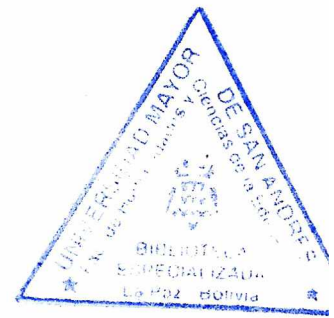


LIT.

7-15' T(

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
CARRERA DE LITERATURA



MANCHAYPUYTU: EL AMOR RECÍPROCO DESGRACIADO  
Y EL PODER DE LA MÚSICA

TESIS DE LICENCIATURA

199-i

POSTULANTE:  
SARAH MENDIETA CÁRDENAS

TUTOR:  
ALBA MARÍA PAZ SOLDÁN

10MT  
Tesis  
16/7  
63 h

LA PAZ, ABRIL DE 2008

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIAS

A MIS PADRES: GRACIAS POR SU EJEMPLO Y CARIÑO  
A MIS HERMANOS Y CUÑADOS: POR LA COMPAÑÍA EN ESTA VIDA  
A JAIME: POR SU AMOR

A MI TUTORA, ALBA MARÍA: POR AYUDARME A ENCONTRAR EL RUMBO DEL  
PROYECTO Y CONCLUIRLO

## **Preciso de “Manchaypuytu: el amor recíproco desgraciado y el poder de la música”**

El mito del Manchaypuytu es una esencia transmigratoria que aparece y reaparece con nuevos rostros y formas en expresiones artísticas pertenecientes a una tradición andina. En la presente investigación perseguimos dos de sus rastros: aquel que se expresa en la literatura y en la música.

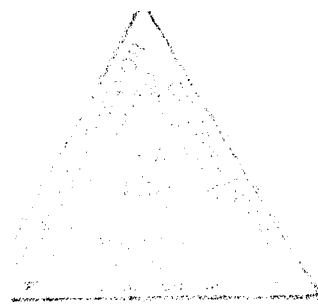
El mito del Manchaypuytu es una esencia en la que se narra/canta una historia extraordinaria, un suceso sobrenatural. En él se transmite el duelo del amante quien ha perdido a su amada y además se escucha el canto, la melodía que logra traspasar los límites entre el mundo de los vivos y de los muertos.

Para ingresar en este universo mítico andino, se eligen las siguientes ocho versiones: *La quena*, de Juana Manuela Gorriti (1845); "El Manchay-Puito" (1972) de Ricardo Palma; "Manchay-Phuito" (1928) de Teófilo Vargas; el poema "Mánchay Puitu" (1943) y la leyenda "Mánchay Puitu" (1960) de Jesús Lara; *Manchay Puytu el amor que quiso ocultar Dios* (1977) de Néstor Taboada Terán; *Manchaypuytu* (1995) de Alberto Villalpando y Néstor Taboada Terán; y la canción popular anónima *Dos palomitas*. Además, ingresan al diálogo otras versiones como: *Ese cuento de amor*, de Aramburo y Eid, *Ollanta*, una obra de teatro anónima, traducida por Jesús Lara, entre otras.

En el mito del Manchaypuytu rastreamos una tradición amorosa según la cual el amor es recíproco pero desgraciado. Esta poética amorosa es tan antigua como la humanidad misma, y se presenta en gran parte, sino en todas, las creaciones artísticas universales [Cfr. Rougemont 2002]. Con las versiones elegidas ingresamos en una poética particular del amor recíproco desgraciado, aquella construida en un contexto andino.

Asimismo, ingresamos en el mundo sonoro del mito. Por un lado se rescata la narración sobre el músico y los poderes de la música. Además, se reflexiona sobre la sonoridad en distintos niveles, ya sea que ésta se encuentre en la narración, sea potencial o real, es decir sonoramente audible. Para esta reflexión recurrimos a las propuestas de Gilles Deleuze y Félix Guattari encontradas en "Devenir musical" en su libro *Mil mesetas*.

Se realiza un viaje/recorrido de lectura a través del mito andino del Manchaypuytu, sin olvidar la universalidad del mismo, manteniendo diálogo con otros mitos de la tradición universal, entre los cuales se encuentra el mito de Orfeo.



# Índice

## Introducción

### Capítulo 1: El mito del **Manchaypuytu**

- 1.1 Orfandad del mito
- 1.2 La esencia transmigratoria
- 1.3 La revelación sagrada / profana
- 1.4 Evolución
  - 1.4.1 de la oralidad a la escritura
  - 1.4.2 la irrupción del quechua
- 1.5 Los mellizos y gemelos
- 1.6 Reactualización: el mito vivo

### Capítulo 2: **Manchaypuytu**, el mito del amor recíproco desgraciado.

#### 2.1 Duelo de redención, el **Manchaypuytu** andino

*Amor es fusión*  
*Relación entre vivos y muertos*  
*El culto a la muerta*  
*Triunfo sobre la muerte*

#### 2.2 La trágica vida/ muerte del sacerdote indígena: la leyenda boliviana

*La pareja enamorada*  
*La prohibición religiosa*  
*La locura del amor: entre muertos y tumbas*  
*La traducción/traición de Lara*

#### 2.3 El castigo divino: el **Manchaypuytu** peruano

*Belleza, fatal condena*  
*El castigo divino*  
*Duelo y culto a la muerta*  
*La voz del amante*

#### 2.4 La pena de amor, o el amor entre indios y españoles en *La quena* de Gorriti

*El conflicto racial*  
*La voluptuosa virgen americana*  
*Amor espiritual y amor carnal*  
*Irrupción al mundo de los muertos*  
*La pena de amor: o el Manchay Puytu mestizo*

## 2.5 El triunfo amoroso en el *Manchay Puytu el amor...* de Néstor Taboada Terán.

*La promesa de eterna unión*

*De aparecidos y cadáveres*

*El amor desaforado: El Bigardo y las 360 indígenas*

*El misterio de la Trinidad: la trágica reunión amorosa*

## 2.6 Hacia una poética amorosa andina

### Capítulo 3: La música en el mito del Manchaypuytu

#### 3.1 El germen musical: el *ritornelo*

3.1.1 Sonoridad en la narración

3.1.2 Sonoridad en potencia

3.1.3 Sonoridad real/actual

#### 3.2 El poder de la música: Devenir la amada

3.2.1 La voz: el conjuro

3.2.2 El instrumento

#### 3.3 El músico

#### 3.4 El espacio sonoro

3.4.1. Esencia andina

3.4.2 El espacio físico

### Conclusión

### Anexos

1. Otras versiones del mito
2. "Manchay Phuito", *yaraví incaico* de Teófilo Vargas.
3. *Manchaypuytu, ópera en tres actos* de Alberto Villalpando sobre libreto de Néstor Taboada Terán.
  - a. Portada del programa del estreno de la ópera, *Manchaypuytu*.
  - b. Fragmento del inicio de la ópera,
  - c. Fragmento del final de la ópera: el reencuentro de los amantes.

### Bibliografía

## Introducción

En el poema "Música Griega", de Jorge Luis Borges, se enumeran pequeños goces humanos que surgen mientras se escucha una melodía. Al inicio del poema leemos: *Mientras dure esta música / seremos dignos del amor de Helena de Troya*. El autor habla del instante en el que se ingresa a otras esferas a través de la música. De manera análoga, encontramos esta particularidad en el mito del Manchaypuytu, pues mientras dura el lamento, mientras escuchamos el canto, somos partícipes del amor/ dolor de los amantes.

Este proyecto investigativo se gesta a partir de la lectura de la novela de Néstor Taboada Terán, *Manchay puytu el amor que quiso ocultar Dios* (1977). La poderosa y desgarrante historia de Antonio, sacerdote mestizo, que enloquece al perder a María e intenta recuperarla con un yaraví ejecutado con un hueso extraído de su cadáver, además de fascinar e inquietarnos, nos deja con varias interrogantes: ¿De dónde proviene el poema quechua del siglo XVIII transcrito a manera de epígrafe? O bien, ¿a qué fuentes acude el autor para transcribir la melodía? Estas son algunas de las preguntas que surgen durante la lectura de la novela, que nos obligan a investigar detenidamente y referirnos a otras versiones en las que se cuenta la misma historia básica.

Ahora bien, este evidente impulso de búsqueda surge del interior de la narración. La novela en sí nos desplaza hacia otros textos, estableciendo relaciones, tendiendo hilos conductores y constituyendo una red de sentidos comunes entre ellos. Asimismo, y esto lo evidenciaremos detenidamente en el primer capítulo de la presente investigación, además de establecer relaciones, sentimos un impulso poderoso por encontrar la génesis del Manchaypuytu, la versión primera, o bien la versión esencial de la cual "supuestamente" derivan las demás.

¿Cuál de todas es la versión *original*? Si consideramos cada versión en su particularidad e intentamos encontrar un origen, el trabajo nunca llegaría a un fin. Por un lado, mientras más nos adentramos en la investigación, encontramos nuevas versiones. Por otro lado,

¿bajó qué criterio nos regimos para encontrar la versión original? Ahora bien, si planteamos una noción amplia y flexible del mito, en la cual las diferentes versiones forman parte de un universo mítico particular, se comprende la razón de las interrogantes, se entiende por qué existen fuerzas que nos impulsan a enlazar entre sí las versiones. De esta manera, la novela de Taboada Terán, *Manchay puytu el amor que quiso ocultar Dios*, es solamente una entre tantas otras versiones pertenecientes a géneros literarios y musicales que configuran un universo mítico, que nosotros denominamos como el mito del Manchaypuytu.

Luego de realizar una vasta labor de investigación y encontrar un número considerable de versiones, elegimos ocho de ellas para nuestro análisis central, aunque mencionamos algunas más. Con este corpus construimos nuestro particular universo mítico. Nuestra propuesta se establece sobre la canción popular *Dos palomitas*, que convenimos en designar como un centro mítico figurativo. No pretendemos establecer esta versión como *original* o *primera*, sino iniciar el círculo de relaciones con una canción que, al igual que otras versiones, contiene la esencia mítica y se adscribe mínimamente a un contexto geográfico y temporal. En la canción popular *Dos palomitas* encontramos las dos pulsiones fundamentales: el amor y la muerte que se expresan a través de un canto de dolor que se escucha y se repite una y otra vez.

A esta base musical, se suman otras dos versiones esencialmente sonoras: el yaraví incaico "Manchay Phuito" de Teófilo Vargas; y la ópera *Manchaypuytu*, cuya música es compuesta por Alberto Villalpando sobre el guión de Néstor Taboada Terán.

---

<sup>1</sup> *Yaraví* o *arawi*, que proviene del verbo quechua *arawiy* que significa versificar, es una forma literaria y musical caracterizada por constituirse en una especie de invocación a alguien o a algo: a los muertos, a los guerreros, a la naturaleza, etc. Con el tiempo esta clasificación evoluciona convirtiéndose en la forma musical a través de la cual se expresan sentimientos, fundamentalmente referentes a las penas del amor. Algunos historiadores, como Jesús Lara y Díaz Gainza, entre otros, delimitan el campo temático del *yaraví* a canciones tristes y melancólicas. De todas maneras, aunque no sea el único tema, uno de los grandes temas descrito en estos poemas cantados es el dolor sentido ante la ausencia del ser amado [Lara 1993: 44-45]. Se utilizará el término *yaraví* para denominar a las versiones que contengan ambos elementos: música y letra.

Entre las versiones escritas elegimos dos leyendas que provienen de fuentes orales: "El Manchay-Puito" de Ricardo Palma y el "Mánchay Puitu" de Jesús Lara. Asimismo, analizamos la letra del yaraví transcrito por Vargas como versión literaria -independiente de la parte musical- de la cual tenemos dos traducciones, una realizada por el mismo Vargas, con el título "Manchay-Phuito", y otra de Jesús Lara, conocida como "Mánchay Puitu". Finalmente, incluimos en nuestro análisis dos novelas: *Manchaypuytu el amor que quiso ocultar Dios* de Taboada Terán y otra escrita hace más de 150 años, *La quena* de Juana Manuela Gorriti.

Al elegir estas versiones fundamentalmente nos concentramos en elaborar un círculo mítico variado. No pretendemos concentrarnos en un solo género narrativo, sino diversificar al momento de elegir. Por esta razón, incluimos versiones poéticas así como literarias y musicales, entre otras: recogemos miradas pertenecientes a géneros distintos, paseamos a través el yaraví y la ópera, la leyenda y la novela, la poesía y la canción popular. De esta manera, nuestra red de relaciones establece hilos conductores entre versiones literarias y versiones musicales pertenecientes a diferentes contextos geográficos y temporales. En nuestro corpus mítico, la primera versión escrita se publica en Lima en 1845, mientras que otras versiones circulan a finales de ese siglo, como la leyenda de Palma. Concluimos con la ópera de Villalpando, que se estrena en La Paz, en 1995.

Después de delimitar el objeto de estudio, nos sustentamos sobre una configuración mítica, un universo mítico, en el que se reúnen las historias, las versiones, que transmiten una y otra vez la misma esencia. Los lazos naturales que se establecen entre las versiones configuran un círculo mítico en el que se establecen poéticas particulares. Así, el mito *andino del Manchaypuytu* se establece sobre un núcleo mítico que cuestiona dos pulsiones esenciales para el ser humano: el *amor* y la *muerte*. Estas pulsiones son expresadas a través de una melodía que invoca al *poder de la música*. Describimos al mito como andino, puesto que aunque las cuestiones fundamentales son universales, una lógica de interpretación, aproximación e incluso espacialidad perteneciente al mundo de los Andes atraviesa y determina todas las versiones elegidas.



Al plantear una noción amplia y flexible del mito, pues creemos que así lo exige la naturaleza del mismo, el núcleo mítico, desprovisto de elementos contextualizadores, se abre a una lectura como mito universal. El duelo eterno convertido en un canto, a través del cual el amante espera unirse con el ser amado, forma parte del mito universal del *amor recíproco desgraciado* y del *poder de la música*. El mito andino se configura como un fragmento o fracción del mito universal de un círculo más grande en el que se encuentran otras narraciones, relatos y canciones. En nuestra lectura incluimos mitos universales: nos referimos al *Orfeo* de Ovidio y *Les nuits d'été (Las noches de verano)* de Gautier y Berlioz, dos versiones pertenecientes a aquel círculo mítico universal.

Luego de establecer un círculo de relaciones entre las versiones elegidas, en el segundo capítulo nos concentramos en las pulsiones fundamentales del mito: el amor condicionado por la muerte. En estudios anteriores, los cuales se concentran fundamentalmente en la novela de Taboada Terán<sup>2</sup>, el tema amoroso ha sido abordado de manera superficial o como punto de partida para analizar la sexualidad. En el estudio de Rosario Rodríguez Márquez, *Manchay Puytu, el amor que quiso ocultar Dios (1977), indigenismo, realismo mítico y trabajo con el lenguaje*, la autora afirma que *la novela se constituye como una remirada y una recreación de esa leyenda de amor...* [2005: 60]. Pero el amor es traducido como deseo corporal, pues el análisis se concentra en la imagen del cuerpo de la amada como objeto de deseo, así como en los puentes de deseos construidos entre los amantes, los cuales superan la muerte. Keith Richards es más categórico al respecto, pues divide en dos los puentes centrales de la novela: *sexo y muerte* [1999; 59]. El tema amoroso se reduce a una problemática sexual. A diferencia de estas aproximaciones, en nuestra investigación nos concentramos por entender la relación entre los amantes, no solamente física, sino espiritual. Pues el amor, en el mito del Manchaypuytu comprende una relación de complicidad y unión entre los amantes, y aunque la relación sexual es quizá un elemento fundamental, no es el único.

---

<sup>2</sup> Jesús Lara presenta un breve análisis del poema *Manchay Puytu* y de la leyenda que él mismo escribe. Díaz Gainza, como historiador, realiza un trabajo de recopilación y transcripción, y no presenta una lectura o análisis propios.

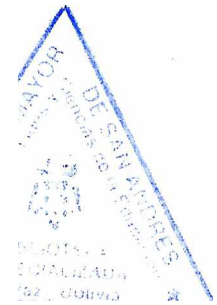
Luego de un análisis detallado de las diferentes versiones, es posible establecer una poética amorosa andina: las expresiones particulares de amor, las relaciones establecidas entre amantes, los cantos amorosos, entre otros, son elementos que describen las particularidades del amor en el mito. Consideramos importante internarnos en el mundo amoroso de los amantes e intentar comprender su relación, pues solamente entendiendo la magnitud del amor se comprende el alcance del duelo, la gravedad del infortunio.

Aunque nuestro primer contacto con el mito se realiza a través de una versión estrictamente literaria, de entrada percibimos su esencia musical, y es que la novela de Taboada Terán no logra separarse de la música, sino estrecha la distancia y mantiene el nexo, el cual es irrompible. Para entender de manera más acertada la sonoridad en la literatura y en versiones musicales, desde una perspectiva literaria, recurrimos a Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes hablan sobre el *devenir musical* como acontecimiento musical a nivel de expresión y de contenido, así como del *ritornelo*, un concepto filosófico que alude a contenidos musicales reales y potenciales. Más que una aplicación de las teorías propuestas por los filósofos franceses, en el tercer capítulo utilizamos sus reflexiones para ingresar en ese universo sonoro del mito y contestar algunas de las más esenciales preguntas, como: ¿qué rol juega la partitura en la novela? O bien, ¿qué relación existe entre la melodía de la novela y aquella del yaraví?

En esta breve introducción reconocemos que el propósito central de la presente investigación es el de ingresar en el universo del Manchaypuytu con las versiones elegidas, fundamentalmente, y presentar una particular construcción del mito del Manchaypuytu que surge a partir de la lectura comparativa. El mito del Manchaypuytu se constituye en uno de los más profundos mitos amorosos de la literatura boliviana: hace más de 150 años que se mantiene vivo, se presenta con nuevos rostros y formas en versiones escritas así como musicales. La presente investigación pretende rescatar un fragmento de este vasto universo mítico. Estamos conscientes de haber dejado de lado muchas versiones del mito del Manchaypuytu, pues, aunque en el anexo brevemente

comentamos sobre algunas de ellas, en nuestra labor investigativa encontramos un número aún mayor, que ciertamente constituye un vasto material para futuras investigaciones. De esta manera, el universo del mito de Manchaypuytu es inagotable, las relaciones que se establecen entre versiones abren el diálogo hacia nuevos relatos, a nuevos poemas, tejiendo una red de conexiones cada vez más extensa.

Concluimos afirmando que la riqueza de la investigación se encuentra en los textos mismos, la fuerza y el encanto del mito se hace presente en cada una de las historias y en su particular manera de ser expresadas. Estas características, su riqueza, fuerza y encanto, también se nos hacen presentes, pues mientras nos sumergimos, mientras comentamos, analizamos e investigamos somos partícipes del amor y del dolor de la unidad amorosa.



## Capítulo 1: El mito del Manchaypuytu

La leyenda del Manchay Puytu narra la trágica historia de amor de un sacerdote y su sirvienta, ambos indígenas, quienes viven en Potosí durante la época colonial. Después de prometer permanecer juntos eternamente, la amada muere, disolviendo la unidad amorosa. La narración se concentra fundamentalmente en describir el duelo del amante quien, después de desenterrar el cuerpo de la amada, le corta la tibia y construye una quena, con la que ejecuta el más triste y desgarrador yaraví.

Desprovista de su fuerza y encanto, resumimos una de las leyendas más desgarradoras conocidas por la tradición andina, que se difunde inclusive hasta la actualidad oralmente, así como en la escritura. En nuestra labor de investigación encontramos numerosas *versiones* que reescriben el mismo suceso: relatos orales y escritos, poemas y yaravíes, novelas y leyendas, entre otros, pertenecientes a géneros literarios y musicales. Son *versiones* pues recrean la tragedia amorosa de los amantes de manera particular y distinta. De esta manera, para delimitar nuestro objeto de estudio, escogemos un corpus con el cual construimos nuestra propuesta de un particular universo mítico<sup>3</sup> que en adelante denominamos *Manchaypuytu*.

Antes de develar la propuesta de construcción de mito, nos detenemos para presentar las ocho versiones elegidas, organizadas según la fecha de publicación. *La quena*, una novela corta escrita por Juana Manuela Gorriti, es publicada por entregas en *La Revista de Lima* (1845)<sup>4</sup>, y se constituye en la primera versión escritas. La segunda versión elegida es atribuida a Ricardo Palma, uno de los íntimos amigos de Juana Manuela Gorriti,

---

<sup>3</sup> Considerando que la temática en torno al mito es, *en el sentido más amplio de la palabra, oceánica* [Duch 2000: 50], en el presente capítulo estableceremos una definición a partir de diferentes posturas y formulaciones de teóricos y estudiosos la cual posibilitará entender nuestra propuesta de construcción del mito del Manchaypuytu.

<sup>4</sup> En *Juana Manuela Gorriti: narradora de su época*, Mary Berg precisa que después de que Belzú, el esposo de Juana Manuela Gorriti, es desterrado por conspirar contra el gobierno, su mujer y sus hijas le acompañan al Perú. Durante esta época se publica *La quena*, su primera novela, cuando la autora tiene dieciocho años [Berg 1997: 1].

Esta es la primera versión escrita conocida, según la investigación de Keith Richards [1999:21].

perteneciente al mismo círculo literario, quien incluye en su célebre y extenso libro *Tradiciones* (1872) la leyenda "El Manchay-Puito". La tercera versión elegida lleva como título "Manchay-Phuito" y es publicada en *Aires Nacionales* (1928). Este yaraví se presenta como transcripción de una melodía compuesta y/ o ejecutada desde el tiempo de los incas, según Teófilo Vargas. Además de incluir la transcripción musical, como partitura con la letra en quechua, el autor proporciona una traducción al castellano. Casi 20 años después, en *La literatura de los quechuas* (1943)<sup>8</sup>, Jesús Lara publica el mismo yaraví de Vargas en quechua<sup>9</sup> con el título de "Mánchay Puitu"<sup>10</sup> y además incluye una traducción propia. Jesús Lara es autor, asimismo, de la quinta versión elegida para nuestro corpus, la leyenda "Mánchay Puitu", publicada por primera vez en el libro *Leyendas quechuas* (1960)<sup>11</sup>. Entre una de las versiones más contemporáneas incluimos la novela de Néstor Taboada Terán, *Manchay Puytu el amor que quiso ocultar Dios* (1977). Años más tarde, el mismo autor adapta la novela y escribe el guión de la ópera *Manchaypuytu* (1995), cuya música es compuesta por Alberto Villalpando. Finalmente, y fundamentalmente desde un punto de vista musical, elegimos como nuestra octava versión una canción popular anónima que titula *Dos palomitas*, la cual circula oralmente inclusive hasta la actualidad.

---

<sup>6</sup> Gorriti es recordada como una de las impulsoras del movimiento literario en Lima. Ella organiza veladas literarias que atraen a escritores de la época, entre los cuales se encuentra Ricardo Palma. [Berg 1997: 5].

<sup>7</sup> Aunque no existen pruebas, es muy posible que Palma conociese *La quena* antes de escribir su leyenda, pues ambos pertenecen a un mismo círculo literario. *La Gorriti, sin escribir versos, era una organización altamente poética. Los bohemios la tratábamos con la misma llaneza que a un compañero, y su casa era para nosotros un centro de reunión*, dice Palma sobre su amiga y compañera [citado en Berg 1997: 3].

<sup>8</sup> La primera versión es publicada en 1943. En el presente trabajo utilizamos la quinta edición publicada en 1993. Al realizar comparaciones con anteriores versiones, encontramos un error de edición, en el primer verso de la tercera estrofa se traduce "jasp'ini" como añorar, vocablo quechua que proviene del verbo "jasp'iy" que significa arañar. En la edición publicada en 1993 leemos: *Voy añorando la tumba en que duerme*, mientras que en otras versiones del mismo autor, se traduce correctamente *Voy arañando la tumba en que duerme*.

<sup>9</sup> Lara transcribe el yaraví recopilado por Vargas con diferencias ortográficas. En la introducción del libro, el autor aclara que para la transcripción del idioma quechua se utiliza el sistema de escritura aprobado en el Tercer Congreso Indigenista Interamericano (La Paz, 1954) [Lara 1993: 8].

<sup>10</sup> Nótese la alteración del título, se agrega un acento en la a, se quita la h, y se cambia la o por u.

<sup>11</sup> En este trabajo se utiliza otra edición del libro, *Mitos, leyendas y cuentos de los quechuas* (2003).

Proponemos que el Manchaypuytu, la esencia presente todas las versiones, se constituye en un mito andino. Es un mito pues en él se expresa aquello que es inexpresable e irrepresentable. El mito recrea aquello que es incomprensible para el ser humano: la muerte del ser amado y el poder de la música. En este mito irrumpen poderes divinos y la línea entre el mundo de los vivos y de los muertos se diluye a través del poder de la música. Y es andino puesto que se adscribe a un determinado contexto, los rostros se hacen particulares, los cantos son específicos. Proponemos, entonces, un recorrido de reconocimiento por aquello que denominamos mito del Manchaypuytu desde una perspectiva literaria y musical<sup>12</sup>.

El primer rastro que perseguimos del mito del Manchaypuytu se encuentra en la literatura: en el cuento, en la poesía, en la novela, entre otros géneros literarios. Aunque existe un natural nexo entre las versiones escritas y los relatos orales, la presente investigación se concentra en versiones escritas. No es posible negar la influencia oral en las narraciones literarias, es evidente que en muchas versiones se ha conservado la forma original de la narración oral. Sin embargo, estos mitos orales han sido transformados y modelados y nos llegan, en la actualidad, a través de la literatura. Un autor ha dado la forma final a la imagen, un narrador se presta a relatar lo sucedido a través de una voz literaria, a través de recursos propios de la palabra escrita. De esta manera, se forman personajes literarios, se construyen escenarios y espacios: el mito de nuevo es vivificado y permanece registrado en la escritura<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> > es que el mito del Manchaypuytu se modela y remodela sin cesar en la literatura y en las artes. En la puesta en escena de la ópera *Manchaypuytu* de Alberto Villalpando y Néstor Taboada Terán, Ricardo Pérez Alcalá diseña la escenografía. Uno de los cuadros se reproduce en la portada del programa (ver anexo 2). Este es solamente un ejemplo en el cual se evidencia que el mito del Manchaypuytu surge también en las artes plásticas.

<sup>13</sup> En "juventud de los mitos" Carriere elabora un detallado estudio sobre los *nuevos mitos* Europeos. En una de sus postulaciones fundamentales afirma que entre los siglos XV y XVII nacen personajes que se convierten en los actores de los mitos modernos. A partir de este momento, se crean los nuevos mitos, aquellos que nos acompañarán incluso hasta la actualidad. *Bastante tiempo después, cuando Europa se convierte en la Europa que conocemos — entre los siglos XV y XVII, una Europa conquistadora, aventurera, dominante y seductora—, vemos como, sin previo aviso, aunque no había sucedido nada parecido en la Edad Media, inventa un determinado número de personajes que enseguida funcionarán como mitos, como mitos modernos hasta el punto de hacerse inseparables de la propia imagen de Europa tal y como, en adelante, se mostrará al resto del plantea. Tratemos de abordar estos mitos nuevos, jóvenes*

El segundo rastro que perseguimos en el mito del Manchaypuytu es aquel que se encuentra en la música. De manera análoga a la literatura, encontramos versiones musicales en las cuales se construye un universo sonoro perteneciente al mito del Manchaypuytu. Pues, además de contar/narrar el relato mítico, se canta, se entona el Manchaypuytu. El relato mítico se transmite a través de la palabra oral, pero además a través de la música: a través del canto, de la melodía ejecutada con la quena. *Es la música la que penetra hasta la más recóndita esencia del mundo, no las palabras. Sí, la música no es imagen sino mundo* [Lieberman y Schoffer 1997: 125], proponen los autores de *El pentagrama secreto: el mito de la música y la música del mito*, en referencia al mundo creado en el *Anillo de los Nibelungos* de Wagner. Encontramos esta misma característica en el mito del Manchaypuytu: el mundo mítico se crea a través de una dimensión sonora. Los personajes son descritos en la ópera, en la canción, en el yaraví. El mundo mítico del Manchaypuytu surge a través de la melodía cantada y/o ejecutada.

Ahora bien, el mito musical es doble, pues además de construirse a través de la música se elabora una historia musical, una temática en torno a la música y su poder. Tanto en las versiones literarias como en las musicales se describe la personalidad del músico quien posee poderes sobrenaturales, además se describe el instrumento con el cual se ejecuta la melodía, incluso se describe la melodía con la que se intenta recuperar a la amada<sup>14</sup>.

---

[Carriere en Bricout (comp) 2002: 32]. Es interesante resaltar el nacimiento de los "mitos literarios", es decir mitos que se forman en la literatura, característica que más adelante vuelve a recalcar: *De entrada, lo que nos llama la atención es que la mayor parte de estos mitos posee un origen literario, lo que viene a querer decir que son personajes y tienen un autor* [Carriere en Bricout (comp) 2002: 32].

<sup>14</sup> Sobre el mito de la música Lewis Rowell escribe: *Y la música como mito exhibe algunas características únicas: los elementos míticos ligan a ambos, a la persona del músico y su arte, en lo abstracto, a diferencia de otros papeles míticos tradicionales como el del médico o el sacerdote, donde el centro está claramente en la mística y el carisma personales. El mito de la música se construye también sobre una curiosa dicotomía; se la suele establecer en términos de un conjunto de antítesis, en el cual una o la otra se convierten en dominantes de vez en cuando. La más significativa de estas antítesis es, sin discusión, la noción paradójica de que la música posee tanto poder como transitoriedad. La música tiene el poder de crear el universo, curar a los enfermos y resucitar a los muertos; pero a la vez es tan frágil y perecedera que estamos en peligro de perderla y sólo poder conservarla en nuestra memoria* [Rowell 1999: 66-67]. En el tercer capítulo de la presente investigación justamente nos detenemos a analizar estas características míticas: la relación del músico con su arte, el poder de la música y la transitoriedad de la misma.

El Manchaypuytu se constituye en un mito literario en tanto que los personajes y los sucesos nacen en la literatura, se forjan en narraciones escritas, se transforman en las nuevas novelas y permanecen vivos en la nueva literatura. Pero, además, el mito se conserva a través de la música, pues surge con nuevos rostros musicales, con nuevos cantos y nuevas melodías, creando ese universo mítico que narra los extraordinarios sucesos ocurridos por el poder de la música.

En este capítulo nos detenemos para explicar y definir características míticas las cuales nos ayudan a ingresar al universo mítico del Manchaypuytu. Más que una suma de definiciones o un marco teórico sobre el mito, intentamos construir una propuesta para ingresar en este universo mítico.

### 1.1 Orfandad del mito

En nuestra labor de investigación advertimos una fuerza que impulsa a encontrar el *origen* del mito del Manchaypuytu. Muchos narradores e investigadores tienen como objetivo central hallar la versión *original* del mito, ya sea para utilizarla en su creación, o para presentar el hallazgo. El resultado de la búsqueda da lugar a una red de influencias y confluencias, relaciones e interrelaciones generadas en torno al mito. De esta manera, se crea un texto-tejido heterogéneo, un corpus literario y musical donde se entrelazan unas y otras versiones provenientes de distintos contextos y espacios temporales.

En *La literatura de los quechuas*, Jesús Lara analiza brevemente la leyenda y el poema "Manchay Puytu", afirmando que su traducción proviene del poema original. El autor establece un nivel de jerarquías, según el cual aquellas versiones más lejanas al texto original son de menor calidad. Una de estas imitaciones, como las califica el autor, es

---

Más adelante, Rowell describe a la *imagen mítica más familiar del músico*, a Orfeo, el *cantor/profeta*, que como personaje musical ha sido transmitido de generación en generación en versiones literarias, musicales, entre otras.



atribuida al investigador alemán Middendorf , quien presenta un poema como *el verdadero Manchay Puytu*. Más adelante encontramos un verso de otra composición, que en comparación a la de Middendorf es de incluso menor valor, según Lara. Este verso pertenece al poema conocido como *Mánchay Phuito*, atribuido al cura Gabriel Mencía. Finalmente, Lara asegura que la versión original transcrita en su libro proviene de fuentes confiables, de un antiguo libro del siglo XVIII, conservado por el doctor Ismael Vásquez. En este comentario sobre las versiones del poema andino, Lara no menciona a Teófilo Vargas, pero páginas más adelante, después de transcribir el yaraví, precisa sus fuentes atribuyendo el yaraví a Vargas. De la información otorgada por Lara podemos inferir que la versión de Vargas es idéntica a aquella copia antigua del siglo XVIII perteneciente al doctor Ismael Vásquez. El investigador afirma que el verdadero "Manchay Puytu" proviene de un libro antiguo, cuyo título no se precisa, más adelante afirma que es posible encontrarlo en el libro *Aires Nacionales* de Teófilo Vargas.

Díaz Gainza, en *Historia Musical* de Bolivia (1977), resume el mito como la historia de un músico nativo, llamado Camporreal, quien luego de morir su amada, le corta la tibia y construye una flauta vertical<sup>16</sup>, con la que toca este melancólico yaraví. Según el historiador, la leyenda se encuentra en las crónicas peruanas del siglo XVIII, y la melodía es atribuida a Gómez Carrillo. El autor transcribe la letra de la canción y aclara que estos versos, cantados con una melodía que no se precisa, son una síntesis o un plagio de otros más antiguos encontrados en el drama de *Ollantay*<sup>17</sup>. Páginas más adelante, Gainza aclara

---

<sup>15</sup> Ernst W. Middendorf (1830-1908) estudió medicina en Alemania. A partir de 1854 radica en Sur América. Su interés por la cultura andina lo lleva a visitar partes de Perú y Bolivia (1885-88). Al regresar a Alemania publica sus estudios sobre lingüística y poesía (1890-95) [Hirst: 2004: 1].

<sup>16</sup> Llama la atención que en la *Historia Musical de Bolivia*, donde encontramos un listado de los diferentes instrumentos de viento utilizados en el altiplano, en vez de especificar el instrumento utilizado se lo describe como flauta vertical. Más adelante comprobamos que para el autor "kena" es sinónimo de "flauta vertical".

<sup>17</sup> El yaraví encontrado en *Ollantay*, antiguo drama anónimo del tiempo de los incas, cuenta la trágica historia de dos palomas quienes sufren pues su amor no puede continuar a causa de un obstáculo que no es descrito. El duelo se expresa a través del canto de la paloma, quien busca reunirse con su amada. El llanto/canto/búsqueda se prolonga hasta que finalmente la paloma muere abatida. Así, la muerte es la única solución, la última salida para cerrar o terminar la historia. Aunque en la obra de teatro se indica que el yaraví es un canto, no encontramos un registro o transcripción musical.

que finalmente, después de casi haber concluido su libro, encuentra el poema auténtico, de probable origen potosino. Gainza cita un verso del poema traducido por Lara y aclara que la versión completa se encuentra en *Aires Nacionales*, de Teófilo Vargas.

Keith Richards, en *Lo imaginario mestizo* (1999), analiza los múltiples sentidos de la novela *Manchay Puytu el amor...* de Néstor Taboada Terán. Antes de iniciar la lectura interpretativa, cae en el mismo afán de muchos otros estudiosos del mito: intenta encontrar *el* (sic) *génesis del Manchay Puytu*. Richards afirma que aunque existen antecedentes escritos, como *La quena* de Juana Manuela Gorriti y "Manchay Puito" de Ricardo Palma, en la novela encontramos claras influencias de dos versiones: la leyenda popular, principalmente -la versión de Jesús Lara-, y la leyenda de "Isicha Puytu" -recogida por Jorge Lira y traducida por José María Arguedas-. El autor insiste en la influencia de la leyenda de Lira, aunque Néstor Taboada Terán niega conocerla. En el mismo capítulo, Richards continúa revisando otras versiones del Manchay Puytu y llega a la conclusión de que no se conoce el origen: *la novela se teje con diferentes hilos, cuyos orígenes no se conocen* [Richards 1999: 27]. Richards plantea, además, que la novela es una especie de síntesis o resumen de las anteriores versiones que han circulado durante tanto tiempo; es decir que esta versión funciona como una especie de recopilación de lo anteriormente escrito. Aunque el autor admite que los orígenes son inciertos, que finalmente no es posible determinar los hilos con los cuales se construye la novela, cree pertinente presentar y comentar sobre las anteriores versiones.

Inicialmente evidenciamos que con el propósito de encontrar el origen se establecen relaciones entre las versiones, pues los hilos conectores se encuentran en el centro mismo de las historias, relatos o canciones. Es evidente el nivel de intertextualidad presente, se establece un círculo de relaciones entre relatos, poemas, canciones. Pero, ¿por qué existe esa necesidad de encontrar un origen? ¿Por qué tanto autores, como estudiosos e investigadores se empeñan por descubrir el verdadero Manchaypuytu?

---

<sup>18</sup> En la primera parte de su libro que titula "Génesis de "Manchay Puytu el amor que quiso ocultar Dios"" Richards intenta develar el origen de la novela, la fuente primera que da lugar a la construcción novelística.

Intentando distanciarnos de tales propuestas, consideramos cada versión en su especificidad y particularidad, en primera instancia formando parte del *mito del Manchaypuytu* y asimismo como parte de un *mito universal*. El propósito es el de sumergirnos en esta construcción mítica propuesta, conformada por las versiones elegidas, con el fin de comprender la fuerza y el sentido del mito.

De esta manera, el Manchaypuytu inicialmente se constituye en *un mito andino*. Es mito en tanto que la historia contiene un tono más profundo y rico, pues no solamente se cuenta la muerte de la amada y el duelo del amante, sino que se revela el destino trágico del ser humano ante la muerte del ser que más ama en este mundo. Por sus particularidades, por los detalles que construyen al mito, los cuales serán explicitados en los siguientes capítulos, describimos al mito como *andino*. Junto al él existe otro más profundo que lo rodea, y se constituye en el *mito universal del amor recíproco desgraciado y el poder de la música*, el cual sobrevive en la sociedad desde el inicio de los tiempos. De esta manera, postulamos que el mito andino se constituye en una variación o versión específica de un mito universal perteneciente a la humanidad.

*El mito, cualquier mito concreto, es un momento en un proceso de traducción sin término y quizás también sin objeto* [Duch 2000: 337], comenta Duch sobre el modelo mítico propuesto por Lévi-Strauss. Y es que cada una de las versiones con las que trabajamos se constituyen en un mito particular, que a la vez forma parte de un proceso mítico que nunca llegará a un fin, el cual traduce la esencia particular para que sea entendible en un determinado momento y para un determinado público. *Por eso podemos afirmar que el universo de los mitos*

---

<sup>19</sup> En el presente trabajo intentamos no caer nuevamente en el mismo rumbo de buscar una versión original, aunque estamos conscientes de la fuerza que nos empuja hacia tal cometido.

<sup>20</sup> Mircea Eliade, en su libro *El mito del eterno retorno*, establece la diferencia entre una *historia* y un *mito*. *El mito no era, por otra parte, cierto más que en tanto que proporcionaba a la historia un tono más profundo y más rico: revelar un destino trágico* [Eliade 1980:51].

<sup>21</sup> Describimos al mito universal como un círculo más grande que aquel formado por el mito andino. En nuestra lectura, el mito universal contiene a los mitos específicos, entre los cuales se encuentra el mito andino del Manchaypuytu.

<sup>22</sup> En el siguiente punto "La esencia transmigratoria", se profundizará sobre el *amor y la muerte*, así como sobre *el poder de la música*.

*se puede equiparar a una carrera de incesantes remisiones, sin que se pueda llegar a conocer qué narración constituye el punto de partida y cuál pondrá el punto final al torrente narrativo* [337], nos dice Duch resumiendo la propuesta de Lévi-Strauss.

En vez de buscar la versión primera y desacreditar a las demás versiones, consideramos todas ellas como parte de un mito andino, denominado Manchaypuytu, el cual también forma parte de un mito universal. Una vez que consideramos a las versiones como parte de un mito, el cual se encuentra sumergido en un proceso de continuo e incesante cambio y transformación que quizás nunca tendrá fin, el problema de buscar el verdadero origen queda eliminado. *Se podría decir, de manera general, que un mito es una historia, una fábula simbólica, simple y patente, que resume un número infinito de situaciones más o menos análogas* [2002: 19], nos dice Rougemont. De la misma manera, el mito del Manchaypuytu se construye a partir de un número infinito de versiones y variaciones que tratan sobre un mismo acontecimiento esencial.

La vida o el rumbo que sigue cualquier mito, no responde a ningún orden preestablecido. Después de encontrar un número de versiones del mito del Manchaypuytu, elegimos un corpus dentro del cual evidenciamos transformaciones y cambios trascendentales. Inicialmente, consideramos versiones de diferentes periodos temporales: la versión más antigua que incluimos se escribe en 1845, *La quena* de Gorriti, mientras que la última, la ópera *Manchaypuytu* de Villalpando, se presenta en 1995. Asimismo, tomamos en cuenta las transformaciones que acompañan la vida del mito, sin concentrarnos en un género específicamente, sino en varios, entre ellos un relato romántico, un poema, un yaraví, una leyenda, una novela, y una ópera. Las relaciones que se establecen entre diferentes versiones no siguen ninguna lógica de transformación, sino que parecen inventar su propio camino. *¿Por qué la humanidad elabora mitos que, a continuación, son objeto de revisión?* [Sollers 2000: 223] pregunta Sollers, al hablar de *las corrupciones del mito* de Don Juan y Casanova. La revisión, por lo tanto los cambios en los mitos son atribuidos a la humanidad. Pues el mito, como construcción viva, crece paralelamente a la sociedad. La humanidad vive en un constante proceso de transformación, siempre mutante, siempre

cambiante y el mito intenta mantenerse cercano, actualizado, lo que requiere que éste también mute y se transforme.

Es innecesario, y quizás imposible, encontrar el camino de relaciones o influencias entre las versiones, tal como lo es encontrar el origen. Sin embargo, no se puede negar la compleja red de relaciones que se teje entre unas y otras versiones. No intentamos establecer el nacimiento del universo mítico, pues éste siempre existió, ni tampoco el inicio, pues proclamamos una orfandad de origen: no existe madre ni padre, el mito es eterno, sin principio ni fin. Así también se asegura una existencia perpetua, pues las siguientes versiones no se constituyen en los hijos, nacidos de las anteriores versiones, sino en hermanos, quienes como iguales, traducen la misma esencia a un nuevo contexto temporal y/o geográfico.

## 1.2 La esencia transmigratoria

Después de señalar la importancia de la particularidad de cada una de las versiones surge una nueva pregunta: ¿qué es aquello que se preserva y constituye/construye al mito del Manchaypuytu? O bien, resumiendo la cuestión: ¿cuál es la esencia del mito? En cada una de las versiones evidenciamos una fuerza difícil de contener, que no puede morir, y que surge una y otra vez con nuevos rostros y formas. La fuerza fundamental se encuentra en la expresión de dolor de los amantes, en el *lamento causado por la muerte/separación de los amantes el cual es expresado a través de la música*.

El mito responde a cuestiones esenciales del ser humano: *Las secuencias míticas, a pesar de la gran cantidad de formas expresivas que puedan adoptar, son universales, porque las "mythologies respond to basic conditions and questions of man"* [Dupré en Duch 2000: 61]. Para Dupré, las versiones se constituyen en secuencias míticas, es decir, en una serie o secuencia de mitos, que forman un conjunto que responden a preguntas y problemáticas esenciales, a cuestiones y condiciones elementales del ser humano. Estas cuestiones básicas se constituyen en fuerzas provenientes del interior del ser humano a las que denominamos

*pulsiones*. El término *pulsión* es una traducción del alemán *trieb*, que en inglés se traduce como *drive*. En ocasiones se traduce el término también como "instinto" (término criticado, pues a diferencia de un instinto, una pulsión no es esencial para la vida de un organismo). Las pulsiones específicas se constituyen en fuerzas derivadas de tensiones somáticas y psíquicas del ser humano [Wikipedia: 2007 "Pulsión"]. Para comprender sucintamente lo que deseamos expresar al utilizar el término psicoanalítico de *pulsión*, atribuido al psicoanalista Sigmund Freud, nos referimos al Diccionario de Psicoanálisis de Laplanche y Pontalis donde encontramos un resumen del amplio término. *Pulsión es un proceso dinámico consistente en un empuje que hace tender al organismo hacia un fin* [Laplanche y Pontalis 1981:324]. Este impulso, brote, expresión, rumbo, fluctuación o puesta en movimiento genera las acciones específicas, dicta el comportamiento del ser humano hacia un determinado fin.

En el mito del Manchaypuytu encontramos dos pulsiones fundamentales que estructuran y dan vida y fuerza al mito: la pulsión del *amor* y la pulsión de la *muerte*. El amor en el mito del Manchaypuytu es *recíproco*, pero *desgraciado*. Luego del idilio amoroso sobreviene la desgracia. La amada muere y el amante intenta, por todos los medios, devolverle la vida. Estas dos pulsiones se constituyen en el verdadero centro del mito. La pulsión de amor tiende a la reunión, al goce y a la plenitud de los amantes. Esta pulsión, también conocida como pulsión de Eros o de la vida, tiende hacia la unidad, a la organización de sistemas complejos y asociaciones. Paralelamente se define la pulsión de la muerte, o de Tánatos, que tiende a la disgregación, a la disipación, a la destrucción y a la tragedia. La pulsión de amor impulsa a la reunión amorosa, mientras que la pulsión de la muerte induce a la disipación del momento idílico. En este dualismo pulsional, en esta constante lucha, se genera la tragedia amorosa.

---

<sup>23</sup> *Eros*, el nombre del dios griego del amor, o el término mediante el cual los griegos se referían al amor, designa la pulsión de la vida, opuesta a *Tánatos*, término que personifica la muerte [Laplanche y Pontalis 1981: 121].

si despojamos a las palabras del mito Manchaypuytu de su particularidad, y especificidad, es posible dilucidar la lucha constante entre ambas pulsiones, Eros enfrentándose a Tánatos, o bien, Tánatos persiguiendo a Eros.

Fig 1 - Eros y Tánatos en el mito de Manchaypuytu				
Pulsión	EROS	T. NATOS	EROS	TÁNATOS
	unidad amorosa "eterna"	disolución: muerte de la amada	re-unión (a través de la música)	disolución: muerte del amante

En una primera instancia la pareja amorosa se encuentra unida, los amantes son uno, tanto en pensamiento como en sentimiento. El amor físico y espiritual asegura la completa unión, pero Tánatos acecha y amenaza con la disolución amorosa. El impulso de separación triunfa y los amantes se separan. La muerte de la amada logra disolver la unidad amorosa. Pero, la pulsión de Eros continúa viva y motiva al amante a encontrar medios de restaurar la unidad amorosa. El reencuentro sucede, pues mientras se canta los amantes aún mantienen un nexo amoroso. Finalmente, la pulsión de la muerte le quita la vida al amante.

*Amor y muerte, amor mortal si no es toda la poesía, es al menos todo lo que hay de verdaderamente popular, todo lo que hay de universalmente emotivo en nuestras literaturas* [16], dice Rougemont refiriéndose a la tradición amorosa creada en la literatura occidental. Encontramos estas dos pulsiones, si no en toda la poesía, en toda la tradición popular de Occidente. En nuestro mito, el amor y la muerte se persiguen y se entrelazan y se constituyen en el motivo fundamental que desencadena las acciones: el dolor causado por la muerte de la amada conduce al amante a un estado de profundo duelo que se expresa a través del

yaraví o de la canción. Inicialmente se revela y expresa la magnitud de la desgracia, pero posteriormente el duelo -que es un canto, un llanto, una exclamación- se convierte en el medio a través el cual se intenta recuperar a la amada.

*La creencia en que la música posee un poder extraordinario es tal vez una de las más profundas capas en el mito de la música: poder para suspender las leyes de la naturaleza y superar los reinos del cielo y del infierno* [Rowell 1985: 75], nos dice el musicólogo Rowell sobre el mito universal de la música. En el mito del Manchaypuytu la pulsión del amor y de la muerte se expresan a través de un canto, una melodía que intenta reunir a los amantes. Al final del mito sucede una epifanía, una revelación profana/sagrada en la cual los amantes vuelven a unirse. El canto se convierte en un conjuro, y la melodía se transforma en una invocación poderosa. De esta manera, no solamente se desafían las leyes de la naturaleza, sino que se intenta vencer la desgracia y lograr la ansiada y esperada reunión.

Ahora bien, retornando una vez más a la pulsiones elementales, es posible afirmar que éstas no son exclusivas del mito del Manchaypuytu, sino que se reescriben en la tradición universal, pues surgen una y otra vez en distintas y alejadas tradiciones musicales y literarias. Otto Rank, en *El mito del nacimiento del héroe* [1993:12], afirma que los relatos míticos de diferentes civilizaciones, separadas geográfica e incluso temporalmente, coinciden no sólo en la estructura formal de la narración, sino incluso en detalles de la historia. Rank plantea la existencia de estructuras míticas básicas que se repiten en diferentes contextos geográficos y temporales. Para sustentar esta afirmación, Rank retoma la teoría de los *pensamientos elementales* -planteada por Bastian-, según la cual la disposición de la mente humana es uniforme y el modo de manifestación en todo ser humano finalmente es similar. Según esta teoría, la mente humana, dentro de ciertos límites, tiende a manifestarse o actuar de manera análoga sin importar el lugar geográfico o el espacio temporal.

Desde una perspectiva distinta, Carl G. Jung propone una teoría que no contradice, sino reafirma la idea central de los pensamientos elementales planteada por Rank. Según el



psicoanalista, el mito manifiesta determinadas estructuras y parámetros fundamentales del alma humana. Jung propone la existencia de un *inconsciente personal* que se encuentra ligado al *inconsciente colectivo* [en Duch 2000: 311-312]. El inconsciente colectivo es una suerte de pozo común. Su contenido incluye todo lo sentido, imaginado o temido por la especie: una suerte de "saber absoluto" de la humanidad. Sobre este inconsciente colectivo se construye el inconsciente personal. De esta manera, se establece una relación de interdependencia entre ambos y aquello expresado por el ser humano en particular mantiene estrecha relación con aquello expresado por la colectividad.

La definición de Lévi-Strauss coincide y reafirma la anterior afirmación, los mitos son *representaciones colectivas, que expresan de forma concreta cómo en la sociedad se representa el hombre y el mundo, los sistemas morales, y la misma historia* [en Duch 2000: 330]. No obstante el mito se constituye en un sistema de representación colectiva, en cierta manera representa una particularidad y especificidad. El mito expresa lo universal, a través de lo particular.

La esencia mítica sobre la cual se construye el Manchaypuytu está compuesta por pulsiones o fuerzas que se inscriben en lo universal. Ahora bien, estas pulsiones esenciales son válidas para el ser humano en general, sin importar el contexto geográfico o espacio temporal. De todas maneras, sobre esta esencia universal, sobre estas pulsiones universales, se instaura una construcción propia, se construye una mirada particular y específica.

### 1.3 La revelación sagrada / profana

Una de las importantes características del mito es su capacidad reveladora y simbólica. Mircea Eliade, filósofo e historiador quien ha tratado amplia y rigurosamente el tema mítico, asevera que es difícil encontrar una definición que abarque todos los mitos de diferentes culturas pertenecientes a distintos tiempo históricos. Por esta razón, la definición que presenta es aquella que considera menos imperfecta:

*El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los "comienzos". Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento como, por ejemplo, una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una "creación": se narra como algo ha sido producido, ha comenzado a ser... Los mitos revelan pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la "sobre-naturalidad) de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo sobre-natural) en el mundo [Eliade 2000: 16-17].*

El mito del Manchaypuytu cuenta la trágica y sobre-natural historia de dos amantes y describe cómo se crea la poderosa melodía que intenta reunir a los amantes. Los personajes ya no son dioses, sino seres humanos quienes intentan develar un misterio. En vez de una irrupción divina, la voz humana contesta. Ya no se pretende revelar una verdad absoluta, ni se poseen poderes divinos, sino que el ser humano intenta develar aquello que es incomprensible para sí mismo.

De esta manera, el mito se configura como: *un juego de luces y de sombras, descubrimiento y ocultamiento, ingenuo y complejo a la vez, transparente y enigmático* [Bricout 2002: 16]. No es posible develar el misterio, sino participar en un juego que se debate entre revelar, develar y ocultar. El misterio no se revela directamente, sino que se presenta ante nosotros como un *teatro de sombras*, que sólo cobra vida cuando se deja llevar por el deseo [Bricout 2002: 17]. De suerte que la respuesta se encuentra ahí, pero nosotros debemos descubrirla. El mito no se presenta como verdad absoluta, ni resuelve el enigma o las interrogantes, sino que se constituye en un grupo de historias que expresan cuestiones y problemáticas esenciales para el ser humano.

En el mito del Manchaypuytu, la pregunta esencial que se intenta responder o quizás entender es la muerte. El amante, quien llora por la muerte de su amada, no es un héroe, menos aún un dios, sino un mortal quien se enfrenta al teatro de sombras para descubrir el enigma: ¿es posible recuperar a la amada muerta?

Creed, interpretando a Platón, afirma que el mito expresa los ámbitos que no son directamente accesibles a comprobación empírica, como, por ejemplo, la vida después de la muerte. Según Creed, en Platón, *the myths sometimes relate what happens (or happened) to souls in situations beyond our empirical knowledge, before birth or after death, but nearly always they are primarily concerned to describe the "true" situation of the soul all the time* [Creed en Duch 2000: 74]<sup>24</sup>. La creación del mito se hace necesaria para expresar hechos *oscuros*, pues a menudo *la verdad*, si es que se la encuentra, no sirve como criterio válido. En el mito del Manchaypuytu se reflexiona sobre la muerte, no desde una manera científica, sino espiritual y amorosa. La muerte es separación y duelo. La muerte es una fuerza poderosa e incomprensible para el ser humano. ¿Es posible mantener vivo el amor hacia un ser que ha muerto? ¿Es posible mantener comunicación con el ser amado muerto? ¿Qué sucede después de la muerte?

Los hechos *oscuros* expresados en el mito contribuyen a establecer un aire de extrañeza en torno a las historias míticas: *el mito, cualquier mito es una expresión de la profunda extrañeza que, siempre y en todas partes, experimentan los humanos en medio de su vida cotidiana* [2000: 52], nos dice el investigador Duch. Resaltamos la palabra extrañeza, pues el mito expresa aquello que es extraño para el ser humano, aquello que no es comprensible, como la comunicación entre la amada muerta y el amante que aún se encuentra en la tierra. Al expresar aquellas situaciones, sucesos, sentimientos e incluso pensamientos *oscuros*, *desconocidos* y finalmente *extraños*, el mito se constituye en una historia cuyo contenido corresponde a situaciones irracionales, irreales, y fantásticas.

*En la antigüedad hubieron (sic) intentos por anular los aspectos enigmáticos de los mitos, los mitos se constituían en entidades nebulosas, sospechosas o peor aberrantes -puesto que la fantasía era considerada como el punto de partida de la locura y/o de comportamientos irracionales* [Duch 2000: 243].

---

<sup>24</sup> Los mitos a menudo relatan lo que sucede (o sucedió) al alma, en situaciones más allá de nuestro conocimiento empírico, antes de nacer o después de la muerte, pero casi siempre están preocupados fundamentalmente en describir el estado "verdadero" del alma en todo momento.

Lo incomprensible y desconocido ocupa un lugar particular y recluso. En la actualidad, el mito preserva su irracionalidad por lo que también coquetea con la locura -finalmente en muchas de las versiones el amante enloquece y muere abatido por la tristeza-. *Pese a los múltiples intentos por racionalizar o reducir la extrañeza, para convertirla en algo integrable, dominable y manipulable para el sistema establecido* [Duch 2000: 52], las historias míticas aún son el medio a través el cual es posible expresar aquello que es imposible de entender con la lógica o el sentido común.

#### 1.4 Evolución

En nuestra propuesta de construcción, el mito se constituye como una adaptación, una variante particular que pertenece a un momento específico en la vida de un universo mítico perteneciente a la humanidad. Existe entonces, un núcleo mítico, una esencia que se constituye como el centro de cada una y todas las versiones, sobre el cual se construyen nuevas historias. Pues, *los contornos* (de los mitos) *se difuminan algunas veces porque han sido modelados y remodelados sin cesar en la literatura y en las artes y cada época les ha dado forma a su imagen* [Bricout 2002:18]. Lo esencial se mantiene, aquello constitutivo del mito (las pulsiones de amor y muerte expresadas a través de la música), pero lo exterior: los personajes, el contexto, el espacio geográfico y temporal, la manera de expresión, se altera en cada versión. Pues el mito construye un dominio abierto, el mito *siempre constituye un emplazamiento provisional, una plaza abierta, un lugar nómada* [Bricout 2002: 21], que se inscribe en distintos ámbitos geográficos y temporales, y además tiene la posibilidad, o la capacidad, de traspasar géneros literarios.

Por esta razón la lectura comparativa enriquece nuestro entendimiento del mito, pues éste se ofrece a una lectura *a través de la superposición de sus imágenes y del mosaico, siempre cambiante, de sus motivos, como calidoscopio, pretexto para infinitas variaciones* [Bricout 2002: 21]. La historia de amor en el mito del Manchaypuytu se narra una y otra vez, cada vez con un nuevo rostro. En algunas versiones el amante es descrito como sacerdote, en otras como doctor, a veces es indio, a veces español. La música en el mito a veces es descrita,

otras veces escuchamos la voz del amante, mientras que otras escuchamos la melodía de la quena. Los personajes en el mito del Manchaypuytu, así como la historia e incluso el conflicto central, evolucionan y se transforman constantemente, se actualizan, se adecuan. No es posible encontrar dos versiones idénticas. En nuestra labor de investigación perseguimos el proceso de evolución que surge a partir de nuestra construcción mítica particular.

Esta es una de las características del mito, la actualización y renovación. Para organizar nuestra labor investigativa y comenzar un recorrido mítico, convenimos en designar *Dos palomitas* como el centro mítico figurativo. No pretendemos establecer esta versión como *original* o *primera*, sino establecer un círculo de relaciones entre las demás versiones elegidas configurando un centro fundamentalmente oral.

*Dos palomitas* es una canción transmitida oralmente, que aún hasta la actualidad se preserva en su forma original sonora y mantiene una relación estrecha con el mito. Días Gainza presenta únicamente la letra de la canción, que según sus indicaciones es ejecutada como un *hauyño* lento o *yaraví* mestizado de ritmo ternario. Aunque en la canción únicamente se cantan las primeras estrofas del *yaraví* completo, en ellas se resume la tragedia amorosa:

*Dos palomitas  
se lamentaban  
llorando;  
y la una a la otra  
se consolaban  
diciendo:  
Quién te ha cortado  
tus bellas alas,  
paloma?  
O algún falsario  
ha sorprendido  
tu vuelo?*  
[Díaz Gainza 1977: 134]

En la canción popular se narra el inicio del lamento, la paloma cuya vida se ve disminuida llora porque sus bellas alas han sido cortadas, pues algún falsario ha sorprendido su vuelo. En estos versos, las palomas se lamentan y se consuelan juntas por su desgracia. La desgracia se traduce en la disminución de sus funciones, al cortar sus alas, el falsario les quita su vida, por eso lloran, por eso se lamentan, pues se ha iniciado un lento proceso que las conducirá a la muerte.

Según Gainza, estos no son sino un plagio o síntesis, o bien un yaraví evolucionado, de uno más antiguo, encontrado en el drama *011antay*, traducido por Carrasco y presentado en el estudio de Larrabure y Unanue<sup>25</sup>. A continuación transcribimos el yaraví completo.

---

<sup>25</sup> En *011antay*, drama quechua del tiempo de los incas, traducido por Jesús Lara, encontramos otra traducción del yaraví. Referirse al Apéndice.

*Dos amantes palomitas  
penan, suspiran y lloran,  
y en viejos árboles moran  
a solas con su dolor.  
Por altas cumbres desiertas  
una se escapa ligera,  
dejando a su compañera  
llorar tan infausto amor.  
Buscándola tiende el ala  
por todas partes, incierta;  
Pero al fin hallóla muerta  
y así en su idioma cantó:  
"Paloma, dó están tus ojos;  
dó está tu pecho amoroso,  
que otro tiempo me encantó?  
Y tu pico delicioso?"*

*Y la paloma cuitada  
vagaba de roca en roca,  
confusa, atónita, loca,  
presa de horrible aflicción.  
Vertiendo un raudal de llanto,  
vuela por el mundo entero,  
y dice en son lastimero;  
"El tiempo cruel me separa  
de mi paloma querida"  
Exclamaba, y abatida  
en el suelo se postró.  
Estremeciese su cuerpo,  
y al rayar la luz del día,  
después de larga agonía,  
a su pena sucumbió.  
[Díaz Gainza 1977: 134].*

En este antiguo yaraví, que supuestamente es el poema completo de la canción popular *Dos palomitas*, se revalida la esencia mítica, adscribiéndose a un contexto geográfico o temporal mínimamente definido. La estructura del poema es similar a la que encontramos en varias de las versiones siguientes. Inicialmente se describen a las dos palomas, que representan a la unidad de amantes, pero que se encuentran separadas: *ambas penan, suspiran y lloran (...) a solas con su dolor*. El primer duelo es atribuido a la separación física entre ambas, de manera que se intenta recuperar la unidad: *buscándola tiende el ala por todas partes, incierta*. Pero, la muerte destruye toda posibilidad de reunión. Entonces se recuerda la época idílica, cuando ambos gozaban de su mutua presencia. El duelo continúa, la paloma llora y *confusa, atónita, loca*, prosigue con su interminable lucha, volando por el mundo. El duelo termina únicamente cuando sobreviene la muerte.

El yaraví completo describe detalladamente ambas pulsiones. Se añora el pasado idílico, cuando existía amor entre ambas. Ahora es tiempo de duelo, la unidad amorosa ha sido disuelta, una de ellas ha muerto, dejando a la otra en completa soledad. Al final, muere la otra paloma, vaticinando una próxima reunión. Las pulsiones esenciales de amor y de muerte se resumen en estos versos que mantienen estrecha relación con la canción popular. De esta manera, al ejecutar los primeros

versos conocidos como *Dos palomitas*, la tragedia amorosa se revive en su integridad. Aún en la actualidad, sin saber precisar las fuentes, o la relación directa, se preserva aquel nexo indisoluble: al cantar la canción se vive y revive el drama completo del Manchaypuytu<sup>26</sup>

#### 1.4.1 De la oralidad a la escritura

Incluso en las versiones literarias, es evidente que el lamento del Manchaypuytu se constituye en un canto de dolor sonoro, por lo tanto oral. Continuamos nuestra construcción mítica con otra versión musical, el "Manchay Phuito" de Teófilo Vargas. Esta versión, según el transcriptor, es un yaraví incaico que ha sido ejecutado durante siglos, desde el tiempo de los Incas, y que finalmente se registra en la escritura en su libro *Aires Nacionales* (1928). Vargas es el primer investigador que, con el fin de preservar la esencia oral del yaraví, transcribe tanto la melodía oral como la letra del yaraví a una forma de escritura, tanto de notación musical como literaria.

La oralidad en la tradición andina no solamente es un medio de comunicación sino una estructuración que rige todos los aspectos culturales, característica inherente a muchas tradiciones. En la actualidad, esta estructura aún se mantiene vigente.

*La oralidad no puede entonces concebirse sólo como el predominio de una modalidad comunicacional ni, en términos negativos, como privación o uso restringido de la escritura ni, finalmente, como una suerte de subdesarrollo técnico o atraso cultural, sino como una auténtica economía cultural, relativamente autónoma, que implica -en relación directa con ese predominio o exclusividad de la palabra oral- el desarrollo de peculiares procesos poéticos, concepciones del mundo sistemas de valores, particulares del lenguaje, nociones de tiempo y espacio y, por supuesto, ciertos productos culturales con características específicas que difieren en mayor o menor grado, pero de manera*

---

<sup>26</sup> En una entrevista personal con Tery Vaca, profesora de flauta dulce del Instituto Superior de Bellas Artes (Santa Cruz) -quien enseña la melodía de *Dos palomitas*- espontáneamente establece la relación con la leyenda, aunque no logra precisar las fuentes para validar su afirmación. Aunque la canción *Dos palomitas* solamente contiene el principio del yaraví y no cuenta la historia completa, muchas personas conocen el yaraví completo. Asimismo, muchas personas establecen relación con la leyenda conocida como Manchay Puytu, aunque tampoco pueden establecer la razón de tal nexo.



*siempre significativa, de sus equivalente en culturas dominadas por la escritura, la imprenta o los medios electrónicos [Pacheco 1992: 35].*

La cultura andina debe ser entendida, entonces, como una *auténtica economía cultural marcada por la oralidad*; la estructura misma, la forma de organización es esencialmente diferente a la de una sociedad marcada por la escritura. Con una estructura o una base diferente, los procesos poéticos, las concepciones del mundo, la manera de expresión, la particularidad del lenguaje, las nociones de tiempo y espacio adquieren características específicas, diferentes a las de una cultura dominada por la escritura.

La economía cultural andina marcada por la oralidad se comunica esencialmente a través de la palabra hablada, y en este caso cantada. La sonoridad no solamente se refiere a la música ejecutada, sino a la letra de la canción que cuenta sobre un amante que canta para su amada. De esta manera, letra y música se relacionan entre sí: se canta sobre un amante que canta para su amada.

*La música popular es como un ser viviente que cambia minuto a minuto [1981: 44],* nos dice Bártok, musicólogo húngaro, pues en la música popular y no solamente en la cultura andina, la ejecución de una melodía es única e irreplicable. El yaraví que se canta es un sonido perecedero y evanescente, dinámico e inaprensible. En una sociedad marcada por la tradición oral, *la narración y el acompañamiento musical son memorizados*, por aprendices quienes memorizan versos y cantos, pero *ellos mismos efectúan cambios en sus propias recitaciones, cambios de los cuales no se percatan* [Ong 1987: 68]. Las formas artísticas orales naturalmente mutan y evolucionan constantemente.

Bártok critica la labor de los primeros investigadores de la música popular húngara, quienes intentan encontrar la manera de registrar la melodía *originaria, o no corrompida*. Para su propósito registran variantes, es decir un número de versiones recogidas en diferentes lugares y durante un período temporal específico. Después de registrarlas, las revisan y corrigen, y elaboran una versión definitiva, una especie de resumen o síntesis que contiene todos los elementos importantes. Las revisiones y correcciones,

así como la construcción de la versión final, se basan en el criterio del investigador, quien finalmente determina cuales elementos deben permanecer y cuáles deben ser desechados.

La propuesta de B artok es distinta, pues según su concepción la riqueza de las melodías populares se encuentra justamente en su mutabilidad: *No se puede decir entonces: "esta o aquella melodía es como yo la he anotado". Sólo puede asegurarse que era así en determinada ocasión, en el momento en que ha sido anotada: algo así como la manera de interpretación de los grandes ejecutantes, siempre diferente y siempre nueva* [1981: 44].

Al transcribir una melodía oral, con el fin de preservarla, finalmente la reducimos, pues únicamente aprehendemos algunos de sus elementos ya que no es posible registrar todo el universo oral que rodea una melodía. Según B artok, en la transcripción oral únicamente se pueden tomar en cuenta dos dimensiones: *la altura del sonido (es decir, la vertical) y el ritmo (la horizontal)*, e inevitablemente se deshecha una tercera dimensión: *Podemos descartar perfectamente la tercera dimensión, referida a la expresión y al color. En efecto, no poseemos signos suficientemente exactos para indicar la expresión* [1981: 200]. No solamente perdemos la dimensión referida a la expresión y al color, sino otros elementos propios de la música **andina**<sup>27</sup>:

*Volviendo al tema de la transcripción musical, a la hora de transcribir una obra de música autóctona al pentagrama musical, bajo el sistema de notación musical occidental, de entrada nos topamos con un problema muy grande que es la insuficiencia de esta notación musical para escribir la música autóctona. La afinación bajo el sistema tradicional andino de los instrumentos autóctonos, el ritmo de la música, los adornos, el gesto, etc. son expresiones únicas que van mucho más allá de la notación musical europea* [Quispe 2004: 64].

 C mo transcribir esta esencia?  C mo traducir algo particular andino con símbolos pertenecientes a una tradición musical occidental? Vargas expresa su deseo de

---

<sup>27</sup> Una partitura musical no es suficiente para traducir algunos elementos pertenecientes a diferentes estilos de música (no solamente en la andina). En este caso nos referimos a la música andina puesto que es el tema de nuestro análisis.

transcribir la melodía andina, pero finalmente transforma el yaraví en un *lied*<sup>28</sup> musical, tal como anuncia en la introducción de su libro<sup>29</sup>. El yaraví andino se convierte en una forma poético musical, un poema cantado, acompañado de una estructura armónica que responde a criterios de composición y escritura propios de la música occidental .

De manera análoga, podemos afirmar que la letra del yaraví atraviesa un proceso natural de mutaciones y transformaciones. Denise Arnold, quien ha realizado numerosos estudios sobre el proceso de mutación en los relatos orales, afirma que no es posible hablar de un relato oral, sino de *una variación infinita de temas específicos* [Arnold 1998: 190]. Los relatos orales se transmiten de generación en generación a través de la palabra hablada, creando innumerables versiones, cada una distinta a la anterior. El problema es similar al del transcriptor de música, pues ¿cuál de los relatos es el verdadero?

Arnold asevera que los estudios que distinguen la cultura oral de la escrita no señalan el camino para rescatar aquello que es esencial en los cuentos orales. Por otro lado, Arnold plantea que los estudios de los sistemas andinos de memoria y los patrones

---

<sup>28</sup> Los orígenes del lied nos llevan hasta principios del siglo XVII, incluyendo canciones pastorales amorosas hasta canciones de cantinas. Más tarde, durante la segunda mitad del siglo XIX, el género florece, gracias a la labor de Beethoven, Mendelson, Schumann y Schubert, entre otros, considerados a menudo como los precursores. El género poético musical llega a la cima con Schubert, quien logra la perfección entre texto y música, característica perseguida por sus sucesores [Fubini 1976: 56]. Teófilo Vargas se basa en la definición última de lied, género poético musical que busca la correspondencia y perfección entre el texto y la música.

<sup>29</sup> En la introducción de su libro Vargas define la música andina comparándola con géneros o estilos musicales occidentales. *El "yaraví" es un "lied" romántico, un sollozo del alma del indio oprimido y del criollo* [Vargas 1928: 12].

<sup>38</sup> Michelle Bigenho en *Sounding Indigenous* analiza ampliamente el tema de la notación musical de la música criolla y la manera de interpretación. Para probar su posición en la que postula que no es posible transcribir la manera de ejecutar la música tradicional, describe un fenómeno musical al cual denomina como el dilema 2-3. Según su experiencia, para interpretar una cueca es necesario pensar en un ritmo binario y ternario simultáneamente, no es posible interpretarlo de manera binaria o de manera ternaria únicamente, sino juntar ambos ritmos para lograr el deseado. Según su experiencia, cualquier intento de transcripción será insuficiente para conocer la manera de ejecución, la cual únicamente se debe *sentir* para luego poder interpretarla [Bigenho 2002: 25]. Cada estilo musical posee en una especie de lenguaje secreto, el cual no puede ser escrito con la notación musical occidental, sino que debe ser aprendido durante la ejecución.

formales que les siguen, han sido más útiles. En sus transcripciones, a diferencia de otros estudios<sup>31</sup>, no se pretende establecer una historia fundamental, sino que se considera cada una en su particularidad. Al estudiar la costumbre de narrar cuentos en el mundo andino, Denise Arnold afirma que *se va tornando más y más claro que cada cuento andino, como texto, no puede ser entendido aisladamente. Las palabras habladas, o alguna vez cantadas, de cada cuento, no se pueden extraer de sus contextos, y el cuento es inseparable del acto de narrar y el rito que los acompaña* [Arnold 1998: 176].

Con estas reflexiones pretendemos aproximarnos al proceso natural de cambio por el que atraviesa el mito musical. La economía cultural andina exclusivamente oral se transforma, y el mito se convierte en un texto escrito: una partitura musical<sup>32</sup>. *Cientos de coleccionistas (...) han rehecho en forma más o menos directa algunas partes de la tradición oral, cuasioral o semioral, otorgándoles una nueva respetabilidad* [Ong 1987: 25], nos dice Ong aludiendo al rol del transcriptor, que también se constituye en autor. No sabemos el modo de trabajo de Vargas: ¿qué instrumentos / artefactos utiliza para conservar la melodía? Tampoco podemos afirmar que ésta es la única melodía del Manchaypuytu que escucha. Únicamente podemos asegurar que su objetivo primordial es el de preservar la *melodía original*, mantener intacta la letra y música del yaraví para que sea repetida posteriormente<sup>33</sup>. Pero finalmente, ¿acaso no presenta una nueva versión? Aquel yaraví oral ejecutado libremente se convierte en un documento escrito, una partitura musical. En *Aires Nacionales* encontramos varias transcripciones musicales

---

<sup>31</sup> Lucy Jemio propone el siguiente sistema de trabajo para transcribir un relato oral: Identificar las historias narradas y seleccionar las historias temáticamente. Establecer un corpus o conjunto de variantes de un relato. Categorizar las variantes de acuerdo a su complejidad. Identificar los relatos fragmentarios de una misma historia. Estructurar y narrar la historia en base a la coincidencia entre versiones [Jemio 2000: XV]. El nuevo relato responde fundamentalmente a intereses y criterios del transcriptor quien en realidad cumple la función de narrador. Los relatos orales se constituyen en el texto base que da forma a los nuevos relatos narrados. *Alguna vez hemos tenido, también, la necesidad de borrar algo más que una palabra porque ésta resultaba incoherente* [XVI], nos dice Jemio, admitiendo el nivel de intrusión del narrador.

<sup>32</sup> En el anexo se incluye el "Manchay Phuito" de Teófilo Vargas.

<sup>33</sup> *Al efectuar el presente trabajo bibliográfico musical, de "Aires Nacionales", hemos procedido a la manera del botánico que coge las flores de la selva y del campo, eligiendo de entre ellas las de aroma exquisito y colorido seductor, para formar un ramo precioso (...) será un recuerdo histórico de su tradición artística y fuente donde los futuros músicos beban su inspiración* [16], nos dice Vargas, explicitando su propósito.

que retoman esencias orales y se constituyen en construcciones nuevas. Vargas, como *coleccionista, rehace y recupera* elementos propios del yaraví oral, pero finalmente construye una forma artística nueva que responde a conocimientos y aspiraciones personales, las cuales serán especificadas a lo largo de este trabajo.

Ahora bien, la esencia oral no se encuentra únicamente en el yaraví de Vargas, sino que atraviesa cada una de las versiones, en diferentes niveles. En algunas versiones la estructura responde a una economía cultural oral, mientras que en otras la narración en sí se constituye en una transcripción de un relato o del poema oral .

#### 1.4.2 La irrupción del quechua

El mito del Manchaypuytu, como mito específico, pertenece a una tradición andina que responde al idioma quechua. Las pulsiones universales de amor y muerte se traducen a un contexto específico.

*En toda traducción de una lengua a otra se sustituyen mensajes, no por unidades codales por separado sino por mensajes enteros, a su vez, en otra lengua. Tal traducción equivale a un estilo indirecto; el traductor recodifica y transmite un mensaje recibido de otra fuente [Jakobson 1981: 70].*

Jakobson es muy categórico al considerar el rol del traductor, afirmando que en cierta medida él *reescribe*, vuelve a escribir aquello que es incomprendible para nosotros. Al *recodificar y transmitir* el mensaje recibido de otra fuente, el traductor se convierte en un autor, quien valiéndose de sus conocimientos y habilidades *crea* una nueva forma artística.

Ahora bien, cada autor de las versiones del mito del Manchaypuytu reescribe la tragedia amorosa según sus propios criterios, pero, una esencia andina, y más específicamente una esencia proveniente el idioma quechua, se mantiene presente.

---

<sup>34</sup> Se profundizará sobre el tema en los siguientes capítulos.

Esta es una característica importante del mito, pues el idioma quechua se mantiene vivo en esencia, sobrevive a las diferentes traducciones.

De esta manera, las precisiones o variaciones presentes en las versiones elegidas del mito del Manchaypuytu no alteran la esencia mítica, sino que se constituyen en riquezas específicas, elementos particulares que otorgan vida al mito. A consecuencia de estas particularidades es posible el renacimiento periódico del mito.

En *Aires Nacionales*, Vargas transcribe el yaraví "Manchay Phuito", pero además presenta una traducción propia que se constituye en un poema análogo al "Mánchay Puitu" de Jesús Lara. Aunque provienen del mismo texto base, se constituyen en dos versiones independientes. En nuestra lectura comparativa, establecemos una serie de relaciones y diferencias entre ambos, siempre recordando su origen común. Además, recurrimos a dos quechua hablantes, quienes nuevamente, y en un contexto distinto al de Vargas y Lara, se enfrentan al texto para elaborar una nueva traducción/versión. La historia es esencialmente la misma, pero cada traducción se constituye en una nueva versión del mito del Manchaypuytu. El traductor se convierte en autor al recodificar el sentido de una u otra frase y reescribirlo en sus propias palabras, utilizando su propio vocabulario. En ambas traducciones realizadas por quechua hablantes, la explicación verbal de las escenas que describe el poema es fundamental. Las expresiones amorosas y el lamento continuo del amante difícilmente pueden ser sustituidas por una sola palabra, por lo que el traductor encuentra necesario recurrir a frases y/o hacer aclaraciones para poder expresar aquello que entiende.

El idioma quechua es considerado por muchos estudiosos como un idioma dulce y tierno. José María Arguedas, en su libro *Canto kechwa*, reflexiona sobre la manera de

---

~ No incluimos las traducciones completas puesto que existen algunas palabras que los traductores no identifican. Además, ambas traducciones son libres, en vez de sustituir palabras en quechua por vocablos castellanos, se recurre a la explicación del sentido (algunas de estas explicaciones son utilizadas en los siguientes capítulos). Las traducciones corresponden a Ivánov López y Marcela Poma.

expresar los sentimientos propios a través de las canciones. En su análisis introduce la noción de lenguaje poético como un elemento perteneciente a la esencia andina que parte de lo personal en el ser humano, pero que logra construir toda el alma y la sensibilidad de un pueblo [Arguedas 1989:24].

Jesús Lara, acorde con este pensamiento, describe el quechua, o **runasimi** (como se lo conocía antes), como un idioma extraordinariamente dotado, que posee medios expresivos sumamente precisos. Al ser una lengua aglutinante, es posible crear una serie de variaciones y gradaciones de una misma palabra.

*Como en ningún idioma conocido, en el qeshwa se puede expresar mediante un verbo toda una gradación de estados de ánimo, sin emplear ningún recurso perifrástico, con la sola adición de breves partículas [Lara 1997: 13].*

Los sentimientos del amante pueden ser expresados con una cercanía que el idioma español no alcanza a describir. Es posible modificar un verbo a distintas formas verbales y con una palabra describir una acción muy específica que cuando se traduce al castellano es necesario escribir una oración completa.

*En el castellano se pide amor con una forma verbal inmutable: **ámame**. El estado de ánimo está en el acento y en el ademán con que se formule la demanda, pues la palabra mantendrá en todo momento su estructura única. En el runasimi es distinto. **Munáway** es el equivalente del español; pero es demasiado duro, descortés, ineficaz. Hay que suavizarlo, hacerlo más insinuante: **munakúway**. Si hay que pedir con dulzura: **munaríway**. Si hay una ternura honda que mostrar: **munarikúway**. Si llega el caso de insistir: **munalláway**. Si es necesario rogar: **munakulláway**. Insistir en el ruego: **munarikulláway**. La imploración se expresa exactamente: **munaririkulláway**. Los estados de ánimo contrarios son manifestados también de una manera peculiar [Lara 1993: 15].*

Otra característica del quechua es su vasta *riqueza sinonímica* [Lara 1993: 15]. Para expresar el amor, por ejemplo, existen seis palabras que se utilizan en diferentes situaciones: *Karachi*, *kbuyay*, *munay*, *mayway*, *munakuy* y *waylly*. Se utiliza *kbuyay* cuando se desea expresar amor con ternura, o *mayway* cuando uno se enamora apasionadamente [Laimé: 2007]. En este ejemplo, los sinónimos se emplean para

especificar el sentimiento o la pasión amorosa y llegar a precisiones exquisitas. Tal particularidad en el idioma dificulta incluso más la tarea de traducción del poema que es *por definición intraducible* [Jakobson 1981: 77]. Pues, ¿cómo traducir o transmitir la dulzura con la que el yo poético expresa el amor hacia su amada?, ¿cómo traducir la intensidad del amor expresado?

En este primer capítulo y de manera general nos referimos a las diferentes palabras y traducciones utilizadas como título de las versiones elegidas<sup>36</sup> y su relación con el texto. En la traducción del yaraví tanto de Vargas como de Lara se traduce cada palabra del quechua al castellano, con excepción del título. Vargas titula el poema "Manchay Phuito", mientras que Lara utiliza el título de "Mánchay Puitu". En la leyenda, Lara utiliza el mismo título que más adelante traduce como *Cantarillo del miedo*. En la leyenda escrita por Palma, también evidenciamos una transformación, tanto en la ortografía como en el sentido de la palabra: "Manchay-Puitu" se convierte en una sola palabra unida por un guión. Según el autor, el título de la leyenda hace referencia al lugar donde se encuentra la amada muerta, *el infierno aterrador*. El título se extiende en la novela de Taboada Terán, además de hacer referencia al *cántaro de espanto*, se introduce el problema religioso, *Manchay Puytu, el amor que quiso ocultar Dios*.

Utilizamos las traducciones de algunas versiones como ejemplo de la transformación del idioma quechua. Pese a modificaciones y variaciones, es evidente la fuerza que preserva la influencia quechua, aunque ésta siempre se transforma y adecua al nuevo contexto en el que se encuentra inscrito. Así, gradualmente la palabra ha logrado un nuevo sentido. Poco a poco, *Manchay Puytu* pierde su significado literal y adquiere un sentido más amplio, pues se convierte en el nombre con el que se conoce la leyenda que expresa el amor y el dolor del amante quien ha perdido a su amada. En la última versión elegida para el presente análisis ambas palabras se unen y expresan el mito

---

<sup>36</sup> Posteriormente nos detendremos en algunas precisiones sobre la irrupción del quechua, según nos parezca conveniente.



mismo. En el diccionario quechua-español, de Jesús Lara encontramos la siguiente definición:

*MANCHAYPUYTU s. Leyenda amorosa de un cura de Potosí, quien, muerta y sepultada su amante, la hubo desenterrado, fabricando luego de su tibia una flauta en la cual, introducida en un cántaro, tocaba una melodía profundamente triste. Poema y música atribuidos al mismo cura. [Lara 1997: 138]*

La historia, también leyenda, así como relato oral y canción, conocida como Mánchay Puito, o Manchay Phuito, entre otros nombres, se convierte en una palabra que representa la tragedia amorosa en su especificidad, con personajes, situaciones y lugares determinados. La esencia quechua se transforma y se adecua al mito y a la vez se inserta en el vocabulario castellano<sup>37</sup>.

### 1.5 Los mellizos y gemelos

Anteriormente aclaramos que las pulsiones de amor desgraciado expresadas a través de la música son universales y que el mito del Manchaypuytu se constituye en un fragmento en la vida de aquel mito universal. Orfeo es uno de los mitos más conocidos donde ambas pulsiones, tanto el amor recíproco desgraciado como el poder de la música, son fundamentales. Para nuestro análisis comparativo elegimos una de las primeras versiones escritas, el relato narrado por Ovidio, poeta romano que vivió entre 43 a.C. y 17 d.C. En esta historia, la desgracia se presenta desde el principio. En la boda de Orfeo y Eurídice ya se presagia el futuro desventurado, el cual se confirma días más tarde, cuando un áspid le pica en el talón a la desposada, quitándole la vida. Orfeo queda desconsolado y después de rogar a las divinidades del Cielo para recuperar a su amada, intenta conmovier a las divinidades Infernales con su lira. La

---

<sup>37</sup> En la introducción al *Diccionario Bilingüe*, Xavier Albó halaga la labor investigativa de Laime, quien presenta un diccionario que incluye las palabras quechuas utilizadas en la actualidad. *Por esto mismo, no parecen tampoco muy útiles para hablantes actuales algunos diccionarios muy eclécticos, como los de Jesús Lara y de Ángel Herbas, que incorporan con poco sentido crítico cualquier vocablo, encontrado tal vez en algún cronista, prescindiendo de si sigue siendo de uso actual* [Albó en Laime 2007: 3]. Para traducir el vocablo Manchayapuytu, utiliza la definición de Lara, por lo que se puede inferir que la definición permanece vigente.

mágica melodía que compone y ejecuta logra ablandar el corazón de Plutón y Proserpina, quienes dejan que Orfeo ingrese al infierno y recupere a Eurídice, con la única condición de no voltearse a verla en el camino de salida. Orfeo falla perdiendo a Eurídice definitivamente. Luego de llorar en el infierno, regresa a Ródope dónde toca su lira y canta, recordando a su amada y conmoviendo a la naturaleza. Después de un duelo continuo, que no se sabe cuanto tiempo dura, unas mujeres de Tracia lo encuentran y le lanzan piedras hasta matarlo. El mito termina con una escena poderosa musicalmente: su cabeza, separada de su cuerpo, flota junto a su lira y ambas llegan al río Hebro, donde continúan sonando estremeciendo a quienes escuchan la melodía, mientras su alma, que ha salido por su boca, se aleja.

Las resonancias entre el mito del Manchaypuytu y el mito de Orfeo son explícitas, razón por la cual proponemos una relación estrecha y consideramos a ambos mitos como *gemelos*. Al inicio se consolida la unidad amorosa, el amor entre Orfeo y Eurídice es recíproco pues ambos juran preservar su amor por las eternidades. Pero pronto acaece la desgracia, la pulsión de la muerte disuelve la unidad amorosa. La música también se constituye en un poder esencial, en un recurso mágico a través el cual se expresa el dolor, pero además se intenta recuperar a la amada. Ahora bien, en el segundo estadio Orfeo ingresa al submundo, desciende a las profundidades a recuperar a su amada muerta. Este descenso simboliza el triunfo de la pulsión de Tánatos. Para recuperar la unidad disuelta, Orfeo debe dejar su vida, pues ingresar al mundo de los muertos es renunciar a la propia existencia, morir, aunque sea por un momento, con el fin de volver a nacer junto a la amada. Pero la muerte triunfa sobre el amor, pues aunque por unos momentos los amantes se reúnen, Orfeo comete el error de mirar atrás y condena a Eurídice a quedarse en el mundo de los muertos.

En el tercer estadio somos partícipes de la gradual muerte de Orfeo. Sin su amada, solo en este mundo, su vida se ve disminuida hasta que sobreviene la muerte, que es sinónimo de redención. Tánatos ahora se revierte, pues con su muerte se posibilita la reunión con su amada.

*Al fin le mataron (...) El alma de Orfeo descendió a los infiernos, y recorriendo los caminos que ya había visto otras veces, encontró a su amada Eurídice. Desde ese momento son inseparables: ahora la ve siempre sin el temor de perderla jamás [Ovidio 1995: 189-190].*

*Les nuits d'été* (1856), un ciclo poemas de Theophile Gautier musicalizado por Héctor Berlioz, forma parte del mito universal. Entre 1840 y 1843 Berlioz musicaliza seis poemas de *La comédie de la mort* de Gautier. Originalmente los poemas son *lieders*, es decir, melodías para canto y piano. En 1856 presenta el ciclo de canciones arregladas para voz y orquesta. Ahora bien, aunque los poemas se extraen de un poemario más extenso, mantienen cierta correspondencia en su nueva configuración. Cada uno de los poemas narra una pequeña historia la cual en su conjunto narra una historia de amor desgraciado.

En el primer poema, que titula "Villanesca", se describe la unidad que goza del idilio amoroso: *Ha llegado la primavera, querida/para los amantes es el mes bendito [Gautier 2006: 15].* Los amantes gozan de su mutua compañía y prometen amarse *¡Siempre!* Pero la pulsión de Eros únicamente está presente unos instantes, pues inmediatamente sobreviene la tragedia: la amada ha muerto. En el segundo poema, "El espectro de la rosa", la amada retorna del paraíso y promete regresar todas las noches a visitar a su amado: *Todas las noches mi espectro rosa / a tu cabecera vendrá a bailar [Gautier 2006: 17].* En los siguientes tres poemas, el amante se sume en profundo duelo, llora la muerte de su amada y *canta su romança:*

*¡Ab! ¡Qué bella era,  
y cuanto la amaba!  
Nunca amaré a una mujer  
tanto como la amé a ella*  
[Gautier 2006: 19].

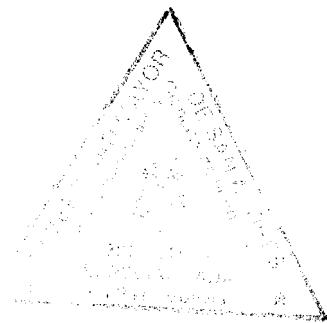
El duelo sentido ante la pérdida de la amada es expresado a través de un canto. El amante canta para la amada y espera reunirse con ella nuevamente. Sabe que se

encuentra en otro espacio físico al cual únicamente puede llegar su alma. La separación entre cuerpo y alma es fundamental, existe una clara distinción entre el cuerpo físico, que se encuentra sepultado bajo tierra, y el espíritu que sigue con vida. El amante anhela y espera ambas reuniones. En "Ausencia", el cuarto poema, el amante intenta seguirla sin su cuerpo físico. A través del llanto pide a su alma, que debe separarse de su cuerpo, que se comuniquen con su amada para implorarle su retorno. En el siguiente poema, "En el cementerio", el amante se aproxima al cuerpo físico de la muerta y sucede la aparición:

*Sobre las alas de la música  
regresa lentamente  
un recuerdo.  
Una sombra, una forma angelical,  
pasa en un rayo tembloroso,  
con un velo blanco.*

*Los lirios de noche, entrecerrados,  
Exhalan su perfume ligero y dulce  
A vuestro alrededor,  
y el fantasma de suaves formas  
murmura tendiéndoo los brazos  
¡Volverás!*

*¡Oh! Nunca más me acercaré  
a la tumba, cuando cae la noche  
con su negro manto,  
a escuchar a la pálida paloma  
que entona en la copa del tejo  
su desconsolada canción.  
[Gautier 2006: 23].*



El amante llega al cementerio y escucha el canto de la paloma que canta sobre un tejado. Mientras escucha la canción, sucede la aparición: la amada retorna como una forma angelical, cubierta de un velo blanco. En los anteriores poemas se propicia el reencuentro, pero con el poder de la música sucede la aparición. El amante se asusta del suceso sobrenatural, se aleja del cementerio y de la paloma que canta.

Finalmente, en el último poema, los amantes navegan en un barco hacia la isla del amor, una especie de refugio donde su amor no peligrará. Luego de vencer la muerte, solamente se puede consumir el amor en un espacio aislado y lejano.

En el ciclo de canciones *Les nuits d'été* se narra la tragedia amorosa, pero además, se nos proporciona un universo musical. Gautier escribe los versos y Berlioz les otorga una dimensión sonora real. No solamente se cuenta que se canta, sino que escuchamos la historia junto con la melodía. Escuchamos el lamento del amante, escuchamos a la paloma cantar mientras sucede la aparición.

#### 1.6 Re-actualización: el mito vivo

En la actualidad, en pleno siglo XXI, aún vive el mito del Manchaypuytu; vive en la tradición oral, en la leyenda que todavía es contada oralmente, vive en la literatura, en aquellas versiones escritas hace años pero que no han sido olvidadas, finalmente, en las nuevas versiones que se siguen escribiendo y contando: obras de teatro, composiciones musicales y literarias, entre otras.

Para concluir con nuestra aproximación a definiciones sobre el mito, retomamos algunas propuestas de Gilbert Durand encontradas en *La imaginación simbólica*. El autor de entrada distingue dos maneras en las que la conciencia del ser humano representa al mundo: a través de la representación directa, es decir, de la simple sensación; y a través de la representación indirecta, re-presentando el concepto a través de un medio. Aunque en realidad esta diferencia no es tan tajante, pues la conciencia dispone de distintas gradaciones, las gradaciones más cercanas a la conciencia indirecta *re-presentan* el objeto ausente mediante una *imagen* [Durand 1971: 9-10]. La *imagen simbólica* pertenece a este universo de representación indirecta:

*Por último, llegamos a la imaginación simbólica propiamente dicha cuando el significante es imposible de presentar y el signo sólo puede referirse a un sentido, y no a una cosa sensible. Por ejemplo el mito escatológico con que culmina el Fedón es*

*simbólico, porque describe el dominio cerrado a toda experiencia humana, el más allá después de la muerte* [Durand 1968: 13].

El mito es una imagen simbólica en tanto se constituye en un pensamiento que lleva consigo la facultad referirse a un sentido. El mito es la epifanía de un misterio, la *posibilidad* de descifrar lo inentendible (y no necesariamente descifrarlo, sino pretender descubrir). El mito, en tanto signo, se refiere a un sentido, algo no tangible ni corpóreo.

El mito es descrito por Durand como una imagen simbólica que necesita ser revivida sin cesar, casi como un trozo musical o un héroe teatral que requiere de un intérprete para ser real. Si la imagen simbólica no se actualiza, nos advierte el autor, corre peligro de convertirse en un sistema, o de reducirse a una potencia sociológica. Uno de los errores más graves es el de reducir la simbolización a un símbolo sin misterio, encontrar el sentido exacto para *explicar* el *verdadero* sentido del símbolo [Durand 1971: 47].

Esto es lo que le sucede al mito del Manchaypuytu. Se intenta develar el misterio, resolver la tragedia y comprender el verdadero sentido de la historia. Para lograr este cometido los investigadores intentan encontrar el *verdadero* Manchaypuytu. Poseer el origen presupone una fuente más grande de conocimiento y saber. Hallar el *verdadero* Manchaypuytu implica tener el *poder* para descifrar el misterio. De todas maneras, no pretendemos desmerecer tales intentos, pues el impulso por hallar el origen para entender **el misterio proviene desde el mito mismo. El mismo** Durand aclara tal impulso, cuando afirma que *el símbolo necesita ser descifrado, precisamente por estar cifrado, por ser un criptograma indirecto, enmascarado* [Durand 1971: 60].

En nuestra lectura nosotros proponemos la construcción de un camino particular, seguimos uno de los rumbos que ha tomado el mito del Manchaypuytu. Nuestra propuesta de construcción surge de las versiones elegidas, que dialogan entre sí y se

abren a nuevas lecturas, nuevas relaciones entre sí. ¿Hacia dónde nos llevará nuestra construcción del mito? ¿Hacia donde nos llevan estas versiones literarias y musicales?

*Orfeo lleva un traje moderno, es un habitual del Café des Poètes, similar a los cafés existencialistas de Saint-Germain-des-Prés después de la Segunda Guerra Mundial, se sube a un Rolls, capta señales en las ondas cortas de radio... [Brunei 2002: 73].*

Orfeo no se resiste a modernizarse. El héroe quien antes mantenía contacto con dioses, ahora se convierte en un simple mortal quien transita por París después de la Segunda Guerra Mundial. Pero aunque el rostro es distinto, el atuendo se ha modernizado, aún continúa haciéndose la misma pregunta: *¿Cómo amar/recuperar a Eurídice, quien ha muerto?*

En las versiones con las que trabajamos, el ámbito geográfico se mantiene centralizado, geográfica y temporalmente. La historia se desarrolla en las grandes capitales culturales o económicas del momento: los amantes viven en Lima, cerca de Cuzco o en Potosí, una de las grandes ciudades de los siglos XVII-XVIII. Pero la vida del mito trasciende este límite temporal y geográfico en *Ese Cuento del Amor*, obra de teatro de Claudia Eid y Diego Aramburu (2004). En esta *adaptación lejana y libre*, como se define en la introducción, la esencia mítica se mantiene intacta: Donis lamenta la pronta e inesperada muerte de su amada Alicia, y en un monólogo (que intenta ser diálogo) con la muerta, la llama para que regrese. Alicia desea volver, pero no logra evitar el llamado del infierno que la arrastra inevitablemente hacia una profundidad de la que no puede salir más.

El duelo que expresa el sacerdote al separarse de su amada, antes descrito en tantas otras versiones, se torna contemporáneo. Después de perder a su amada -su hermana - Donis pierde la razón y en su dolor escribe el nombre de su amada sobre su tumba, con un marcador. Recupera el cadáver y lo hidrata con leche de pepinos para que éste no se descomponga, además, blanquea sus dientes con bicarbonato, para

---

<sup>38</sup> Se supera el conflicto religioso, la prohibición de amor no es atribuida a leyes dictadas por la religión, sino por la moral. Donis y Alicia no pueden estar juntos puesto que son hermanos.

evitar el color amarillento. Y cuando el amante canta, con una ternura tal que logra conmover a todo ser humano, como música de fondo se escucha una canción perteneciente a la banda de Bjork<sup>39</sup>.

En nuestra lectura pretendemos seguir un instante en la vida del mito andino del Manchaypuytu, el cual a su vez forma parte del mito universal del amor recíproco desgraciado y del poder de la música. Con esta introducción sobre el mito actual y un breve paseo / reconocimiento de las versiones que conforman nuestro corpus literario y musical, continuamos con nuestro análisis puntual sobre las dos pulsiones esenciales: el amor y la muerte.

---

<sup>39</sup> En el guión no se precisa la música utilizada, esta información fue otorgada por el autor Diego Aramburu a través de carta personal (abril del 2005). Bjork es una banda actual de rock de Irlanda.



Capítulo 2: *Manchaypuytu*, el mito del *amor recíproco desgraciado*.

*El amor feliz no tiene historia. Sólo el amor  
mortal es novelesco; es decir, el amor  
amenazado y condenado por la propia vida.*

Denis de Rougemont

*Cuando se ama lo imposible  
el amor es verdadero.*

Néstor Taboada Terán

Las diferentes versiones que conforman aquello que denominamos el mito del Manchaypuytu describen una tradición amorosa según la cual el *amor* es *recíproco* y *desgraciado*. Es *recíproco* puesto que el amante y la amada se aman mutuamente, la *desgracia* no se debe a sentimientos no correspondidos, sino a la separación causada por la muerte. La desventura que sufre el amante, expresada como un lamento, se constituye en la pulsión esencial del mito: las descripciones de la relación amorosa son importantes únicamente para entender el dolor que se siente ante la ausencia de la amada. La expresión de dolor se constituye en un verdadero duelo en ambas connotaciones del término: tanto del latín *dolos* que significa dolor, lástima o aflicción, como del latín *duellum*, que significa guerra, combate o lucha. En el mito del Manchaypuytu, el amante llora la muerte de su amada, se lamenta y padece en vida la ausencia de su compañera, pero además desata una fuerte lucha con el fin de recuperarla.

*Hace mucho que la poesía ha encontrado un objeto para su amor feliz en el amor desgraciado* [2003: 17], nos dice Kierkegaard. *Sin pasión, no hay poeta alguno, y sin pasión, no hay ninguna poesía*, continúa. Para el filósofo, la pasión amorosa es el centro de la poesía y si ésta se disuelve, la poesía dejaría de existir. *Porque sin pasión no hay poeta, ni tampoco poeta cómico. Si la poesía ha de seguir existiendo, tiene que descubrir otra pasión tan justificada para ella como el amor* [24], concluye. El mito del Manchaypuytu cuenta una historia de amor, pero su verdadera fuerza se encuentra en la tragedia, en el dolor sentido ante la pérdida del ser amado.

*El amor feliz no tiene historia. Sólo el amor mortal es novelesco; es decir, el amor amenazado y condenado por la propia vida. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de la pareja. Es menos el amor colmado que la pasión de amor. Y amor significa sufrimiento. Tal es el hecho fundamental [Rougemont 2002: 16].*

Las afirmaciones de Rougemont no contradicen las de Kierkegaard, incluso son más categóricas. No solamente encontramos la desgracia en la poesía, sino en *toda historia amorosa*. La tradición literaria, en general, no exalta a la pareja enamorada, tampoco al amor colmado, sino la pasión amorosa, que es sinónimo de sufrimiento. **E**l sufrimiento es causado por la imposibilidad de consumir la unión o fusión entre amantes a causa de los obstáculos creados o inventados.

El mito del amor pasional es una construcción de occidente, nos dice Rougemont. Se postula una definición de la *conciencia occidental*, según la cual el amor colmado es menor que la pasión amorosa [15,16]. El mito del Manchaypuytu se fundamenta sobre la misma pulsión mítica, pero ¿acaso podemos creer que lo verdaderamente trágico viene como herencia de Occidente? O bien, ¿es posible rescatar una poética amorosa andina análoga a la concepción de la literatura occidental de Rougemont? Y finalmente, ¿cuál es la verdadera tragedia en el mito del Manchaypuytu?

En nuestro análisis, intentamos dilucidar la propuesta amorosa en cada una de las versiones elegidas, aproximándonos a la tragedia amorosa, al duelo del amante. Finalmente, a partir de las versiones leídas, delimitamos una construcción poética amorosa andina, perteneciente al mito del Manchaypuytu.

---

<sup>40</sup> Puesto que en este capítulo nos concentramos en el relato en sí, en nuestro análisis no incluimos la canción anónima *Dos palomitas*, ni la ópera *Manchaypuytu* de Alberto Villalpando. En el siguiente capítulo analizamos ambas versiones en su dimensión sonora.

## Duelo de redención, el Manchaypuytu andino

Iniciamos nuestro análisis con el yaraví "Manchay Phuito" transcrito por Teófilo Vargas y publicado en *Aires Nacionales* (1928). Esta versión se publica conservando su forma musical original, es decir, como partitura musical, conteniendo música y letra. En este capítulo nos concentramos en el análisis literario, obviando la parte musical. Asimismo, debido a limitaciones lingüísticas, nuestra lectura se concentra fundamentalmente en dos traducciones (de Teófilo Vargas y de Jesús Lara). Para nuestra lectura, utilizamos ambas traducciones como versiones paralelas.

### *Amor/fusión*

La relación amorosa entre el yo poético y la amada se establece bajo el principio de la unión completa, es decir, la fusión de los cuerpos y espíritus. En ambos poemas, los amantes se establecen como una unidad que ha sido escindida.

*Nos cubra compadecida  
Tierra que mi llanto inunda  
Si un ser fuimos, una vida  
Que nuestros restos confunda*  
[Vargas 1928: 3].

*Tú, tierra humedecida con mis lágrimas,  
tú tierra generosa, albérganos.  
Una sola unidad formamos en el mundo;  
quiero que así quedemos para la eternidad*  
[Lara 1993: 230].

En la traducción de Vargas, el yo poético afirma categóricamente que en el pasado fueron un solo ser: ambos vivían su propia vida. La traducción de Lara también hace referencia al pasado en el que formaban una unidad en el mundo. El amante ruega retornar al estado anterior cuando era un ser completo. Al morir la amada, el cuerpo es enterrado bajo tierra, mientras que el amante permanece con vida. Para volver a ser uno, él debe unirse a los restos de su amada. En la traducción de Vargas, el amante implora a la tierra para que lo albergue y así puedan permanecer juntos eternamente. En la traducción de Lara, el ruego es el mismo, luego de la muerte de la amada, la única manera de estar físicamente unidos es juntando sus restos/huesos.

Esta poética amorosa, que describe el amor como fusión de dos seres, nos recuerda la propuesta de Aristófanes, quien, en *El Banquete* de Platón, explica la naturaleza del amor. Según el mito del andrógino, en el principio los hombres se llenaron de orgullo y desearon subir hasta el lugar de los dioses. Las fuerzas divinas partieron a los humanos en dos, como castigo de sus acciones. De esta manera, el ser que antes era completo, quedó dividido, escindido, y por lo tanto con menos fuerza. Desde entonces, los hombres se encuentran vagando por este mundo buscando su mitad complementaria necesaria para ser restaurados a su forma original. El momento en el que se encuentran las dos mitades, que en el principio estaban unidas, surge la alegría del amor:

*Pero cuando se encuentran con aquella mitad de sí mismos, (...) experimentan entonces una maravillosa sensación de amistad, de intimidad y de amor, que les deja fuera de sí, y no quieren, por así decirlo, separarse los unos de los otros ni siquiera un instante. Estos son los que pasan en mutua compañía del otro su vida entera y ni siquiera podrían decir qué desean uno del otro [Platón 2001: 30-31].*

Aristófanes explica la fuerza del amor entre los amantes como un suceso natural e irrefrenable. Las mitades que fueron divididas, luego de reencontrarse, no pueden volver a separarse. El amor es un sentimiento natural, un impulso o instinto de los seres humanos que no se puede racionalizar. La propuesta fundamental del mito de Aristófanes radica en la premisa de que solamente existe *una* pareja perfecta para cada uno y al reencontrarse las mitades antes partidas, el sentimiento de amor es asegurado por el resto de la vida.

*Un ser fuimos, una vida,* nos dice la traducción de Vargas, *una unidad formamos en el mundo,* traduce Lara. En ambas traducciones se describe la unidad amorosa formada en el pasado. Los amantes forman una entidad, un nuevo ser que nace de su fusión física y espiritual. Aunque de entrada parece paradójico que para restaurar la unidad amorosa el amante deba renunciar a su propia vida, en realidad la muerte lo aproxima

a su amada. Con su muerte es posible restaurar la unidad entre los amantes, pues ambos se encontrarían en el mismo lugar.

### *Relación entre vivos y muertos*

Antes de establecer la relación amorosa que surge entre amante y ser amado muerto, es necesario entender la concepción tripartita del espacio físico y temporal dentro la cultura andina, la cual explica la relación entre el mundo de los vivos y de los muertos. Según antropólogos y estudiosos, las culturas andinas conciben tres espacios físicos interdependientes, el Manqha Pacha, Aka Pacha y Alax Pacha en la cultura aymara, conocidos como Hanaqpachaq, Kaypacha y Ukhupacha en la cultura quechua<sup>42</sup>. Aunque se ha bastante escrito sobre la relación entre estos tres espacios físicos y temporales, muchos antropólogos e estudiosos intentan entender el significado y establecer comparaciones desde una perspectiva y lógica de espacialidad occidental. Para nuestra lectura, citamos la explicación de Elizabeth Monasterios Pérez, quien revisa el pensamiento de Thérèse Bouysse Cassagne y Olivia Harris y elabora una propuesta propia en la cual intenta comprender las relaciones entre espacialidades, respetando la lógica andina de razonamiento e intentando alejarse de la natural influencia occidental.

*En la lucha, Alax Pacha (que más que al mundo de arriba, como quieren los antropólogos, apela al mundo de lejos), enfrenta a su contrario Manqha Pacha (mundo de abajo) en un espacio ritual: Aka Pacha, la tierra, que está en el centro y señala este mundo [Monasterios 2001: 59].*

Monasterios plantea una lucha interminable entre los espacios descritos. Según la lógica cultural andina, las espacialidades se mantienen en constante tensión. El mundo

---

<sup>42</sup>Muchos estudiosos coinciden en la división tripartita del espacio temporal, entre ellos citamos a: Montes Ruiz en *La máscara de piedra*, Walter Sánchez en *El festival Luz Mila Pa tiño*, y Bouysse-Cassagne y Harris en *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*.

<sup>43</sup>La división tripartita es un concepto andino válido tanto en la cultura quechua como aymara. En el estudio de Montes Ruiz se hace referencia a ambas culturas, mientras que en otras, como en el caso de Sánchez, únicamente se nombra a la cultura aymara. El *Hanaqpachaq* es un espacio análogo al *Alax Pacha*, el *Kaypacha* al *Aka Pacha*, y el *Ukhupacha* al *Manqha Pacha*.

de los vivos se mantiene en continúa interacción con el mundo de los muertos y se enfrenta con el mundo del más allá. Para nuestro análisis nos concentramos en el espacio ritual que se encuentra en la tierra, que se constituye en el centro, el lugar desde donde se mantiene relación con los otros espacios físicos.

*Es en relación a este espacio sagrado que adquiere sentido el mundo de lejos (Alax Pacha) y el mundo de abajo (Manqha Pacha), ya que sus encuentros periódicos se producen precisamente por mediación de la tierra divinizada, que exige de ellos una lucha en la que habrán de enfrentarse sin necesariamente reconciliarse en una síntesis reductora o en un equilibrio restaurador. Más que la primacía de un vencedor o el equilibrio de una síntesis prevalecerá el carácter permanente de una acción en curso* [Monasterios 2001: 60]

Con estas precisiones sobre la lógica de espacialidad andina, continuamos nuestra lectura de las dos traducciones del yaraví "Manchay Phuito". De entrada se marcan o distinguen dos espacios físicos: el primero es el lugar desde donde se enuncia, donde el yo poético llora su desgracia, y el segundo es el lugar donde se encuentra la amada. *¿Qué tierra cruel ha sepultado / aquella que era mi única ventura?* [229]. En la versión de Lara, se recuerda a la amada como un ser lleno de vida y capaz de hacer feliz al amante, que ahora se ha convertido en un ser inanimado, que yace inerte, sepultado sin vida bajo tierra. *¡A ella, mi única alegría! / ¿La sorbió el antro violento?* [2], traduce Vargas, quien a diferencia de Lara es más explícito al cuestionar la manera cómo la amada es enclaustrada, pues pregunta si ha sido absorbida por una cavidad subterránea.

En el poema en quechua encontramos tanto el sustantivo "jallp'a", que significa tierra, así como el verbo "millp'uy", que literalmente significa tragar. El cuerpo de la amada ingresa al mundo subterráneo de manera violenta, sin su consentimiento, mientras que el amante permanece con vida sobre la tierra.

*P'anpasqannijta jasp'ini  
waqaspa paran paranta;  
unuyanchun jallp'a nini  
mask'arqonáypaj uranta  
ñoqan mayllapipis,  
jallp'aj sunqonpipis.*

*El sepulcro que la encierra  
Cavo llorando mar lleno,  
ablandando estoy la tierra  
para buscarla en su seno.  
Aún en sus abismos  
en sus fondos mismos (...)  
[Vargas 1928: 2].*

*Voy arañando la tumba en que duerme,  
mientras cae mi llanto como lluvia sin fin,  
creo que así se ha de ablandar la tierra,  
para buscar después en el fondo a mi amada.  
Dondequiera que sea,  
así en el seno de la tierra (...)  
[Lara 1993: 229].*

Vargas describe el espacio físico donde se encuentra la amada como el seno, que hace referencia a un hueco o cavidad. Además, lo describe como el abismo o el fondo mismo, remarcando la profundidad o lejanía entre los restos de ella y él. En la traducción de Lara también encontramos el sustantivo seno, utilizado para describir el fondo donde ella se encuentra. En el yaraví en quechua, encontramos la palabra *sunqo* que en su traducción literal significa corazón. La amada ha sido tragada por la tierra y vive en el centro, en el corazón de la tierra. Se establece, de esta manera, una relación entre el mundo de los vivos, es decir la superficie, y el submundo, o Ukhupacha, donde se encuentra el cuerpo de la amada. La descripción de este lugar no corresponde a una figura del infierno occidental, sino a un centro andino representado como el corazón de la tierra, un abismo donde yace su cuerpo.

El tercer espacio que se describe en los poemas no es descrito como un lugar físico definido, sino como un lugar lejano de donde viene el espíritu de la amada.

Masqochakús much'aykuni  
jt'unikuni chay, rimaykuwan!  
¡muspani ichás, pay rikuni!  
K'anchásqaj pharwaykamuwan

*En mis ensueños la beso,  
si estoy mustio me va hablando,  
si deliro es mi embeleso,  
y brilla y viene volando.*  
[Vargas 1928: 2].

*La voy soñando y la beso en mi sueño,  
en mi congoja, ella acude y me habla,  
en mis horas de turbación le veo:  
en un vuelo de luz baja hasta mí.*  
[Lara 1993: 229].

A diferencia del cadáver inerte, sumido en la oscuridad, sepultado bajo tierra, ahora se describe a un espíritu divino, que *brilla y viene volando*, según Vargas, o *llega en un vuelo de luz*, según Lara. La figura luminosa y etérea contrasta con la anterior figura de oscuridad y abismo que describe el cuerpo físico sin vida. El espíritu de la amada retorna de un lugar lejano y luminosamente desciende a la tierra, el punto medio, el lugar sagrado donde es posible el reencuentro.

El amante describe el descenso de la amada, y su reunión, que aunque no es armoniosa o conciliadora, pues se mantiene en permanente lucha, es real: *Si estoy mustio me va hablando*, según Vargas y: *en mis horas de turbación le veo*, nos dice Lara. El encuentro es real en tanto que existe comunicación, pues el amante, además de verla, puede hablar con ella. De todas maneras, esta realidad mantiene un aire de perplejidad, de turbación, pues la amada surge como una aparición.

Para entender mejor el contexto en el cual sucede la aparición recurrimos a la versión original en quechua: ¡*Muspani ichás, pay rikuni!*, dice el yo poético. La primera parte de la oración, *muspani ichás*, expresa un estado medio entre el sueño y la vigilia, el momento en que uno deja de soñar y es consciente, pero aún no logra entrar en la realidad completamente<sup>43</sup>. En la traducción no es posible describir tal estado con una sola palabra, por esta razón se utilizan frases que intentan aproximarse a describirlo: *en las horas de turbación*, traduce Lara, *si estoy mustio, si deliro*, nos dice Vargas. El momento de encuentro sucede en un estado en el cual se alteran los sentidos naturales.

---

<sup>43</sup> Según la traducción y explicación de Ivánov López, quechua hablante de Potosí.



A partir de este verso se ingresa a un estadio donde los límites entre lo real y lo imaginario se disuelven. Se instaura una dimensión, que aunque no es ajena a la realidad, se rige bajo distintas reglas. Estos son los dominios del mito, un espacio de apertura donde es posible describir situaciones sobre-naturales. Luego de ingresar a este espacio, surge la aparición, pues el amante asegura haberla visto, *pay rikumi*. En la traducción de Vargas, la aparición no es descrita como una escena de encuentro, sino que se hace referencia al sentimiento causado por el delirio, su aparición cautiva sus sentidos, *si deliro es mi embeleso*, traduce Vargas. La traducción de Lara es explícita, *en mis horas de turbación le veo*, nos dice, describiendo el momento de la aparición.

Una vez que se ingresa a esta nueva realidad, ya no existe distinción entre el ensueño o sueño y la vigilia o realidad. Se instaura una nueva relación entre los amantes, la cual solamente es posible dentro de este espacio. Así, la comunicación continúa, el espíritu de la amada, aunque se encuentra en un lugar lejano, puede seguir en contacto con el amante.

Al final del yaraví, el yo poético cree nuevamente escuchar la voz amada y se pregunta si la voz viene *desde el cielo*, según la traducción de Vargas, o *desde la eternidad*, / *desde el origen de la luz* según Lara. En el yaraví en quechua, el yo poético se pregunta si la voz de la amada proviene del *Jánaj pachamanta*<sup>44</sup>, palabra que en su traducción literal significa cielo. Monasterios puntualiza esta concepción errónea, y aclara que el Alax Pacha, según la concepción aymara, o Hanaqpachaq, según la concepción quechua, se refiere al mundo del más allá, aunque la lógica occidental de antropólogos y traductores siempre ha asociado este lugar físico con el cielo occidental y cristiano. De todas maneras, el *Jánaj Pacha* es un espacio distinto al de la tierra, es un estadio ajeno a esta realidad. Se describe una apertura de espacios, el mundo del más allá se conecta con este mundo y así se hace posible el reencuentro.

---

<sup>44</sup> Término utilizado en el yaraví en quechua.

Finalmente, en el poema somos partícipes del ingreso a un espacio donde no hay un verdadero límite entre la realidad y la ensoñación, un espacio en el que lo sobrenatural forma parte de una realidad y donde se hace posible el contacto entre amantes.

### *El culto a la muerta*

A través de los años, la literatura construye una serie interminable de personajes, seres, monstruos, entre otros, que gradualmente forman parte de un imaginario colectivo. En la literatura occidental, el vampiro es una de las figuras cumbre, un personaje que trasciende los naturales límites entre el mundo de los vivos y de los muertos. En el siglo XVIII en Alemania, aparece por primera vez impresa la palabra *vampir*, la cual designa algo dudoso e indefinido por completo: *un cadáver que abandona su tumba por las noches para succionar la sangre de los vivos y prolongar así su incierta existencia* [Siruela 2001: 11]. Aunque se puede precisar el nacimiento de la palabra, no es posible conocer el origen de la figura en el imaginario colectivo. Sin embargo, figuras como la de *vampir* existen en muchas culturas de la antigüedad. Encontramos algunos ejemplos particulares: Lilith es un demonio alado, de cabellos largos y serpentinos, que pertenece a la demonología babilónica y hebrea. La tradición literaria describe un genio árabe, conocido como Jinn, que a veces es un demonio femenino conocido como Gul, ambos frecuentan de noche los cementerios, en busca de su alimento frío y apestoso. En la tradición griega encontramos a Empusa, el demonio femenino que visita a los hombres dormidos para chupar y beber su sangre, provocándoles la muerte. [Siruela 2001:11]. Estos son sólo algunos ejemplos de los numerosos personajes creados en la literatura universal que describen personajes que trascienden la muerte: los *undead*, o muertos vivientes, son personajes quienes poseen alguna clase de poder con el cual prolongan su existencia en este mundo.

Pero ¿por qué se crean estos monstruos? ¿Por qué la humanidad recrea nuevos rostros de los *undead*? La particularidad de estos personajes es su capacidad por trascender la muerte. Se imaginan, se crean historias y situaciones que tratan sobre la muerte, sobre

la vida después de la muerte expresando así la preocupación sobre este suceso. Aquello que es desconocido y/o incomprensible se materializa en estos seres creados por la imaginación.

En la cultura andina existe una relación compleja y ambivalente entre el mundo de los vivos y el de los muertos. En la tradición andina, se establece un trato de reciprocidad entre los que permanecen en la tierra y las personas queridas que vagan entre otros mundos. Los extirpadores de idolatrías, los sacerdotes cristianos, encontraron una fuerte resistencia cuando se empeñaron en destruir la veneración a los muertos. Bouysse Cassagne afirma que antes de la Colonia, los muertos se enterraban en espacios significativos, con el fin de que ellos puedan recuperar su poder y volver a la vida [Bouysse Cassagne 1987: 37]. La resurrección es una creencia profundamente arraigada dentro de la tradición andina.

En el yaraví, el amante desesperadamente desentierra el cadáver, con sus lágrimas ablanda la tierra, y con sus manos remueve la busca en las profundidades. En ambas traducciones, tanto la de Vargas como la de Lara, no se percibe un aire de horror ni de miedo. El cadáver es descrito como el único resto del ser que antes estaba lleno de vida por lo que se constituye en un objeto invaluable. Tampoco se intenta justificar las acciones del amante, no se condena ni reprocha al amante cuando desentierra el cadáver. El poema se limita a describir el dolor al desenterrar el cadáver y posteriormente el cariño y la delicadeza con la que se intenta devolverle la vida: *despertándola irán suavemente, sus besos*, traduce Lara. *Con el calor de mi aliento / Me la he de resucitar*, traduce Vargas.

A lo largo del poema se contraponen dos imágenes del ser amado: Por un lado se describe el cuerpo físico enterrado bajo tierra, los restos de la que en vida fue la amada el cual es desenterrado y se encuentra sobre la superficie de la tierra. Los restos son huesos inanimados, pero no causan espanto ni terror, sino que recuerdan a la amada. En contraposición, se describe a un ser amado etéreo, una luz que llega volando, una

voz que viene del más allá. El muerto viviente, descrito en el poema, aparece como una sublime aparición, un personaje que cautiva los sentidos. Lejos de describir un monstruo o un vampiro alado, la amada retorna como una luminosidad, como un ser que desciende e irradia luz.

En la última escena, el cuerpo físico muerto es contrapuesto con el espíritu vagante de la amada. Gradualmente el yo poético se aproxima al cadáver físico y simbólicamente ingresa él también al mundo de abajo. Asimismo, se aproxima al espíritu de la amada, y mantiene comunicación con el mundo del más allá. Finalmente, en los últimos versos del poema, sucede el anunciado contacto entre los tres espacios. A través de la música, que es ejecutada con el hueso de la amada, se logra el contacto entre el mundo de arriba y el de abajo. La posesión del hueso de la amada representa por sinécdoque el cadáver de la amada. El amante posee simbólicamente el cuerpo que proviene del mundo de abajo, el Ukhupacha. Simultáneamente, mientras el amante toca con la quena / hueso / resto de la amada, se escucha la voz de ella, voz que se confunde con el lamento de la quena, que llama al amado desde el Jánac Pachaq. El encuentro sucede en el espacio ritual intermedio, en el Kay Pacha: la voz de la amada, proveniente del más allá, acompañada de la melodía ejecutada con la quena, proveniente del mundo de abajo, conforman el espacio ritual.

### *Triunfo sobre la muerte*

En ambas versiones, la de Lara y Vargas, escuchamos la voz del amante, y la amada *está ausente como referente, presente como alocutor*, por lo que se instaura una suerte de *presente insostenible: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti)* [Barthes 1993: 36]. Al partir, la amada queda dividida, su ausencia es remplazada por una nueva esencia: el espíritu luminoso y el cadáver desenterrado.

Según Barthes, *La ausencia se convierte en una práctica activa, en un ajetreo (que me impide hacer cualquier otra cosa); en él se crea una ficción de múltiples funciones (dudas, reproches,*

*deseos, melancolías*) [1993: 36]. Mientras dura el canto, mientras dura el lamento, mientras viva la ficción, la ausencia de la amada todavía es presencia. El duelo se asume como un estado o forma de existencia. Se llora, se sufre, se duele, y fundamentalmente se lucha por sobrellevar la ausencia y aplazar la aceptación de la inminente muerte de la amada, pues no es posible que la amada retorne a su estado anterior al de la muerte<sup>45</sup>. *Manipular la ausencia es aplazar este momento, retardar tanto tiempo como sea posible el instante en que el otro podría caer descarnadamente de la ausencia a la muerte* [37]. Se intenta sostenerse o atenerse a la creencia de que la ausencia es pasajera, y no definitiva, y se anhela el reencuentro. Solamente así es posible continuar viviendo en este mundo.

De esta manera, parafraseando a Monasterios, en el poema, *más que la primacía de un vencedor o el equilibrio de una síntesis prevalecerá el carácter permanente* de un duelo en curso. Duelo en curso que asegura la unión amorosa, pues en el proceso de llanto y dolor también está presente la búsqueda y el encuentro. Mientras se llora por la amada, mientras se invoca y se canta la amada, ella continúa presente.

## 2.2 La trágica *vida / muerte* del sacerdote indígena: la leyenda boliviana

Continuamos nuestra lectura con otra versión que forma parte de esta creación mítica, la leyenda "Mánchay Puitu" (1960) escrita por Jesús Lara. Según el autor, la leyenda es una explicación/aclaración del yaraví original de Teófilo Vargas. Aunque Lara establece una relación entre estas versiones, la leyenda se constituye en una nueva propuesta poética. Del yaraví a la leyenda encontramos una enorme y compleja brecha, pues aunque se narra el mismo mito, en la leyenda surgen nuevos y diferentes elementos.

Antes de iniciar nuestro análisis, brevemente resumimos la leyenda. Un indio nacido en Chayanta, hijo de yanacona, adoctrinado en la fe Católica, es sacerdote de la Iglesia

---

<sup>45</sup> Incluso la resurrección andina tiene restricciones.

Matriz de la Villa Imperial a mediados del siglo XVIII. Gradualmente nace y crece un sentimiento de amor entre él y su *sirvienta*, también india, pero, debido a su posición religiosa, su amor es consumado en secreto. Muy pronto, las noticias de su unión ilegítima llegan a los oídos del Arzobispo, quien para terminar el escándalo determina enviar al sacerdote a una misión en Lima. El viaje se prolonga, y la soledad va disminuyendo la vida de la amada, hasta que finalmente muere. Al regresar, el sacerdote encuentra a su amada sin vida. El lamento del sacerdote se prolonga por días y noches, hasta que en una de sus cotidianas visitas al cementerio desentierra el cuerpo de la amada y descubre sus restos, arrebatándole la tibia. Tocando un yaraví dentro de un cántaro, con la flauta construida con el hueso de la amada, el amante peregrina entre riscos y peñas hasta que finalmente muere.

### *La pareja enamorada*

Al inicio de la narración se establece claramente la diferencia de posición entre quienes próximamente serán el amante y la amada. Aunque ambos son indígenas, el personaje masculino, a través de sus estudios religiosos, asciende en la escala social y se coloca en un lugar privilegiado, con respecto a las demás personas. Al ingresar en la orden religiosa asegura su estabilidad económica y se libera del yanacónaje, sistema de servidumbre impuesto por los españoles según la cual los indios viven para servir. Por otro lado, el personaje femenino se atiene a la posición otorgada a las indias durante la colonia y su vida se caracteriza por el trabajo y servicio hacia sus superiores, entre los cuales se encuentra el sacerdote.

El narrador describe a los personajes por el rol que cumplen, son arquetipos narrativos, y no poseen nombre propio. Al principio el personaje masculino es conocido como el *amo*, y el femenino es conocido como la *sirvienta*. Antes de iniciar la relación amorosa ambos son descritos como dos seres que cumplen funciones distintas, las cuales van aproximándolos: *la sirvienta vivía absorbida por los quehaceres (...) Llenaba las horas de ocio con el hilado y el tejido, si es que no hacía bollos y confituras u otras golosinas para regalo del*

*sacerdote, su amo* (la negrita es nuestra) [Lara 2003: 253]. El *amo* y la *sirvienta* son descritos como dos personajes independientes, con roles y funciones diferentes. La *sirvienta* mantiene una actitud de subordinación, presta a servir y complacer los requerimientos de su *amo* quien se ocupa de escribir sermones y componer himnos religiosos.

El sentimiento amoroso surge lentamente, la situación en la que se encuentran gradualmente los une; la *sirvienta* vive en la misma casa con el sacerdote y mantiene contacto directo diariamente. Entonces *nace* una relación de amistad, ambos conversan y hablan sobre su pasado, sobre su infancia. El sentimiento amoroso *surge* como un suceso lógico a causa de la proximidad física. *Al cabo, decidieron ambos unir sus vidas para siempre* [253], nos dice el narrador. El amor es conquistado fácilmente, se elimina el ritual amoroso proclamado por el amor cortesano, el *domnei* o *donnoi*, el vasallaje amoroso por el cual el poeta debe ganar a su dama por la belleza de su homenaje musical [Rougemont 2002: 78]. No se describe ningún artificio para conquistar el amor de la dama, ni existe oposición para consumarlo. Las circunstancias los aproximan físicamente, pues ella vive en su casa, pero al conocerse mutuamente y al compartir sus experiencias pasadas surge el sentimiento amoroso. No hay ningún suceso extraño o sorpresivo que cause la reunión entre ambos, el sentimiento es descrito como un suceso natural y lógico.

Al establecer la unidad amorosa se marca un punto de quiebre, quienes antes eran dos personajes, dos seres distintos, ahora son uno, pues *ambos* deciden unirse para siempre. El narrador ya denomina al personaje masculino como *amo*, o al femenino como *sirvienta*, ahora son una unidad, *los amantes* o *los enamorados*. Inclusive cuando se separan, el narrador utiliza sustantivos como *la bienamada*, o *la enamorada*, para referirse a la amada, y *el enamorado* y *el amante* para referirse al sacerdote, estableciendo siempre la relación entre la unidad ya formada.

### *La prohibición religiosa*

La prohibición religiosa juega un rol fundamental, pasando de ser una amenaza personal para la continuación de su amor, hasta convertirse en la causa indirecta de la desgracia final. La posición del amante inicialmente *parece* amenazar la consumación amorosa. Al iniciarse como sacerdote de la Iglesia Católica jura ser casto, establece un pacto de unión con Dios el cual no le permite mantener relaciones sexuales. Pero, el conflicto religioso no es interno, el sacerdote nunca duda ni amenaza su relación amorosa a causa de sus votos de castidad. El sacerdote consume su amor libre de la condena o restricción personal.

Las noticias sobre la relación ilegítima llegan a los oídos de la institución religiosa, entonces su amor es amenazado a ser destruido. El Arzobispo de la ciudad de La Plata da fin a la relación, enviando al sacerdote en una misión a Lima ¿Acaso la Iglesia pretende desunir a los amantes temporalmente? o quizá ¿se espera la desgracia? La orden de separación llega desde la Iglesia misma, orden que indirectamente causará la muerte de la amada.

Es importante distinguir que el castigo proviene de la Iglesia como institución y no se menciona al personaje divino como causante de la desgracia, a diferencia de otras versiones. Incluso la sociedad toma un rol importante, pues son ellos quienes condenan las prácticas amorosas del sacerdote y comunican los sucesos a la institución religiosa, para que castigue y condene a quien ha infringido la ley.

Antonio deja a su amada y la relación amorosa se posterga. La ausencia como figura amorosa está asociada históricamente al discurso femenino. El hombre se va y la mujer sedentaria se queda, espera y llora mientras construye su propia ficción [Barthes 1993: 34]. Esto es exactamente lo que sucede. Al principio la amada reconstruye en su imaginación el pasado amoroso, y mantiene vivo el anhelo de una reunión próxima. Pero no es posible mantener viva la esperanza por tanto tiempo, la *enamorada* gradualmente se debilita, su vida se consume: *La soledad, ahora, era un verdugo que iba*



*estrangulando su esperanza y al mismo tiempo consumiéndole la vida. La enamorada no salía ya con ningún motivo a la calle. Un día se le acabaron las provisiones y desde entonces no volvió a comer. Y pronto no dio más señales de vida* [Lara 2003: 255].

La amada no soporta la separación temporal, la ausencia del ser amado se traduce en soledad. Al encontrarse sin su amado y aislada del resto de la sociedad, se sume en una profunda soledad. Después de haber establecido la unidad amorosa, después de unir sus vidas, la separación se torna fatal. Y aunque la sentencia de separación llega desde la Iglesia Católica, la separación es la causa directa la muerte de la amada: *La soledad, ahora, era un verdugo que iba estrangulando su esperanza y al mismo tiempo consumiéndole la vida* [255]. Al estar separada de su ser amado, la soledad inunda su ser y consume su vida. Ella no lucha contra tal sentimiento y se deja morir, imposibilitando la anhelada y próxima reunión en esta vida.

#### *La locura del amor: entre muertos y tumbas*

En la leyenda, se establece una relación amorosa entre el amante y el cadáver de la amada. Se describe el culto de la muerta como un proceso de aproximación y reunión física entre ambos. En la narración, evidenciamos una lucha constante de puntos de vista. Desde una cosmovisión andina, se describen acciones que corresponden a un orden natural dentro la cultura, pero no es posible eliminar la mirada de sensibilidad característica occidental.

El amante ingresa al inframundo, al dominio de abajo, cuando desenterra el cadáver. Al ingresar al cementerio y desenterrar el cadáver, más que un acto de redención sucede una apertura con el submundo, que se rige por leyes distintas. Enterrar a los muertos en un espacio definido es una práctica Europea. Los españoles construyen los primeros cementerios en el Nuevo Mundo. Antes, el muerto era enterrado en un lugar determinante en relación a su vida.

*En el esquema original los muertos tenían que estar dispersos a lo largo del territorio, en las cumbres, al lado de un río o de una confluencia de ríos, en los linderos, mojones y chacras (...) De hecho, en muchas regiones no todos los muertos son enterrados en cementerios, sino que la gente busca maneras de recuperar su poder colocando los sepulcros en otros puntos significativos del espacio [Bouysse Cassagne 1987: 38].*

Según la lógica andina, es preciso encontrar un lugar específico, pues habrá un tiempo en el que el muerto retornará a la vida. Al enterrarlo en el cementerio, se concentran las fuerzas de varios muertos en un sólo lugar, y es difícil volver a la vida. Por esta razón, por la concentración proveniente de los muertos, el cementerio causa miedo y horror [Bouysse Cassagne 1987: 38].

Elizabeth Monasterios describe el inframundo andino (el Ukhupacha), como un lugar donde no solamente se encuentra el mal, sino que también se manifiesta lo sagrado: *Más que representar una dimensión separada del mundo encarnaba su otro lado; un lado secreto, oculto y sagrado que hoy en día tiende a desaparecer, o, si aparece, lo hace bajo el signo de lo macabro [Monasterios 2001: 149].*

La escena final, la recuperación del cadáver de la amada, más que describir el contacto entre el mundo de los vivos y un mundo sagrado, es descrito como una escena de terror y pavor. El desenterrar el cadáver es descrito como un acto de ansiedad, causado por el estado de ánimo del amante. Cuando finalmente posee el cadáver el amante eleva un *lamento lúgubre, casi pavoroso*. El llanto es funesto, melancólico y causa temor y espanto.

Aunque el culto a los muertos es una práctica común dentro de la lógica andina, ésta no es comprendida por la sensibilidad occidental. Se evidencia el esfuerzo del narrador quien no desea calificar los actos del amante, pero finalmente, su sensibilidad occidental lo traiciona y describe el suceso como *macabro*. La escena de descenso hacia las profundidades, que en el yaraví "Manchay Phuito" de Vargas redime al amante y revive a la amada, se convierte en una escena terrorífica. La posesión del hueso de la amada y la repetición de la melodía dentro del cantarillo crea un ambiente de temor,

tristeza y melancolía el cual únicamente se explica como locura: *De esta manera el cura se volvió loco. Más que locura, monomanía, disimulada por el clero y respetada por el vecindario* [256]. El dolor expresado por el amante es tan grande que lo lleva a terminar con su existencia a través de una lenta y dolorosa muerte. Después de mucho tiempo de peregrinar por el mundo, sumido en profunda tristeza, el sacerdote finalmente muere.

#### *La traducción/ traición de Lara*

En el yaraví "Manchay Phuito" de Vargas escuchamos la voz del yo poético quien llora por la muerte de su amada. En la leyenda, el autor le arrebató su voz y ya no podemos *escuchar* el duelo. El amante se vuelve mudo, no se transcribe la melodía, ni la letra del yaraví compuesto para la amada, ni su voz narrativa. El narrador es omnisciente y autoritario, el dolor del amante es expresado a través de la voz del narrador, el dolor de la amada nos llega a través del mismo mediador, quien juzga sus acciones desde una perspectiva ajena a la realidad instaurada en la narración. Los personajes no tienen voz propia, y a menudo el narrador parece un espectador aterrado.

En el yaraví "Manchay Phuito" de Vargas, el duelo es continuo y eterno, por lo que nos encontramos suspendidos en un clímax continuo. A diferencia, la leyenda se construye como una narración estructurada. El narrador inicia describiendo a dos personajes quienes lentamente aproximan sus vidas. La cercanía física deriva en conversaciones amenas y las confesiones conducen al enamoramiento. Entonces surge el amor, ese sentimiento sublime que llena de gozo los días y las noches de los amantes. El clímax temático va creciendo gradualmente, pues se intenta superar el obstáculo y anhelar la reunión entre los amantes. Pero, la muerte de la amada quiebra el hechizo, y todo lo anteriormente construido se deshace, se precipita hacia el final donde la muerte, implacable, espera al final de la obra.

---

<sup>46</sup> Utilizamos la palabra tanto en el sentido literal, ya no escuchamos el canto del yo poético, como en el sentido figurado, el amante ya no tiene voz en la leyenda.

La leyenda de Lara preserva muchos de los momentos constitutivos encontrados en el yaraví "Manchay Phuito": se establece la unidad amorosa, se propicia la separación, se describe el descenso para recuperar el cadáver, se establece contacto con el cadáver y se canta para traer de vuelta a la amada. Aunque encontramos todos estos momentos constitutivos, el espacio de comunicación espiritual entre amantes se diluye. Luego de la muerte de la amada, el único contacto que pueden tener los amantes es físico. El amante posee el cuerpo de la amada, lo acaricia, lo abraza y nuevamente lo devuelve a su lugar. No se describe una revelación, ni encuentro entre almas, el cura *infeliz* continúa peregrinando, *en su locura* continúa llorando y sufriendo hasta que finalmente muere.

### 3.3 El castigo divino: el Manchaypuytu peruano

Continuamos nuestra lectura con *El Manchay Puito* (1872) de Ricardo Palma, conocida también como el Manchay Puytu peruano. La leyenda inicia describiendo al Doctor Gaspar de Angulo y Valdivieso, un español joven y *no exento de moral*, según el narrador. El sacerdote se enamora perdidamente de Anita, una bella doncella del pueblo. Luego de declararle su amor, ella accede a sus ruegos y consuman su amor en secreto. Después de medio año de una relación secreta e idílica, él viaja a Arequipa a atender diligencias. Antes de regresar, un indio le advierte sobre el deceso de su amada, pero él no presta atención al augurio. Al regresar, Don Gaspar encuentra el cuerpo de Anita sepultado en la iglesia. El duelo del sacerdote es largo y tormentoso, no puede aceptar que su bella Anita se encuentra bajo tierra. Luego de varios días de lamento, desentierra el cadáver y actúa como si tuviese vida. En su desesperación, compone un yaraví conocido como *Manchay-Puito*, el cual toca repetidamente hasta el fin de sus tormentosos días. Al final, el narrador advierte que la Iglesia Católica prohíbe tocar el yaraví bajo la pena de excomunión.

*Belleza, fatal condena*

El amor descrito en la leyenda de Palma responde al paradigma platónico según el cual el amor es sinónimo de atracción a la belleza . Don Gaspar se enamora de Anita en un instante, sus sentimientos de amor nacen en el primer encuentro. El narrador describe la belleza como la suma de varios atributos físicos, los cuales son descritos por comparaciones metafóricas: sus ojos son como la luz del amanecer, es decir que tienen una fuerza luminosa; su sonrisa es poderosa, cual sentimiento glorioso perteneciente a las Alturas; el conjunto de su ser es capaz de inquietar más que al Congreso. Las descripciones del objeto amado no detallan sus rasgos físicos, sino que se centran en describir la fuerza conquistadora que sus atributos ejercen sobre Don Gaspar. **La** belleza es descrita como una fuerza inagotable, un poder del cual no es posible liberarse.

La belleza conduce a la contemplación, la contemplación al nacimiento del sentimiento amoroso, el amor conduce a la posesión del objeto amado, la posesión del objeto amado está asociada con el pecado, con la trasgresión que finalmente conduce a la tragedia. La belleza es un atributo de doble filo, pues aunque está asociada con la divinidad, el pecado se encuentra próximo. El párrafo que describe el primer encuentro visual entre ambos anuncia este peligro: *Pero llegó un día fatal, probablemente el día de San Bartolomé, en que el diablo anda suelto y tentando al prójimo. Una linda muchacha...* [247]. La desgracia se anuncia desde el primer momento, pues el encuentro es propiciado en el día en que el demonio anda suelto y tiene poder para tentar. *Ver* la belleza de la amada presupone el inicio de la caída o trasgresión, que posteriormente conduce a la tragedia.

Esta misma concepción amorosa es descrita en muchas de las historias amorosas narradas por Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, en los *Anales de la Villa Imperial*. El amor descrito en los *Anales...* nunca es feliz sino desgraciado, y la belleza no es un

---

<sup>47</sup> En *El Banquete* de Platón, en los diálogos que mantienen los discípulos de los sofistas, Diotima define Eros como amor de las cosas bellas y buenas, lo bello siendo sinónimo de lo bueno, pues no hay fealdad en la bondad. *Es por una parte el Amor en sí y en su origen tal y como se ha dicho, y por otra es amor de las cosas bellas* [Platón 2001: 47]. *Luego, en resumidas cuentas, el objeto del amor es la posesión constante de lo bueno* [49].

atributo deseable, sino una fatal condena, tanto para quien la posee como para quien la admira. La única solución para evitar la desgracia es impedir que las jóvenes bellas se *muestran* en público. *Huyendo de las ocasiones de ver y ser mirada de los hombres, que el mirar incauto hace tal vez se ame lo que no se quisiera haber amado, y se empieza a labrar aquella cadena que siendo un ojo el primer eslabón, suele ser el último la eterna condenación* [Arzáns 2000: 82].

La acción de mirar la belleza de las jóvenes, aunque parece inofensiva, es causa de una condena mayor. La belleza no solamente hechiza o cautiva, sino desquicia y conduce a la locura. Mejor sería nunca mirar o dejar ser mirada, para no caer en la desgracia que trae el amor, nos dice el narrador, pues la belleza no es sino una ofensa contra Dios: *Su hermosura grande, su discreción y su agrado, la dulzura de su voz en cantar (...) todo era para sacar de juicio a los hombres y todo motivo de mayores ofensas contra Dios* [Arzáns 2000: 436].

La concepción platónica del amor se deforma. Por un lado, la belleza es sinónimo de divinidad. Las mujeres bellas cantan como los ángeles, son puras y buenas. Pero, a la vez, la belleza conduce a la atracción entre hombres y mujeres e inherentemente al pecado, a la trasgresión. Los sacerdotes no pueden amar a ninguna mujer, el voto de castidad prohíbe cualquier relación amorosa. La leyenda de Palma se construye sobre esta concepción de moralidad, la cual es llevada al extremo, pues los infractores de tales leyes serán castigados con la muerte.

Según esta lógica, solamente con *mirar* la belleza de la *joven doncella*<sup>48</sup> se inicia la desgracia. Después de admirar sus atributos, el personaje masculino, cautivado, busca a la amada para poseerla. El amor desea y busca ser correspondido: *Y es el caso que como amor busca correspondencia, y el platonicismo es manjar de los poetas melenudos y de muchachas desmelenadas...* [Palma 1973: 188]. En la anterior cita se alude a una supuesta concepción amorosa platónica, que en realidad se acerca más a un concepto amoroso

---

<sup>48</sup> Al igual que en las versiones de Gorriti y Palma, Arzáns describe a los personajes femeninos como jóvenes de 12 o 13 años. Muchas veces ésta es la causa de la caída, pues la joven, aún inocente e ingenua, no tiene el cuidado de ocultar su belleza.

cortesano, según el cual se encuentra deleite y placer en el amor no correspondido<sup>49</sup>. El amor propuesto en la leyenda, se distancia de tal construcción, y aunque se persiguen rituales amorosos, pues Don Gaspar gana a su amada por la belleza de su homenaje musical, *y fuese a Anita y le cantó de firme y al oído la letanía del Cupido* [188], finalmente el corazón es conquistado y el amor es real cuando sucede la consumación sexual: *la muchacha abandonó una noche el hogar materno y fuese a hacer las delicias de la casa parroquial* [188].

### *El castigo divino*

La desgracia fatal, la muerte de la amada, es atribuida a Dios: el castigo proviene de la divinidad. Mientras Don Gaspar está de viaje recibe un billete que anuncia la desgracia: *¡Ven! El cielo o el infierno quieren separarnos*. Se evidencia una ambivalencia al momento de precisar si las fuerzas divinas intentan castigar la unión ilegítima, o, el infierno quiere hacerlos miserables. Más adelante se aclara esta ambigüedad, primero se anuncia que Dios dispone la muerte de la amada: *Pero Dios había dispuesto que el infeliz no escuchase la voz de la mujer amada*. Y posteriormente se confirma que Dios manda el castigo: *No es Dios bueno el Dios que manda al corazón estas penas ¡Ay! del infierno* [189]. La muerte de la amada es descrita como un castigo divino, Dios dispone la separación y luego se lleva el alma de Anita.

Este es un giro muy importante en la versión de Palma. La muerte de la amada es una consecuencia directa de su amor pecaminoso. Nuevamente recordamos la concepción de moral encontrada en *Los Anales...*, quienes no obedecen los mandamientos y leyes de Dios, serán castigados. En esta versión, la Iglesia, como institución religiosa, no interviene en la relación adúltera. La figura de Dios es más poderosa, no necesita de la Iglesia para condenar a los infieles, sino que tiene el poder de castigarlos directamente.

---

<sup>49</sup> La poesía de los trovadores exalta el amor no correspondido, el amante mil veces declara su pasión, y la bella contesta que no. El amor es perpetuamente insatisfecho, el ritual de vasallaje amoroso se prolonga indefinidamente [Rougemont 2002: 77].

### *Duelo y culto a la muerta*

El duelo del amante es descrito como un dolor silencioso, insondable como el abismo, que lleva al amante a la locura. El culto al cadáver es condenado como un acto de sacrilegio y profanación. Desenterrar el cadáver se constituye en el último recurso del amante, quien en un momento de locura y desquicio, intenta aproximarse a lo único que le queda de su amada. Si en el yaraví se describe el encuentro entre el amante y el cadáver como un reencuentro que sublima a la pareja, y en la leyenda de Lara el narrador intenta guardar sus comentarios y no juzgar los sucesos, el narrador en la versión de Palma es libre de opinar: *¡Profanación!*, nos dice al describir el momento cuando el cadáver se encuentra sobre la superficie de la tierra, pronto a ser vestido y consentido. *Horrible espectáculo*, completa el narrador, después de narrar el encuentro entre Don Gaspar abrazado al esqueleto, arrastrándose con lo último que le queda de vida.

La historia de amor desgraciado, que narra el duelo del amante, quien ha perdido a su amada, se convierte en una popular tradición que cuenta los horribles y profanos actos de un sacerdote quien enloquece al perder a su amada. Los personajes, retratados como españoles o mestizos, no ingresan en la lógica del mundo andino. El descenso para recuperar el cuerpo de la amada se constituye en un acto sacrílego, que únicamente aproxima a los cuerpos físicamente, pero no redime a los amantes. Nunca sucede el anhelado reencuentro, ni la comunicación entre el amante y la amada muerta.

### *La voz del amante*

En la leyenda de Palma, a diferencia de la leyenda boliviana, el narrador otorga un espacio al amante para expresar su dolor. En esta leyenda, los versos de un nuevo y distinto yaraví irrumpen en la narración:

*Ábreme, infierno, tus puertas  
para sepultar mi espíritu  
en tus cavernas.*



*Aborrezco la existencia  
sin la que era la delicia  
¡ay! de mi vida  
Sin mi dulce compañera,  
mil serpientes me devoran  
las entrañas.  
No es Dios bueno el Dios que manda  
al corazón esas penas  
¡ay! del infierno  
[Palma 1973: 249-250].*

El narrador afirma que el yaraví originalmente es cantado en quechua y que la traducción no alcanza a dar el sentimiento de la lengua original, de todas maneras, la traducción presenta el conflicto en términos estrictamente occidentales. La muerte es el fin de la existencia, el fin de los tormentos, el fin de las desgracias. El infierno, el espacio en el que habitan los seres condenados de este mundo, según una concepción occidental cristiana, es mejor lugar que la tierra sin la amada. Con estos versos se elimina toda posible reunión entre los amantes en este momento, mientras ella está muerta y él continúa con vida, y en el siguiente, pues tampoco se hace referencia a una posible reunión en el infierno.

#### 2.4 La pena de amor, o el amor entre indios y españoles en *La quena* de Gorriti

La novela *La quena* (1850) de Juana Manuela Gorriti narra una historia llena de giros y repeticiones. Es evidente la complejidad en la estructura narrativa que da forma a las historias, describe los personajes y nos conduce hacia el centro mítico del Manchaypuytu. La novela inicia describiendo el amor entre Hernán de Camporreal, un joven mestizo descendiente directo del inca, y Rosa, una bella joven de ascendencia española. Muy pronto aparece el rival, el tercer personaje que conforma el triángulo amoroso: el rico y poderoso oidor Ramírez quien, a través de artimañas, logra separar a los amantes y desposarse con Rosa. Primero engaña a Rosa para que ella crea que Hernán ha muerto, y luego convence a Hernán que ella lo ha traicionado. Pero el plan solamente funciona por un tiempo, pues pronto regresa Hernán y encuentra a Rosa, quien luego de descubrir que no ha muerto confiesa su inextinguible amor. Ramírez

sabe que su amor peligra, por lo que decide darle un brebaje a su esposa para aparentar su muerte y llevarla a las Filipinas. Su plan se ve truncado. Hernán roba el cuerpo de la amada, lo lleva lejos y con un beso de amor le devuelve la vida. El idilio es corto, pronto aparece Ramírez quien apuñala a Rosa. El amante se sume en un duelo profundo, llorando al lado del cadáver.

En medio de esta historia se narra la tragedia amorosa de la madre de Hernán. La joven india enamorada, nieta de Atahualpa, traiciona su sangre y se desposa con el bello conde de Camporreal. Después del nacimiento del primer hijo, el conde de Camporreal desea salir de ese lugar y regresar a su tierra. La *abnegada y fiel* esposa accede a acompañar al conde hasta Lima, ciudad donde vivirían, pero Camporreal huye con el hijo y viaja hacia su añorada España. Años más tarde, utilizando el oro de la ciudad subterránea de los Incas, la madre va tras su hijo. El encuentro es breve, pero transforma la vida de Hernán, pues antes de morir su madre le encomienda dos misiones: sepultar sus restos en su patria y liberar a sus hermanos indios.

### *El conflicto racial*

El obstáculo que amenaza la unión entre la pareja de amantes se resume primordialmente en un conflicto racial. El mundo occidental, representado por los españoles, es confrontado con el mundo indígena, representado por los hijos de los incas. Los amantes no pueden estar juntos pues sobre su relación pesa la maldición de unir a dos mundos contrarios.

En el primer capítulo Hernán declara su amor a Rosa, expresa sus sentimientos y anhela la pronta unión amorosa, pero antes de irse confiesa su secreto, Hernán es hijo de una india, por sus venas corre sangre de los antiguos reyes del Perú. La novela hace explícita la condena que recibe un descendiente de la raza *proscripta*. Hernán tiene manchado su linaje, su sangre no es puramente española, sino que está mezclada con la indígena. Por un lado se establece un principio de superioridad que eleva a los hijos

de España, pero además, se condena la unión entre las razas. El conflicto se resuelve superficialmente, pues Rosa no siente desprecio cuando conoce el linaje de Hernán, sino que manifiesta su emoción y simpatía.

*¡Hernán el elegido de mi corazón es un hijo de los incas! ¡Ob! ¡yo lo había presentado!  
¡De dónde venía esa emoción profunda que aun antes de conocerte sentía yo al solo  
nombre de Manco-Capac o de Atahualpa!... [Gorriti 2000:24].*

Rosa expresa su ingenua e incluso infantil admiración hacia los incas y atribuye este extraño sentimiento de simpatía a un presentimiento de su futuro amor. En la novela encontramos una evidente *visión indianista*, que se aproxima al indio de una manera romántica e idealizadora<sup>50</sup>. El mundo indígena se construye desde una perspectiva externa que se compadece por la trágica suerte de la *raza proscripta* y condena a los españoles quienes desde su llegada usurpan todo cuanto pueden. Además, encontramos una intención claramente moralista, que pretende "hacer entrar en razón" a quienes continúan discriminando a los indios.

En la anterior situación, después de la confesión de Hernán y la respuesta de Rosa, quien acepta a su amado, el obstáculo racial aparentemente es vencido. Pero, los sucesos posteriores confirman la imposibilidad de unión entre españoles e indígenas. Ramírez es un acaudalado español quien logra desposarse con Rosa valiéndose de su poder económico y social. Por otro lado, las parejas de amantes que desafían la natural división entre indios y españoles se sumen en profunda desgracia. Inicialmente se narra la tragedia del conde de Camporreal con la madre de Hernán y posteriormente la historia de Hernán y Rosa. La novela denuncia y describe un distanciamiento entre culturas. Existe un mundo perdido entre las montañas, perteneciente a los indios e inhóspito para los españoles. Por esta razón, el Conde de Camporreal no puede continuar su vida junto con su esposa. *Ni él ni yo podemos encerrar nuestro destino en el círculo estrecho de un país perdido entre desiertos* [31], dice Camporreal, refiriéndose a él y

---

<sup>50</sup> Utilizamos la noción de indianismo descrita en "Repensando el indigenismo" de Rosario Rodríguez Márquez, según la cual el indio es visto como un elemento exótico, pintoresco e idílico.

su hijo. Camporreal no puede vivir encerrado en un pequeño pueblo si puede vivir en su añorada España.

Pero además de la voz de Camporreal quien describe este distanciamiento, la narración en sí se constituye en una prueba del distanciamiento entre una lógica indígena y una occidental. El narrador intenta mantener la esencia andina del mito amoroso y conservar los elementos que caracterizan al mito, como la irrupción al mundo de los muertos para recuperar el cadáver, o la construcción de la quena con el hueso de la amada, pero finalmente, el punto de vista occidental prevalece sobre la narración.

### *La voluptuosa virgen americana*

La descripción de la belleza de Rosa responde fundamentalmente a un canon occidental. Rosa es descrita como una mujer ideal, cuyos atributos físicos y espirituales deben/pueden ser contemplados y admirados. Rosa es bella pues irradia pureza e inocencia: el narrador describe el blanco extremo de sus manos, brazos, rostro y cuerpo. En repetidas ocasiones remarca su color, la extrema blancura que incluso llega a la traslucidez, comparable al ópalo. En la novela, el color blanco representa o es asociado a la raza española. La extrema blancura asegura la pureza de su sangre que no ha sido contaminada por la *raza proscripta*, como la describe el narrador. Más adelante, el narrador compara al personaje femenino con un ángel, un personaje divino para la cultura occidental. Finalmente, la amada es comparada con la Virgen María, la figura femenina más sagrada para el mundo cristiano.

*Aquella mujer parecía absorta en una muda plegaria; y al verla con las manos juntas sobre su pecho, sus ojos fijos en el cielo y rodeados de un círculo azulado, se la habría creído la estatua de María al pie de la cruz [61].*

Los atributos de belleza descritos en la novela responden a un canon según el cual el amor es todo deseo de cosas buenas, pues lo bueno ha de ser bello según la concepción descrita en *El Banquete* de Platón. Rosa encarna la belleza y bondad suprema, sus

atributos, tanto físicos como espirituales, describen a un personaje idealizado. Hernán busca apropiarse de su bondad y belleza y desea que llegue a ser suya para siempre.

*Y abriendo enteramente la celosía, se puso de rodillas en el antepecho de la ventana para mirar de más cerca a su amante, cruzando fuera de la reja dos brazos torneados y blancos como el alabastro, con esa mezcla de infantil confianza y de gracia voluptuosa peculiar sólo a nuestras vírgenes americanas, a quienes la influencia de nuestro ardiente sol, sin quitarles nada de la inocencia adorable de la niñez, les da con todos sus refinamientos, las seducciones de la mujer [22].*

En la novela se propone un giro a la concepción de belleza, la cual pertenece o se encarna en las vírgenes americanas, mujeres occidentales que viven en este nuevo continente. Su belleza conserva los atributos divinos, el cuerpo de la amada continúa siendo blanco como el alabastro, pero esta pureza es acompañada de sensualidad. No se deshecha el ideal amoroso platónico, pues la amada es bella y buena, sino que se agrega un nuevo elemento: *la gracia voluptuosa*, un oximorón que describe los placeres o deleites sensuales como un don proveniente de Dios, matizando su carga semántica negativa. La voluptuosidad no necesariamente conduce al pecado, sino que puede ser un don proveniente de Dios, del dios Inca, del dios Sol.

Páginas más adelante, cuando el narrador describe a la madre de Hernán, se resaltan sus atributos físicos, pero ingeniosamente se evita incluir rasgos característicos de la cultura andina. El narrador le otorga la palabra a Hernán, al hijo de la india, quien describe los largos y rasgados ojos negros de su madre, la pequeña boca, los labios encarnados, y las dos filas de dientes de un color blanco azulado. El color de la piel india, los brazos y el rostro oscuro no son descritos, aunque, se resalta la blancura de los dientes. La figura de la madre de Hernán que retenemos en la mente es la de una *joven alta, de maravillosa hermosura*. Al obviar el color de la piel de la india, el narrador logra desviar nuestros sentidos y no se completa la imagen de una mujer india.

Finalmente, el canon de belleza responde a una lógica y mirada occidental. No se destacan ni se describen elementos de belleza de la cultura andina, sino que se sigue un canon establecido entre los españoles.

### *Amor espiritual y amor carnal*

En la novela se presentan dos concepciones amorosas, que aunque al principio se encuentran distantes, poco a poco se aproximan. La primera concepción proclama y exalta el amor espiritual, establecido sobre sentimientos de afecto y admiración. La segunda proclama el amor carnal, cuyo principal objetivo es la consumación amorosa. La pareja de amantes, Hernán y Rosa, es elevada por encima de las demás parejas, su amor se basa en sentimientos nobles y admirables, que no necesitan de la consumación amorosa para ser reales. El ideal amoroso exalta a la pareja de amantes cuyos sentimientos recíprocos son inextinguibles, pese a las circunstancias y obstáculos.

Desde el inicio de la narración, el amor entre Hernán y Rosa se mantiene en un plano espiritual. Además del beso que sucede al final de la primera cita amorosa y el beso que despierta/resucita a la amada, no se describen muestras físicas de afecto. El narrador cuidadosamente evita describir o aludir a cualquier otro encuentro físico entre la pareja de amantes. De esta manera, el amor entre Hernán y Rosa se mantiene en un plano ideal .

*¡Después de anonadarme el golpe horrible con que me hirió tu muerte, fue necesario que volviese a la vida para dar mi mano a otro, cuyo ojo vigilante espía mis lágrimas, cuenta mis suspiros, y después de hacerse dueño de mi ser material, pretende escalar el santuario de mis recuerdos, donde se ha refugiado con tu imagen mi alma que es toda tuya! [62]*

---

<sup>51</sup> En *El Banquete* de Platón se distingue el amor del alma del amor corporal, siendo el primero más valioso que el segundo. *Y es hombre vil aquel enamorado vulgar, que ama más el cuerpo que el alma y que, además, ni siquiera es constante, pues tan pronto como cesa la lozanía del cuerpo, del que precisamente está enamorado, se marcha en un vuelo* [Platón, 2001: 19].

Aunque los amantes se encuentran separados físicamente, pues Hernán supuestamente ha muerto, existe un lazo que los une espiritualmente: el ser interior de la amada se refugia junto con la imagen de Hernán. En un plano espiritual, la pareja de amantes supera incluso la muerte, pues la fidelidad amorosa o la reciprocidad de sentimientos amorosos nunca se traiciona, y no necesita de la consumación física para subsistir.

Contrariamente al amor espiritual, se describe la relación nupcial entre Ramírez y Rosa. Aunque esta pareja está unida legítimamente en matrimonio y por lo tanto tienen derecho a consumar su amor físicamente, la unión carnal no asegura la reciprocidad sentimental. Rosa aún ama a Hernán y Ramírez es consciente de que el corazón de su esposa pertenece a otro. *Va a ser mi esposa, y yo temería recordar con demasiada frecuencia que, si un ardid me ha dado su mano su corazón es de otro quizá para siempre!* [54]. A través del ardid, Ramírez consigue la mano de Rosa, figura que representa su cuerpo físico, pero no logra poseer su corazón, es decir que no logra la correspondencia de sus sentimientos amorosos.

Ahora bien, aunque se exalta el amor espiritual y se glorifica el amor entre Hernán y Rosa, el cual sobrevive sin necesidad de ser expresado físicamente, Rosa espera y anhela una aparición, *-¡Hernán!- dijo suspirando- si hallas tan bello el cielo que no quieras dejarlo un momento para venir a ver a la que amabas, muéstrame al menos en sueños* [61]. Se anhela un encuentro, una forma de reunión, para que ella al menos contemple su rostro. En la iglesia, mientras ora llorando, sus ojos buscan *entre las nubes de incienso (...) la sombra del habitante de otro mundo* [62]. Se proclama y exalta un amor espiritual, pero también se evidencia que es necesaria la reunión física entre amantes. El reencuentro entre ambos, la resurrección de Rosa y la nueva relación amorosa entre ambos, presupone que no es posible continuar su existencia sin la presencia del ser amado, que el amor necesita reunir a los amantes para ser completo.

### *Irrupción al mundo de los muertos*

La reunión entre el amante y el cuerpo muerto sumido en profundo sueño describe una situación fantástica rodeada de extrañeza. Se inicia describiendo al sacristán, quien después de apagar los mil cirios de la Catedral, se dispone a cerrar el pórtico de la triple nave. Entonces aparece Hernán, descrito como un alma, un fantasma cubierto de un manto negro, quien con voz imperiosa y breve le ordena al sacristán que abra la puerta que lo llevará a *La mansión de los Muertos*. La amada aún no ha sido enterrada, se encuentra en la bóveda sepulcral. El amante desciende a este espacio y recupera el cadáver envuelto en velos blancos, que luego es cubierto con el manto negro: *Era un vampiro. Cubríalo siempre su ancho manto negro, y llevaba en sus brazos una forma blanca envuelta en largos velos que flotaban como nocturnas nieblas en torno del fantasma* [68]. El narrador compara a Hernán con un vampiro, un personaje ficcional perteneciente al mundo de los muertos.

Hernán es descrito como un vampiro, un personaje que luego de morir necesita la sangre de los seres vivos para asegurar su existencia. El sacerdote se convierte en un ser oscuro y maligno que usurpa un cadáver divino, se lleva a un ser puro y limpio, cuya luminosidad no se extingue ni con la muerte. El narrador describe esta escena como terrorífica. El sacristán ve al vampiro mientras usurpa el cadáver y su perturbación es tal que cae a la tierra desmayado.

El descenso del amante hacia el submundo es simbólico. Hernán desciende a la bóveda sepulcral donde se encuentra Rosa, quien aún no ha sido enterrada. **A**l ingresar en ese espacio oscuro y profundo, simbólicamente ingresa en el abismo, en un lugar desde donde es difícil retornar. El descenso sucede en lo más profundo de la Iglesia, en la profundidad de la catedral. El descenso sucede en un lugar simbólicamente sagrado.

*La celeste aparición se acerca; su mano aparta el blanco sudario de la muerte, y su labio se posa sobre la frente helada del cadáver, que al divino contacto se estremece.*



*El fuego de la vida, oculto en el fondo del corazón, se esparce y recorre sus venas en ardientes oleadas; sus pálidos labios se enrojecen; su pecho se agita en voluptuosos suspiros, y sus párpados se entreabren, derramando en torno una fulgurosa mirada ¿Dónde se halla? ¿en el cielo? ¡No! el cielo no tiene en sus tesoros la deliciosa embriaguez que arropa su alma.  
Bajo, las doradas bóvedas de un encantado palacio perdido entre el follaje de una selva de vergeles; Chasca-Ñauí la estrechaba entre sus brazos [Gorriti 2000: 76].*

Paradójicamente, Hernán se redime después del descenso. Al salir de la bóveda sepulcral regresa al mundo de los vivos y redime al cadáver con un beso de amor en su frente. El personaje que al ingresar en la bóveda es descrito como vampiro se convierte en un ser de divina procedencia, un ser celeste que se aproxima para redimir de la muerte a la amada. En esta escena se juegan con extremos opuestos. Lo divino adquiere matices profanos -el descenso a recuperar el cadáver-, pero también sucede lo opuesto, lo profano se purifica -luego de recuperar el cadáver lo redime al devolverle la vida-.

La muerte es vencida con un gesto de amor. El beso une físicamente a los amantes, los labios sobre la frente helada del cadáver logran un efecto de redención que despierta a la amada del estado de suspensión en el que se encuentra. Así pues, Rosa, cual Bella Durmiente, literalmente vuelve a nacer de los restos de vida que aún le quedan. Por unos instantes ¡la muerte es vencida! El duelo o bien la lucha que se desata para resucitar a la amada triunfa momentáneamente en la novela de Gorriti. La muerte y la pronta resurrección de Rosa exalta la pasión amorosa, el amor es tan poderoso que no solamente vence al rival, sino que desafía la muerte misma.

Después de la resurrección de la amada encontramos una elipsis narrativa, el idilio amoroso que sucede después de la resurrección de la amada no es narrado. Fiel a la tradición occidental de amor desgraciado, apenas si se menciona estos momentos de felicidad. En la siguiente escena Rosa canta y describe su trágica vida, justo antes de describir el momento de su triunfal resurrección muere apuñalada por Ramírez. Nuevamente se presenta la fuerza de *Tánatos* que persigue a *Eros*, la muerte que acecha

cualquier vestigio de felicidad que se traduciría en amor. Pues la pasión amorosa debe ser destruida, no es posible narrar el amor feliz.

En la última escena se describe el duelo eterno y continuo. El dolor ante la muerte de la amada es tan poderoso que el amante no puede separarse de lo único que le queda en esta vida, el cadáver de su amada.

*Nada más plácidamente bello que el grupo que formaban, la mujer vestida de blanco como la virgen que sube al lecho nupcial, y el hombre que puesto a sus pies y alzando hacia ella sus tan hermosos y apasionados ojos parecía dirigirla todas las notas de aquella celeste armonía. Pero si algún viviente hubiera podido penetrar en ese sitio y mirar de cerca aquel grupo, habría sentido erizarse los cabellos sobre su cabeza y hubiera huido espantado; porque la larga cabellera de aquella mujer tenía una aridez metálica: sus manos de forma tan bella, estaban secas; aquella alba túnica era un sudario, el rostro que el joven contemplaba, había recibido hacía largo tiempo el horrible sello de la muerte, y el instrumento mismo cuya voz tenía una tan divina melodía, era un despojo de la tumba, era el fémur de aquel esqueleto [Gorriti 2000: 80].*

En el anterior párrafo se intenta describir un ambiente casi celestial. La amada conserva su pureza: vestida de blanco continúa siendo la virgen que en vez de muerta parece estar dormida. La escena compuesta por el hermoso amante y la bella amada representa un cuadro sublime, el cual es acompañado por una melodía que parece provenir del cielo. Pero, en seguida el narrador nos advierte y precisa que miremos más detenidamente, que observemos *el horrible sello de la muerte*, pues detrás de esta aparente belleza se encuentra escondida la *aridez metálica* y la descomposición del cuerpo muerto. Cada uno de los elementos antes descritos se contamina con el sello de muerte, que profana la pureza. El vestido blanco que antes se confundía con un vestido matrimonial, el cual representa la pureza y felicidad de Rosa, es en realidad un lienzo utilizado para cubrir a los difuntos. La melodía celestial se torna sacrílega, pues es ejecutada con el fémur de la muerta. La belleza aparente del cuerpo de la amada, antes lleno de vida, ahora se encuentra en descomposición, las bellas manos están secas, el suave cuerpo ahora tiene una aridez metálica.

La proximidad entre un ser vivo y un cuerpo muerto es calificado como un suceso horroroso y macabro. No existe comunión ni unión entre los amantes, sino profundo dolor y desconsuelo al saber que no hay posibilidad de reunión. La pureza y divinidad representadas en Rosa desaparecen cuando surge el sello de la muerte: el cuerpo vivo ahora es un despojo inanimado, donde había belleza ahora hay descomposición; los olores, que antes eran aromas florales, ahora son remplazados por hediondez y putrefacción.

### *El Manchay Puytu mestizo*

Desde el momento en que la amada muere, en la narración se describe un ambiente y un contexto que se asemeja a aquel encontrado en narraciones góticas. Desde sus comienzos, el gótico se impuso como una literatura *de recintos horribles, de sentimientos prohibidos y caos sobrenatural* [Solaz 2003:1]. Los relatos góticos establecen una iconografía en la que abundan las *criptas húmedas, paisajes escarpados y castillos prohibidos habitados por heroínas perseguidas, villanos satánicos, hombres locos, mujeres fatales, vampiros, doppelgiingers y hombres lobo* [Solaz 2003:1]. El pensamiento gótico nace como reacción contra el pensamiento dominante de la Ilustración, según el cual la humanidad podía alcanzar, mediante el razonamiento adecuado, el conocimiento verdadero y la síntesis armoniosa. La felicidad y la virtud perfectas no solamente pueden ser alcanzadas con el orden y la razón, sino a través de elementos imperfectos, grotescos e incluso exentos de belleza. A través de recursos figurativos, contextos y personas se elabora una atmósfera de miedo e impotencia. Además de los personajes, es necesario reconstruir una arquitectura orgánica o animada, cámaras ocultas, cementerios u otros, donde se encuentran esos seres, también conocidos como los *undead*, fantasmas reprimidos pero no "muertos", quienes vagan en el mundo de los vivos [Solaz 2003:1].

El duelo del amante es entendido como un evento sobrenatural. La irrupción del amante en el mundo de los muertos se explica como un suceso extraordinario y terrorífico, el cual puede suceder en una historia narrada en un contexto gótico. La

primera escena sucede cuando Hernán ingresa a la bóveda sepulcral, y se convierte en un vampiro. De manera similar, en la escena en la que Hernán llora por su amada muerta, se dibuja un cuadro gótico. El cuerpo de Rosa es descrito como un fantasma reprimido que inquieta y produce horror. El contacto entre Hernán y el cuerpo muerto no propicia comunicación ni comunión, sino que causa pavor. El terror que produce la historia de los amantes se extiende por todo el pueblo: *El tiempo que incesantemente extiende su guadaña sobre la creación para destruirla y renovarla, y más que todo, el terror supersticioso, hicieron de aquel pueblo un desierto* [Gorriti 2003:81].

En las últimas líneas, el narrador confirma que más importante que el duelo del amante es el miedo que su duelo causa. El centro de la novela parece cambiar de dirección en los últimos capítulos. La historia de intrigas amorosas se convierte en un relato de sucesos sobrenaturales que causan espanto y terror.

*Pero, ¡oh vosotros! Los que lleváis en el corazón un grande dolor, ¡guardaos de escucharla! Porque para vosotros tendrá un poder terrible, que como un espejo mágico os hará ver de nuevo todo lo lúgubre de vuestro pasado; desvelará a vuestros ojos la pálida imagen del siniestro porvenir, y el dolor se agrandará en vuestro pecho hasta romperlo* [Gorriti 2003:81].

La melodía que canta Hernán es tan poderosa que revive los terrores personales de quien la escucha. La historia de amor desgraciado trae consigo una tragedia personal, pues ¿qué otra cosa podría asustarnos más que nuestro propio lúgubre pasado y siniestro porvenir?

## 2.5 El triunfo amoroso en el *Manchay Puytu el amor...* de Néstor Taboada Terán.

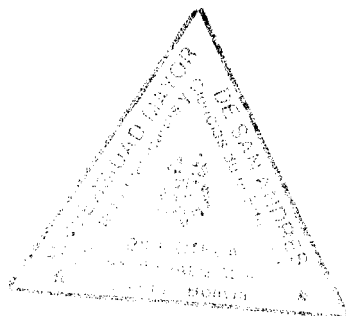
La novela de Néstor Taboada Terán *Manchay Puytu el amor...* (1977) es un proyecto novelístico ambicioso en el que convergen ideologías, costumbres y problemáticas del mundo andino después de la llegada de los españoles. Richards, quien ha estudiado detenidamente esta novela así como otras obras del mismo autor, dice:

*La novela despliega un grado de intercambio cultural que recuerda a las arquitecturas de caracteres<sup>2</sup> de Bakhtin, autodefinition aproximada, sino finalmente alcanzada a través del contacto con la pluralidad y por la interacción con su contexto [Richards 1999: 19].*

<sup>2</sup> Cf. Clark y Holquist (1984: 63-70).

La novela es una magnífica construcción que despliega, describe y dialoga con todo un universo cultural vasto, como lo es el andino. Taboada Terán ingresa en esta cosmovisión, presenta personajes, situaciones y acciones en las cuales el mundo andino y el occidental se confrontan una y otra vez. Quizás la más grande ruptura en relación a la anterior propuesta novelística es la toma de consciencia de ambas lógicas culturales. En la narrativa de Gorriti evidenciamos un casi ingenuo intento por describir la pureza y nobleza de la cultura andina siempre avasallada por los españoles. Desde una visión paternalista se intenta ingresar a ese universo y rescatar su riqueza, traducirla a un lenguaje propio con el fin de unir extremos opuestos. Por otro lado, la visión asumida por Taboada Terán es mucho más madura, se asume y se glorifica la capacidad de mestizaje, la constante y eterna pugna entre dos maneras distintas de conducirse en esta vida.

Aunque en la novela encontramos un vasto universo presto a un análisis exhaustivo, en el presente trabajo únicamente retomamos uno de los aspectos que consideramos central en la narración: el amor. Encontramos definiciones de este sentimiento provenientes de varios puntos de vista y concepciones. Además de la descripción de la relación amorosa entre Antonio y María, proveniente del narrador, escuchamos la voz de cada uno de ellos cuando expresan sus sentimientos. Paralela a esta historia, se narra la relación amorosa del Bigardo, un español, y 360 indígenas. Por otro lado, encontramos una serie de relatos de desafortunados encuentros amorosos de indígenas y españoles. De esta manera, la novela se constituye en un punto de encuentro donde confluyen variadas opiniones y concepciones amorosas de indios, españoles y mestizos.



Antes de iniciar el análisis, brevemente resumimos la novela. La historia amorosa inicia describiendo el lamento de Antonio, un sacerdote indígena, quien al regresar de una misión en Lima se entera que su amada, una india llamada María, ha muerto. En los siguientes capítulos el pasado y el futuro se funden en un presente doloroso en el que se recuerda los tiempos idílicos y se anhela el reencuentro. En este estado de duelo, poco a poco los límites temporales y físicos se diluyen y la muerta y el sacerdote se comunican entre sí. Las apariciones son continuas y el contacto con el cadáver se convierte en un ritual. El duelo se prolonga, el amante llora la muerte de su amada, y lucha por el reencuentro que al final sucede en el Ukhupacha, en el mundo de los muertos.

### *La promesa de eterna unión*

El amor entre Antonio y María se plantea como un sentimiento absoluto. Sus sentimientos no nacen, ni mueren, sino que existen desde tiempos remotos y continuarán existiendo. La pasión amorosa sobrepasa límites físicos y/o temporales.

*En el espejito del dormitorio de la chola miraba mis ilusiones. Hacía memoria no del futuro sino del pasado. Pensaba en la transmigración de nuestros afectos, pues siempre fuimos ñañas, hermanos antes de conocernos. En esa vida anterior a la vida [Taboada Terán 1998: 112]*

La transmigración de sus afectos a la que hace referencia María describe el flujo o paso natural, el contacto que existe entre sus almas. María afirma que siempre fueron “ñañas”, es decir hermanos, quienes comparten la misma sangre y por lo tanto poseen un lazo o nexo que no puede ser disuelto. La narración nos sumerge en un tiempo circular que permite recordar y anhelar el futuro amoroso.

*...y te amaba en silencio, pero con miedo...Dentro de mi secreta idolatría eras Qhon Tijsi Wiragocha, el dios que todo lo abarca, que todo lo sostiene, que todo lo ve. Y un día te arrojaste a mis pies y me abrazaste las rodillas diciendo ten piedad de mí (...) Y vi que me amabas. En el cuarto de los duendes -10h inolvidable cuarto de los duendes!- estaba escondida la belleza de los Ángeles y Arcángeles. Y me abrí para que entraras. ¡Ay, amado mío, esta es la amargura de mis buenos recuerdos! Llegaste al fondo mismo*

*de mi tristeza desolada. Después perdí el miedo y la vergüenza y contigo las noches, pese a las densas tinieblas, llenas de luces estaban [113].*

El encuentro sexual es descrito como un instante de completa unión. La fusión de los amantes implica tanto la apertura de María, *y me abrí para que entraras*, como la penetración de Antonio, *llegaste al fondo mismo de mi tristeza desolada*. La cópula funde física y espiritualmente a los amantes. Quienes instantes antes eran dos seres enamorados en secreto, ahora se convierten en uno, restaurando su forma original anterior. El re-encuentro es un suceso de redención: la escondida belleza de María surge como un atributo proveniente de seres divinos, de personajes luminosos que representan el bien. La belleza de los ángeles y arcángeles se ve a través de la amada. Además, las noches que antes estaban llenas de densas tinieblas se iluminan, se llenan de luces, representando las fuerzas del bien. Al principio la unión amorosa causa temor y vergüenza, pero después del encuentro todos esos sentimientos desaparecen y la pareja, convertida en un nuevo ser, goza de su unión.

Desde ese momento en adelante los amantes mantienen comunicación continúa. Se describen instantes de comunión profunda cuando sus almas se funden hasta convertirse en un solo ser: *¡Sumaj María, Maria bonita, yo no me he cansado de mirarme en tus ojos!* [24], dice Antonio, describiendo un instante en el que descubre su propio ser al verse reflejado en los ojos de su amada. Con su mirada puede penetrar al interior del alma de la amada y al mismo tiempo ingresar en la profundidad de su alma y ver reflejada su propia esencia.

*Qanmi kanki ñuqay Intiy, le decía, para mí tú significas mi dicha, mi sol. Se acariciaban, se besaban, se desnudaban. La Killa es hermana y esposa del Inti, ¿verdad, yaya Antoño? Si, mi bien. Entonces yo soy la Luna y tú eres el Sol [60].*

La relación entre los amantes es carnal y espiritual. María se describe como la hermana y además como la esposa de Antonio. Se establece un lazo indestructible, pues si bien una relación nupcial puede terminar, la relación filial nunca podrá ser disuelta. María se compara con la Luna, un elemento de la naturaleza eterno, que siempre existió y

siempre existirá. Antonio es comparado con el Sol, la más importante deidad andina. Todo gira en torno a la unidad amorosa: Antonio es el Sol, el centro del universo, todo gira alrededor suyo, incluso María, la Luna

*Karqaykumin ujllachasqa, ujllañapuni kaskayku, una sola unidad formamos en el mundo y quiero que así quedemos por toda la eternidad [Taboada Terán 1999: 128]*

Taboada Terán retorna los mismos versos del poema que encontramos en la transcripción del yaraví de Vargas<sup>52</sup> en quechua, acompañados de una traducción<sup>53</sup> y de manera conclusiva describe la relación entre los amantes durante su vida mortal, pero además anuncia los deseos de preservar esa relación. Sabemos que el amor entre ambos existe desde siempre. Luego de la consumación amorosa, los amantes se reencuentran y vuelven a ser uno. Ahora, con la muerte de María, la unidad nuevamente es escindida. El ruego de Antonio, su objetivo central, es el de restaurar(se) a su forma original.

La promesa de eterna unión, la promesa de mantenerse unidos, es válida para ambos, pues el amor pactado desde un principio es eterno. Después de la muerte de María, ambos intentan encontrar instantes de unión amorosa, recordando y augurando un futuro juntos:

*¡Te amo tanto que no puedo perderte! No obstante que estás ausentado, cierro los ojos y percibo tu presencia. Tú estás en mí como la luna en el cielo, como la sangre en las venas, como la esperanza en el dolor. Sonríe como una ciega, sorda o muda, feliz en la agonía del tiempo. Aún me parece ver amaneceres adornados por el alboroto de lasavecillas asomadas al balcón, atraídas por las Kantutas. Son mis pequeños delirios cotidianos [111].*

---

<sup>52</sup> Son los mismos versos encontrados en el yaraví transcrito por Teófilo Vargas en *Aires Nacionales*, aunque existen variaciones en la ortografía.

<sup>53</sup> En la novela, Néstor Taboada Terán transcribe el poema completo pero de manera fragmentaria. Junto con los versos en quechua, encontramos una traducción la cual aunque en varios de los versos es similar, en ocasiones es distinta a la traducción de Vargas y/o de Lara.



Su amor se fundamenta sobre la premisa de unión eterna, por lo que es posible superar la muerte. Aunque los amantes están separados, María percibe la presencia de su amado desde el Wakayñan, o el sendero del llanto. El encuentro es espiritual, las almas de los amados aún se encuentran unidas y mantienen comunicación en pequeños delirios cotidianos. Las reuniones se describen como verdaderos instantes de fusión espiritual, donde ambos se funden como dos elementos que no pueden existir separados el uno del otro: Antonio está en María como la luna habita el cielo, por la eternidad. No existe ningún elemento que amenace la continuidad del sentimiento amoroso.

### *De aparecidos y cadáveres*

El amor entre Antonio y María es eterno. La muerte separa físicamente a los amantes, pero aún existe un nexo entre sus espíritus. En la novela se narran una serie de encuentros y apariciones, momentos en los cuales se establece contacto entre el mundo de los vivos y de los muertos.

El primer encuentro sucede días después de que Antonio regresa de su viaje y descubre que su amada ha muerto. Entre sueños y tinieblas apenas percibe la voz de María: *¿Qué, qué dices?, reclamó desesperado, con los ojos en las tinieblas. Sin darse cuenta si salía del sueño o retornaba a él* [43]. La aparición de María es descrita como un instante de apertura entre dos espacios: el de los vivos, donde se encuentra Antonio, y un espacio indefinido, donde se encuentra el espíritu de María. Entre las tinieblas Antonio escucha una voz débil, que parece emerger desde la tumba recóndita.

La aparición no causa espanto ni terror, sino misterio y ambigüedad. *Ignoro si eres espíritu generoso o malvado que viene hacia mí en caprichosa terquedad para hacer el bien o el mal* [42], se cuestiona Antonio, intentando establecer una distinción entre el bien y el mal, según un pensamiento cristiano. *Te preguntaba para saber si podría hacer algo por devolver la paz a tu espíritu. Por ejemplo, invocar al Cielo para que te proteja*, aclara.

Antonio continúa luchando contra sus propias creencias e intenta simplificar los sucesos otorgándoles una respuesta definitiva. Para poder entender la aparición de María es necesario saber su procedencia y asociarlo con una fuerza determinada.

María asegura que no ha muerto, su espíritu sigue vivo y puede comunicarse con Antonio. La unión pactada entre ambos asegura que nunca podrán separarse: *No llores, no desesperes, yaya Antoño, ten valor. Me uniré contigo a pesar de los pesares* [43]. El deseo por reencontrarse es mutuo. La lucha por restaurar-se a su forma original, volver a ser uno, es recíproca, ambos anhelan y buscan estar juntos nuevamente.

La comunicación entre el espíritu de María y Antonio continúa durante días. *De tanto deseárla la soñaba* [59], advierte el narrador. El anhelo por reencontrarse es cada vez más fuerte: *Deliraba thukuni chay, rimaykuwan, en mi congoja ella acude y me habla* [59], continúa. Mientras más fuerte es el dolor, tanto más se aproximan los amantes: *Musphani ichás, pay rikuni, khanchasqaj phawaykamuyan, en mis horas de confusión la veo pero en un haz de luz desaparece* [60]. Taboada Terán transcribe los mismos versos del yaraví "Manchay Phuito" de Vargas, aunque su traducción es diferente. En la versión de Vargas el encuentro sucede mientras el yo poético *delira*. En la traducción de Lara el encuentro sucede *en las horas de turbación*. Taboada Terán traduce la aparición como un suceso instantáneo, ella desaparece en el instante que él la ve. Mientras que en ambas traducciones, tanto la de Lara como la de Vargas, la amada aparece como un vuelo de luz, en la traducción de Taboada Terán ella desaparece como una luminosidad.

Los encuentros son fugaces e inaprensibles. La reunión espiritual no es suficiente. Antonio necesita poseer el cuerpo de la amada y para recuperarlo debe cavar la tierra. El narrador aclara que en la Villa Imperial se enterraban los cadáveres en agujeros profundos para evitar que se robaran los restos. Al cavar la fosa, Antonio simbólicamente desciende y se sumerge en un espacio oscuro, desconocido y peligroso. Su descenso es físico y espiritual, luego de desenterrar el cadáver, no es posible retornar a su estado anterior.

Paralelo al descenso de Antonio, se narra un milagro de Jesús. Mientras Antonio desentierra el cadáver de su amada e intentar dar vida a un cuerpo inanimado, se cuenta la milagrosa resurrección de Lázaro:

*Y el que había estado muerto, salió, atadas las manos y los pies con vendas; y su rostro envuelto en un sudario. Díseles Jesús desatadle y dejadle ir. Tienes los labios fríos, pobre compañera mía, la boca inerte. El feliz encuentro. ¡Mi palomita, urpilay, llegaste temprano a una muerte que no era tuya! Lloraba el clérigo con exaltación muda. En el inmenso cielo la luna había decidido esconderse detrás de un oscuro promontorio de nubes, a lo lejos se advertía emocionado el parpadeo de las estrellas. ¿Cómo es posible, mamita, que me esperaras así agravada y ofendida? Blanda, flexible y con las mejillas sonrosadas había permanecido en el mundo subterráneo. [63].*

Al narrar el descenso de Antonio junto con el milagro de Jesús, las acciones del sacerdote se tornan más profanas, más sacrílegas. Jesús devuelve la vida a un muerto, y realiza un acto de ascenso. Con su poder, que proviene de fuentes divinas, le devuelve la vida a Lázaro quien había estado muerto por varios días. Contrariamente, Antonio desciende para robar el cadáver que ha sido cristianamente sepultado. El cadáver es descrito como un cuerpo blando, inflexible y con las mejillas sonrosadas. El rojo no es símbolo de vida, sino de vergüenza. No hay redención, no hay salvación para la amada muerta ni para el amante.

Después de recuperar el cadáver, Antonio utiliza el cuerpo de la amada para satisfacer sus deseos carnales. Si la muerte separa el alma del cuerpo, y el alma viaja a un lugar desconocido, el amante únicamente puede quedarse con el cuerpo físico de la amada. *Quisiera estar contigo -abogarme en tus besos descubriendo el secreto de las caricias- para no separarnos por siempre jamás [117]*, afirma Antonio quien siente la necesidad física de permanecer junto a su amada, de satisfacer sus deseos sexuales junto a su cuerpo.

*Pensó que ahora lo importante era tenerla cerca, al alcance de sus ansias. Aswan ghoño samayniwan phukuykús kentrichísaj, se dijo, ojllaykúsaj, muchayniwan alliyman rijcharichísaj... Con el calor más tierno de mi aliento conseguiré devolverle la vida y abrazándola y besándola se despertará dulcemente... Yo no quiero para nadie la muerte, vuelve a mí, Khúyay, amor mío [76].*

Una vez más encontramos versos del yaraví de Vargas, con la traducción del autor, en los cuales el amante expresa sus ansias por poseer el cuerpo de la amada. El amante justifica las caricias físicas asegurando que con su cariño, con sus besos y abrazos, ella despertará de la muerte. Pero de los inocentes besos y abrazos se pasa a caricias íntimas y finalmente sucede el encuentro sexual. *Los encuentros se prolongan días, noches, semanas y meses... En posturas obligadas, exageradas y grotescas la infortunada difunta, con los ojos abiertos, nocturnos, abismales, seguía sin entender lo que sucedía entrambos* [78]. Antonio justifica los encuentros sexuales y desea creer que la consumación amorosa, el instante de éxtasis, debe hacer retornar el espíritu al cuerpo de la amada.

*Creyente apasionado de la doctrina de la inmortalidad del alma, que coincidía con la sublime concepción de sus antepasados, había llegado al convencimiento que retornando el alma al cuerpo se recobraba la vida. El principio absoluto, tengo que liberarla del Ukhubacha y el resto será sencillo... No estaba definitivamente muerta porque su muerte era incompleta. El cuerpo bajo tierra y el alma rondando por la casa* [60].

Este es uno de lo más importantes aciertos de la novela, pues el narrador plantea ambas visiones en constante lucha y confrontación. El autor es consciente de que no es posible reescribir una leyenda que represente a la "verdadera cultura andina", sino un mito amoroso que se debate entre dos cosmovisiones contradictorias y opuestas. La lucha entre pensamientos diferentes se origina dentro la narración: los personajes son duales y complejos, pues como mestizos representan a ambas culturas. Antonio encarna esta dualidad<sup>55</sup>, pues se encuentra preso entre dos mundos de concepciones opuestas y mantiene una estrecha y constante lucha entre ambos. En la novela se establece un registro narrativo construido por el narrador en el cual se asume un

---

<sup>54</sup> Con esta lectura abierta y comparativa de las versiones reafirmamos nuestra creación mítica, la esencia mítica permanece en todas las versiones, pero las posturas son diferentes, las miradas son distintas.

<sup>55</sup> Keith Richards en *Lo imaginario mestizo* caracteriza a Antonio como un personaje compuesto: La tensión entre la etnicidad de Antonio y su ocupación sacerdotal hace crisis y se presentan las alternativas del dilema: o aceptar o resistir la dominación extranjera. Es un héroe complejo que con características de personaje trágico pertenece a tradiciones europeas y autóctonas.

mundo mestizo problemático e incomprensible. A diferencia de otras novelas en las cuales se explica el mundo del indio<sup>56</sup> desde una perspectiva alejada, en la novela de Taboada Terán se acepta la dualidad irreconciliable y se asume la mirada mestiza desde donde se escribe.

Ahora bien, esta dualidad de pensamiento conduce a Antonio a elaborar una hipótesis que unifica ambas creencias, aquellas pertenecientes a un mundo cristiano y aquellas pertenecientes al mundo andino. Uniendo ambas creencias, no solamente resolvería su lucha interna de cosmovisiones, sino lograría recuperar a su amada.

La muerte para el mundo cristiano es entendida como la separación del cuerpo con el espíritu. El cuerpo es enterrado bajo tierra, mientras que el espíritu mora en otro lugar. La muerte física, es decir la muerte del cuerpo, es una condición natural para el ser humano. Según la concepción cristiana Cristo venció la muerte y efectuó milagros para que otras personas recuperasen la vida. Este milagro de vida es una opción abierta para Antonio. Las súplicas son continuas, fiel a su fe, Antonio invoca a Dios por un milagro.

Además de esta concepción cristiana de la muerte, en la novela también se presenta una concepción perteneciente al mundo de los andes. El ser humano posee un "ajayu", una esencia espiritual, una entidad psicoespiritual<sup>57</sup> conocida también como alma. Un

---

<sup>56</sup> En "Indiscreciones de un narrador: *Raza de bronce*" Monasterios y Rodríguez definen la novela indigenista como *la presentación y explicación desde afuera del mundo indio para un lector que lo desconoce, la defensa a ultranza de ese mundo y el pretendido esfuerzo por sacar el tema indígena de la marginalidad* [Monasterios y Rodríguez 2002: 107]. Sin entrar en discusiones sobre encasillamientos que siempre son riesgosos y peligroso, como afirman las autoras, se pone en evidencia el distanciamiento entre el narrador y el mundo narrado: *Raza de bronce no viabiliza una real defensa del indígena, tampoco lo des-marginaliza ni idealiza. Lo que esta novela en primera instancia registra es la distancia e incapacidad de comprensión y apropiación del mundo indio de parte de las élites políticas e intelectuales de principios del siglo XX* [108].

<sup>57</sup> Según Montes Ruiz, investigador, existen dos tipos de ajayus, el *jach'a ajayu* o el espíritu mayor y el *jisk'a ajayu* o espíritu menor. El *jach'a ajayu* es la parte más importante y vital del hombre por lo que al separarse del cuerpo sobreviene la muerte. El *jisk'a ajayu* es el pequeño ajayu, *el fluido que da consistencia al cuerpo*. No sostiene la vida, pero le otorga presencia y es indispensable para la salud y el equilibrio mental. Este espíritu puede abandonar el cuerpo a

suceso extraordinario o una fuerza externa pueden separar al cuerpo físico del ajayu y ocasionar incluso la muerte. El ajayu de María va en pos de su amado, cuando él se ausenta. La primera separación, un distanciamiento físico, causa la muerte espiritual de la amada.

*Eres dueña de un ser inanimado que ya no tiene vida, porque el sacerdote cristiano se ha ido llevándose alegremente tu alma. Tu cuerpo cada día más consumido a fuego lento, no resistirá por mucho tiempo [89].*

El cuerpo de María sigue con vida, pero su espíritu se ha ido. Espiritualmente los amantes permanecen unidos. Aunque físicamente están separados, el ajayu de María se encuentra vagando en pos de su amado. Así se explica la aparición de María cuando el sacerdote aún se encuentra de viaje. La separación física inicia cuando el sacerdote emprende el viaje, pero sus espíritus se mantienen unidos todo el tiempo.

*Al morir, la sombra o el ajayu sale del cuerpo y ronda por la comunidad durante ocho días, al cabo de los cuales los deudos lavan la ropa del difunto y queman sus prendas más usadas o cualquier labor suya que ha quedado inconclusa, a fin de desligar al ajayu de su nexo físico con este mundo. El ajayu regresa en la fiesta de Todos Santos durante los tres años consecutivos a su muerte y luego desaparece, a no ser que se haya "condenado" [Montes Ruiz 1990: 182].*

Dentro de la sociedad andina, existe un trato de reciprocidad entre los muertos y sus seres queridos que permanecen en la tierra. La muerte no elimina la posibilidad de comunicación entre los seres queridos. El ajayu de María sale de su cuerpo mucho antes de su muerte física y permanece rondando por mucho más tiempo. Antonio espera la fiesta de Todos Santos pues esos son períodos cuando el ajayu retorna a este mundo por naturaleza.

---

raíz de un susto o de un accidente, o bien por que un espíritu maligno lo ha secuestrado. Cuando esto ocurre, la víctima queda afectada y su salud mental es inestable [Montes Ruiz 1990: 182].

<sup>58</sup> Antes de saber que su amada ha muerto, el sacerdote escucha su voz que lo llama. En respuesta a ese sentimiento compone el yaraví, la melodía que invoca el retorno de la amada.

Antonio posee conocimientos de ambas creencias, hereda las costumbres andinas de sus padres, pero es adoctrinado en la religión católica. Su fe personal se debate entre ambas, y nunca resulta clara su preferencia por una u otra posición. Ahora bien, conciliando, en cierta manera, el debate personal, reúne elementos de ambas creencias y elabora una filosofía propia con la cual anhela vencer la muerte:

*En el Día de Todos los Santos el cura hacía de responsero en la puerta del panteón dando con sus rezos fervorosos la bienvenida a las ánimas. En la casa cural, esperaba el alma de María Cusilimay. Haría tumba de buena mesada. Y encontrando su cuerpo se produciría -lógicamente- la conjunción feliz, el triunfo de la vida. El milagro de la unidad carne y espíritu. ¡Libre de condenación eterna resucitará de entre los muertos!* [118].

Si la muerte se constituye en la separación del alma con el cuerpo, según el pensamiento cristiano, y durante la fiesta de Todos Santos las almas retornan a este mundo, según el pensamiento andino, al regresar el ajayu de María y encontrarse con su cuerpo lógicamente se produciría la reunión entre alma y cuerpo: ¡la resurrección de María! Antonio espera la fiesta de Todos Santos y aguarda el milagro. Pero, la resurrección no sucede, la lógica del sacerdote fracasa. Antonio, decepcionado, cuestiona la autoridad divina, cuestiona las creencias que por varios años ha enseñado:

*¿Dónde está la resurrección de los justos? Luchaba con denuedo contra la realidad que trataba de abatirlo. Un alma fuerte nunca se abandona. Ay, Jesús mío, ¿qué juego es éste?* [126]

*¿Era una ruín mentira la resurrección de los muertos? ¿La inmortalidad del alma? se abogaba poniendo en duda la verdad fundamental del dogma. ¿La vida no es más que un relámpago que muere en la nada? El sol en el meridiano disparaba sus garfios encendidos. ¿Sólo existía el Final, la Consumación, el Desenlace cruel y definitivo?* [180]

Después de agotados todos sus intentos lógicos, después de dudar de sus creencias y de su fe e incluso decir herejías, creyendo que él mismo puede resucitar a los muertos, queda solo y abandonado. Luego de intentar recuperar a su amada a través de la fe, únicamente le resta lamentarse y por eso toca y canta para ella.

*El amor desafortado: El Bigardo y las 360 indígenas*

Otro de los logros importantes de esta versión novelística es la propuesta de diferentes concepciones amorosas. Paralelamente a la relación entre Antonio y María, se narra la historia amorosa del Bigardo. Escogemos esta historia amorosa, entre algunas otras narradas<sup>59</sup>, pues la relación descrita entre el Bigardo y las 360 indígenas se constituye en una antítesis a la relación entre Antonio y María.

A diferencia de la concepción maniqueísta en la cual se intenta definir el bien y separarlo del mal, expresada a través de personajes, situaciones y acciones, tal como evidenciamos en *La quena* de Gorriti, por ejemplo, Taboada Terán plantea una visión abierta, según la cual no existen límites definidos entre el bien y el mal, entre el mundo de los vivos y de los muertos. Los personajes y situaciones parecen debatirse perpetuamente entre límites cada vez menos definidos.

El Bigardo es descrito como un *taskijwíqay*, que literalmente significa depredador de doncellas, un *caballero español de muy particulares regocijos*. Por un lado se describe al español usurpador, al extranjero que no se arrepiente de sus acciones, que acepta haber desflorado a 360 indígenas y no tiene ningún remordimiento. Pero también se describe al Bigardo como un *alma sensible*, un ser *muy espiritual*, de nobles sentimientos, quien es capaz de amar profundamente y espera recibir muestras de afecto y amor.

Con esta historia amorosa se inicia un debate entre el amor carnal y el amor espiritual que continúa latente y atraviesa la historia fundamental de Antonio y María. Inicialmente se describe la sentencia del Bigardo, quien es sentenciado a morir por el viejo arte de la asfixia, por mantener relaciones sexuales ilícitas con 360 indígenas. Más

---

<sup>59</sup> Las historias amorosas nos recuerdan aquellas narradas en los *Anales de la Villa Imperial*, de Bartolomé Arzáns Orsúa y Vela. El triángulo amoroso se repite, se describe a una hermosa doncella, muchas veces casada, quien comete adulterio. En varias de las historias, entre ellas la de Doña Esperanza quien engaña a su esposo con Don Martín, se hace evidente la relación con la literatura de caballerías: *Ay Don Martín, sois un villano de mal fario, fascinador, que atraes a las mujeres, las seduces y después las olvidáis por otras, no tenéis corazón, vuestra literatura de caballerías tiene la culpa de todo lo que me pasa...* [Taboada Terán 1999: 141]



adelante se aclara que su castigo no se debe a la falta de virtud, sino por *emporcarse con seres irracionales*, con las desalmadas indígenas. La novela ridiculiza la actitud moralista adoptada por la sociedad que no castiga al Bigardo por usurpar la virtud de las mujeres, sino por relacionarse con indias. La condena pierde peso, pues el castigo proviene de seres mortales comunes, quienes al igual que el Bigardo, están llenos de pecados. Poco a poco el Bigardo se hace más humano y su monstruosidad disminuye.

El narrador inicialmente describe la concepción amorosa del Bigardo fundada en el goce corporal. Al inicio, las mujeres, amantes del español, son descritas como un conjunto de llamas aglomeradas, animales con limitada inteligencia que se mueven en grupo, obedeciendo a sus instintos. Las trescientas sesenta indígenas, figura hiperbólica que engrandece no sólo la ambición sino el pecado, representan al "objeto de deseo". Ya no se representa al personaje femenino en su particularidad, "la" mujer ya no es única e irremplazable pues su unicidad se disuelve entre la multitud. Ni siquiera existe distinción de edad, una niña impúber, al igual que una adolescente candorosa, desempeña la misma función como objeto de satisfacción sexual. A las mujeres, comparadas con una manada de llamas, se les ha arrebatado todo, las Indias qöyas, reinas y nodrizas antes, ahora son seres irracionales, que ni siquiera tienen apego a la vida o a la muerte.

Más adelante se presenta una figura más: los hijos de las indias que se confunden entre las mujeres. Ahora no solamente son mujeres, sino criaturas, "frutos del pecado", pequeños que se confunden entre la *manada de mujeres*. Ellos representan el nacimiento de una nueva raza surgida del contacto sexual entre el español usurpador y la india dispuesta al sacrificio. Niños mestizos, sin nombre, que no son reconocidos por el Bigardo, y que finalmente quedan huérfanos en este mundo.

Pero el narrador logra que el Bigardo lentamente pierda su monstruosidad, y la inicial distancia entre un amor espiritual y el mero goce físico va disminuyendo. El Bigardo comienza argumentando que antes de la llegada de los españoles no había ninguna

clase de restricción para las indias. El acto sexual se constituía en un acto cotidiano, que podía ser practicado sin distinciones. Los indios de la hidalguía gozaban libremente de relaciones sexuales con cuantas concubinas deseasen. Tampoco existían restricciones morales, los incas se casaban entre hermanos, se acostaban entre primos, sobrinos o tíos. De esta manera, argumenta que en ningún momento viola la ley de los Incas. Los criterios de moralidad proclamados en una sociedad cristiana, entre los cuales se encuentra la monogamia matrimonial o las restricciones entre familiares, no tienen validez dentro de este contexto.

La relación amorosa se describe como una necesidad, como una función que debe ser cumplida. El Bigardo se describe a sí mismo como un salvador, pues finalmente logra satisfacer las necesidades sexuales de ellas. El Bigardo, al igual que otros españoles, introduce un cambio trascendental en las relaciones sexuales en el nuevo mundo, pues el encuentro sexual se convierte en un acto amoroso.

*Las indias con sus indios no compartían el placer genital como nosotros. Hacían el amor por necesidad, quién sabe si aburridas o indiferentes al acto en sí. Al parecer gozaban más con el deleite que daban que con el que recibían... Llegué yo, infractor empedernido, con ardorosas ansiedades, que no halla sosiego hasta revolcarse con una hembra y maniobrando con astucia para hacerla gemir y llorar de contentamiento [69].*

El Bigardo asume su desenfreno amoroso, es consciente de que su continua búsqueda de satisfacción carnal se constituye en un delito para algunos, pero aún así argumenta en su favor e intenta declararse como *redentor*, pues quienes antes no gozaban de placer, las indias que antes daban deleite a sus amos, ahora lloran y gimen de contentamiento. Después de escuchar la condena y la sentencia, el narrador intenta hacernos sentir compasión por el ajusticiado. Primero ridiculiza la falsa moral de las mujeres de la alta sociedad que lo sentencian no por promiscuo, sino por relacionarse con *seres de otra estirpe*. Luego escuchamos su confesión en la cual declara su inocencia. Su propósito es el de hacernos entender la relación entre él y las indígenas: *No amé particularmente a ninguna, siento profundo cariño por la totalidad [71]*, confiesa. El monstruo depredador de indígenas también tiene sentimientos, su alma sensible siente

profundo cariño por todas ellas. Su corazón es tan grande que todas pueden caber en el.

*El deber del Hacedor Supremo era señalar la verdadera amada-amante, y la única que tenía el privilegio de suicidarse para acompañar el alma de su dueño y señor hasta la otra vida. Había tanto cariño, amor y lealtad en aquel concierto de trescientas sesenta perdidas, que la divinidad máxima no pudo discernir si ésta o aquella era la preferida del corazón múltiple del Bigardo... Y escandalizando al dios Sol, una a una fueron atravesándose las gargantas con las agujas de plata en forma de cucharas que ligaban sus negras mantas. Habían decidido no abandonarlo en el momento que se disponía a ocupar su lugar en el sendero del Wakayñan [157].*

La unión carnal entre el Bigardo y las indígenas establece un nexo de unión eterno. ¿Acaso no es un sentimiento de amor? La separación física entre el amante y la amada (encarnada en las 360 mujeres) sume a la(s) amada(s) en un profundo estado de duelo. La única posibilidad de reunión es la muerte, pues asegura la reunión en el sendero del Wakayñan. El suicidio no se constituye en un sacrificio, las indígenas no pierden su vida, sino que buscan redimir su existencia. Con su muerte, aseguran su reunión con el Bigardo.

La historia amorosa del Bigardo y las indígenas exalta la pasión amorosa no una sino 360 veces. Amor es gozar de la amada, amor es proporcionar y recibir placer y establecer un nexo de fusión con el ser amado. Con la historia del Bigardo se aprueba y comprueba la posibilidad de amar a varias mujeres, invalidando o cuestionando el amor exclusivo proclamado entre Antonio y María. Y, fundamentalmente, se vence la muerte: la separación entre amantes causada por la muerte puede ser vencida. Las indígenas se suicidan para continuar gozando del amor del Bigardo.

*Asombrado el Pintor Albino vio que el padre Antonio lloraba con el rostro entre las manos, farfullando tantos hechos, tantas pasiones, eso es amor, eso sí es amor. ¡Dios mío, quiero yo también vencer la cobardía y la muerte! [158].*

Después de observar el suicidio masivo, los pensamientos de Antonio se confirman. Ahora sabe que para conseguir reunirse con su amada necesita ofrendar su vida. Su

peregrinación por este mundo no terminará hasta que logre vencer su cobardía y asuma su propia muerte.

*El misterio de la Trinidad: la trágica reunión amorosa*

Pese a existir una construcción elaborada y compleja de las prácticas amorosas en tiempos de colonia, Taboada Terán define la poética amorosa como un gran misterio que Antonio intenta entender. Al final de su peregrinación, física y espiritual, el sacerdote parece vislumbrar la respuesta. Cuando finalmente se rompen los límites físicos y temporales, cuando Antonio se desliga de su lazo terrenal, deja su cuerpo en este mundo y acepta la muerte, entonces sobreviene la revelación: *Imitando el grito de los desesperados comprendí entonces que el Amor, la Muerte y Dios eran la misma cosa* [209]. Al morir, recién comprende que no existen límites para el amor, pues éste es eterno: *fuiamos ñañas, hermanos antes de conocernos*. Tampoco existen límites para la muerte: *Morir es sin duda penetrar en otra existencia*. Y finalmente Dios es uno, es el mismo, no hay un Dios andino, ni un Dios español, sino que todo confluye en el mismo Creador.

El amor, la muerte y Dios son medios a través de los cuales sucede la revelación: el amor es eterno, la muerte es solamente una construcción humana, un obstáculo inventado para amenazar la relación amorosa. La frase que Antonio repite una y otra vez finalmente es comprendida: *La muerte es una hipótesis, se dijo categórico, una abstracción de nuestros empobrecidos sentidos* [59]. Dios, el creador de la muerte, del amor y de todo ser humano, es el medio para resolver el conflicto. Taboada Terán va más allá que cualquier otra versión, pues narra una trágica revelación, una posible solución

---

<sup>60</sup> Según Keith Richards, Antonio no considera la muerte pues *vive sometido en su visión cristiana del suicidio como pecado mortal* [77]. Cuestionamos tal creencia, pues Antonio vive sumergido en el pecado, es consciente de su amor ilícito, es consciente de sus acciones al desenterrar y mantener relaciones sexuales con el cadáver de la amada, finalmente intenta matar al viejo Coaquí para que ingrese al mundo de los muertos y recupere a María. Después de cometer todos estos actos pecaminosos, ¿qué le impide suicidarse? No es su conciencia, sino su falta de valor, como él mismo confirma luego de conocer la decisión de las 360 indígenas quienes se suicidan para seguir al Bigardo: *...el padre Antonio lloraba con el rostro entre las manos, farfullando tantos hechos, tantas pasiones, eso es amor, eso sí es amor. ¡Dios mío, quiero yo también vencer la cobardía y la muerte!* [Taboada Terán 1999: 158].

al conflicto: la historia de amor recíproco desgraciado finalmente es resuelta. El amor puede continuar después de esta vida.

Este es verdaderamente un giro importante en relación a las demás versiones. En la novela de Taboada Terán, *Manchay Puytu el amor...*, y en la ópera, *Manchaypuytu*, cuyo guión corresponde al mismo autor, ya no son suficientes las apariciones de la amada, sino que es necesario vencer el obstáculo, atravesar el umbral y desenmascarar el misterio.

*La diviso allá lejos. Pobre, sentada esperando como la gracia que ilumina. Mujer de virtud única, luz de mis ojos... Debo apresurar mis pasos que están pisando suavemente el vacío* [210]. (Fin del capítulo).

Con la muerte, Antonio ingresa a una nueva dimensión en la que es posible encontrarse con María. En la novela se vislumbra el reencuentro, pero no se narra el momento en el que los amantes se reencuentran, el telón se cierra justo antes del anhelado instante. En la ópera *Manchaypuytu*, cuyo guión es escrito por el mismo autor, el telón permanece abierto y presenciamos el reencuentro

*Tembloroso, Antonio exclama: "Nauparruna, todavía estoy de pie, convencido más que nunca que la muerte no existe". Cae un rayo sobre Antonio y muere. María, en el otro mundo, acoge a Antonio* [Taboada Terán y Villalpando 1995: 46-47].

De todas maneras, en ambas narraciones el viaje de Antonio finalmente termina y los amantes nuevamente pueden estar juntos. El Ukhupacha, el submundo andino, se convierte en el lugar de refugio, en el cual el amor prohibido y castigado por la sociedad puede ser consumado.

*Esa voluntad de gozar del mito pero sin pagarlo demasiado caro la vemos expresada con toda ingenuidad en el cine sentimental* [2002: 240], nos dice Rougemont, argumentando que el mito de *amor recíproco desgraciado* se ha vulgarizado pues *lo verdaderamente trágico de nuestra época se ha diluido en la mediocridad* [Rougemont 2002: 238]. Las historias de amor contadas para la sociedad moderna, para la sociedad actual ya no sufren la

pasión, el dolor de los románticos, sino que se convierten en vanas aventuras exóticas. Rougemont describe asimismo un deseo romántico y burgués, en el cual se debaten deseos contradictorios: el deseo de que nada se arregle y de que todo se arregle. De esta manera, la historia de amor se construye sobre obstáculos, pues no hay romance sin ellos, pero finalmente se debe suprimir el obstáculo a tiempo, para que finalmente llegue el *happy ending*, el cual produce una profunda satisfacción y libera al público de sus contradicciones más íntimas.

Aunque el final de la novela *Manchay Puytu el amor...* dista del *happy ending* que nos hace referencia Rougemont, pues no se crea el hechizo amoroso en el cual la pareja vivirá por siempre feliz, finalmente la pasión amorosa llega a otro momento climático, el duelo termina, la constante lucha llega a un fin, y ambos pueden gozar en mutua compañía.

## 2.6 Hacia una poética amorosa andina

Después de leer obras pertenecientes a momentos históricos de casi un siglo y medio, luego de analizar poemas y leyendas, yaravíes y novelas, después de establecer las particularidades de cada versión. ¿Es posible hablar de una poética amorosa andina? O finalmente, ¿es posible encontrar una propuesta amorosa exclusiva del mito del Manchaypuytu?

Algunas versiones, el yaraví en quechua por ejemplo, el "Manchay Phuito" transcrito por Vargas, parecen aproximarnos más a una lógica andina, mientras que otras, como en *La quena* de Gorriti, la distancia se hace mayor. Pero en realidad ¿qué es lo verdaderamente andino?, ¿es posible hablar de una esencia cultural original, sin ninguna influencia occidental?

Lezama Lima en su celebre discurso "Mitos y Cansancio Clásico" levanta una gravísima sospecha sobre la fidelidad de la traducción del *Popol-Vuh*, el texto sagrado

considerado como originario para la cultura maya-quiché. Según Lezama, ciertos pasajes, recuerdos y situaciones son "transuflados", es decir que "pasan" o provienen de otras fuentes y se asientan en el relato del Popol-Vuh. Sin entrar en mayores detalles, gracias a copistas jesuitas y graciosos filólogos españoles del siglo XVIII en el *Popol Vuh* encontramos alusiones a pasajes o escenas pertenecientes a la Mahabharata - la gran epopeya de la India-, así como a la mitología Odiséica, entre otros [Lezama 1993: 65-69].

En este texto sagrado y supuestamente "originario" encontramos elementos de otras culturas y percibimos la influencia foránea. Las versiones del mito del Manchaypuytu están llenas de confluencias e influencias. En nuestra lectura, pretendemos establecer un verdadero diálogo en el que no solamente se describen prácticas amorosas, sino costumbres y concepciones variadas. Recogemos entonces, *dis-cursos* amorosos, refiriéndonos al sentido primero de la palabra que originalmente implica la acción de correr de aquí a allá, en idas y venidas, "andanzas" e "intrigas" [Barthes 1993:13]. Ideas, figuras y retazos de escenas amorosas que se entrelazan y contradicen y finalmente componen el discurso poético amoroso del mito del Manchaypuytu.

Pero si cada versión responde a un orden distinto, entonces ¿cuáles son los elementos que unifican las versiones? Aunque cada historia posee un universo particular, todas las versiones se centran sobre una misma pregunta, desde Gorriti hasta Villalpando, el amante siempre se preguntará: *¿cómo amar y recuperar a la amada que ha muerto?* El proceso de preguntar y buscar la respuesta se constituye en el centro del mito.





las versiones estrictamente musicales -el yaraví "Manchay Phuito" de Teófilo Vargas, la ópera *Manchaypuytu* de Alberto Villalpando y la canción *Dos palomitas*- y aquellas versiones fundamentalmente literarias -la novela de Taboada Terán, *Manchay Puytu el amor...*, la novela de Gorriti *La quena*, la leyenda y poema "Mánchay Puitu" de Jesús Lara y la leyenda *Manchay-Puito* de Ricardo Palma-. Aclaremos que esta distinción formal se disuelve en repetidas ocasiones, pues la sonoridad no solamente se encuentra en aquellas versiones musicales, sino que atraviesa incluso aquellas estrictamente literarias y *resuena* repetidamente. En el mito del Manchaypuytu, los límites formales entre la literatura y la música se disuelven y se establece así una relación intrínseca entre ambos.

La relación entre la música y el lenguaje es el *enigma más herméticamente cerrado*, nos dice Garrofe, en su estudio *Lacan, entre el arte y la ideología*. Desde hace mucho que se mantiene vivo este debate coincidiendo únicamente en un punto, pues *poetas, músicos, psicoanalistas, antropólogos, pensadores de la ideología y del campo de la estética coinciden en que hay en el lenguaje una especie de música* [Garrofe 2004: 11]. ¿Música en la novela? ¿Musicalidad en la prosa? Y es que en el mito del Manchaypuytu la música está en todas partes, en la prosa, en el poema, en el yaraví, así como en la ópera. Nuestro propósito no es el de develar aquel enigma herméticamente cerrado, como lo califica Garrofe, ni el de entender cabalmente la relación entre el lenguaje literario y el lenguaje musical (¿acaso existe una respuesta satisfactoria?). Por el contrario, nos centramos en entender el rol específico que juega la música en cada una de las versiones elegidas, estableciendo un juego de relaciones e interrelaciones musicales entre las versiones, para así intentar *aprehender* el *sentido* de la triste y desgarradora melodía ejecutada por el amante, en relación al contenido del relato del Manchaypuytu. De esta manera, el propósito de este capítulo es el de *entrar* en las versiones, desde la literatura, para abrir nuestra comprensión y entender las relaciones que se logran, dentro y fuera del relato, entender el rol que el tema musical juega en la constitución del mito, pero además, el nexo que se establece entre la palabra escrita y la sonoridad.

### 3.1 El germen musical: el *ritornelo*

*El sonido nos invade, nos empuja, nos arrastra, nos atraviesa.*

Deleuze y Guattari

Iniciamos nuestra lectura aludiendo al concepto de Aicher, quien afirma que oír y contar, leer y calcular, oler y sentir están siempre relacionados con representaciones, luminosidades, espacios, estructuras, analogías y paisajes; por esta razón, escuchar música será particularmente complejo, se la puede "ver", en una dimensión gráfica en la cual las notas se convierten en paisajes sonoros, pero finalmente, y es categórico al respecto, *analizar no se puede* [Aicher 2001: 110]. La tarea se complica más: ¿Cómo analizamos una partitura musical desde una perspectiva literaria?, cuando nos referimos al yaraví "Manchay Phuito", transcrito por Teófilo Vargas, por ejemplo. O bien, ¿cómo leer un motivo musical que se encuentra entre párrafos narrativos?, aludiendo a la partitura insertada en la novela *Manchay Puytu el amor...* de Taboada Terán. Nuestro propósito finalmente no es el de analizar exclusivamente las versiones musicales del mito del Manchaypuytu de una manera estrictamente musical<sup>61</sup>, sino el de *ingresar* en el mundo de relaciones que se establecen entre la palabra escrita y la sonoridad, entre el lenguaje escrito y el musical, finalmente entre la literatura y la música. Intentaremos pues, *develar y escuchar* la sonoridad del mito del Manchaypuytu en versiones literarias y musicales.

Una vez más nos referimos al mito de Orfeo, uno de los prototipos del mito musical, es decir una historia mítica en la cual el poder de la música y del músico se constituye en el centro del relato. Perseguimos el rastro de Orfeo, personaje mítico tantas veces escrito y descrito, mago y poeta que durante siglos continúa su peregrinaje, amante quien desde tiempos míticos continúa elevando su lamento con su lira, manteniendo

---

<sup>61</sup> Aunque a menudo hacemos referencia a la partitura musical transcrita/escrita por Teófilo Vargas, nuestro análisis es meramente apreciativo / intuitivo. Un análisis estrictamente musical se concentra en la estructura musical, en los motivos melódicos, en la construcción y resolución armónica, entre algunos elementos posibles. En el presente trabajo no creemos pertinente realizar tal análisis.

viva su propia *sonoridad*. Orfeo perpetuamente será recordado como el músico que encanta a fieras, árboles y rocas. Escuchamos su dolor, expresado a través del canto acompañado por su lira, en todas y cada una de las versiones.

En la versión de Ovidio la *sonoridad* de la mágica melodía ejecutada por Orfeo es eterna, nunca se desvanece. Después de morir, su cuerpo es despedazado, pero la cabeza y la lengua, sin vida ya, continúan *sonando*, siguen expresando el dolor.

*Al fin le mataron. Su alma, ¡gran Dios! salió por aquella misma boca que tantas veces cantó a los animales y las rocas. Los pájaros, las bestias salvajes y las mismas rocas derramaron torrentes de lágrimas al rendir su último suspiro. Los miembros de Orfeo estaban esparcidos por todas partes. Su cabeza y su lira cayeron al Hebro, y por un milagro divino esa lira y su lengua sin vida dejaban sentir sonos lúgubres y plañideros [Ovidio 1995: 189].*

Sin necesidad de pertenecer a un género musical, la versión de Ovidio describe la sonoridad producida por la lira y la voz de Orfeo, creando un germen sonoro en la narración. De esta manera, mientras leemos la historia de Orfeo, su lamento continúa "resonando" en nuestra mente. La sonoridad atraviesa límites de género, pues en una narración estrictamente literaria, se "escuchan" los lamentos de quien ha perdido a su amada. En la literatura nace un "germen sonoro", una esencia musical que "resuena en nuestra mente".

A continuación transcribimos un fragmento de un episodio de *En búsqueda del tiempo perdido* de Marcel Proust donde se describe el instante cuando nace un germen sonoro. Swann describe la sonata de Vinteuil y la *impresión* que ésta le causa. ¿Escuchamos la sonoridad del pasaje? ¿Es posible *percibir* la sonoridad de la sonata de Vinteuil?

*El año antes había oído en una reunión una obra para piano y violín. Primeramente sólo saboreó la calidad material de los sonidos segregados por los instrumentos. Le gustó ya mucho ver cómo de pronto, por bajo la línea del violín, delgada, resistente, densa y directriz, se elevaba, como en líquido tumulto, la masa de la parte del piano, multiforme, indivisa, plana y entrecortada, igual que la parda agitación de las olas,*

*hechizada y bemolada por la luz de la luna. Pero en un momento dado, sin poder distinguir claramente un contorno, ni dar un nombre a lo que le agradaba, seducido de golpe, quiso coger una frase o una armonía, -no sabía exactamente lo que era-, que al pasar le ensanchó el alma, lo mismo que algunos perfumes de rosa que rondan por la húmeda atmósfera de la noche tienen la virtud de dilatarlos la nariz. Quizá por no saber música le fue posible sentir una impresión tan confusa, una impresión de esas que acaso son las únicas puramente musicales, concentradas, absolutamente originales e irreductibles a otro orden cualquiera de impresiones. Y una de estas impresiones del instante es, por decirlo así, sine materia [Proust 1999: 180].*

*La música es un lenguaje que no tiene sentido, pero es un lenguaje [Garrofe 2004: 24],* nos dice Garrofe. Este lenguaje no tiene un significado absoluto por sí solo, pues el sentido lo otorga uno mismo. En el anterior párrafo, Swann describe un instante musical. A través de la literatura, la palabra escrita, se intenta *aprehender y revivir* un instante musical. Este instante, que de entrada es inaprensible, se describe por sinestesia. Swann ve la delgada línea del violín *elevarse como en líquido tumulto*. La melodía es descrita como una masa, multiforme, indivisa, plana y entrecortada, *como la parda agitación de las olas*. La música causa una impresión a Swann, la música actúa y deja una marca en él, y aunque no se puede permanecer dentro la melodía eternamente, se puede sostener y aprehender el instante a través de la palabra escrita.

*Levi-Strauss sostiene que la música es como el lenguaje hablado pero sin palabras. Porque en la música hay notas y frases, como en el lenguaje hablado hay letras y frases. Pero no hay correspondencia en el nivel de las palabras, es imposible hacer un diccionario musical, un listado de significados [Garrofe 2004: 24-25]*<sup>62</sup>. Swann describe la voz del violín ingresando a otro orden de expresión a través de otros sentidos, como la vista *-le gustó ya mucho ver (...) la delgada línea-*, el tacto *-Pero en un momento dado (...) quiso coger una frase,* o el olfato *-lo mismo que algunos perfumes de rosa-*. La melodía hechiza, encanta y *ensancha* su alma, y por un instante le otorga una impresión casi indescriptible, casi inmaterial. Ahora bien, mientras el lector lee, el relato también nos encanta y nos hechiza, y a través de las palabras, a través de la descripción del momento catártico, la narración nos otorga un *bloque sonoro* no menos real que aquel que Swann escucha.

---

<sup>62</sup> Garrofe aclara que esta postulación de Levi-Strauss se encuentra en *Mito y significado*.

En esta escena presenciamos el nacimiento del germen sonoro que permanecerá inmanente durante la novela. Swann es quien establece el sentido de la frase musical. *Cuando alguna melodía adquiere sentido, generalmente se debe a que la hemos escuchado junto a un texto* [25], nos dice Garrofe, pues la música más que un sentido específico, tiene *memoria*. Desde este momento, la sonata de Vinteuil tendrá un sentido propio para Swann, y cada vez que escuche la melodía *recordará y revivirá* aquellos instantes en que la melodía lo impresionó por primera vez. Asimismo, la melodía tendrá un sentido y una memoria particular para nosotros, para el lector que también fue hechizado y cautivado a través de palabras que describen el instante musical.

Pero, ¿qué es lo que en verdad *escuchamos* al leer el fragmento de Proust, y/o en la anterior cita de Orfeo? ¿Cómo explicamos el fenómeno de la *sonoridad* en la literatura? En el libro *Mil Mesetas*, Deleuze y Guattari elaboran una teoría para describir el acontecer musical en la literatura. Para explicar la sonoridad encontrada en el texto literario y en cualquier acto humano, los autores plantean la existencia del germen musical, denominado como *ritornelo*, el cual se constituye en el origen o nacimiento de la sonoridad real.

Para los autores, todo acto en el que la música existe potencialmente es un ritornelo: *tra la la. Una mujer canturrea, "la oía canturrear dulcemente una melodía en voz baja"... ritornelos de niños, de mujeres, de etnias, de territorios, de amor y de destrucción* [Deleuze y Guattari 2000: 298-299]. El ritornelo es un concepto filosófico que alude a contenidos musicales reales y potenciales. Son reales en tanto se conforman por sonidos audibles para el ser humano. Son potenciales cuando el fundamento musical se encuentra presente en la mente, en la partitura o en la memoria, pues lo sonoro es potencialmente real, pero no necesariamente ejecutado o ejecutable.

Con este concepto de ritornelo, la noción de *germen sonoro* se amplía extraordinariamente, haciendo posible su existencia también en la literatura. Así,

volviendo al mito del Manchaypuytu, es posible hablar de la *sonoridad* no solamente en el canto de Antonio quien eleva su voz en la ópera compuesta por Villalpando, sino en el lamento de Hernán, quien llora por su amada en la novela de Gorriti. El *ritornelo* existe incluso en aquellas frases y motivos potenciales, que quizá ni siquiera llegarán a actualizarse. *Y, aunque sea sonoro por excelencia, desarrolla su fuerza tanto en la cancioncilla pegadiza como en el motivo más puro o la fracesilla de Vinteuil* [2000: 351], nos dicen Deleuze y Guattari sobre el ritornelo, que existe tanto en una cancioncilla, es decir en un género sonoro audible, como en la fracesilla de Vinteuil, pues también está presente en una frase sonora ejecutada por un personaje ficticio, en este caso el músico de *En búsqueda del tiempo perdido* de Marcel Proust.

Retornamos una vez más a la novela *En búsqueda del tiempo perdido* de Marcel Proust, y nos referimos a la composición de Vinteuil, el personaje ficticio que compone una sonata que impresiona a Swann. En un artículo crítico sobre la novela de Proust, encontramos una discusión sobre la melodía de la sonata de Vinteuil. Para unos, Swann en realidad escucha la *Sonata en La Mayor* de César Franck, para otros, la *Ballade* de Gabriel Fauré, mientras que otros aseguran que la melodía es una obra de Wagner [Dupuis 2005: 2]. En nuestra lectura, no encontramos evidencias contundentes para validar una u otra afirmación. De todas maneras, no creemos importante descubrir el nombre de la verdadera melodía o el autor. Lo trascendental del germen sonoro es su efecto. Por otro lado, la fuerza de la melodía, el germen sonoro musical, es decir, la Sonata de Vinteuil, deviene sonoridad en la narración y existe por sí sola en la literatura aunque no posea un referente musical real.

La fracesilla de Vinteuil es un motivo sonoro literario, un bloque sonoro transmitido a través de la literatura: *le petite phrase de Vinteuil n'est qu'une potentialité qui ne prend une existence actuelle que dans une occasion actuelle, c'est à dire lorsqu'elle est exécutée. C'est une pure potentialité. N'empêche que, colme potentialité, elle a une pleine existence individuelle*

[Deleuze 1987: 25]<sup>63</sup>. La frase musical de Vinteuil no es ejecutable, pues se encuentra inserta en un texto narrativo, sin partitura musical, pero esto no impide su existencia individual plena. El ritornelo de la frase del personaje ficticio es tan real como si ésta fuese atribuida a una melodía compuesta por Wagner o Fauré.

De esta manera, podemos afirmar que la *sonoridad* no es exclusividad de la música viva, la *sonoridad* vive en la mente y sobrevive en la memoria.

*Dans le cas de l'écriture d'une pièce musicale il s'avère qu'on a d'une part, et j'aimerais bien savoir comment tu le place, parce que ça m'intéresse, œuvre musicale pensée par le compositeur, c'est le stade 1, dans sa tête, deuxièmement l'écriture de la partition de la musique, c'est à dire l'œuvre écrite mais non jouée, et troisièmement l'œuvre jouée par l'orchestre, c'est à dire effectuée et audible. La sensation que c'est trois domaines, donc une multiplicité de domaines* [interlocutor en Deleuze 1987: 29]<sup>64</sup>

En una pregunta dirigida a Deleuze, el interlocutor simplifica los dominios musicales en tres niveles o estados. El germen musical inicialmente nace en la mente del compositor, la *sonoridad* ya está presente de manera *potencial*, pues aquello que se *escucha* en la mente tiene la posibilidad de convertirse en *sonoridad real*. Después de haber creado la melodía en su mente, el compositor la escribe como partitura musical utilizando signos convencionales musicales. En este estado, la partitura tiene la posibilidad de convertirse en *sonoridad real*. Finalmente, pasamos al tercer estadio cuando la música se actualiza y se convierte en sonido real y audible, cuando la melodía es cantada o ejecutada en el instante.

---

<sup>63</sup> La pequeña frase de Vinteuil es solo una potencialidad que no toma una existencia actual más que en una ocasión actual, es decir cuando es ejecutada, sino es una pura potencialidad, lo que no impide que, como potencialidad, tenga una plena existencia individual. [Deleuze 1987: 23]. Esta es una traducción literal, actual también puede ser traducido como real, es decir en el instante de ejecución.

<sup>64</sup> En el caso de la escritura de una pieza musical, se tendrá que de una parte, y quisiera saber cómo lo ves, porque me interesa, la obra musical pensada por el compositor, es el estado uno, en su cabeza, secundariamente la escritura de la partitura de música, es decir la obra escrita pero no interpretada, y tercero la obra interpretada por la orquesta, es decir efectuada y audible. La sensación es que son tres dominios, entonces una multiplicidad de dominios [Deleuze 1987: 27].

La música en el mito del Manchaypuytu se pasea por estos tres dominios musicales. La melodía del yaraví, compuesta por el sacerdote, que se encuentra en la leyenda "Mánchay Puitu" de Lara se constituye en un germen musical. En la novela *Manchaypuytu el amor...* de Taboada Terán, además de describir el canto de Antonio, se transcribe las notas de la melodía, las cuales convierten al germen musical en potencia sonora, es decir en un segundo nivel, el cual se actualiza en la canción popular *Dos palomitas*. Es posible encasillar cada una de las versiones en estos tres estados, pero el propósito nuestro no es el de identificar los dominios, sino el de establecer relaciones entre los dominios musicales. Asimismo, intentamos aprehender el ritornelo esencial perteneciente al mito del Manchaypuytu que se encuentra en cada una de las versiones.

*On prend l'exemple d'une pièce musicale: ca commence par quoi. Qu' est ce que c'est que le noyau, avant même que la pièce n'existe? C'est quoi? Ce qu'il y a, mais là je m'avance pour mon comete. Je dirais: vous savez, á la base de tout dans la musique il y a la ritournelle. La base c'est une petite ritournelle*<sup>65</sup> [Deleuze 1987 : 29].

Deleuze sitúa al ritornelo como la base de la pieza musical: el ritornelo es la esencia sobre la cual se construye la música. En el mito del Manchaypuytu, el ritornelo es la esencia musical sobre la cual se escribe la leyenda, el poema, la novela, la ópera y todas las demás versiones.

*On me dira où elle est la petite ritournelle? Elle peut être dans l'air. Elle n' est pas humaine, elle peut être cosmique, ca peut être une petite ritournelle lá-bas, dans une galaxie lointaine. Une petite ritournelle, tout commence par 1á*<sup>66</sup> [Deleuze 1987: 29].

El ritornelo es un concepto filosófico que encierra un significado: es el inicio de un sentido. Deleuze lo describe como un *petit ritournelle*, no por insignificante, sino para remarcar su calidad de germen, es pequeño, pero es el inicio de algo grande.

---

<sup>65</sup> Tomemos el ejemplo de una pieza musical: ¿por qué comienza? ¿qué es lo nuevo, aún antes de que la pieza exista? ¿qué es? Lo que hay, pero aquí voy por mi cuenta, yo diría: ustedes saben, en la base de toda música está el ritornelo, la base es un pequeño ritornelo. [Deleuze 1987: 26].

<sup>66</sup> Ustedes me dirán ¿dónde está el pequeño ritornelo? Puede estar en el aire, no es humano, puede ser cósmico, puede ser un pequeño ritornelo en una lejana galaxia. Un pequeño ritornelo, todo comienza por allí [Deleuze 1987: 26].



*Supposons que cette petite ritournelle, elle soit captée. Je n'ai plus de mémoire, c'est très curieux: chaque fois que je veux un nom propre précis, il s'en va...c'est âge ça, c'est terrible. Les chants de la Terre, Mahler. Elle est captée par Mahler. J'y tiens, parce que lui c'est vraiment un capteur de ritournelles, mais enfin ce n'est pas le seul. Déjà rien que sa préhension de l'objet éternel- vous voyez, la préhension elle n'est plus préhension de préhension, elle est préhension d'un objet éternel. La préhension d'un objet éternel, quand c'est Mahler qui préhente la petite ritournelle, ce n'est pas la même chose que quand c'est vous ou moi. Parce que, sans parler de son génie propre, il appréhende déjà à travers toute une armature technique, en tous cas que certains d'entre vous ont, mais que moi je n'ai pas. Déjà ces préhension sont différentes [Deleuze 1987: 29].*

El ritornelo es una sustancia etérea y sin cuerpo. El autor/compositor absorbe el germen musical y a través de su conocimiento y habilidades lo convierte en sonoridad potencial o real. La música se convierte en el medio para expresar el objeto eterno. Mahler es citado como ejemplo. El compositor utiliza sus conocimientos y habilidades, su propia genialidad, y compone una melodía a partir de un motivo de la naturaleza. En *Los cantos de la tierra* evidenciamos la aprehensión del objeto eterno.

El ritornelo es un elemento que proviene de la naturaleza humana, puede ser un sentimiento, una acción o incluso una impresión. El autor aprehende esta esencia y la transforma, la traduce según su propia manera. Deleuze nos otorga un ejemplo gráfico para explicar este concepto. La acción de caminar, el movimiento de los niños mientras caminan, aunque no se emita ningún sonido al hacerlo, es un ritornelo. La esencia sonora se encuentra presente incluso en el movimiento. En el mito del Manchaypuytu el ritornelo esencial es el duelo. El ritornelo del *lamento, la expresión del dolor del amante quien ha perdido a su amada y anhela encontrarla/recuperarla*, es el germen musical que permanece inmutable.

---

<sup>67</sup> *Supongamos que ese pequeño ritornelo sea captado. No lo recuerdo, es curioso: cada vez que quiero un nombre propio preciso, se me va... es la edad, es terrible. Los cantos de la tierra, Mahler. Son captados por Mahler. Lo retengo porque él es un verdadero captador de ritornelos, pero en fin no es el único. Solo tiene su prebensión del objeto eterno -ven ustedes que ya no es prebensión de prebensión, es prebensión del objeto eterno. La prebensión de un objeto eterno, cuando Mahler prehende el pequeño ritornelo, no es lo mismo que cuando es usted o yo, porque, sin hablar de su propia genialidad, él aprehende ya a través de una armadura técnica que, en todo caso, algunos de ustedes tienen, pero que yo no tengo. Esas prebensiones son diferentes [Deleuze 1987: 26].*

### 3.1.1 Sonoridad en la narración

El ritornelo de este mito posee una característica propia, pues la potencialidad sonora, el germen musical, siempre busca la manera de actualizarse, de convertirse en sonoridad pura. El ritornelo del Manchaypuytu parece no conformarse con un solo dominio, sino que busca traspasar y mutar continuamente. El mito del Manchaypuytu mantiene su esencia, el contenido mítico no se altera, pero la forma es diferente en cada versión: así se hace posible el juego entre dominios. Describimos este deambular como un juego, pues los estados y niveles musicales se alteran y se confunden, asimismo, se transgreden algunos límites impuestos por determinados géneros.

*Después tomó su quena (...) la colocó dentro de un cántaro y la hizo producir sonidos lúgubres, verdaderos ecos de una angustia sin nombre e infinita. Luego, acompañado de estas armonías indefinibles, solemnemente tristes, improvisó el yaraví que el pueblo de Cuzco conoce con el nombre de Manchay-Puito (infierno aterrador) [Palma 1973: 189]*

El ritornelo de duelo se materializa en un yaraví. Don Gaspar, el amante en el *Manchay-Puito* de Ricardo Palma, toma su quena y la coloca dentro de un cántaro y, como si fuese un instrumento mágico, produce sonidos lúgubres, expresando una angustia infinita. Entonces, en ese momento improvisa y compone el yaraví donde se materializa durante unos instantes su propio lamento. La magnitud del infortunio, el lamento que se constituye en un canto de tristeza, atraviesa la barrera del lenguaje y se convierte en sonoridad potencial para el lector. A través de la palabra escrita, estos lúgubres sonidos, descritos como los verdaderos ecos de angustia sin nombre e infinita, llegan hasta nosotros.

*Pero ni los años, ni los omnipotentes rayos del Vaticano han podido borrar la memoria del amor infortunado y del extraño duelo del cura Camporreal, cuyos gemidos repite eternamente durante el silencio de las noches, en lo hondo de nuestros valles y en las plazas de nuestras ciudades la voz del instrumento que él consagró a su dolor, y al que los hijos del Perú dieron nombre de Quena (...) Si en la felicidad escucháis la voz de ese*

*instrumento, sentiréis esa dulce melancolía tan necesaria para templar lo que aquella tiene de demasiado deslumbrante y fatigosa para nuestra alma* [Gorriti 2000: 81].

El ritornelo del *amor infortunado* y del *extraño duelo* se expresa en el canto que es potencialidad sonora. Los gemidos se repiten eternamente llegando a lo hondo de los valles y las ciudades. La *dulce voz* del instrumento se convierte en una *dulce melancolía*, en una desgarrante y trágica melodía que se escucha incluso después de la muerte de Hernán. En la novela *La quena* también se establece un nexo sonoro entre el lamento del amante y una melodía potencial que resuena en nuestra mente. Puesto que no se establece un nexo con alguna melodía conocida, ni se presenta una melodía escrita potencialmente ejecutable, la potencialidad musical se encuentra en el primer nivel, en la mente, en la memoria.

En el poema *Mánchay Puita* de Jesús Lara la dimensión sonora real, la partitura musical de Teófilo Vargas, es eliminada. Jesús Lara transforma el yaraví -el cual posee música y letra- en un poema. La sonoridad se escucha en las palabras que describen el lamento del amante quien ejecuta la quena. El lamento del instrumento/del músico se confunde con la voz de la amada, quien, desde la eternidad llama a su recuerdo.

*desde la eternidad  
desde el origen de la luz,  
¿es tal vez ella quien me está llamando?  
¡No!... ¡Es tan sólo el lamento de mi quena!*  
[Lara 1993 :2]

El ritornelo de *amor y de muerte* se encuentra tanto en el lamento del amante, como en el de la amada. La quena y las llamadas de la amada se confunden y se convierten en un solo lamento que proviene de un espacio indefinido, desde la eternidad, desde el origen de la luz.

En la leyenda escrita por el mismo autor, "Mánchay Puitu", la sonoridad potencial se escucha en el texto literario. Desde el inicio se hace referencia a los yaravíes que el sacerdote compone para su amada. Cuando ella muere, él ejecuta *el más triste, el más*

*expresivo, el más bello.* Para tocarlo, el sacerdote introduce la quena en un cantarillo hecho de arcilla. Las dolientes notas salidas de la quena expresan el dolor sentido ante su pérdida: *la música parecía un lamento lúgubre, casi pavoroso y traducía mejor la magnitud de su infortunio* [Lara 2003: 256], nos dice el narrador. El lamento se extiende, y escuchamos el yaraví una y otra vez, hasta que el cura se vuelve loco. El ritornelo de dolor se convierte en el sacerdote, él encarna la sonoridad. Con su muerte se los lamentos de la quena concluyen.

### 3.1.2 Sonoridad en potencia

En la novela de Néstor Taboada Terán, *Mancha y Puytu el amor...*, el yaraví también resuena en el texto literario: *Escuchad la triste melodía del padre Antonio de la Asunción en sufragio de las almas del Purgatorio. ¡Sombras seculares sollozan en su quena! Los deudos de tantos muertos dispersos por el mundo sentíanse enternecidos. ¡Esto no es humano, es sobrenatural, hay tanto dolor!* [129]. El ritornelo de dolor se traduce a través de la triste melodía, en un yaraví compuesto para María antes de iniciada la tragedia. Antonio presagia la desgracia: en un sueño premonitorio se anuncia la separación inevitable.

En la novela se transgreden los límites convencionales del género novelístico, ingresando a otro estado en el que la música es actualizable. La melodía compuesta por Antonio se actualiza en una partitura musical. La imagen sonora creada en nuestra mente a través de las múltiples descripciones ahora se define pues se proporcionan las notas y los ritmos del yaraví.



[Taboada Terán 1999:1281

Taboada Terán transgrede los límites sonoros del género novelístico para establecer un lazo real entre la descripción de la melodía y la canción, lazo que en anteriores versiones fue establecido a través de la tradición oral. De esta manera, el motivo musical perteneciente a la melodía de *Dos palomitas* queda unido "oficialmente" a la novela, pues la melodía se encuentra inserta en el texto narrativo.

### 3.1.3 Sonoridad real/actual

Para realizar nuestra lectura del yaraví "Manchay Phuito" de Vargas, utilizamos la transcripción musical, aunque la forma original de la versión es estrictamente oral. En esta versión, transcrita en 1928, el ritornelo de amor y muerte se traduce en un lamento que debe ser escuchado: la historia se cuenta a través del canto que es sonoridad pura y *audible*. No solamente se narra que se canta, sino que se canta sobre el canto de duelo: doble sonoridad, potencial y real.

La partitura musical incluye dos partes fundamentales: la voz melódica, es decir las notas musicales que pueden ser cantadas con la letra del yaraví en quechua. Además, se transcribe la armonía, es decir, el acompañamiento para la voz. Esta transcripción se constituye en una construcción particular de Vargas, pues presenta una melodía

---

<sup>68</sup> En el anexo se incluye la versión musical de Teófilo Vargas.

andina en un formato occidental. La línea melódica correspondería a la melodía del yaraví, pero el acompañamiento armónico es una construcción propia de Vargas, pues la música andina naturalmente no lleva una línea de acompañamiento. La partitura presentada por Vargas se presenta como una composición para piano y voz.

Otra versión que contiene sonoridad real, y que antes configurábamos como centro mítico, es la canción *Dos palomitas*. En nuestra labor de investigación encontramos una transcripción de la canción popular en el libro *Aprendamos a tocar la flauta dulce* de Tery Vaca<sup>69</sup>, además de una infinidad de versiones musicales ejecutadas. La melodía de la canción es transmitida oralmente y no necesita ser registrada para sobrevivir. El lamento de las palomas no cuenta la historia completa, pero el ritornelo de dolor está presente, convertido en sonoridad pura.

La última versión con la que trabajamos, la ópera *Manchaypuytu*, se presenta como un bloque sonoro real. Para nuestro análisis, utilizamos primordialmente la grabación en vídeo de la ópera presentada en 1995, además de la reducción para piano y voz<sup>71</sup>. En esta versión del Manchaypuytu, el amante adquiere voz propia: escuchamos la voz de Antonio encarnada en un bajo. Asimismo, somos partícipes del dolor expresado por María, quien habla con su amado e intenta convencerlo de que no ella no ha muerto y que no están separados.

Aunque desde el principio de la ópera resuenan pasajes de la melodía de *Dos palomitas*, al final del segundo acto se la escucha plenamente. Antonio expresa su dolor con la quena construida con el hueso de María. La melodía es ejecutada con una flauta

---

<sup>69</sup> Al conversar con la autora del libro sobre el origen de la melodía, ella afirma que es de conocimiento público y no logra precisar las fuentes.

<sup>70</sup> En Internet se puede bajar la canción de *Dos palomitas*, en diferentes versiones, entre ellas encontramos la grabación del coro de la Facultad de Medicina de Murcia, en [www.totana.com/TunaMedicinaMurcia/cancionero](http://www.totana.com/TunaMedicinaMurcia/cancionero). En Radio Panamericana se transmitieron dos versiones musicales del Manchay Puytu, en el día de Todos Santos (2006), aunque no se precisaron las fuentes. Por otro lado, esta canción forma parte del repertorio de enseñanza musical en colegios de Bolivia.

<sup>71</sup> La reducción es una versión simplificada de la ópera en la cual las voces de los distintos instrumentos pueden ser ejecutadas en un solo instrumento.

traversa, simultáneamente el personaje eleva su canto mientras que como fondo la orquesta completa acompaña. Las mismas notas que encontramos en la novela se elevan entre violines y trompetas, clarinetes y celos.

El ritornelo es el mismo, seguimos escuchando el duelo de amor y dolor, la diferencia es que ahora ya no lo escuchamos a través de la narración, ya no se describe el triste, o desgarrador canto, sino que se lo *percibe como sonido* en el instante. El motivo musical fundamental de *Dos palomitas*, el mismo transcrito en la novela, se escucha desde el comienzo de la ópera. El motivo fundamental del Manchaypuytu, el ritornelo actualizado en la melodía de la quena, resuena en la ópera completa. Antes de escucharla de labios de Antonio, a modo de preámbulo, se la anuncia a través de diferentes instrumentos. El motivo musical de *Dos palomitas* se convierte en el motivo recurrente y central de la ópera.

Para nuestra lectura, elegimos esta versión operística con el fin de establecer, en cierta manera, sino un lugar de culminación, un punto climático que se busca desde la versión de Vargas (1928). Con la ópera se cierra una construcción mítica circular, solamente para que luego se la vuelva a trazar repetidamente. El yaraví transformado en poema, posteriormente convertido en leyenda y novela, mantiene vivo su anhelo por establecer un nexo entre la sonoridad potencial y la sonoridad real. Con la ópera, finalmente se retorna a una forma musical y literaria donde la música es real y audible. En la versión operística la sonoridad en potencia deviene real. La transformación es justa y necesaria, el tema musical, la esencia misma del mito, que antes fue yaraví, es decir sonoramente audible, y que en otras versiones se convierte en sonoridad potencial, finalmente vuelve a una de sus formas culminantes.

En la novela evidenciamos el intento por rescatar el motivo musical al insertar una partitura musical. La ópera logra que el motivo musical se escuche plenamente. Una vez más, como el yaraví incaico de Teófilo Vargas, olvidado durante mucho tiempo, el lamento del amante se vuelve a escuchar.

En un largo peregrinaje, el mito de Orfeo aterriza en el género operístico en repetidas ocasiones. Encontramos a Orfeo una y otra vez a lo largo del tiempo en la historia de la ópera, incluyendo ejemplos cruciales como los de Monteverdi y Gluck. Muchos concuerdan afirmando que Orfeo es el prototipo de la ópera, la máxima expresión del mito musical, puesto que se cuenta la historia de la creación de una melodía a través de la música [Rowell 1985: 30]. Así, no sorprende que el mito del Manchaypuytu, en su evolución y transformación continua, llegue al género de la ópera. En esta versión el mito musical del Manchaypuytu se presenta de manera precisa: las pulsiones de amor y muerte se expresan a través de la música. Pero además de expresar el duelo a través de la música, se intenta resolverlo a través de ella. El mito musical es doble en este sentido: la música se constituye en el medio para resolver la interrogante principal, pero además, la tragedia amorosa se cuenta a través de la música.

### 3.2 El poder de la música: *Devenir-la-amada*

Además de existir un nexo sonoro real y potencial en las versiones elegidas, la música se constituye en una pulsión esencial en la configuración del mito. La música se constituye en una fuerza o poder a través del cual no solamente se expresa el dolor, sino que se intenta recuperar a la amada.

*Las leyendas acerca del poder mágico de la música son tan viejas como la literatura, Orfeo es capaz de domesticar a las bestias salvajes y desenraizar los árboles con su lira; Anfión construye las paredes de piedra de Tebas con su canto; Josué destruye los muros de Jericó con soplos de trompetas... [Rowell 1985: 76].*

La creencia del poder de la música se constituye en una de las más profundas capas del mito universal de la música. La melodía ejecutada se convierte en un conjuro, las palabras cantadas adquieren poderes mágicos que logran alterar el orden de la naturaleza. En el mito del Manchaypuytu, la música se constituye en el medio a través del cual el amante logrará resucitar a su amada: el yaraví compuesto y ejecutado por el



amante logra que el espíritu de la amada retorne a este mundo y se establezca contacto entre ambos.

¿Cómo recupera Antonio a María? ¿Qué sucede mientras el amante canta, mientras toca? Deleuze y Guattari conciben un concepto filosófico: *devenir música*, el cual reflexiona sobre el acontecimiento musical a nivel de expresión y de contenido. Este acontecer sucede por *una dimensión específica de su agenciamiento sonoro, de su máquina sonora* [Deleuze y Guattari 2000: 298]. En la introducción del libro *Mil mesetas*, los autores definen el concepto de *devenir* de manera general, además de explicar el proceso del *devenimiento*. Los autores explican este devenir como un proceso en el cual un sujeto captura otra esencia. El sujeto no intenta imitar, sino que aprehende algo que no es suyo; sucede una plusvalía de código, un aumento de valencia. En este acontecer se ponen en juego movimientos de desterritorialización -el sujeto debe salirse de sí mismo- y procesos de reterritorialización -luego de adquirir la valía debe apropiarse de ella-. En este proceso es necesaria una constante interacción entre el ser que se desterritorializa y reterritorializa constantemente y aquello con lo que se intenta asociar.

*La orquídea se desterritorializa al formar una imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen* [Deleuze y Guattari 2000: 15]

Se establece una relación que no es ni de semejanza, ni de imitación y tampoco es una correspondencia de relaciones, sino que es un verdadero surgimiento, en el que se deviene algo nuevo. Los autores señalan que el devenir sucede a partir de las formas originales o primeras, definidas por los órganos que se posee y/o de las funciones que se desempeñan. Así, se extraen partículas entre las que se instauran relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, las más próximas a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales sucede el proceso de devenir. En este sentido, *devenir es el proceso del deseo* [Deleuze y Guattari 2000: 275], en el cual el sujeto se empeña en devenir aquello deseado, a través de las relaciones físicas entre sí mismo y aquel otro. Uno de estos devenir-es es musical.

El concepto de *devenir música* se explica inicialmente a través del canto, de la voz. Se establece una relación entre el ejecutante quien canta y aquello sobre lo que se canta. En la ópera de Bizet, la soprano que interpreta a Carmen deviene el personaje mismo. El tenor de *La flauta mágica* deviene Papageno, mientras canta. Los intérpretes se desterritorializan en tanto que se convierten en el contenido mismo de la música. El ejemplo más explícito y comprensible que nos otorgan Deleuze y Guattari es el de devenir niño. Al cantar no se trata de imitar o de ser un niño, incluso si quien canta es un niño, sino que la propia voz musical deviene niño, pero al mismo tiempo el niño deviene sonoro, puramente sonoro. La territorialización es doble, pues la voz del cantante se desterritorializa, olvidando su propia voz, y a la vez se reterritorializa, adquiriendo un nuevo dominio o territorio perteneciente al niño sobre el cual se canta.

Al reterritorializarse en voz de niño tampoco se pretende afirmar que se imita a un niño, la imitación es una falla, *sólo se imita si se falla, cuando se falla* [Deleuze y Guattari 2000: 303], sino que se intenta crear una nueva sonoridad nacida de las relaciones entre el cantante y aquello que se canta y/o aquello sobre lo que se canta. A través de la expresión sonora se llega a ser, en un sentido simbólico, no siendo más lo que se era, pero tampoco llegando a formar un nuevo ser: *en un sens tout événement est spirituel*, nos dice Deleuze, todo devenir es un fenómeno espiritual, que carece de materia física.

Establecimos ya que el verdadero secreto del mito es descubrir cómo recuperar a la amada que ha muerto. El mito se constituye como un lamento en el que el amante llora la muerte de su amada. El lamento expresado a través de un canto, en el que se une la palabra hablada con la música, se convierte en un medio a través del cual es posible continuar viviendo. El canto, que incluye letra y música, es el medio para apartarse de la realidad, para crear un mundo propio, desterritorializarse y territorializarse en la amada, para así continuar la existencia, pues de otro modo no sería posible permanecer vivo en este mundo. De esta manera, la primera

desterritorialización sucede cuando el amante ejecuta la melodía. La segunda o doble desterritorialización sucede cuando el amante utiliza el hueso del ser amado como instrumento musical. En las diferentes versiones elegidas se juega con ambos sucesos, a veces se *deviene la amada* cuando se canta, a veces cuando se toca, a veces cuando se canta y la melodía suena simultáneamente. Ambos elementos, la palabra cantada y la melodía, finalmente logran el mismo cometido, mientras se canta, mientras se toca, el amante *deviene-la-amada*.

### 3.2.1 La voz: el conjuro

El primer devenir surge a través de la voz del amante quien expresa y narra su tragedia. Este es el medio a través del cual el amante logra reunirse con su amada. El yaraví compuesto se constituye en una especie de fórmula mágica, compuesta por palabras y melodía, que invoca el recuerdo y anuncia la aparición de la amada.

Deleuze y Guattari comienzan explicando el devenir musical a través de la voz. Los movimientos de territorialización implican un centro desde donde se desterritorializa y reterritorializa. La voz es el centro de uno mismo y representa el ser en esencia. El amante utiliza todo su ser físico para emitir el mágico sonido que ensambla notas musicales con palabras poéticas. Así, no solamente importa "cómo" se canta, sino "qué" se canta. El contenido musical tiene un doble registro: se canta recordando a la amada, invocando su recuerdo y *en alas de la música*, utilizando los versos de Gautier, *lentamente* vuelve el recuerdo. El *devenir-la-amada* surge a través de un acontecimiento *espiritual* -en el sentido no corpóreo- entre el amante y la amada el cual es propiciado por su voz, por su canto. De esta manera, el instante de comunión o de unión sucede mientras dura el canto, mientras las notas y palabras se elevan y se escuchan.

*Malinowski, que ha estudiado mucho la magia, indica que la magia de la palabra, la fórmula mágica y la invocación son los elementos básicos más importantes de ella, y por eso sólo son conocidos por el hechicero y el mago [Giese 1996: 446].*

El poder de la palabra cantada se constituye en un fundamento importante dentro de las culturas antiguas, que aún sigue vigente en el presente. La poesía y la música mantienen una estrecha relación con la magia. El músico y el poeta también poseen atributos del hechicero y del mago. El poder de la magia racionalmente es atribuido al poder de las palabras cantadas: el conjuro se construye con palabras claves que junto a una melodía adquieren un poder sobrenatural.

En *Signos, cantos y memoria en los Andes*, Regina Harrison reflexiona sobre la fuerza emotiva de los cantos de las mujeres de los Andes. El *arawí* es descrito como un medio de expresión de emociones, cantos en los que se usan frases y versos de *gran fuerza espiritual y lírica*.

Las mujeres, en vez de lamentarse por la pérdida o la ausencia del amante, entonan líricas que actualizan sus poderes para hacer retornar al amante a su presencia. En un canto, el poder femenino se expresa primariamente usando la palabra *supay* (...). Aquí la palabra recobra su profundidad original como "poder que puede ser asociado con lo bueno o lo malo" [Harrison 1994: 30,311.

Al entonar las líricas se intenta sobrellevar el duelo sentido ante la pérdida de un ser amado. A través de la música, se hace posible un encuentro entre los amantes separados. Harrison describe este encuentro como un retorno del amante, quien vuelve a la presencia de su amada que aún se encuentra en la tierra. El canto de las mujeres, un canto que llama al recuerdo del amado, posibilita esta reunión. Así, mientras ellas cantan *devienen-el-amante*.

En el mito del Manchaypuytu el *devenir-la-amada* sucede a través del poder del canto, de la voz que emite el amante en duelo. Las palabras que el amante canta en el yaraví "Manchay Phuito", de Teófilo Vargas, conforman el conjuro que debe traer de regreso al ser amado. *Musppani ichas Paricuni*<sup>72</sup> nos dice, pues mientras canta, mientras pronuncia las palabras mágicas, se invoca el retorno y sucede el reencuentro. El

---

<sup>72</sup> *Si deliro es mi embeleso, Y brilla y viene volando*, según la traducción de Vargas.

yaraví, además de narrar o contar la historia, se constituye en el conjuro, en las palabras mágicas que deben traer de vuelta al ser amado.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Spanish and Quechua: "De Ka ta ca siy niy kac ta ah... jay!". The piano accompaniment has markings "a Tempo", "ritar.", and "poco ritar.". The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "May Ken... jall ppa mill ppuq ca pun / Ihu... cu... ni chay par lay - cu ni". The piano accompaniment has markings "molto", "f. mosso", "col canto", and "meno".

[Vargas 1928: 1]

Así canta el amante, así llora y revive la pérdida de su amada. La dimensión sonora es real, los lamentos son sonidos audibles que se repiten estrofa tras estrofa, hasta que al final se confunden con el lamento de la amada.

En la leyenda de Palma encontramos nuevos versos, aunque éstos no se transcriben. Don Gaspar invoca a los poderes del infierno y prefiere morir antes que vivir separado de su amor. Mientras él eleve su canto y repita el conjuro, continuará viviendo sin su amada. A través del canto, gracias al conjuro, Don Gaspar deviene Anita.

*Ábreme, infierno, tus puertas  
para sepultar mi espíritu  
en tus cavernas.  
Aborrezco la existencia  
sin la que era la delicia  
¡ay! de mi vida.  
Sin mi dulce compañera,*

*mil serpientes me devoran  
las entrañas.  
No es Dios bueno el Dios que manda  
al corazón esas penas  
¡ay! del infierno.  
[Palma 1973: 189]*

Después de narrar la *popularísima tradición*, tal como la califica el narrador, se advierte que quien toque o cante este conjuro será excomulgado de la Iglesia Católica. Las palabras, unidas a la melodía, poseen el poder de establecer comunicación con el ser amado muerto. La palabra cantada tiene un poder oculto y maligno, el narrador no transcribe todos los versos, pues afirma que el resto *contiene versos nacidos de un alma desesperada hasta la impiedad, versos que estremecen por los arrebatos de la pasión y que escandalizan por la desnudez de las imágenes* [190]. Las imágenes creadas con palabras estremecen y escandalizan. El conjuro tiene efecto por si solo, el poder surge a través de la persona quien ejecuta la melodía correcta.

En la novela *Manchay Puytu el amor...* de Néstor Taboada Terán encontramos los versos del yaraví en quechua transcrito por Vargas, acompañado de una traducción propia. El conjuro se difumina a lo largo de la novela, pues los versos del poema se encuentran fragmentados en diferentes capítulos. Al inicio, a modo de epígrafe, se transcribe parte del yaraví:

*Jánaj pachamanta,  
Lliphípej chaymanta  
¿Paymin sina wajyawasaqan?*

*Desde la eternidad,  
Desde el origen de la luz,  
¿Es tal vez ella quien me está llamando?*

*Poema del Manchay Puytu (Siglo XVIII).  
[Taboada Terán 1999: 13]*

En el epígrafe, primero se transcribe el yaraví en el idioma original y posteriormente se nos otorga una traducción<sup>73</sup>. La voz del amante se encuentra presente desde el inicio. El poderoso conjuro que logra la reunión de los amantes abre la narración y nunca cesa de escucharse. El yaraví completo se encuentra en la novela, aun cuando no se sigue el mismo orden e incluso en ocasiones se repiten algunos versos. En la narración se logra fundir el yaraví en quechua, la traducción y la historia novelesca. El conjuro ya no es un yaraví, sino una extensa narración literaria.

### 3.2.2 El instrumento

En el mito del Manchaypuytu el amante se desterritorializa doblemente. El primer devenir sucede cuando el amante canta e invoca a su amada, pero junto con el canto se ejecuta la melodía mágica que debe traer de vuelta a la amada. *La música ha franqueado un nuevo umbral de desterritorialización, en el que el instrumento maquina la voz* [305], nos dice Deleuze y Guattari, aludiendo al devenir que sucede a través del instrumento. Entonces sucede un nuevo devenir con el instrumento.

El instrumento se convierte en una extensión del cuerpo propio. El músico sopla la quena y emite un sonido que es distinto al de su propia voz. Para lograr este sonido utiliza su aliento, un soplido que proviene desde su cuerpo mismo. El devenir sucede mientras ejecuta el yaraví. La diferencia de este devenir, en relación al anterior, es que la voz es modulada por un instrumento musical.

Este devenir fusiona física y simbólicamente a los amantes: el amante canta e invoca al recuerdo de la amada, uniendo sus espíritus, pero además, el instrumento se construye con el hueso de la amada, uniendo físicamente a ambos. El instrumento se convierte en el objeto físico y elemento simbólico a través del cual los amantes pueden mantenerse eternamente unidos.

---

<sup>73</sup> Aunque en estos versos la traducción es idéntica a la de Jesús Lara, en ocasiones la traducción del Taboada difiere de la de Lara.

*He arrancado un hueso para hacer este Pirutu que no es pequeño, mira lo grotesco que es, pero así contribuye con mi música a la honda comunión de cuerpo y alma. El arte como último recurso. Sí, sólo el arte me ayudó a sobrevivir [Taboada Terán 1993: 193]*

En casi todas versiones que conforman nuestro corpus de lectura del mito del Manchaypuytu , el amante recupera los restos de la amada para construir la quena. El instrumento representa a la amada, y al mantenerlo cerca, el amante asegura su unión. Al ejecutar el yaraví con el hueso convertido en quena el devenir llega al clímax: el amante toca para ella y a través de ella. El proceso de devenir es similar al anteriormente descrito, el amante utiliza su propio aliento no para cantar, sino para sonar a través de la quena. Utiliza los restos del cuerpo de la amada para dar vida al sonido que la traerá de vuelta.

La fuerza de este mito musical se funda sobre esta base: la melodía es mágica pues proviene del interior del amante, de su aliento, el cual se une a los restos físicos de la amada. En el mito de Orfeo, el músico rasga la lira para llamar a su amada. En el mito del Manchaypuytu la acción de devenir es doble, no solamente sucede mientras canta o cuando canta, sino cuando toca con el hueso de la amada.

En *La quena* de Gorriti, el conjuro se escucha a través de la voz del instrumento. El amante modula su voz, la cual emerge a través del instrumento: *el instrumento mismo cuya voz tenía una tan divina melodía, era un despojo de la tumba, era el fémur de aquel esqueleto* [Gorriti 2000: 80]. El sonido que surge de la quena expresa cabalmente el lamento de los amantes, tanto del amante quien toca, como de la amada, a través de quien se toca.

*Si en la felicidad escucháis la voz de ese instrumento, sentiréis esa dulce melancolía tan necesaria para templar lo que aquella tiene de demasiado deslumbrante y fatigosa para*

---

<sup>74</sup> En la leyenda escrita por Palma no se detalla la procedencia de la quena, no sabemos quien la construye ni con qué material. En la canción *Dos palomitas* las palomas cantan, no tocan ningún instrumento.



*nuestra alma... ¡guardaos de escucharla! Porque para vosotros tendría un poder terrible, que como un espejo mágico os hará ver de nuevo todo lo lúgubre de vuestro pasado; desvelará a vuestros ojos la pálida imagen del siniestro porvenir, y el dolor se agrandará en vuestro pecho hasta romperlo [Gorriti 2000: 82].*

El poder de la voz se extiende, pues no solamente evoca el dolor del amante, sino que tiene el poder de hacer ver el pasado doloroso de todo quien lo escuche. La unión espiritual entre los amantes, el *devenir-la-amada*, no resuelve la tragedia, sino engrandece la pasión. Los amantes que buscan reunirse logran el instante de trágica comunión a través de su canto/ llanto. Pero esta fuerza reveladora implica un poder terrible, que no augura un futuro feliz, sino un siniestro porvenir que agranda el dolor.

*Tallada en la tibia de la difunta, la quena se había convertido en un instrumento de gloria y muerte como el clavel y la canción. Cuando se acercaba a los labios la música se apoderaba de las emociones más primarias de los oyentes... Algunos de los poseedores límeños del desventurado instrumento, murieron temblando de sensaciones misteriosas [Taboada Terán 1998: 218].*

El instrumento es el centro donde se reúnen las pasiones humanas: la quena representa tanto la gloria como la muerte. La gloria significa la reunión de los amantes, la fusión espiritual y corporal. Pero asimismo, representa la muerte, pues se constituye en un resto de quien en vida fue la amada. Mientras ejecuta la melodía, Antonio finalmente logra desafiar y por unos instantes vencer la muerte, obteniendo una pequeña gloria en la tierra. Pero, al mismo tiempo, el instante de reunión asegura su próxima muerte. Cuando Antonio acceder a este estado de sublimación cruza el umbral del cual no existe retorno.

El instrumento físico, la quena, se convierte en una reliquia, en el sentido figurativo de la palabra, pues queda como el vestigio de lo ocurrido, como la memoria de la historia trágica. En el instrumento se concentran y reúnen todos los poderes, los cuales "suenan" con el contacto de labios humanos. Este poder es tan grande que quien lo utiliza, quien ejecuta el yaraví, se aproxima a la muerte.

*La tibia fue luego convertida en quena. En ella tocaba el cura uno los muchos yaravíes que había compuesto para la amada, el más triste, el más expresivo, el más bello. Para tocarlo introducía la quena en un puitu, cantarillo hecho de una arcilla especial, con lo que la música parecía un lamento lúgubre, casi pavoroso y traducía mejor la magnitud de su infortunio. En esta forma iba cada noche a tocar el yaraví sobre la tumba de ella [Lara 2003: 256].*

Existe una melodía precisa capaz de lograr la resurrección simbólica de la amada. En la leyenda "Mánchay Puytu" de Jesús Lara, el narrador menciona que el sacerdote compone varios yaravíes para su amada, pero solamente uno de ellos logra expresar de manera cabal su dolor. Nuevamente se remarca la labor de creación: se buscan las palabras precisas que expresen lo que se quiere decir. Luego de componer la melodía precisa, el amante repite su lamento. El sacerdote toca sobre la tumba de su amada cada noche, pero el dolor no disminuye y el duelo continúa.

La sonoridad simboliza el instante de comunión entre ambos: momentánea y pasajera. Durante los instantes en que se eleva la melodía, el amante ingresa a ese estado catártico en el cual la amada resucita simbólicamente. Y cuando se acaba la melodía comienza nuevamente el sufrimiento. Es fundamental continuar sonando para conservar el momento, *no sólo de noche ni sobre su tumba iba a tocar su quena, sino también de día* [Lara 2003: 256]. La repetición constante del yaraví no es más que un intento de prolongar el momento de unión entre los amantes.

En la leyenda de Palma, en el *Manchay-Puito* peruano, la quena se transforma en un instrumento mágico, que suena bajo el influjo o el poder de Don Gaspar. Puesto que no es posible soplar y cantar simultáneamente, y el poderoso conjuro debe poseer ambos elementos -música y letra-, el instrumento resuena por sí solo dentro el cántaro: *la colocó (la quena) dentro de un cántaro y la hizo producir sonidos lúgubres...*[189], nos dice el narrador. El instrumento suena bajo el influjo de Don Gaspar, como si fuese parte suya, pues se encuentra bajo su dominio, responde a su mandato.

*Es ella quien me está llamando*, dice el poema traducido por Lara, pues aunque la amada retorna, el reencuentro es siempre incompleto e insatisfactorio, únicamente sirve para aplacar el dolor momentáneamente. *¿Me llama del cielo / esa voz que anhelo? / ¡No es de ella, sólo eco incierto / de mi quena, en el desierto...!*, traduce Teófilo Vargas. Quizá estos versos representan la incertidumbre que rodea el devenir, pues aunque Antonio deviene María el suceso está impregnado de oscuridad y ambigüedad. Pues el mito no revela la verdad absoluta, sino se presenta como un teatro de sombras, que intenta aplacar los cuestionamientos internos humanos.

### 3.3 El músico

Después de describir el momento catártico entre amantes nos aproximaremos a la figura central del mito desde una perspectiva distinta. El amante, quien expresa su amor y dolor a través de su creación, ahora se presenta como artista, como músico y poeta.

Recordamos una vez más la imagen mítica más familiar del músico en la tradición musical Occidental: Orfeo, el cantante y profeta, quien es capaz de encantar a los animales, a la naturaleza e incluso a los dioses del Hades, a Plutón y Proserpina. El poder para recuperar a Eurídice proviene de la melodía que se ejecuta en la lira.

En la historia de la literatura universal existe una antigua y vasta tradición compatible al mito de Orfeo. El músico es descrito como un personaje con poderes sobrenaturales, sus conocimientos y habilidades se utilizan para realizar acciones que alteran el orden natural de las cosas.

*El mito de la música caracteriza a una multitud de figuras circundantes: sirenas, arpistas, musas y ángeles, cuya conexión original con la música es algo sutil. Su función básica era la de psychopomps, "guías del alma", que debían conducir a los muertos a sus estaciones en el más allá [Rowell 1985: 73].*

Muy a menudo el poder de la música es utilizado como medio para conectar el mundo de los vivos con el de los muertos. Para realizar estos propósitos, el músico cruza el umbral e ingresa en un espacio de lo desconocido, de lo oscuro, que a menudo es asociado con el mal. El poder de la música no se asocia naturalmente con la divinidad, pues lo que sucede es inexplicable, cuestionable y ambiguo, y la tradición literaria y musical tiende a asociar lo desconocido e inexplicable con el mal. Las palabras que el músico pronuncia se convierten en conjuros, en invocaciones, que reclaman poderes provenientes del reino del mal. Rowell confirma este hecho afirmando que *la iglesia medieval sospechaba mucho de la música y jamás logró eliminar la superstición de que los poderes de un músico provenían del diablo y que se los podía usar para incitar al fiel al pecado* [Rowell 1985: 73]. La tradición occidental cristiana asocia el poder de la música con el mal, puesto que es un poder no solamente desconocido, sino incomprensible según el sentido lógico.

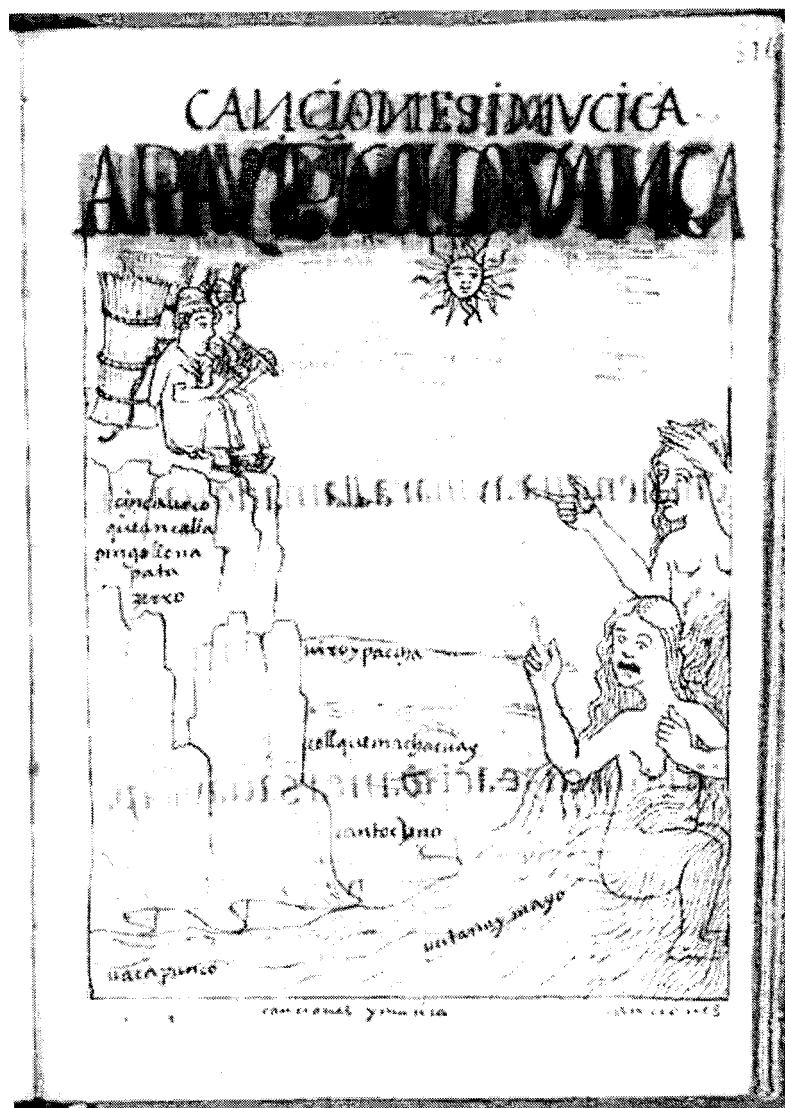
En la cultura andina encontramos una figura análoga a la de Orfeo, el sereno. Este personaje se constituye en una divinidad poético musical cuyos dominios se extienden por el mundo de abajo, el Manqha Pacha. Su dominio central se encuentra en las profundidades desde donde sale y se pasea por los precipicios, las cascadas, las vertientes y cursos de agua rápidos. El sereno es el dueño de la música, del sonido estético y de la poesía. Un músico puede adquirir el "encanto" del sereno luego de superar obstáculos peligrosos. Una equivocación puede ocasionar la muerte o incluso la locura. Sus poderes provienen del reino del mal, su fuerza es descrita como magia utilizada con fines oscuros [Sánchez 2001: 47-48].

En *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, de Guamán Poma de Ayala, encontramos una lámina que describe el rol del músico andino. En este gráfico metafórico los *serenos* se encuentran en el extremo superior derecho -lugar reservado para los personajes masculinos-. Los dos músicos vienen de trabajar, todavía tienen atada la cosecha en sus espaldas, y desde esta posición elevada tocan la quena. Ellos se encuentran sobre un risco, a un paso del borde, bajo el cual fluye un río. Su mirada reposa en las

mujeres desnudas que se encuentran en el lado opuesto, en la parte inferior. A diferencia de los hombres, las mujeres se encuentran desnudas y sus cabellos se confunden con el agua del río. El agua y la altura de la peña los separa, pero la música los une: ellos tocan mirándolas, y ellas responden elevando un canto.

El título de la lámina es *canciones y musica*, y como subtítulo leemos *aravi, pincoll, vanca*. Inicialmente, es posible separar ambas dimensiones sonoras: las canciones son entonadas por las mujeres -haciendo referencia a un canto-, mientras que la música es ejecutada por los hombres -haciendo referencia a la melodía-. El subtítulo nos otorga tres elementos: *aravi*, que se refiere a lo que actualmente conocemos como yaraví, es decir una canción acompañada de melodía; *pincollo*, que se refiere al instrumento utilizado por los hombres y que también se relaciona con la canción de los mozos; y finalmente *vanca*, que hace referencia al canto de las mozas.

El sereno se encuentra en la parte superior, encima de las mujeres, pero mantiene relación con el mundo de abajo a través de la música. Las mujeres cantoras representan el submundo. En la lámina, los contrarios irreconciliables (detallados a continuación) se unen: la música ejecutada por el hombre y la canción entonada por las mujeres se funde en una sola melodía que cruza ambos dominios.



Arriba

Personaje masculino

Derecha

Trabajador

Vestidos

Música

Pincollo

Abajo

Personaje femenino

Izquierda

Sin oficio

Desnudas

Canción

Vanca

Los hombres comienzan su descenso hacia el Ukhupacha con este primer contacto. En la lámina, los músicos inician su proceso para convertirse en serenos, en verdaderos dueños del sonido. Las mujeres, que se asemejan a sirenas, pues medio cuerpo se encuentra bajo el agua y su cabellera se confunde con el río, son parte del proceso. Los músicos cantan para ellas y con ellas, así se unen en una súplica común para un propósito no definido.

En la novela *Manchay puytu el amor...* la música inunda a Antonio completamente: todo sucede en y a través de ella. Antes de iniciarse la desgracia, el sacerdote advierte el futuro trágico y comienza a tocar la quena: *en aquel desamparo tomó la quena, carrizo de íntimas endechas, para tocar bajito* [Taboada Terán 1998: 29]. Mientras se eleva esta melodía, escucha la contestación del Dios cristiano, una voz proveniente del Cielo. Más adelante Antonio es advertido del deceso de María y afirma escuchar su voz. Ella lo llama e *inspira sus tristes y dolorosas ansiedades*, confiesa él. La tragedia se introduce junto al tema musical, describiendo de entrada el germen sonoro que crecerá y tomará cuerpo a lo largo del desarrollo de la historia.

La música es el medio para comunicarse: *¿Qué hago yo sin ti, María, criatura de Dios, warmi que cantas en mi corazón?* [Taboada Terán 1999: 33], le dice el sacerdote en el primer encuentro luego del deceso de la amada. Antonio toca la quena, igual que el sereno, mientras María canta en su corazón.

La melodía cada vez aproxima más a los amantes hasta que llega a un clímax cuando Antonio deviene música, deviene-la-amada:

*Todas las noches ejercitaba con kobanas, pinkullus y quenás de dos o tres orificios, casi sin variaciones fonéticas, aquella dramática composición nacida cuando le había anunciado su infausto deceso. El arte la salvaría. Y la difunta escuchaba el yaraví sin parpadear. La música navegaba entre la sangre de las venas y las notas salían más inmejorables que nunca, limpias y depuradas* [Taboada Terán 1999: 33].

La música inunda su ser. La ejecución es constante y repetitiva. El sacerdote ejecuta la melodía cada noche hasta que la música penetre en su propio ser y navegue con su sangre. Pero no es suficiente tocar con aquellos instrumentos, es necesario utilizar una quena construida con los restos de la amada.

*Su extremidad extirpada mostró a la difunta que contemplaba con ojos agudos. Ahora prepararé el Pirutu más maravilloso y prodigioso de todos los tiempos, recitó alborozado (...) Tu cuerpo mediante arribaré tu alma, María, llegaré hasta el remoto sendero del Purgatorio donde te encuentras. ¡Ay Wakayñan! La música de redención cubrirá el aire virginal de todos los cielos eminentes, la brisa apacible de todos los mares profundos y el espacio infinito de todos los tiempos angurales... [Taboada Terán 1999: 117]*

La música tiene la capacidad de atravesar fronteras naturales: atravesar los cielos, los mares y el espacio infinito, es decir, el mundo de arriba y de abajo. Esta figura descrita por Antonio es análoga a la dibujada por Guamán Poma. La música vuela, flota por los aires y llega a todos los extremos de la tierra y del cielo.

Ahora bien, el devenir y el poder de la música suceden durante un instante. Mientras se canta, mientras se toca, Antonio deviene María. Pero este es solamente un instante, no es posible asegurar la reunión eterna. La música guía a Antonio para seguir el camino de descenso que lo conduce hacia ella: *lentamente, con supercherías y sofismas, con actitudes crédulas e idólatras he sido conducido al abismo sin fondo de un amor incestuoso* [Taboada Terán 1999: 187]. Su conocimiento lo lleva a la locura, y luego a la perdición. Al tratar de encontrar a la amada perdida, él extravía su propia alma. Su vida en este mundo no es sino un momento pasajero, y su existencia se ve arrastrada hacia el Ukhupacha.

### 3.4 El espacio sonoro

El concepto de *ritornelo* de Deleuze y Guattari concibe un espacio sonoro específico perteneciente al germen musical. El espacio sonoro se conforma en un territorio físico



determinado en el cual resuena el germen musical. Además, se instauro un bloque sonoro específico de sentido: se adscribe la sonoridad a un *mundo sonoro* en específico.

Como ejemplos de territorialización, los autores mencionan ritmos hindúes que representan la esencia hindú, o bien los modos griegos, los cuales representan la cultura griega. En uno de sus ejemplos, Deleuze describe el aire popular húngaro aprehendido por Bartok: *Un air populaire, au café Hongrois du coin, á coté de Bartok, c'est évident que dans le petit air hongrois, la préhension de Bartok est différente* [Deleuze 1987: 29]<sup>75</sup>. En una composición es posible percibir una territorialidad sonora que representa un espacio físico definido, que se adscribe a un lugar en específico.

En las versiones que conforman el mito del Manchaypuytu encontramos un espacio sonoro definido, en primera instancia. Con la tragedia del amante se configura una especie de pequeño universo musical, dentro el cual se posibilita el devenir musical. Asimismo, existe un aire musical específico a la tragedia de los amantes, en el cual se evidencia un pequeño aire andino.

#### 3.4.1 El espacio físico

En el capítulo XII, penúltimo en la novela *La quena* de Gorriti, se describe un espacio sonoro natural de la noche, que contrasta con el espacio sonoro creado a partir de la melodía ejecutada por Hernán. Se describe la noche lóbrega: escuchamos el viento, la lluvia y la nieve. *La naturaleza entera parecía dormitar después de la terrible crisis que la había agitado*, dice el narrador, personificando los elementos de la naturaleza que parecen aguardar el surgimiento de la melodía.

*De repente, una melodía extraña, dulce, desgarrante y aterradora a la vez, se elevó de aquel sitio, atravesó los aires, llenó los ámbitos del valle, y fue a despertar los ecos de las montañas* [Gorriti 2000: 79].

---

<sup>75</sup> Un aire popular, en el café húngaro de la esquina, del lado de Bartok, es evidente que en el pequeño aire húngaro, la prehensión de Bartok es diferente [Deleuze 1987: 26].

La melodía ejecutada por Hernán atraviesa la naturaleza que antes dormitaba en silencio. El amor, el dolor y la locura se expresan en la melodía *dulce, desgarran te y aterradora*, la cual es *extraña* al lugar pues no pertenece al valle ni a las montañas. La melodía proviene del interior de Hernán quien expresa sus sentimientos a través de la música *sublime, cuyos mágicos acentos, ora tiernos y apasionados como el adiós de un amante que se aleja, ora melancólicos y dolientes como los suspiros de la ausencia, ora sombríos y lúgubres como la voz del profundis, remedaban uno a uno, todos los gemidos que el amor puede alcanzar al corazón humano* [Gorriti 2000: 79].

La descripción de la melodía describe cabalmente el sentido del mito del Manchaypuytu; se inicia describiendo la melodía compuesta por *mágicos acentos*, es decir, algo sobrenatural pero asociado al dominio del bien. Los sonidos son *tiernos y apasionados*, pues expresan el amor del amante hacia su amada. La descripción continúa y lo mágico y tierno también es *melancólico y doliente*, la melodía expresa una tristeza profunda e inextinguible. Finalmente, el narrador culmina describiendo el gemido como *sombrío y lúgubre*, es decir, funesto y oscuro, proveniente *del profundis*, desde una profundidad absoluta que puede ser asociada con el infierno, con las profundidades ocultas y desconocidas.

Inicialmente el canto de Hernán expresa el amor hacia su amada, pero gradualmente este amor se torna melancólico y sombrío. Finalmente, la dulzura abandona el canto, y se escucha más bien un gemido proveniente de un alma desesperada que lo conduce a su propia muerte.

Este ritornelo de amor y de muerte se configura como un espacio sonoro el cual se extiende más allá del lugar donde se encuentra Hernán con el cuerpo de Rosa. El llanto atraviesa los aires, se extiende por el valle y despierta a las montañas. El territorio sonoro atraviesa barreras físicas, trascendiendo el espacio físico donde se vela a la amada. El desplazamiento del sonido simbólicamente representa el alcance de la

tragedia: la pasión amorosa no se mantiene en secreto, sino que se eleva por las montañas y se dispersa alrededor, haciendo público el desenlace.

En la leyenda "Mánchay Puitu" de Jesús Lara, la noche se constituye en el momento propicio para iniciar el rito de lamentación. El sacerdote ingresa a un territorio desconocido y sombrío, se sitúa al lado del cuerpo muerto, en el cementerio, y llora por la tragedia ocurrida. Luego de cortarle la tibia y construir la quena, toca el yaraví más triste, el más expresivo, el más bello. Cada noche se repite la escena, constituyendo así un espacio sonoro específico: el cementerio se convierte en el espacio físico donde se expresa el amor y el dolor sentido por el ser amado. En esta versión encontramos un elemento particular, el sacerdote introduce la quena dentro de un cantarillo hecho de arcilla para tornar el lamento más lúgubre, más pavoroso. El espacio sonoro se reduce y se confina, haciéndose más íntimo. El sonido, alterado inicialmente con un instrumento, se torna más doloroso, más profundo. Al tocar dentro de un recipiente, la resonancia de la quena adquiere profundidad.

Al inicio el espacio sonoro se mantiene íntimo y confinado, pero posteriormente se torna público, pues se difumina en el exterior. La melodía no se escucha solamente dentro del cántaro sino que emite sonidos penetrantes a su alrededor.

Después de repetir esta escena por mucho tiempo, el territorio sonoro se amplía, *no sólo de noche ni sobre su tumba iba a tocar su quena, sino también de día, en los rincones de los suburbios y en las grietas de los barrancos* [Lara 2003: 256]. La pena es tan grande que ya no es posible dejar de tocar, ya no es suficiente tocar solamente de noche sino durante todo el día. El sacerdote se convierte en un sereno, quien encuentra su dominio en los rincones de los suburbios, en las grietas de los barrancos, en los lugares apartados del resto de la sociedad.

En el *Manchay Puytu el amor...* de Taboada Terán la melodía del yaraví es el medio a través el cual se rompen barreras entre espacios físicos. La muerte de María causa una

separación inminente, y la comunicación entre ambos se dificulta. Al ejecutar el yaraví, Antonio logra sobrevolar esta separación y momentáneamente unirse con ella:

*De pie sobre la mole de plata, la música de la quena prodigiosa levantó vuelo como el cóndor mitológico. Agitando sus enormes alas, frenéticas primero y después lentas, armoniosas y delicadas, introduciéndose en el piélago del espacio donde habitan las ánimas del Waykañán, para luego tomar en ecos profundos y resonancias gratas. Entablado aquel diálogo con la naturaleza, en pleno delirio, el clérigo advirtió que María Cusilimay respondía a su requisitoria [Taboada Terán 1999: 179-180].*

El espacio sonoro de la melodía atraviesa los límites de este mundo e ingresa al Waykañán, donde se encuentra la amada. El poder proveniente del yaraví ejecutado durante la noche y el día se extiende más allá de este mundo y une a los amantes. Recordamos el dibujo de Guamán Poma, y la figura de la melodía, que vuela y comunica a los trabajadores con las mujeres. Mientras se ejecuta la melodía se crea un espacio sonoro común a dos espacios o esferas separadas, uniéndolos por un instante.

#### 3.4.2. Esencia andina

Deleuze y Guattari plantean una especificidad lograda no solamente a través del tema musical sino del bloque sonoro. Se establece un sentido de pertenencia hacia una determinada *tradición sonora*. El ritornelo creado en el mito del Manchaypuytu, tanto en un nivel potencial como real, corresponde al mundo andino, aquel perteneciente a las montañas, al viento, al frío y a la desolación.

Si bien la música no tiene materia sustentable o palpable, es posible calificarla como un ente o un organismo. La sucesión de sonidos en el tiempo crea un organismo con vida que existe mientras la música perdura y muere cuando los sonidos finalizan. La música existe en su estado natural mientras se ejecuta. Las esencias sonoras, pertenecientes a tradiciones específicas, se transmiten de manera similar. Mientras suenan, mientras se ejecutan, su especificidad sonora está presente. Pero, ¿cómo aprehender o describir aquello que se escucha? Alberto Villalpando, en su artículo "En

torno al carácter de la música en Bolivia", nos presenta una aproximación valiosa al universo sonoro de la montaña y del altiplano. Inicialmente distingue dos límites espaciales: el sonido y el viento. La música andina es descrita como remota e infinita, una música que otorga la sensación de encontrarse siempre presente. El ente vivo, el organismo vivo, se constituye en un sonido eterno, el cual no pretende llegar a un fin, sino que se repite una y otra vez, con variaciones, sutiles. El sonido en un contexto andino se mimetiza y se dilata para vencer al silencio y al viento [Villalpando 2002: 124-125].

El yaraví de Teófilo Vargas, el "Manchay Phuito" incaico, llega a nosotros como una transcripción de una melodía para voz con acompañamiento. Por un lado es indiscutible la influencia occidental que aproxima al yaraví en un *lied*, una forma poético musical occidental. Sin tomar en cuenta criterios sobre la manera de transcripción, o si el acompañamiento en la partitura es de creación del transcriptor, ¿cuáles son los elementos que construyen el universo sonoro?

Evidentemente, las repeticiones y los ecos son constitutivos. Se presenta una melodía y a continuación se la repite, reforzando la misma idea. Las repeticiones son constantes y a veces están descritas como un eco de lo que se acaba de escuchar. Los lamentos son parte de la melodía, al final de frases se canta *ay, ay*, como terminando la frase musical, lo que acentúa el sentido de lamento. Finalmente, la melodía cierra con una disminución de volumen, un "descrecendo"<sup>77</sup>. Así, cada estrofa del poema va cerrándose hasta que el poema concluye y el eco de la melodía sigue resonando. No se presenta un gran final, una resolución completa, la melodía va perdiéndose y se mimetizan con el silencio.

---

<sup>76</sup> La forma musical andina conocida como yaraví mantiene relación con un "lied" europeo, aunque su construcción es mucho más libre y admite variaciones en términos de estructura y armonía. Teófilo Vargas comprende la esencia del yaraví, la relación intrínseca entre la música y la poesía, y para explicarla utiliza una denominación occidental y también una estructura occidental.

<sup>77</sup> Indicación musical que sugiere la disminución gradual del volumen sin alterar el pulso.

*Dos palomitas* es una melodía simple, tanto en su estructura como en la frase melódica. A diferencia del yaraví de Vargas, esta versión posee un solo motivo musical, una corta frase que se repite innumerables veces. Cuando se canta o se toca la canción, se repiten las estrofas indefinidamente.

En *el Manchaypuytu* de Alberto Villalpando la melodía de la conocida canción *Dos palomitas* es introducida progresivamente dentro de la estructura sonora. En la primera escena apenas escuchamos el primer motivo de la canción, como fondo musical, ejecutado por la orquesta en conjunto. Sucesivamente escuchamos fragmentos de la melodía, con diferentes instrumentos: campanas que tocan el primer motivo y que son respondidas por la amada, violines que reproducen el principio de la frase musical, entre otras voces. Las repeticiones se hacen más seguidas y finalmente se llega al clímax cuando Antonio ejecuta el yaraví para su amada. La orquesta establece el espacio sonoro necesario para que la melodía se escuche plenamente. El motivo musical se escucha una y otra vez, cada nota resonando lentamente, esperando a que el sonido se pierda y se confunda con el silencio. La orquesta acompaña la melodía, realizando la importancia de una simple melodía, compuesta por cinco notas.

La ópera construye y concibe un espacio sonoro particular el cual pertenece al mundo andino. Deleuze habla sobre la especificidad del aire popular húngaro de Bartok, pues el autor aprehende aquel germen musical y lo convierte en sonoridad. El germen musical andino también es perceptible en la ópera *Manchaypuytu*: el viento, uno de los límites espaciales identificados por Villalpando, está presente a través de la melodía ejecutada por los instrumentos de viento. El motivo fundamental se ejecuta sobre la orquesta, sobre una planicie musical continua. El coro de indios que canta en quechua, junto con los pututus, quenás, quenachos y otros instrumentos andinos, complementan el aire popular andino. La conjunción de instrumentos nativos y occidentales, finalmente, logra recrear un universo sonoro particular andino, donde la melodía *Dos palomitas* llega a la cima.

Lo fundamental y central, el clímax de la ópera, se encuentra en la simple melodía ejecutada con la quena. Muy lejos de ser una obra virtuosa cargada de complejos pasajes melódicos o armónicos, la riqueza se encuentra en la expresividad de cada nota ejecutada por el amante y músico. En la ópera esto se escucha de manera singular, pues una construcción musical elaborada se funda sobre un motivo musical simple que ha sido transmitido oralmente durante mucho tiempo.

La melodía del mito del Manchaypuytu remarca el aire andino, la música se convierte en un signo inconfundible del espacio físico y territorial andino. La melodía finalmente ata la historia al lugar donde pertenece, el llanto y el duelo melancólico universal se hace particular a través de las notas tocadas, de la melodía cantada, que tiene un profundo sentido de pertenencia, el cual es único e inconfundible.

## Conclusión

El *duelo* del amante que llora, el canto que eleva con la quena construida con el hueso del ser amado, el dolor sentido y la lucha que se desata con el fin de reunirse nuevamente, son la esencia del mito del Manchaypuytu. El mito fue contado, es contado y será contado muchas veces más, pues mientras el ser humano exista continuará reinventando y reescribiéndolo. Pues así como no existe un mito original o primero, tampoco es posible hablar de un mito final o conclusivo.

Retomamos nuevamente la definición de Barthes para afirmar que en la presente investigación se recogieron *dis-cursos* míticos, refiriéndonos al sentido primero de la palabra que originalmente implica la acción de correr de aquí a allá, en idas y venidas, "andanzas" e "intrigas" [Barthes 1993:13]. Partimos del mito andino del amor recíproco desgraciado y el poder de la música, al que denominamos mito del Manchaypuytu, recorriendo poéticas y temáticas variadas, ingresando en un juego de idas y venidas, incluso andanzas e intrigas, analizando leyendas y yaravíes, poemas y novelas. Así, nuestro círculo mítico inicialmente y primordialmente se constituye a través de las ocho versiones elegidas, que re crean, cada una en un contexto particular, el duelo del amante.

Pero el impulso es mayor, pues nos introducimos en otras historias universales que establecen un círculo mítico más grande, en el que está incluido el mito del Manchaypuytu. De esta manera, el Orfeo de Ovidio, o *Les nuits d'ete* de Berlioz y Gautier se establecen como mitos gemelos, pues pertenecen a una tradición mítica universal.

La configuración de este universo mítico y el recorrido por las diferentes versiones satisface una demanda que nace del interior de las versiones. Desde la narración se percibe el impulso por establecer enlaces y abrirse a lecturas en conjunto. De la misma



manera, el mito andino demanda ser leído junto con otros que expresan la misma esencia, como el mito de Orfeo, por ejemplo.

Inicialmente describimos el *duelo como la lucha* que se desata por recuperar la unidad amorosa. La propuesta poética amorosa en el mito parte de un principio expuesto en uno de los mitos más antiguos de la humanidad, el mito del andrógino, atribuido a Aristófanes, y que en la actualidad sigue vigente, aunque ha sido deformado y simplificado. Así se entiende la necesidad por permanecer juntos, pues en realidad los amantes son un solo ser, una entidad que no puede sobrevivir dividida. La fusión de los amantes es tanto física como espiritual. Por eso es necesario que los amantes continúen comunicándose, pero además, continúen físicamente unidos.

El otro sentido de *duelo es el de llanto*, un llanto que se eleva al cielo o llega a las profundidades y reclama el retorno de la amada. Este llanto se convierte en un canto que se afianza en su poder para resucitar al ser muerto. Por esta razón el mito es musical. Al igual que el canto de Orfeo, que hasta ahora resuena en nuestra memoria, ya sea a través de un motivo musical presente en la ópera o del germen musical transmitido en una de sus versiones narrativas, la sonoridad del mito del Manchaypuytu está presente en todas y cada una de las versiones. La sonoridad se halla presente en la narración, ya sea en la leyenda o en la novela, como potencialidad sonora, pues las palabras tienen la capacidad de crear sonoridad. Así mismo, la sonoridad está presente como sonoridad actualizable en la partitura musical. Finalmente, la sonoridad está presente como sonoridad real en la ópera y en la canción. De esta manera, el mito del Manchaypuytu es esencialmente musical. La música atraviesa incluso a géneros que tradicionalmente no son considerados sonoros, y se posiciona como un elemento fundamental.

Por otro lado, esta sonoridad posiciona al mito, lo adscribe a un contexto definido, a un espacio sonoro perteneciente al silencio y a la montaña: a los Andes. La sonoridad del mito finalmente ata al mito a su lugar de origen.

Durante la presente investigación y la redacción de la misma, nosotros presenciamos el duelo, somos partícipes del duelo de los amantes y revivimos nuevamente la tragedia amorosa. El duelo del amante, la lucha por unirse nuevamente con su amada, el llanto y el dolor que se materializa en un canto, revive innumerables veces. En cierta manera, con este trabajo de investigación, reescribimos una vez más el mito andino del Manchaypuytu. A través de la investigación, las versiones se abren a múltiples lecturas, distintas miradas, nuevas y actuales, y finalmente llegamos a formar parte de este círculo mítico, que aguarda los nuevos rostros, los nuevos cantos, que aún serán escritos.

En cierta manera, a través de la investigación, una vez más escribimos este mito andino del Manchaypuytu y nos incluimos en ese círculo mítico, aguardando los nuevos rostros, los nuevos cantos que aún serán escritos

Anexos

## Otras versiones del mito

En la introducción mencionábamos que en nuestra labor de investigación encontramos numerosas versiones que de diferentes maneras se relacionan con el mito del Manchaypuytu. Puesto que en nuestra labor de lectura dejamos de lado algunas versiones, por razones de delimitación temática primordialmente, entre otras, después de un análisis puntual de las ocho versiones elegidas presentamos un breve resumen, fragmentos, y/o algunos comentarios de otras versiones del mito del Manchaypuytu.

---

Lira A., Jorge (transcriptor), Arguedas, José María (traductor). "Isicha Puytu" en *Canciones y Cuentos del pueblo quechua*. 1949.

Nos llama la atención la insistencia con la que Keith Richards asocia la novela *Manchay Puytu el amor...* de Néstor Taboada Terán con la antigua leyenda conocida como Isicha Puytu. Aunque el autor de la novela asegura no conocerla, Richards encuentra un paralelismo entre ambos relatos. En su estudio, el autor afirma que algunos de los temas fundamentales de la leyenda se repiten en la novela: la separación entre la joven y su familia para posibilitar su amor; el rechazo de la identidad (aunque de manera diferente, pues la joven rechaza a su familia por pertenecer a una clase social inferior que la del kuraka); y las muertes de Isicha Puytu, entre las cuales se encuentran sus resurrecciones y su muerte final.

La amada Isicha Puytu transita libremente entre el mundo de los vivos y de los muertos. Anteriormente describimos el concepto andino según el cual la muerte no es sino un viaje del alma. Isicha Puytu muere repetidas veces, pero cada vez despierta y vuelve a la vida con absoluta naturalidad. La primera muerte sucede de noche, mientras el kuraka se encuentra de viaje. Luego del entierro, el amante recupera el cuerpo muerto de la amada para mantenerlo cerca (recordemos la proximidad física en el mito del Manchaypuytu), pero pronto lo utiliza para satisfacer sus deseos sexuales. Después de tres días, Isicha Puytu se levanta y toca la quena interpretando el yaraví de

la muerte. Cuando termina de ejecutar la melodía, el cuerpo vuelve a su estado inmóvil y sin vida. Días más tarde, el kuraka intenta nuevamente tener relaciones sexuales con el cadáver, pero al momento de consumarse el acto la mujer se convierte en asno. Muy pronto, la amada deja el cuerpo de asno y vuelve a su cuerpo mortal, habla con el kuraka y con su padrino, pero nuevamente muere. El narrador ahora aclara que esta es la muerte definitiva, que el viaje hacia el mundo de los muertos ha terminado, pero sucede lo contrario. Esa misma noche el kuraka nuevamente se dirige hacia el panteón para sacar a su amada y la pareja de amantes se aleja del cementerio.

La leyenda plantea un concepto muy preciso sobre la muerte, el contacto entre los vivos y los muertos es real y continuo. Se describe un viaje-hacia-la muerte como un proceso en el cual es posible ir y venir, retornar y convivir entre vivos y muertos. La muerte no se constituye en una separación definitiva, pues si bien el kuraka llora la muerte de su amada, promete volver a ella y finalmente ellos logran permanecer juntos. En esta leyenda se describe esa reciprocidad andina que existe entre los vivos y los muertos, un trato y contacto natural entre dos mundos. No se cuestiona el retorno, y tampoco es evidente la ambivalencia presente en otras versiones la cual surge ante la presencia de una visión occidental cristiana. Aquí, todos los personajes son indígenas, y la lógica andina prevalece sobre una cosmovisión occidental cristiana.

---

Anónimo. Lara, Jesús (traductor). *011anta* Drama quechua del tiempo de los Incas. La Paz: Librería Editorial Juventud, 197.

Díaz Gainza afirma que la letra de la canción popular *Dos palomitas* son los primeros versos de un poema encontrado en el antiguo drama anónimo *011antay*. Para nuestro análisis utilizamos la traducción de Larrabure y Unanue presentada por Díaz Gainza. A continuación transcribimos el poema completo traducido por Jesús Lara y brevemente resumimos el argumento del drama quechua.

Kusi Qóyllur, hija del Inca, y 011anta, un guerrero, se conocen, se enamoran profundamente y muy pronto deciden unir sus vidas. Pero, existe un obstáculo. Kusi

es hija del Inca y posee sangre divina, mientras que 011anta es un guerrero común razón por la cual no tiene derecho para reclamarla como esposa. El amor es consumado en secreto, pero pronto son descubiertos. Kusi Qóyllur es condenada a permanecer en la cárcel por el resto de sus días. 011anta emprende la lucha con el fin de recuperar a su amada, combate contra el ejército imperial, es decir, contra el padre Kusi. Luego de derrotar al hijo del Pachakútij, se establece la paz, pues Túpaj Yupanki Inka lo absuelve de sus acciones. Al final, los amantes se reencuentran.

Esta historia de amor desgraciado relata la separación de los amantes en vida. La muerte no es el obstáculo, sino las leyes impuestas por la sociedad. A momentos *Tánatos* se aproxima, pues mientras Kusi Qóyllur se encuentra en prisión, su vida va disminuyéndose, hasta parecer un cadáver. Por otro lado, 011anta lucha contra el ejército imperial, poniendo en riesgo su vida a cada momento. La reunión de los amantes les devuelve la vida y anuncia un nuevo inicio amoroso.

El yaraví recitado al inicio de la historia a momentos parece servir como augurio/ anuncio de lo que sucederá. Las palomas representan a Kusi y 011anta, se hace explícito el amor entre ambos. Posteriormente se anuncia su separación, el duelo por la separación y finalmente la muerte. Paradójicamente, la anunciada tragedia no sucede, pues finalmente Kusi y 011anta logran reunirse.

*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.*

*La otra paloma también sufre  
con el recuerdo de la amada,  
cree que ella ha perecido  
y de esta manera le canta\_*

— *¿Dónde, paloma, están tus ojos  
dónde tu pecho cariñoso,  
tu corazón que yo adoraba,  
tu voz que tierna me nombraba?*

*Y la que quedó solitaria  
vaya perdida entre las peñas  
y sollozando sin consuelo  
arrástrase por los zarzales.*

*Y pregunta a cuantos encuentra.  
— Corazón mío, ¿dónde estas? —  
dice y le va faltando el suelo  
y, descaecida, al fin perece.*  
[Anónimo 1977: 63-65]

---

Middendorf, Ernst en *La Literatura de los Quechuas*. La Paz: Juventud, 1993  
(1943) de Jesús Lara.

Mánchay Puitu, jámpuy níway:  
Jaku ñiki, qanpin kani.  
Sh'ika munasqállay urpi,  
Ullpuykuspan napaykuyki

Rit'i sísaj ñuñullayki,  
Múnay, múnay uyallayki,  
Yúraj jamánqay kunkayki,  
Chhipipípej ñawillayki,  
Súmaj qhajchi sayallayki,  
Kay tukuyumi tukukunña.

Mánchay Puitu, llámame.  
Yo te llamo. Estoy en ti.  
Paloma que tanto adoro,  
De rodillas te saludo

La blanca flor de tus senos,  
Tu rostro enloquecedor,  
Tu cuello de alba azucena  
El fulgor de tu mirada,  
Tu dulce y tierna presencia  
Todo esto no existe ya  
[Middendorf en Lara 1993: 135]

En esta versión transcrita por Middendorf es interesante la figura unidad de los amantes: *yo estoy en ti*, dice el yo poético, aludiendo a esa unidad formada anteriormente, la cual no puede ser escindida.

---

Mencía, Gabriel, en *La Literatura de los Quechuas*. La Paz: Juventud, 1993 (1943)  
de Jesús Lara.

Sapaychu waqásaj paran paranta;  
Másk'aj jamúsaj jallp'aj uranta,  
Mánchay Puituywan  
Tanta waqaspa paran paranta:  
Imapajátaj qori qolqépis  
Mana qanwanqa?

Verteré solo llanto a raudales;  
Bajo la tierra vendré a buscarte  
Con mi Mánchay Puitu  
Vertiendo juntos llanto a raudales:  
Para qué quiero oro ni plata  
Si te he perdido?  
[Mencía en Lara 1993: 135]

---

Aramburu, Diego y Eid, Claudia. *Ese cuento de amor (relato en tres partes)*. La Paz, 2004.

En esta versión, una de las últimas encontradas en nuestra investigación, se retrata la tragedia amorosa y se construye un universo sonoro en un contexto actual. La historia de amor narra el dolor que Donis siente al morir Alicia. La pena es tan grande que rasga la tumba donde yace su amada y la oculta en un sótano oscuro. Mientras Donis llora la muerte de su amada, se devela su relación y la posible causa de la tragedia: Donis y Alicia son hermanos, por lo que su amor es considerado pecaminoso y ambos están condenados a pagar sus culpas en el infierno.

*Hoy tampoco tocaste tu plato de comida  
yo no puedo moverme  
estoy congelado con tu corazón en mi garganta  
me da vergüenza que me veas así, no estoy derrotado, sólo estoy cansado  
Alicia, no conseguí que tu corazón empiece a latir  
el mío sigue latiendo contando el tiempo. Es para ti.  
Empiezo a pisar el vacío, ya no es necesario moverse.  
[Aramburu y Eid 2004: 19]*



# NCHAY PHU TO'

YARABI INCAICO

por 'MOMO VARGAS

N: 1

*Adagio*  
*pp*  
*mosso* *ten.*

*mosso* *ten.* *mosso* *ten.* *ritar.*

*a tempo* *imitar suliso*  
Uc Ka p' cu ay ny Kac to ph' rit.  
Nos ka cha' cu mu ch'ay cu ai ph' rit.

*mosso* *ten.* *cresc.*  
Moy Ken jall ppa mill ppuy cu pun  
Ju. cu ni ebay par lay cu ni  
*f* *cal canto* *cresc.* *meno*

*molto*

Sa Ker Ka ni Ka lla llae la ah ay!  
 Mui ppa ni chas Pa ri cu mi ah ay!

*molto* *molto* *pp rall.*

*molto*

Sac ra huay ra ..... chua pa ca pun Sac ra huay ra chua pa ca... pun  
 Kan chas Kac ppa ..... huay ca ..... mun Kan chas Kac ppa ..... huay ca mun

*f molto* *col canto* *p rall.*

*molto*

*(eco)* *pp* *f*

Pu eis Kan - pa lla ni .....  
 Hua hu chi - cuy man chu .....

*molto*

Llan Hun ta - mas Ka ni .....  
 Ppi Pa cu - an man chu .....  
 Qui quin pay lan thuy ru an chu  
 Hua nu chi rus pa Kay lay man

*col canto* *allargando* *f molto* *molto*

*Cen.* *100250* *meno*

*ff* *Has* ..... *Kay* *niy* *pac* *hay* *ppu* *han* *chu*  
*Has* ..... *ta* *huan* *chus* *en* *run* *chay* *man*

*col canto* *pp rec* *ff* *p* *molto* *meno*

*molto* *Cen.*

*ff* *Has* ..... *Kay* *niy* *pac* *hay* ..... *ppu* *han* *chu*  
*Has* ..... *ta* *huan* *chus* *en* ..... *run* *chay* *man*

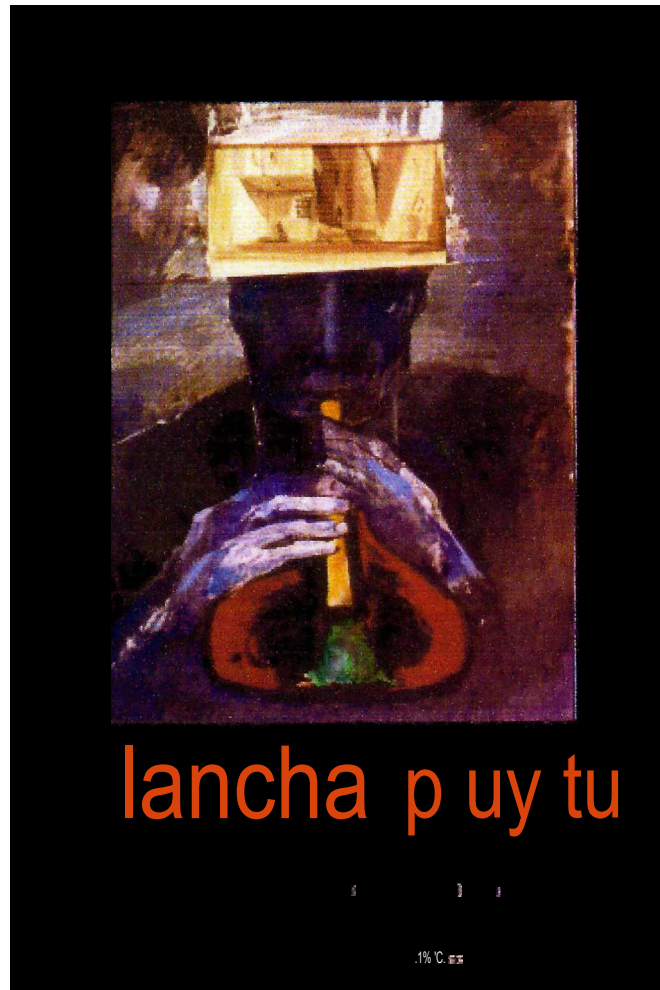
*molto* *col canto* *p* *molto* *pp* *ppp*

Ppampaskan necta jaspuni  
 Huacaspá parani paranta  
 Unuyanchus jallpa nio!  
 Maskarkonaspac uranta  
 Noka mayllapipis  
 Jallpac sonkonpispis  
 Nokalla munacaskatqui  
 Sapallay wayllucuskayqui  
 Huakuyniyuan jokochaska  
 Kuyac jallpa katayehuaycu  
 Chikaycumin uellachaska  
 Uellapunifa kaskaycu  
 Noka tutscani

Munani

Asuan kooi wamayuyuan  
 Ppueycus cutirichisac  
 Oellaycusac muchayniyuan  
 Alliyman ricchurichisac  
 Manachairi jaimuy  
 Muyoc uayra uskamuy  
 Lakayniyqui upiyuachun  
 Ukunpi chincachiuachun  
 Tulluntaspis aiquisac  
 Oellayniypi cacucampac  
 Quenamamin tuuchisac  
 Uakayniyuan uakanampac  
 Janapacha manta  
 Lippipee chaymanta  
 Pymin eina uacyanaskan  
 ¡Manal quenallay uakaskan.

Programa de ópera *Manchaypuytu*  
Fragmentos de la reducción para piano de la ópera *Manchaypuytu*.



Manchaypuytu  
Opera en tres actos y cinco escenas  
Acto Primero  
Escena Primera

Preludio

Libreto: Néstor Taboada Terán

Música: Alberto Villalpando

*Lento, molto espressivo*

$\bullet = 54$

Piano

10 -

15

'fte.

20

lar.

Ant.

Big

Car.

20

'ere.

20

'fte.

*ff*

8va

26

'fte.

*ff*

26Q

Pfte.

31

31 *f* *r* *pp*

Pfte.

36

36 *ppp* *molto espress. e legato*

Pfte.

39

Pfte.

43

43

Pfte.

47

47

Escena de la muerte de Antonio y el reencuentro con María.

Musical score for Antonio, measures 732-736. The score is written for voice and piano. The voice part begins at measure 732 with the lyrics "Ñau - pa - ru". The piano accompaniment features a prominent bass line with a forte (*ff*) dynamic marking. A "P.P. SURE" logo is visible in the piano part.

Musical score for Antonio, measures 737-741. The score is written for voice and piano. The voice part begins at measure 737 with the lyrics "na to - da: vi - aes : soy fe - de con - ven - ci - do más que". The piano accompaniment features a bass line with a forte (*f*) dynamic marking.



741

Ant.

que la muer - te noe-xis tel

741

Pifte

74

*P*

(Cae un rayo sobre Antonio y muere)

746

Pifte

*fff*

*fi*

*to*

(Aparece María, fantasmal, se acerca vacilante y abraza a Antonio)

751

Pifte

*ff*

*ff*

756

Pifte

*tr*

*p*

## Bibliografía

- Aicher, Oitl. "Lectura de partituras" en *Analógico y digital*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001
- Aramburo, Diego y Eid, Claudia. *Ese Cuento del Amor (relato en tres partes)*. La Paz: s.e., 2004.
- Arguedas, José María. *Canto kechwa*. Lima: Ed. Horizonte, 1989.
- Arnold, Denise. *Río de Vellón, Río de canto*. La Paz: Hisbol, 2000.
- . "Sallqa" en *Hacia un orden andino de las cosas*. La Paz: HISBOL/ILCA, 1998.
- Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé. *Relatos de la Villa Imperial de Potosí*. La Paz: Plural Editores, 2000
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI Editores, 1993.
- Bartok, Bela. *Escrito sobre música popular*. Naucalpan, Estado de México: Siglo Veintiuno Editores, 1981
- Berg, Mary G. Juana *Manuela Gorriti: narradora de su época* [en línea]. Publicado originalmente en *Las desobedientes: Mujeres de nuestra América*, eds. Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo. Bogotá: Panamericana Editorial, 1997. 131-146. Disponible en: [www.evergreen.loyola.edu/~tward/Mujeres/critica/berg-gorriti.htm](http://www.evergreen.loyola.edu/~tward/Mujeres/critica/berg-gorriti.htm).
- Bigenho, Michelle. *Sounding Indigenous: Authenticity in Bolivian Music Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- Bouysse-Cassagne, Thérèse y Harris, Olivia. "Pacha: en torno al pensamiento aymara". *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*". La Paz: HISBOL, 1987 (11-59).
- Bricout de, Bernadette (compiladora) *La mirada de Orfeo, los mitos literarios de Occidente*. Barcelona: Editorial Paidós, 2002.
- Brunel, Pierre. "Las vocaciones de Orfeo" en *La mirada de Orfeo, los mitos literarios de Occidente*. Barcelona: Editorial Paidós, 2002.
- Deleuze Gilles, y Guattari Félix. "Introducción: Rizoma", "Devenir-Intenso, Devenir-animal" y "Ritornelo" en *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2000.
- Deleuze, Gilles. "La logique de 1 événement". Cours Vincennes - St Denis, 1987 [en línea]. Disponible en: [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com).
- . "Lógica del acontecimiento". Cours Vincennes - St Denis, 1987 [en línea]. Disponible en [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com).
- . "Conférence sur le temps musical". Cours Vincennes - St Denis, 1987 [en línea]. Disponible en [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com).
- . "Conferencia sobre el mundo musical". Cours Vincennes - St Denis, 1987 [en línea]. Disponible en [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com).
- Díaz Gainza, José. *Historia Musical de Bolivia*. La Paz: Ed. Puerta de Sol, 1977.
- Duch, Lluís. *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona: Herder, 2000.
- Dupuis, Jean-Yves. « La sonate de Vinteuil » *La Bibliothèque électronique du Québec*, 2005. [en línea]. Disponible en: [www.jydupuis.apinc.org/dotclear/index.php/2005/10/22/156-la-sonate-de-vinteuil](http://www.jydupuis.apinc.org/dotclear/index.php/2005/10/22/156-la-sonate-de-vinteuil)

- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1971.
- Eliade, Mircea. *Aspectos del mito*. Barcelona: Ed. Paidós, 2000
- , *El mito del eterno retorno: Arquetipo y repetición*. Madrid: Emecé Editores, 1980
- , *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Ed. Guadarrama, 1973
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1976.
- Garrofe, Pablo. *Lacán, entre el arte y la ideología*. Buenos Aires: Quadrata, 2004.
- Gautier, Theophile. *La comédie de la mort*. [en línea]. Disponible en: [www.gutenberg.net/1/0/2/3/10231](http://www.gutenberg.net/1/0/2/3/10231)
- , *Las noches de verano*. Traducción de Francisco Méndez Padilla. México: en Programa 3 de Concierto de OFUNAM, 2006.
- Giese, Carlos. "El canto como canal o vía comunicativa" en *Cosmología y música en los Andes*. [Max Meter Baumer, editor]. Iberoamericana, Madrid, 1996.
- Gorriti, Juana Manuela. La [quena](http://www.librodot.com). [Librodot.com](http://www.librodot.com), en [www.librodot.com](http://www.librodot.com), 2000.
- Grout, Donald y Falisca, Claude. *Historia de la música occidental*. Madrid: Ed. Alianza, 2001.
- Harrison, Regina. *Signos, cantos y memoria en los Andes, traduciendo la lengua y la cultura quechua*. Quito: Serigraf Cruz, 1994.
- Hirst, Kris [en línea]. Disponible en: [www.archaeology.about.com](http://www.archaeology.about.com) 2004.
- Jakobson, Roman. "En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción" en *Ensayos de lingüística general* Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Jemio, Lucy. "Introducción" en *Senderos y Mojones*. La Paz: Talleres UMSA, 2000.
- Kierkegaard, Soren. *El amor y la religión*. México: Grupo Editorial Tomo, 2003.
- Lara, Jesús. *Diccionario Queshwa-Castellano*. La Paz: Los amigos del Libro, 1997.
- , *La Literatura de los Quechuas*. La Paz: Juventud, 1993.
- , *Mitos, leyendas y cuentos de los quechuas*. La Paz: Los amigos del Libro, 2003.
- Lara, Jesús (traductor). *Ollanta*. La Paz: Ed. Juventud, 1977.
- Laimé Ajacopa, Teófilo. *Diccionario Bilingüe* [en línea]. Centro Cultural Jayma, 2007.
- Laplanche, Jean y Pontalis Jean-Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1981
- Lezama Lima, José. "Mitos y Cansancio Clásico" en *La expresión Americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Lieberman, Arnold y Schoffer, Daniel. *El pentagrama secreto: el mito de la música y la música del mito*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- Lira A., Jorge (trans.), Arguedas, José María (trad.). "Isicha Puytu" en *Canciones y Cuentos del pueblo quechua*. 1949.
- Monasterios Pérez, Elizabeth. *Dilemas de la poesía de fin de siglo*. La Paz: Plural Editores, 2001.
- Monasterios Elizabeth y Rodríguez, Rosario. "Indiscreciones de un narrador: Raza de bronce" en *Hacia una historia crítica de la Literatura en Bolivia*. La Paz: Editorial Offset Boliviana, 2002.
- Montes Ruiz, Fernando. *La máscara de piedra*. La Paz: Editorial Armonía, 1990.
- Ovidio. *Las metamorfosis*. Barcelona: Edicomunicación, 1995

- Ong, Walter. "La oralidad en el lenguaje" en *La literatura oral*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987
- Pacheco, Carlos. "Hacia una teoría de la oralidad" en *La comarca oral*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1992.
- Palma, Ricardo. *Tradiciones Peruanas*. México: Porrúa, 1973 [1872].
- Platón. *El Banquete*. España: Editorial Planeta, 2001.
- Poma Ayala, Guamán. *Nueva Corónica y buen gobierno*. México: Ed. Siglo Veintiuno, 1992
- Proust, Marcel. *En búsqueda del tiempo perdido*. Madrid: El Mundo, 1999.
- Quispe, Filemón. "La quena mollo" *Supervivencia y persistencia de música y danza tradicional andina*. Trabajo de investigación presentado al Conservatorio Nacional de Música, 2003
- Rank, Otto. *El mito del nacimiento del héroe*. México: Paidós, 1993.
- Richards, Keith. *Lo imaginario mestizo*. La Paz: Plural Editores, 1999.
- Rodríguez Márquez, Rosario. "Manchay Puytu, el amor que quiso ocultar Dios (1977), indigenismo, realismo mítico y trabajo de lenguaje" y "Repensando el indigenismo" en *De mestizajes, indigenismos, neoindigenismos y otros*. [Trabajo inédito], 2005.
- Rougemont de, Denis. *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairós, 2002 [1978]
- Rowel, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Buenos Aires: Gedisa, 1985
- Sánchez, Walter. *El Festival Luz Mila Patiño*. Ginebra: Fundación Patiño, 2001.
- Singer, Irving. *La naturaleza del amor*. México: Siglo XXI, 1999.
- Siruela, Conde de. "Imaginar el Vampiro" en *El Vampiro - Antología*. Madrid: Ediciones Siruela, 2001.
- Solaz, Lucía. *Literatura gótica* [en línea]. Publicado en: *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html>
- Sollers, Philippe. "Del mito a la realidad: Don Juan y Casanova" en *La mirada de Orfeo, los mitos literarios de Occidente*. Barcelona: Editorial Paidós, 2002.
- Taboada Terán, Néstor. *Manchay Puytu el amor que quiso ocultar Dios*. Cochabamba: Ed. Pájaro de Fuego, 1998.
- . *011 antay, la guerra de los dioses*. La Paz: Plural, 2004.
- . "Argumento de Ópera" en Programa de Concierto. La Paz: 1995
- Vaca, Tery. *Aprendamos a tocar la flauta*. Santa Cruz: s.e., 1985.
- Villalpando, Alberto. "Entorno al carácter de la música en Bolivia" en *Ciencia y Cultura, Música y Músicos en Bolivia*. La Paz: Soipa, 2002.
- . *Manchaypuytu, ópera en tres actos y cinco escenas* (reducción para canto y piano). La Paz: Editorial del Hombrecito Sentado, 1995.
- . *Manchaypuytu*. [Grabación de ópera en formato VHS] Teatro Municipal, La Paz, 1995.
- Vargas, Teófilo. *Aires Nacionales de Bolivia I*. Cochabamba: Casa Amarilla, 1928
- Varios. Wikipedia. Enciclopedia Libre. *Pulsión*: [en línea], 2007.