

tadas en los rigurosos criterios establecidos en el prólogo.

La sección Bibliográfica incluye datos completos sobre: a) la producción narrativa de los cuatro novelistas estudiados, b) estudios seleccionados sobre la NRMex. —fuentes de los trabajos incluidos en la *Recopilación*— y c) estudios sobre los cuatro novelistas. Se incluye por último una tabla con las Abreviaturas de revistas y periódicos mencionados. En síntesis, pues, el volumen comentado es indispensable e imprescindible para un conocimiento profundo y múltiple de la Novela de la Revolución Mexicana y del Proceso Revolucionario que le sirve de contexto.

Antonio González Montes

Carpio Muñoz, Juan Guillermo: *EL YARAVI AREQUIPEÑO* (Un estudio histórico-social y un cancionero). La Colmena, Arequipa, 1976.

He aquí un libro que echa nueva y sugerente luz sobre una de las manifestaciones más importantes de la literatura popular y tradicional del Perú mestizo, el "yaraví" arequipeño, un tipo de canción que llega a nuestros días, con su temática de amor doliente ("¡Hay amor!, dulce veneno/ ¡hay tema de mi delirio/ Solicitado martirio/ y de todos males lleno") y su música triste casi siempre

Su autor enfoca el problema desde una nueva perspectiva: no considera el yaraví arequipeño (al que distingue temática y formalmente de otros yaravíes, como el cuzqueño o el ayacuchano) como una forma lírico-musical solamente, sino como el producto de un grupo humano, que a través de él expresó su situación social y la particularidad ideológica de su clase. Se interesa, pues, no tanto en el producto, sino en sus condiciones de producción, con lo que intenta devolver al yaraví su sentido original, su motivación primera.

Los postulados teóricos que fundamentan este estudio se resumen en: "ir

de la expresión artística —parte de la conciencia social— al ser social que la origina, fundamenta y explica" (p. 20); y considerar el yaraví como un objeto histórico, cambiante, sometido a mutaciones según los condicionamientos de la historia.

Fiel al primer postulado, Carpio Muñoz se empeña primero en caracterizar ideológicamente la expresión artística que somete a estudio. Encuentra que el "corpus" del yaraví arequipeño redundante en el Fatalismo y el Individualismo Libertario. La posible oposición entre estas dos categorías la resuelve así: "el fatalismo... se da como una consecuencia de quien a pesar de ser libre no se siente realmente tal y no sabe qué fuerzas oscuras, le impiden ejercitar su libertad" (p. 41). Otra característica del yaraví arequipeño es "una Tristeza Inmanente", provocada por el conflicto vivencial entre la fatalidad y la libertad, que busca una solución en la muerte anhelada o en la ausencia.

Tras una búsqueda minuciosa y documentada en la estructura social histórica de la Arequipa colonial, Carpio Muñoz detecta a los "lonccos", o chacareros arequipeños, como el grupo cuya situación social fundamenta y explica la ideología expresada en los yaravíes. El origen y la condición de los "lonccos" son expuestos así:

Las chacras de la campiña arequipeña no tuvieron gran importancia económica, por lo que los españoles encomenderos las entregaron a indios de la zona (comarcanos) para su explotación, "con la sola obligación de éstos de pagar el usufructo de la propiedad en granos... dos veces al año" (p. 102) y hasta las donaron, algunas veces, a ciertos indios (yanacunas, encomenderos). Los indios comarcanos (cuyo origen parece no ser quechua) "vivían en una situación de relativa autonomía, pues si bien es cierto trabajaban una tierra ajena, el propietario de la misma no controlaba la producción, ni mucho menos controlaba sus vidas" (p. 104). A diferencia de los indios que fueron obligados a trabajar en minas, obrajes, haciendas, etc, estos indios vivían una relativa libertad,

pero sufrían el peso de una obligación de pago inaplazable y el desengaño de empeñarse en una tierra que no era de ellos. Su amestizamiento progresivo, explicable por estar situados cerca de la población blanca, no alteró el régimen económico que los sometía, ni su sentimiento negativo. A comienzos del siglo XVIII conformaban un grupo definitivamente mestizo, el de los "lonccos", que expresaba su drama social cifrándolo en los yaravíes: libertad aparente, tristeza por una suerte irremediable, anhelo de la muerte como solución a su desdicha.

De todo lo anterior, que es la línea fundamental del trabajo de Carpio Muñoz, se desprenden ciertas consecuencias contenidas en el libro. En principio, se desvirtúa la idea popular que asigna a Mariano Melgar (1790-1815) la autoría del yaraví. No es, pues, el poeta romántico arequipeño, héroe de la gesta emancipadora fusilado en Humachiri tras la fallida revolución de Pumacahua, quien creó esta forma a partir de unas canciones quechuas, llamadas "harauis", que él escuchara en indios labriegos del valle de Majes. Cuando Melgar nació, el yaraví tenía una antigüedad de cincuenta años, por lo menos. Lo que él hizo fue adoptar una canción de mestizos (realizada en español y acompañada de música pentafónica, que remite a un origen prehispánico, aunque fuese ejecutada por guitarra o bandurria), aplicarle ciertos tópicos de la lírica provenzal y afinarle su registro métrico, con lo cual dejó de ser humilde canción de labriegos para hacerse escuchar en los salones. No insiste Carpio Muñoz en que, con este paso del campo a la ciudad, y con la devolución que luego hizo la ciudad al campo de una forma ya prestigiada por el talento y la leyenda de Melgar, comenzó a perderse la motivación esencial del yaraví, que justamente su trabajo reconstruye.

Otra idea puesta en tela de juicio por este libro es la que hace provenir el yaraví, en forma directa, sin hiatos, del "harauí" quechua prehispánico, del que mantiene un poco de su nombre en una deformación españolizada. Al

respecto, recuerda Carpio Muñoz que los pobladores indígenas de Arequipa no fueron justamente quechuas, sino uro-puquinas, colla-aymaras y/o lupacas y que "la presencia quechua en Arequipa, es una presencia tardía y débil" (p. 48). Recuerda también que hasta 1862 los yaravíes recibían el simple nombre de "canciones" y que incluso Melgar los llamó así y nunca "yaravíes". Fórmula, entonces, la hipótesis de que la designación de "yaravíes" para las canciones "responde a un afán taxonómico y nominalista de algunos eruditos y viajeros como Antonio Peyra y Ruiz, Mateo Paz Soldán, que basados en el parentesco musical y literario de las antiguas Canciones con los Harawis Incaicos, las bautizaron como Yaravíes" (p. 29). Sin embargo, esta hipótesis no hace justicia al vínculo que supera el mero parentesco, pues "harauí" y yaraví presentan, con algunas salvedades, la misma temática de amor doliente y los mismos motivos, como el de las tórtolas o pajarillos que representan a los enamorados ("vuelve mi palomita/ vuelve a tu dulce nido"). Cabe, pues, una indagación más atenta de las migraciones aborígenes del Perú, tanto en tiempos prehispánicos como en los del coloniaje, y en las influencias culturales entre nuestros pueblos indígenas.

Todavía hay otras contribuciones (algunas discutibles en alguna medida, pero siempre interesantes) en el libro que nos ocupa. La explicación, por ejemplo, de cómo y por qué el culto del yaraví arequipeño está menguando, a medida que los "lonccos" ingresan al mercado interior, lo que significa el fin de sus condiciones materiales de existencia. También la recuperación que hace Carpio Muñoz (en la parte del "Cancionero" del libro) de un buen número de yaravíes y composiciones afines no siempre registrados, según como los cantan hoy las viejas generaciones de Arequipa, que contemplan con angustia cómo voces más jóvenes no se inclinan por un decidido relevo sostenedor de una tradición y un culto.

Ciertas imperfecciones discursivas del

libro (una puntuación a veces caprichosa y una sintaxis en ciertos casos extraña) son olvidadas pronto por el lector, quien ante sí ve aparecer una nueva y cautivante visión sobre el yaraví arequipaño, expuesta como un conjunto de hipótesis surgidas de una búsqueda muy bien documentada y de acuciosas observaciones. Es seguro que este libro motivará una serie de otros trabajos y nuevos puntos de vista, aunque sólo sea por el hecho de discutirle algunos de sus aspectos, lo cual beneficiará al conocimiento de la literatura popular del Perú. Por lo que contiene, es ya una de las más series contribuciones al estudio del yaraví. Teórica y metodológicamente se ofrece como un modelo en su campo.

Raúl Bueno Chávez

Tauro, Alberto: *CLORINDA MATTO DE TURNER Y LA NOVELA INDIGENISTA*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976, 68 pp.

A los libros de Manuel E. Cuadros (*Paisaje y obra, mujer e historia: Clorinda Matto de Turner*, Cuzco, Rozas, 1949) y de Francisco Carrillo (*Clorinda Matto de Turner y su indigenismo literarios*, Lima, Biblioteca Universitaria, 1967), se viene a sumar ahora, completando así la bibliografía peruana sobre el tema, el libro de Alberto Tauro: *Clorinda Matto y la novela indigenista*. Tauro había entregado hace ya unos treinta años un estudio importante, que debió aparecer como prólogo a una edición frustrada de *Aves sin nido*, bajo el título de "Antecedentes y filiación de la novela indianista" (en: *Mar del Sur*, I, 2, Lima, noviembre-diciembre 1948). En ese texto Alberto Tauro precisaba la situación histórica y la índole literaria de la obra de Clorinda Matto, en especial de *Aves sin nido*, y reseñaba con agudeza dos antecedentes que explicaban el proceso general de este género novelístico: *La trinidad del indio*, de José T. Itolarres, obvio anagrama de Jo-

sé T. Torres y Lara (Lima, Bolognesi, 1885), y *Nurrdín-Kan*, novela por entregas que Tauro atribuyó con razón a Trinidad Manuel Pérez y que apareció en *El Correo del Perú* entre enero y julio de 1872. Si en el primer caso el referente andino y la problemática del sufrimiento indígena emparentaban muy claramente a las obras de Torres y Lara y Clorinda Matto, la relación entre ésta y la de Trinidad Pérez resultaba tangencial pero de todas maneras esclarecedora: de alguna manera la explotación de los chinos en las haciendas costeñas, como reemplazo de la mano de obra esclava, resulta ser un tema homólogo al de la explotación y servidumbre del hombre andino.

En su nuevo aporte, Alberto Tauro asume los materiales anteriores, ahonda y perfecciona su visión de *Aves sin nido*, y añade tres antecedentes: *Coralay*, novelita juvenil de Clemente Althaus (que apareció por entregas entre abril y julio de 1853 en *La Ilustración*), *El Padre Horán* de Narciso Arétegui (1848), que ya ha sido materia de otros esclarecimientos, y *El Pacificador*, que es una breve continuación de *La trinidad del indio* y que se publicó en 1886 en la misma imprenta que la primera novela. El análisis de estos nuevos textos y la reiteración de las referencias anteriores proporcionan al lector un valioso panorama de los antecedentes de *Aves sin nido*, antecedentes que la crítica había omitido casi por completo.

La primera parte del libro de Alberto Tauro consigna una biografía de Clorinda Matto de Turner. Aunque no entega nuevos datos, que el mismo autor resumió en sus útiles *Elementos de Literatura Peruana* (1946), esta nueva biografía organiza mejor el curso vital de la novelista y explica con mayor honddura las distintas etapas de su existencia.

El libro de Tauro concluye con una Bibliografía de Clorinda Matto. Unánimemente reconocido como uno de los más destacados bibliógrafos de la literatura peruana, Alberto Tauro no hace más que reiterar en esta ocasión la seriedad y exhaustividad de sus aportes