perú, Ecuador, Bolivia y el norte de Argentina.

¹⁹ Se trata de yaraví que empieza con el verso “¿Con que al fin tirano dueño”.

Bibliografía

- Barranca, José Sebastián (1868/196?). *Ollanta. La severidad de un padre y la clemencia de un rey*. Traducido al español con notas diversas. Lima: *Ollantay*. 2^a ed. drama quechua–español. Nota preliminar de José María Arguedas. Traducción de José Sebastián Barranca. Lima: Ed. Nuevo Mundo, 1967.
- Bendezú Aybar, Bendezú (1980). *Literatura quechua*. Prólogo y edición 2da. ed. Lima: Fondo Editorial Universidad Ricardo Palma, 2003.
- Bourdieu, Pierre (1998). *La ilusión biográfica*. Trad. Adriana Blajos. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés (Cuadernos de Literatura n.º. 9).
- Carlyle, Tomas (1840). *Los héroes*. Trad. Francisco–Luis Cardona Castro. Barcelona: Ed. Bruguera, 1967. (Libro Clásico).
- Carpio Muñoz, Juan Guillermo (1981). “El yaraví arequipeño” en

- Tarea* n° 5. Lima: octubre; pp. 63–68.
-1976: *El yaraví arequipeño*. Un estudio histórico-social y un cancionero. Arequipa, Talleres La Colmena.
- Carrasco, Constantino (1878-1875). "Ollanta/ Drama quichua en tres actos y en verso / puesto en verso castellano" en *El Correo del Perú*. Lima: setiembre – diciembre.
- Cisneros, Luis Benjamín (1874). "Discurso. Aniversario del Club Literario", *Anales de la sección Literatura*. Primer año 1973–1874. Lima: Imp. de Carlos Prince.
- Cornejo Polar, Antonio (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones (CEP).
-(1966). "La poesía tradicional y el yaraví". En *Letras N° 76–77*. UNMSM, 1966.
- Cortés, José Domingo (1871). *Parnaso Peruano*. Valparaíso, Impr. Albión de Cox y Taylor. Cf. Santiago de Chile, 1877.
- Espino Relucé, Gonzalo (2002). "La proclama de 1822. Nación, criollos e indios en el discurso de la literatura del siglo xix" en *Arrabal* n° 4, rev. Asociación de Estudios Literarios Hispanoamericanos. Lleida (España), Universitat de Lleida, 2002; pp. 51–59.
-(2001). "La aldea letrada quechua: La literatura quechua en el espacio de la literatura canónica del siglo XIX" en *Escritura y Pensamiento* Año IV, No. 8, revista del Instituto de Investigaciones Humanísticas, Lima; pp. 101–114.
-(1999). *Imágenes de la inclusión andina*. Literatura peruana del XIX. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas - Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- García-Bedoya Maguiña, Carlos (2000). *La literatura peruana en el período de estabilización colonial, 1580-1780*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.
- Larraburre y Unanue, Eugenio (1886). "Ollantay / Literatura incásica" en *El Ateneo de Lima*: junio 1886.
- Mariátegui, José Carlos (1927). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 50ª. ed. Lima: Emp. Ed. Amauta, 1988 (Obras Completas, t. 2).
- Martos Carrera, Marco (1998). "Anales de la Inquisición de Lima. Ricardo Palma, la vela verde y el sambenito" en: *Escritura y pensamiento*, año I, n° 2. Lima: pp. 213–235.
- Melgar, Mariano (1878). *Poesías*. Publicadas don Manuel Moscoso Melgar. Introducción de Francisco García Calderón. Lima:

- Tipografía de G. Crépin–Leblond, 1878.
-(1971). *Poesía completas*. Lima: Academia Peruana de la Lengua.
-(1988). *Poesías de Mariano Melgar*. Cuaderno 1º. Ed. facsimilar. Prólogo de Aurelio Miro Quesada Sosa. Lima: Universidad del Pacífico (Ms. Benvenuto).
-(1997). *Poesía completa*. Arequipa, UNSALibros – El Pueblo.
- Mitre, Bartolomé (1881). "Ollantay, drama quechua" en *La Nueva Revista*. Buenos Aires.
-(1881). "Ollanta, estudios sobre el drama quechua" en *Páginas de historia*. Ed. virtual. Elaleph.com, 2000 (Buenos Aires, marzo 1881), pp. 220–254 <http://www.e-libro.net/E-libro-viejo/gratis/paginas.pdf>
- Riva-Agüero [y Osmá], José (1905). *Carácter de la literatura independiente*. Lima: PUCP, 1962 (Obras Completas de José de la Riva-Agüero, Estudios de Literatura Peruana, I).
- T.G.C.i. P. "Carta sobre la música: en la que se hace ver el estado de su conocimiento en Lima: y se critica el Rasgo sobre los Yaravíes impreso en *Mercurio* núm. 101" en *Mercurio Peruano* n° 117. Lima: del 16 de febrero de 1792; t. IV: fol.108-114.
- Vienrich, Adolfo (1905). *Tarma Pacha–Huaray/ Azucenas Quechuas* (Nuna–shimi chihuanhau). Bilingüe. Tarma, Imp. La Aurora de Tarma, 1905; CXXIV, 131 pp. [Seudónimo: Unos Parias; antes del título: Tarma Pacha–Huaray; al final del prólogo: Pumacahua / Tarma, 27 de Octubre de 1905]. 4ta. ed. *Azucenas y fábulas quechuas*. Edición de Pedro Díaz Ortiz. Lima: Universidad Ricardo Palma, 1999. *Tarma Pacha Huaray*. Nuna shimi chihuanhuay, edición virtual y anotada por Gonzalo Espino Relucé en Homenaje a Adolfo Vienrich (1867-1908) www.gonzaloespino.blogspot.com