

San Marcos

DE LA TRIFONIA A LA HEPTAFONIA EN EL PERÚ
Rodolfo Holzmann

BOCETO DE UNA POSICIÓN

J. G. Llosa

BAUDELAIRE EN EL PERÚ

Estuardo Núñez

LA TEORIA DE LOS ARANCELES PREFERENCIALES

Carlos Capuñay M.

EL VOCABULARIO DE ALBERTO ÚRETA

Francisco Bendezú

POEMAS

Arturo Corcuera

LA CARTA DE AMOR DE LORD BYRON

Tennessee Williams



NUMERO OCTAVO

SEGUNDA EPOCA

UNMSM-CEDOC

DIRECTOR :
RECTOR LUIS ALBERTO SANCHEZ

CONSEJO DE REDACCION :
PABLO MACERA, JAVIER PULGAR VIDAL,
ALBERTO TAURO, CARLOS SEGUIN,
ENRIQUE SILGADO

SECRETARIO DE REDACCION :
MARIO CASTRO ARENAS.

REDACCION Y ADMINISTRACION :
REPUBLICA DE CHILE 295, SEXTO PISO
(EDIFICIO KENNEDY)

PUBLICACION TRIMESTRAL
LIMA

"SAN MARCOS" solicita especialmente sus colaboraciones y no mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados. Puede reproducirse su contenido, siempre que se indique la procedencia.

san marcos



REVISTA DE ARTES, CIENCIAS Y HUMANIDADES
EDITADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL
MAYOR DE SAN MARCOS

NUMERO OCTAVO

SEGUNDA EPOCA

UNMSM-CEDOC

san marcos

MARZO-ABRIL-MAYO 1968

S U M A R I O

<i>De la Trifonía a la Heptafonía en el Perú</i> por RODOLFO HOLZMANN	5
<i>Boceto de una Posición</i> , por J. G. LLOSA	53
<i>Baudelaire en el Perú</i> , por E. NUÑEZ	69
<i>Aranceles Preferenciales</i> , por CARLOS CAPUÑAY	77
<i>El Vocabulario de Alberto Ureta</i> , por FRANCISCO BENDEZÚ	103
<i>Poemas</i> de ARTURO CÓRCUERA	119
<i>La Carta de Amor de Lord Byron</i> , por TENNESSEE WILLIAMS Traducción de Arnoldo Zamora	129

RODOLFO HOLZMANN

Rodolfo Holzmann nació en Breslau, Alemania, en 1910. Despues de haberse formado en diversos centros europeos de educación musical, llegó en 1938 al Perú. Desempeñó sucesivamente los cargos de profesor en el Conservatorio Nacional de Música, integrante de la Orquesta Sinfónica Nacional, Secretario General de la Casa de la Cultura y, en la actualidad, Jefe del Servicio Musicológico de la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas. Nacionalizado peruano desde 1943, se ha dedicado al estudio y a la difusión de nuestra música como a la vez a la enseñanza y a la composición. La mayoría de sus obras han sido estrenadas en Lima por la Orquesta Sinfónica Nacional. Recientemente ha publicado Panorama de la Música Tradicional del Perú, una transcripción de 53 piezas de música folklórica procedentes de nuestras tres regiones geográficas: Sierra, Selva y Costa.

De la Trifonía a la Heptafonía en la Música Tradicional Peruana

**Una evaluación analítica de 21 melodías
del folklore musical del Perú**

Este trabajo obtuvo el Premio 1967 a la Investigación Artística instituido por el Comité de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima.

INTRODUCCION

Los principios establecidos hoy por la ciencia etnomusicológica para la descripción de materiales de música primitiva incluyen varios preceptos entre los que destaca, como uno de los esenciales, el de evitar juicios de evaluación basados en la experiencia y preparación cultural del investigador. Según este criterio, la evaluación de la música primitiva de acuerdo con las normas occidentales carece de eficacia, pues las preferencias personales del investigador se notarían al señalarse ciertas características consi-

deradas como fundamentales en el análisis de la música europea, como por ejemplo relaciones armónicas, textura polifónica, etc.

Teniendo en cuenta que este principio que exige el máximo de objetividad para la descripción de música primitiva es aplicable a las manifestaciones musicales de pueblos o grupos étnicos igualmente primitivos, debemos dejar constancia que en el caso de nuestros ejemplos se trata de música tradicional, folklórica, cuya procedencia y existencia actual supone un nivel superior a aquélla y, además, ofrece inconfundibles signos de contacto con la civilización occidental y de aculturación de elementos de orden artístico, de modo que el análisis evaluativo señalando las influencias y parentescos con el sistema tonal europeo queda perfectamente justificado; y es más: es inevitable encontrar estas influencias y demostrarlas.

Con ello y dentro de una prudente actitud de objetividad, no queremos afirmar que todo el cancionero tradicional peruano (del que aquí se analiza sólo una conveniente selección) se rige por los cánones de la armonía clásica europea, pero tampoco podemos dejar de anotar que nuestros ejemplos obedecen aparentemente a leyes similares, tanto en su interacción de elementos como en su estructura formal. Constatar si estos factores y parentescos son productos de elaboración consciente o si pertenecen a orígenes subconscientes depende en mucho del problema de poder establecer si estas melodías son efectivamente muy antiguas, si han sufrido alteraciones sustanciales con el correr de los siglos o si son, como con frecuencia ocurre, recreaciones relativamente modernas basadas, empero, en materiales tradicionales. En este sentido, se puede mencionar que la técnica de revisión de materiales antiguos para la creación consciente de nuevas canciones y danzas explica, por ejemplo, por qué el estilo de ciertos géneros tales como el "wayno" sea tan homogéneo. Si se confirmara, en cada caso, la condición de recreación (lo que con toda probabilidad será bastante difícil de comprobar), se podrá deducir que el compositor, consciente o subconscientemente, haya estado bajo la influencia de la cultura occidental. En todo caso, el mestizaje cultural es hoy tan pronunciado en el Perú que resulta realmente aventurado definir, salvo contadas excepciones, qué música es "muy antigua" o "pura" y cuál no lo es. Además, los actuales ejecutantes de la música tradicional peruana se acompañan, en muchos casos, en guitarra, instrumento de origen europeo y de afinación que sugiere y permite interpretaciones de orden armónico; y numerosos conjuntos "folklóricos" incluyen en su instrumental el saxofón y el acordeón, de características totalmente

ajenas a la musica "incaica" pero de valores tímbricos muy típicos en ciertas regiones, como por ejemplo el Departamento de Junín. En resumen, el actual estado del folklore musical peruano reúne una curiosa combinación de residuos melódicos ancestrales con peculiaridades occidentales, sobre todo en el aspecto funcional de una aparente armonía latente involucrada en la textura monofónica.

PRINCIPIOS

El etnomusicólogo construye una escala (el arreglo de todos los sonidos existentes en una pieza en una forma que indica la relación entre ellos) de la melodía (el arreglo de sonidos sucesivos en una pieza) primitiva. Dentro de esta escala, se establece la importancia de cada nota de acuerdo con la frecuencia de su aparición, duración, posición rítmica, etc., llegándose así a encontrar la nota predominante que será el respectivo "centro tonal" (la clásica fundamental o "tónica"). Ayuda a la identificación del "centro tonal", su posible ubicación al final o al comienzo de la pieza, al final o en el centro de la escala, su relación interválica con otros tonos de importancia, etc. Este proceso nunca ocurre en el estudio de la música culta europea en la que la escala es la base preconcebida para la pieza que se compone según sus propias leyes. En cambio, no existe una escala en la mente del músico primitivo, por lo que el etnomusicólogo debe deducirla de cada melodía.

Hemos creído oportuno exponer estos hechos, como antecedente para la presentación de nuestro trabajo, a fin de dejar expedito el camino para el análisis de nuestras melodías y para diferenciarlo de la labor específica del etnomusicólogo. Empleando, para el análisis de nuestras melodías, un procedimiento que no deja de ser análogo en sus aspectos principales, llegaremos a probar la existencia de un innegable parentesco con el sistema tonal universal, ya que las escalas que se establecerán corresponderán, en los casos así calificados, exactamente a las conocidas escalas de la música clásica europea o, por lo menos, a parte de ellas. Sin embargo, conviene tener presente que el uso de una escala no implica todavía el uso de un sistema tonal que sirva de base a un repertorio completo de piezas musicales. En efecto, es factible y ocurre que se empleen diversas escalas, con diferentes funciones, en un complejo de canciones provenientes de zonas conexas. Por ello, parece más lógico aplicar, en lugar del

acostumbrado término "tonalidad", el de "organización tonal" para definir la totalidad de las relaciones existentes entre todos los tonos y con miras a encontrar la nota fundamental, su "centro tonal", término que a su vez reemplaza convenientemente al de "tórica".

Un detalle interesante que contribuye a definir el trabajo analítico en el campo de la música primitiva y tradicional es que por la afinación ingenua de ciertos instrumentos musicales, con arreglos que no siempre producen resultados auditivos consistentes, las escalas instrumentales coinciden raras veces con las vocales. Asimismo, la técnica melódica instrumental se desarrolla, por lo general, separadamente de la vocal. Tal independencia entre estilos instrumental y vocal, en un mismo repertorio, es uno de los paralelos más sorprendentes entre estilos musicales primitivos y cultos. Por ello, hemos preferido recurrir en nuestros ejemplos, hasta donde se ha podido, a las melodías que se cantan a fin de garantizar una línea general de unidad estilística.

Otra característica de la música primitiva, bien reconocida y que encontramos también en nuestras melodías, es su frecuente estructura asimétrica e irregular, tanto en su aspecto formal como en su organización rítmica. Como luego veremos, es un detalle que da al cancionero tradicional peruano un notable matiz de personalidad y de calidad musical.

ELEMENTOS ANALITICOS

Ritmo y forma son las dos fuerzas organizadoras de la melodía: ordenan y dividen su flujo natural, controlan su tensión y relajamiento, balancean sus leyes y sus libertades. Los conceptos de ritmo y forma no pueden separarse por completo, pues el ritmo es tanto una cualidad formal como la forma es una cualidad rítmica. Empero, en la terminología corriente, hablamos de "forma" cuando nos referimos a la organización de una pieza completa o de un movimiento entero, agrupando frases, observando fórmulas cadenciales o identificando materiales temáticos; y de "ritmo" cuando analizamos una sección más corta que percibimos y comprendemos fácilmente, descubriendo los lugares de acentuación, valores y sus funciones, repeticiones, etc.

Por norma, no toda melodía depende necesariamente del ritmo, pero una buena melodía muestra, casi siempre, una organización

formal en la que la reaparición periódica de unidades rítmicas, con determinadas características, juega un rol importante. Por otra parte, el principio inherente a cualquier buena línea musical, o sea la combinación de una parte inicial dinámica de tendencia ascendente con tensión hacia un punto culminante o clímax con otra final estática en sentido descendente y con relajamiento hacia el desenlace cadencial, se encuentra también presente en la mayoría de las melodías tradicionales del Perú.

Cuando se tropieza con melodías que demuestran divisiones métricas complicadas o patrones rítmicos de cierto refinamiento, como ocurre en el cancionero folklórico peruano, uno está tentado a formularse la pregunta si esta música deriva de la música culta o viceversa. Aunque tal pregunta podrá discutirse largamente, es dudoso que se llegue a una conclusión convincente en uno u otro sentido. Como luego se podrá apreciar, el cancionero tradicional peruano es sorprendentemente rico en peculiaridades métricas y rítmicas.

Otros factores, importantes para el análisis melódico, son el control de la extensión lineal, la medición interválica entre la nota más baja y la más alta, la configuración o contorno horizontal, en sus formas ascendente, descendente u ondulante, y la identificación de los intervalos. En este último aspecto, hay que distinguir entre los intervalos que aparecen en una escala y aquellos que figuran en la melodía. Generalmente, el mayor peso recae en los intervalos melódicos de cuarta y quinta justas que son los que con más frecuencia regulan el dibujo lineal dada la simplicidad de sus relaciones acústicas.

TERMINOLOGIA

Usaremos en nuestro trabajo los términos (derivados del griego) "ditónico, tritónico, tetratónico, pentatónico, hexatónico y heptatónico" para la identificación de escalas de dos, tres, cuatro, cinco, seis y siete sonidos. Creemos que esta terminología es la que mejor conviene, no obstante que Curt Sachs la califica de "inadmisible", "impráctica" y "peligrosamente confusa". Alega Sachs una serie de inconvenientes para que se usen los términos compuestos por "di", "tri", etc. y el original griego "tonos", proponiendo, en su reemplazo, la palabra "paso". Aunque respetamos la opinión del eruditó autor alemán y admitimos que en parte le asiste la razón para sus objeciones, como por ejemplo en

relación al sentido ambiguo de la palabra "tritono", juzgamos sin embargo que en el idioma castellano no se consigue mayor claridad con el empleo del término "paso", igualmente ambiguo, que con el uso, digamos, de una denominación como "escala tritónica" que consideramos como perfectamente admisible y lo suficientemente clara en su significado específico en cuanto a la integración numérica de una gama.

Es probable que las melodías primitivas hayan evolucionado, gradualmente, de ditónicas a tritónicas, de tritónicas a tetratónicas, y así sucesivamente. Aunque esta suposición queda, fundamentalmente, en el campo hipotético, hay muchas razones para creer que un buen porcentaje de melodías actuales debe su existencia a tales antecedentes formativos.

Segundo Luis Moreno menciona en su libro "La Música de los Incas" la existencia de la "trifonía" y "tetrafonía" en la región oriental del Ecuador, aunque sus explicaciones adolecen de superficialidad y por ello son discutibles. También inserta algunos ejemplos de cantos jíbaros que se basan en la "difonía".

Por su parte, Policarpo Caballero, en su documentado libro "La Música Incaica y su Influencia en el Cancionero del Norte Argentino", se dedica a una investigación y análisis similares, pero basa sus deducciones exclusivamente en las diversas escalas obtenidas, según experiencia personal, de una serie de antiguas flautas de pan o antaras. A estas escalas las denomina "sistemas musicales" (bifonía, trifonía, etc.) y demuestra, con algunos ejemplos de su propia recolección, cómo los cantos nativos actuales corresponden a aquellas escalas que pueden ejecutarse en los viejos instrumentos conservados en los museos arqueológicos. Sin embargo, el autor no indica cómo se han obtenido las melodías insertadas y, por otra parte, algunas de sus transcripciones adolecen de ciertas deficiencias en cuanto a su notación métrica. Discutibles son sus afirmaciones sobre las "modulaciones" en la música tradicional peruana y algunas expresiones exageradas como por ejemplo "hasta qué grado de refinamiento artístico llegó aquel pueblo (incaico), el más artista del mundo", o "este aspecto (la tonalidad) que luce la música actual peruana, no obedece, en ninguna forma, a una exclusiva influencia europea, como se ha creído hasta hoy...". Estos y otros detalles de carácter apasionado pero explicables por el fervor puesto en la elaboración de su trabajo restan un tanto de objetividad y valor al libro que, con todo, constituye una notable contribución a la investigación de nuestra música tradicional y un honroso antecedente para la etnomusicología nacional.

EJEMPLOS TRITONICOS

En la música tradicional del Perú no hemos encontrado ejemplos de la pervivencia de las escalas ditónicas puras, pero sí existe aún una regular cantidad de melodías cuya base estructural es la escala tritónica.

Los géneros pertenecientes a la música para fiestas comunales, para las faenas del campo o para las herranzas así como algunos "carnavales" o ciertas formas de "wayno", actualmente de uso en nuestra sierra, se basan, por lo general, en esta escala de tres tonos que, por coincidencia, se identifica a veces con el acorde perfecto, mayor o menor, del sistema tonal clásico europeo, incluyendo la fundamental fórmula cadencial V-I de dominante a tónica. Hasta qué grado la música tradicional peruana sea independiente de tales vínculos o haya recibido el impacto de la influencia española y luego de otros países europeos, es cuestión de especulaciones hasta que se pueda probar, a través de una investigación exhaustiva que tal vez no llegue a conclusiones definitivas debido a la falta de suficientes fuentes de información, que una u otra cosa sea cierta. El hecho es que en los Departamentos del Centro y Sur del Perú, aún hoy perviven muchas de las costumbres y ceremonias ancestrales durante las que se cantan o ejecutan melodías caracterizadas por una estructuración en base a los tres tonos componentes del acorde perfecto.

Un ejemplo, muy sencillo, es el "Carnaval" de la Provincia de Chumbivilcas, del Departamento del Cuzco, cuyo título quechua es "Tarukachus mamay karan", lo que en castellano quiere decir "¿Es que mi madre fue un venado?":

Ejemplo N° 1

The musical score consists of three staves of music. The top staff starts with measure 1, which includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measures 1 through 4 are grouped together by a bracket. Measure 5 begins with a bass clef. Measures 6 through 8 are grouped together by a bracket. Measures 9 through 12 are grouped together by a bracket. The middle staff begins with measure 5, which includes a bass clef. Measures 6 through 8 are grouped together by a bracket. The bottom staff begins with measure 9, which includes a bass clef. Measures 10 through 12 are grouped together by a bracket.

Esta melodía está formada por tres frases de cuatro compases cada una. Elevándose, desde la primera nota, a la quinta justa superior y pasando por la tercera mayor, el acorde perfecto,

con su relación armónica I-V (tónica-dominante) queda claramente establecido. El Si-bemol ocurre cinco veces y es, además de ser la nota inicial, la final de cada frase. Tres veces aparece el Fa, equilibrando la melodía con su descanso en valor largo del segundo compás, mientras que el Re aparece seis veces, o sea que equivaldría en importancia, desde el punto de vista numérico, al Si-bemol. La frase tiene un perfecto sentido melódico, con su primera semifrase en forma de pregunta ascendente y su segunda descendente, como respuesta. Después de haber alcanzado la primera semifrase, en ascenso progresivo, a la dominante Fa, es de notar cómo en la segunda, luego de un rápido descenso al Si-bemol, la melodía se eleva nuevamente hacia el Fa para efectuar ahora el salto cadencial (V-I) de Fa a Si-bemol, el único intervalo melódico de quinta justa que ocurre en la línea horizontal, pero que corresponde perfectamente, en su forma inmediata, al mismo intervalo compuesto, aunque separado por algunas notas intercaladas, por la primera y séptima nota desde el comienzo (véase las notas marcadas con *).

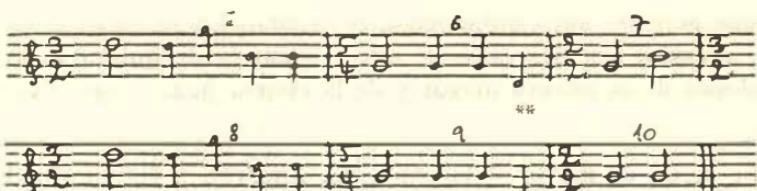
La segunda frase es la repetición textual de la primera, con una ligera variante métrica en el segundo compás.

La tercera frase, que tal vez pueda explicarse como una segunda repetición algo variada de la primera si se le adjudica cierto efecto de "eco", muestra un detalle estructural de particular interés: el primer compás de su primera semifrase corresponde exactamente al primer compás de cada segunda semifrase de la melodía (véase los compases marcados con —), constituyendo así una anticipación de la fórmula cadencial, pero sin la terminación en el "centro tonal" Si-bemol. También queda demostrada en esta tercera frase la relación tonal V-I entre las notas finales de cada semifrase. Indudablemente y si se nos permite hacer una apreciación fuera de la objetividad que pensamos imponernos para el análisis de nuestras melodías, el músico folklórico "sabe" lo que hace.

Veamos ahora un ejemplo del Departamento de Apurímac que es música para la corrida de toros:

Ejemplo N° 2

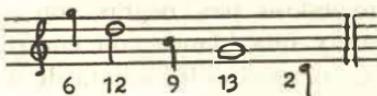
The musical score consists of two staves of music. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It has four measures labeled 1, 2, 3, and 4. Measure 1 starts with a quarter note followed by a dotted half note. Measure 2 starts with a quarter note followed by a dotted half note. Measure 3 starts with a quarter note followed by a dotted half note. Measure 4 starts with a quarter note followed by a dotted half note. The bottom staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It also has four measures labeled 1, 2, 3, and 4. Measure 1 starts with a quarter note followed by a dotted half note. Measure 2 starts with a quarter note followed by a dotted half note. Measure 3 starts with a quarter note followed by a dotted half note. Measure 4 starts with a quarter note followed by a dotted half note.



Haremos, en plan de muestra, un análisis completo de este ejemplo para descubrir todos los detalles de su estructuración. En los siguientes, sólo destacaremos las características que más importantes nos parezcan a fin de no incurrir en redundancias y considerando que será fácil aplicar las deducciones analíticas efectuadas en el presente ejemplo a los demás.

La melodía se basa en la siguiente escala tritónica:

Ejemplo N° 3



Según se ve, el Sol aparece en la melodía trece veces, con seis veces más en su octava superior, además de ser la nota inicial y final. Por lo tanto, no cabe duda que la organización tonal gira alrededor del Sol, como "centro tonal". Figurando el Re doce veces, más dos en su octava inferior, es la segunda nota en importancia. Como además recaen en ella valores de larga duración, su relación con el Sol es inconfundible y obvia la existencia del principio constructivo V-I (dominante-tónica), en una formación tritónica que se basa en el acorde perfecto mayor, con lo que se evidencia la aparente "tonalidad" de Sol mayor.

Si hablamos aquí en términos "armónicos", no obstante el hecho de analizar solamente una línea melódica, es porque se ha aceptado el punto de vista que las melodías demuestran y contienen, por lo general, una armonía "latente". Esto es lógicamente aún más evidente cuando, como en este caso, se trata de una melodía cuya base son las tres notas constituyentes del acorde perfecto.

Los intervalos usados en la escala son la cuarta justa, la tercera mayor y la tercera menor. Por lógica, no podían ser otros,

ya que son los que componen a la tríada. En la melodía aparecen, además, los intervalos de sexta menor y de quinta justa, inversiones de la tercera mayor y de la cuarta justa, respectivamente.

El modo es mayor y la extensión interválica (medición de la nota más baja a la más alta) es de una undécima. La nota más alta llega a la octava del centro tonal (*), mientras que la nota más baja, en perfecto equilibrio estructural, es la octava de la dominante (**). Esta sabia construcción afirma aún más la fórmula V-I que, indudablemente, es la base tonal de esta melodía.

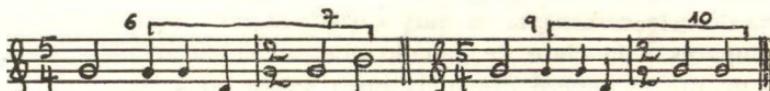
La textura es monofónica (con armonía latente), el "tempo" movido y la medida irregular. La configuración melódica, aunque de aspecto general ondulante, tiene en la parte inicial una tendencia ascendente y descendente en la última.

La estructura rítmica da a esta melodía un matiz personalísimo, por su asimetría y fluctuación entre denominadores pares e impares. La actividad rítmica se limita al uso de los valores de blanca y negra, uniéndose tres negras con dos blancas en las primeras dos frases, y una blanca con cuatro o tres negras en las restantes dos. La repetición inmediata de notas acusa también una técnica sorprendente: en los compases 1-2 y 3-4, se repite tanto el Sol como el Re una vez, mientras que el Si no se repite. Luego, en los compases 5 y 8, se repite una vez el Re y una vez el Si, dándole a esta última nota mayor importancia; pero el Sol no se repite. En cambio, en los compases 6 y 9, sólo se insiste en la repetición (ahora dos veces) del "centro tonal" Sol, preparando así el desenlace cadencial.

La melodía consta de cuatro frases. Las primeras dos se inicián con el "centro tonal" Sol, terminando en la "dominante" Re. Las otras dos frases comienzan con el Re, terminando una en la "mediante" Si y la última en el "centro tonal" Sol, con lo que las usanzas del sistema tonal clásico europeo quedan claramente expuestas. La segunda frase es la repetición literal de la primera y la cuarta la repetición de la tercera, con sólo una variante en la última nota. Con ello, se establece el esquema formal binario AABB, simetría que constituye un conveniente contraste con la estructuración irregular de la medida. La construcción de las dos primeras frases abarca sólo dos compases, pero se extiende en las últimas dos frases a tres compases. En ellas, es interesantísimo observar cómo la duración de cada compás se reduce progresivamente en una negra: de 6/4 en los compases 5

y 8 a 5/4 en los compases 6 y 9, y de allí a 4/4 en los compases 7 y 10, no obstante de formar los compases 6/7 y 9/10, en realidad, un solo compás de 9/4, unidad que sin embargo contiene la célula básica de 7/4 de los compases 1, 2, 3 y 4, tal como se desprende del ejemplo que sigue (marcada con —):

Ejemplo N° 3-A



Aunque la construcción de las frases 1 y 2 es diferente a la de las frases 3 y 4, los compases 1 y 9/10 constituyen un marco común que proporciona a este trozo una unidad formal extraordinaria. En efecto, las mismas notas básicas e idéntica distribución rítmica aparecen al comienzo y cierre de la melodía, abriéndola con una pregunta a la que al final se da la respuesta que corresponde:

Ejemplo N° 4



Existen, por otra parte, vestigios de inversión de intervalos melódicos, según se anota a continuación:

Ejemplo N° 5

Compases:

Todos estos detalles y antecedentes analíticos se juntan para dar a esta melodía, aparentemente tan sencilla y "folklórica", un atractivo especial y excelente calificativo. Sus características coinciden, en mucho, con los principios de estructuración meló-

dica empleados en la música culta e incluyen los factores esenciales para garantizar el buen balanceo de la línea horizontal creada.

El "Santiago" transcrita en el ejemplo que sigue pertenece al mismo grupo de música tritónica. Proviene del Departamento de Junín y su título en quechua es "Pacha huala lucero" cuya traducción al castellano es "Estrella matutina". Con el nombre de "Santiago" se denomina en una vasta región del Centro del Perú a la herranza o marcación del ganado. La música para las diferentes fases de esta ceremonia es muy variada y cambia de estilo según los lugares y la clase de ganado que se ha de señalar. Es probablemente el género que más puro se ha conservado de todas las pervivencias de la música prehispánica:

Ejemplo N° 6

(* Véase el ejemplo N° 10).

Aquí se juntan cuatro frases tonalmente perfectamente definidas. Tres de ellas terminan con semicadencia en la "dominante" Fa y la última en el "centro tonal" Si-bemol, con cadencia auténtica. La extensión interválica llega esta vez hasta la décimotercera, con el Si-bemol como la nota más alta y el Re como la más baja. El juego métrico entre compás impar y par confiere a esta melodía un matiz, diríamos, de elaboración algo erudita, con su inquietante y dinámica progresión rítmica en el compás de 5/8 y su giro cadencial-estático en el de 4/8. El esquema formal, como en el caso anterior, es AABB.

El siguiente ejemplo es un "Wayno" que proviene del Departamento de Ayacucho:

Ejemplo N° 7



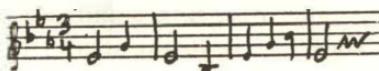
Encontramos en esta melodía, constituida esta vez por las tres notas del acorde perfecto menor, las mismas características señaladas en los ejemplos anteriores. También aquí, la relación cadencial V-I queda perfectamente establecida, pero el aspecto particular es que el "centro tonal" Sol no aparece al comienzo sino que recién se afirma en la segunda semifrase y, desde luego, en las dos notas finales. La estructura formal es de dos semifrases, la repetición de ellas más una semifrase conclusiva, con un total de cinco que nuevamente demuestra el ingenio del compositor tradicional anónimo, ya que la semifrase 5 (compases 9 y 10) hubiese podido fácilmente estar en el lugar de la 4 (compases 7 y 8), eliminando así la cifra impar. Sin embargo, la versión de cinco semifrases es musicalmente muy superior y se asemeja, en este sentido, a los procedimientos empleados por los maestros de la música culta.

Un detalle interesante es el de la inversión interválica que ocurre en las semifrases 2 y 4 (compases 4 y 8, —), dando lugar a una bien lograda intensificación de la dinámica melódica en el compás 8 antes de iniciarse la parte conclusiva, mientras que el primer compás de cada semifrase no sufre alteración alguna. Otro detalle que llama la atención es la reducción métrica de tres a dos unidades en cada segundo compás, con sus valo-

res más largos de descanso estático y cadencial que ocurren a través del trozo en forma regular y simétrica. En cuanto al esquema formal, es de AA'AA'A'.

Los cuatro ejemplos precedentes, en su formación tritónica, pertenecen seguramente al tipo de música "chanka". En efecto, son oriundos de una zona que formó parte de la confederación chanka y muestras de esta clase de música se han recogido en Ayacucho, Apurímac y la lejana región selvática de San Martín donde se refugiaron núcleos chankas luego de haber sido derrotados por los inkas. El carácter viril, guerrero y muchas veces festivo basado en las notas del acorde perfecto, muy distinto al de la música pentatónica derivada de la clásica inka, es patente en estas melodías. Una deducción puede hacerse de este hecho en cuanto a la relación existente entre algunos géneros de la música tradicional peruana: el evidente parentesco entre el "santuario" y el "carnaval", ya que ambos coinciden con antiguos ritos dedicados a propiciar la fecundidad de la tierra, sentido que han conservado actualmente y el que nos ha sido confirmado en diversas oportunidades por José María Arguedas. A modo de comparación y aparte de muchísimos temas de Haydn y Mozart, recordamos, únicamente y como ejemplo modelo, el tema inicial de la Tercera Sinfonía "Heroica" de Beethoven, prototipo de tales configuraciones melódicas que reflejan, tal vez, consciente o inconscientemente, un origen de corte simbólico:

Ejemplo N° 8



Otro tipo de música tritónica, mucho más primitivo en sus alcances melódicos y expresivos, es el de formación diatónica, utilizando tres notas correlativas de la escala:

Ejemplo N° 9



Esta melodía proveniente de la tribu "Culina" que habita en el Departamento de Loreto está constituida por una frase única que se repite, sin variantes, de manera indefinida. No obstante su primitivismo, se puede observar cómo rítmicamente se desenvuelve en forma ondulante hacia su clímax en el Fa-sostenido del segundo compás de donde continúa hacia la caída cadencial, invirtiendo el orden de las primeras cuatro notas. Mientras que la frase se inicia con la pregunta Re-Mi-Mi, termina, de modo absolutamente congruente y lógico, con la respuesta Mi-Re-Re (—).

Nuevamente, es evidente el parentesco entre el concepto tonal clásico y la nota fundamental Re de este ejemplo con su mediante Fa-sostenido, ambas separadas por la nota de paso Mi. En realidad, la estructura de esta escala es ditónica, con el agregado de una nota de paso. El centro tonal Re ocurre diez veces y el Fa-sostenido cuatro veces, pero el Mi, siendo la nota de menor importancia (desde el punto de vista armónico, pero de ninguna manera melódico, ya que melódicamente constituye un esencial eslabón y punto de apoyo entre Re y Fa-sostenido), se presenta doce veces lo que va en contra de la teoría etnomusicológica según la cual la base tonal puede establecerse por el mayor número de figuración de una nota en determinada pieza. Por otra parte, es obvio que el Re afirma su condición de "centro tonal" por ser la primera y última nota de la melodía.

EJEMPLOS TETRATONICOS

El origen de la escala tetratónica se puede trazar, a menudo, como una gama a la que se le ha agregado una nota de paso. En otros casos, se puede reconocer que se basa en la escala pentatónica en la que se ha omitido o suprimido una nota. Ambas modalidades coexisten en la música tradicional peruana y aparecen frecuentemente en nuestro cancionero.

En el primer grupo podrá ubicarse una versión un poco variada del ejemplo N° 6 insertado en el presente trabajo. En efecto, el intérprete de la melodía, al cantarla, introduce, algunas veces, una nota de paso en el segundo compás (*) que convierte la básica escala tritónica en tetratónica:

Ejemplo N° 10



El ejemplo que sigue, un "Carnaval" del Departamento de Apurímac, con el título de "Ambarinaschallay" (Mi Ambarinita), puede analizarse también como perteneciente al primero de los arriba mencionados grupos:

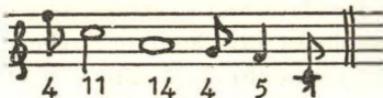
Ejemplo N° 11



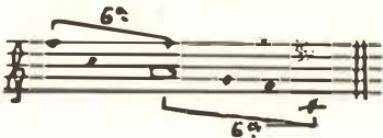
La estructura tritónica, en base al acorde perfecto mayor, se desprende claramente y es interrumpida solamente por la nota de paso Sol. En las dos frases y media es notable constatar con qué admirable instinto constructivo se usa en el segundo compás de la primera frase el descenso melódico al La para terminar con la semicadencia en Do (x-x), mientras que en el segundo compás de la segunda frase sólo se baja al Do teniendo en cuenta la terminación en La (+-+, las dos notas coinciden con las primeras dos del comienzo). Sin embargo, el intervalo de sexta menor descendente está siempre presente, aunque aparece en la segunda frase un poco más tarde y en acentuación rítmica invertida (—). También juega un rol importante el intervalo melódico de la cuarta justa que figura seis veces en el trozo y relaciona siempre los "grados" V y I (::::). Otro detalle que destaca es cómo las notas cadenciales, al terminar cada frase, caen en Do, luego en La, y finalmente en Fa, o sea sucesivamente en las tres notas de la tríada tonal.

La construcción es esta vez regular y binaria, tanto en la estructura de frases como en la organización métrica, pero formalmente es interesante la adición, al final, de una semifrase que aumenta los compases a un total de diez.

La frecuencia de aparición de notas en esta melodía, según la escala que se establece a continuación, habla nuevamente en contra de uno de los principios teóricos de la ciencia etnomusicológica:

Ejemplo N° 12

Según se puede apreciar, el La figura con un máximo de 14 veces sin ser por ello el "centro tonal", sitio que le corresponde a la nota Fa que sin embargo aparece sólo 5 veces, más 4 en su octava superior, o sea con un total de 9, contra 11 veces más una en la octava inferior de la "dominante" Do. El predominio del La puede explicarse, en cierto modo, como un fenómeno constructivo, en el sentido de que de veras es una especie de "nota central" (no "centro tonal") alrededor de la cual, por encima y debajo, giran las demás notas de la melodía:

Ejemplo N° 13

Como se ve, del La al Fa alto como del La al Do bajo se forman intervalos de sexta que indudablemente tienen una finalidad reguladora y aseguran el buen balanceo horizontal.

Otro ejemplo de escala tritónica, introduciendo en ella una nota adicional de paso (*), es la primera frase de la "Wayllacha" de Ayacucho, nombre que se da al "Carnaval" en la Provincia de Parinacochas de este Departamento del Perú y cuya letra se inicia con "Me tomaron Prisionero":

Ejemplo N° 14

La extensión interválica, tanto en el ejemplo anterior como en éste, es de una undécima, de la nota más baja a la más alta. Es notorio el énfasis cadencial en la "dominante" Re en los primeros dos compases, en forma de pregunta, contra el predominio del "centro tonal" Sol en los restantes compases, como respuesta. Esta relación tonal queda reforzada por la repetición, en movimiento melódico inverso, del intervalo de la cuarta justa, al co-

mienzo de la frase y en el tercer compás. La similitud de este ejemplo con el N° 2, tanto en sus relaciones tonales como en su estructuración métrica, rítmica y formal, es obvia.

El siguiente ejemplo es un "Santiago" (herranza o marcación de ganado) del Departamento de Junín, con el título de "Pasas-chay" (Pasita):

Ejemplo N° 15



Aquí, la nota agregada aparece sólo al comienzo de las primeras dos frases, en forma de una apoyatura (La). El resto de la melodía es enteramente tritónico. Nuevamente, los lugares carentes de la melodía, al final de cada frase, son la "dominante" Re y el "centro tonal" Sol. Es interesante la omisión del valor de un cuarto (una negra) en el primer compás de las frases 3 y 4 lo que da lugar a una unidad de tres compases por frase en vez de cuatro como en las frases 1 y 2, reduciendo el total de 16 compases a sólo 14. El primer compás de las frases 3 y 4 aparece ahora con una medida de 3/4 (a), en lugar de dos compases de 2/4 cada uno (b):

Ejemplo N° 16

Es éste un rasgo típico del cancionero tradicional peruano e indudablemente la versión b (de dos compases de 2/4 cada uno) daría a esta melodía una simetría con aspecto más bien de una ronda infantil europea en vez de una melodía folklórica serrana.

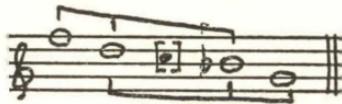
El intervalo melódico de la cuarta justa tiene también aquí una importante función constructiva y el esquema formal es AABB'.

Al segundo grupo, o sea el de la escala pentatónica con omisión de una nota, pertenece la primera parte del ejemplo que sigue y que es una canción que se entona durante la trilla de arvejas (alverjas) en el Departamento de Huancavelica:

Ejemplo N° 17

Este ejemplo se basa en la siguiente escala:

Ejemplo N° 18



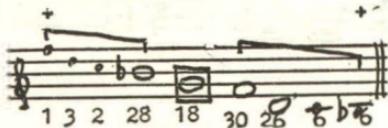
(Véase el ejemplo N° 26)

La formación de dos tríadas bimodales es perfectamente reconocible y se señala con . Estas formaciones a las que nos referimos más extensamente en el capítulo de los ejemplos pentatónicos, tienen una fuerte influencia en la armonía latente de la melodía y originan su fluctuante proceso cadencial.

La quinta nota, o sea en este caso el Do, recién se introduce, como una nota de paso, en la segunda parte de la canción, completándose así la escala tetratónica a una pentatónica. Es de notar que la nota Do, como se demuestra en el ejemplo N° 18, queda exactamente en el centro de la escala, entre dos intervalos de tercera menor y relacionada con ambas sus notas vecinas Re y Si-bemol por una segunda mayor, simetría que es indudablemente un factor digno de ser observado:

Ejemplo N° 19

En la escala total correspondiente a las notas que aparecen en el ejemplo completo, el número de figuraciones de cada nota es como sigue:

Ejemplo N° 20

Según este cuadro, prevalece en número, como aparente "centro tonal", el Si-bemol, con una figuración de 28 veces, más 6 en su octava inferior y ayudado por su "dominante" Fa, con 30 veces más una en su octava superior. El "verdadero" centro tonal (por ser la primera y última nota de la canción), o sea el Sol, sólo figura 18 veces, mientras que el Re, su "dominante", aparece 26 veces, más 3 en su octava superior. Sin embargo, la persistente interacción de las notas, vecinas entre sí, Fa y Sol en el discurso melódico consigue que este trozo sea un ejemplo típico de la inestabilidad modal causada por la escala pentatónica, ya sea en su forma completa o incompleta. Como ya lo dejamos expuesto, le es intrínseca una constante fluctuación entre los modos mayor y menor, aunque la aplicación de estos términos proviene del sistema armónico europeo lo que no impide que la escala pentatónica pueda tener sus propias características y funciones.

Aparte de la interacción de las notas Fa (que forma parte del complejo "mayor") y Sol (del "menor"), vale la pena demostrar cómo se relacionan, en función estructural, las notas componentes

de cada una de las tríadas mayor y menor activas en esta línea melódica que se presta excepcionalmente bien para el análisis y es, sin duda, uno de los ejemplos más interesantes y valiosos de los aquí reunidos. No sólo se juntan constantemente en la progresión melódica tanto las tres notas de la tríada mayor como de la menor (véase las unidades marcadas con — en los ejemplos 17 y 19) sino también aparecen éstas aisladamente en posiciones clave, como puntos estratégicos y de relativamente larga duración, tal como se señala en los lugares marcados con asterisco (*).

A ello podemos agregar, como hecho de otra curiosa coincidencia simétrica, que según se puede ver en el ejemplo N° 20, la nota Sol, en su ubicación céntrica, queda separada por dos grupos idénticos, uno superior y otro en la octava inferior de éste, que están constituidos por exactamente las mismas cuatro notas. Cada grupo comienza con Fa y termina con Si-bemol, lo que tiene como consecuencia que esta escala comienza con Fa y termina con Si-bemol (+ — +), con su "centro tonal" opuesto Sol de por medio.

La organización rítmica es sumamente peculiar, con insistencia en la nota punteada y en interrupciones por silencios en la primera parte y el discurso más fluido de la segunda. Métricamente, encontramos el matiz ingenioso del acortamiento, por valor de un octavo (una corchea), en los compases 9 y 13, con lo que se logra una caída precipitada al Si-bemol de los compases 10 y 14.

La extensión interválica, o sea la distancia que media entre la nota más baja Si-bemol y la nota más alta Fa, es de una duodécima. La presencia de los intervalos amplios de octava, sextas mayor y menor, quinta y cuarta justas da a esta canción una expresividad muy especial. Además, es de notable efecto la naturalidad con que se corresponden, como si hubiesen sido compuestos intencionalmente por manos expertas, saltos ascendentes de intervalos grandes a otros descendentes de intervalos de menor extensión o viceversa, aplicando así la ley del buen equilibrio melódico:

Ejemplo N° 21

Entre sí, todos estos intervalos forman también, tal como queda anotado en el ejemplo N° 21, una cadena de índole funcional desde los puntos de vista armónico y cadencial.

La separación formal de las dos partes (compases 1 al 16 y 17 al 24), con cuatro frases cada una, se acentúa por el hecho de que, en la primera parte, cada frase consta de cuatro compases, mientras que en la segunda parte, cada frase se reduce a unidades de dos compases solamente. En otras palabras, a los 16 compases de la primera parte, sólo 8 compases (o sea la mitad) corresponden a la segunda.

No obstante de ser el esquema formal AABBCCDD, todas las frases muestran similitudes entre sí y tienen rasgos motívicos en común, por lo que el esquema bien puede definirse como AaBaBa-CbCbDcDc. En la primera parte, la segunda frase es la repetición literal de la primera, pero la segunda semifrase de cada una es una versión variada de la primera semifrase. Simétricamente, la cuarta frase es la repetición de la tercera, pero sus semifrases se encuentran ahora en orden invertido, es decir que de acuerdo a su formación rítmica, la primera semifrase de las frases 3 y 4 corresponde a la segunda semifrase de las frases 1 y 2 y la segunda semifrase de las frases 3 y 4 a la primera semifrase de las frases 1 y 2, según se puede apreciar en el ejemplo N° 22 que sigue y en el que las respectivas relaciones se encuentran marcadas con los casilleros I y II:

Ejemplo N° 22

The musical score consists of four staves, each representing a phrase. The first staff (1a. frase) has measures 1 through 4. The second staff (2a. frase) has measures 5 through 8. The third staff (3a. frase) has measures 9 through 12. The fourth staff (4a. frase) has measures 13 through 16. Measures are numbered above the staff. Roman numerals I and II are placed above certain measures to indicate structural relationships: I is over measures 2, 6, 10, 11, 13, and 15; II is over measures 1, 5, 7, 8, 9, 12, 14, and 16.

En cuanto a la segunda parte de la canción, la sexta frase es la repetición de la quinta y cada una consta de dos semifrases

de un compás. La octava frase, también, es la repetición de la séptima, pero diferenciándose por la inteligente ocurrencia que la primera semifrase de cada una es igual a la segunda semifrase, o sea que la célula motívica de los compases 18 a 20 se repite ahora en una unidad estructural de sólo un compás. En este significativo detalle se manifiesta el fuerte sentido arquitectónico que posee esta canción:

Ejemplo N° 23

Además, comparando los compases 17 y 21, se ve que las notas 3, 4 y 5 de cada uno son iguales (***)*, sólo que las del compás 21 se encuentran en la octava inferior. Por otra parte, las últimas notas de los compases 17 y 21 son Sol y Si-bemol, mientras que en los compases 18 y 22 se produce el intercambio a Si-bemol y Sol, rasgo de ubicaciones invertidas o invertibles que confirma la organización modelo inherente a esta canción.

EJEMPLOS PENTATONICOS

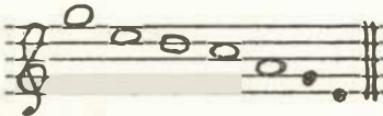
La escala pentatónica peruana se caracteriza por la ausencia de semitonos, en contraste, por ejemplo, con algunas escalas orientales en las que los semitonos juegan un rol importante. Sin embargo, la escala pentatónica peruana recurre muchas veces al uso de la ornamentación, tanto cuando se cantan melodías como cuando éstas se tocan por algún instrumento, insertando notas de adorno que pueden pertenecer a dicha escala o ser ajena a ella. Así ocurre en el ejemplo N° 24 que sigue y que proviene del De-

partamento de Apurímac, titulándose "Paqcha minka", música para el trabajo comunal del riego:

Ejemplo N° 24



El ejemplo se basa en la escala



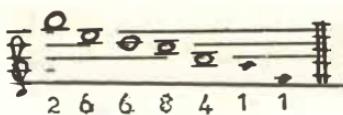
y todas las notas de adorno pertenecen a ella, excepto el Si del compás siete (*) que es ajeno a ella y forma, por una vez, un semitono con la nota Do que le sigue. Estas ornamentaciones aparecen como notas de paso, auxiliares, retardos o apoyaturas.

Que el principio teórico establecido por la ciencia etnomusicológica para el análisis de la música primitiva, en cuanto al hecho de que el centro tonal se encuentra según el mayor número de figuraciones en la correspondiente escala, no es uniformemente aplicable en la práctica a nuestra selección de melodías de índole folklórica-tradicional, se desprende, una vez más, del ejemplo siguiente que se captó en Chosica durante la "Fiesta de las Cruces", el 29 de mayo de 1966:

Ejemplo N° 25



La escala de esta pieza,



es pentatónica y la nota que aparece en mayor número es el Do, con ocho veces, siguiéndole el Mi y el Re, con seis veces cada uno. Sin embargo y aunque el Do constituye indudablemente el centro tonal de las primeras dos frases, el de las dos últimas corresponde a la nota La que aparece sólo cuatro veces, o sea la mitad del Do, pero que es la nota final y además la de más larga duración, por lo que está con derecho a figurar como fundamental, según el concepto tonal clásico.

Uno de los aspectos típicos de la escala pentatónica peruana, para expresarlo en términos prestados del sistema armónico europeo, es su carácter bimodal. Sus melodías giran, casi siempre, alrededor de *dos* centros tonales: uno, en la primera parte, correspondiente al clásico modo "mayor" y el otro, en la parte conclusiva y de forma descendente-cadencial, al modo "menor", lo que precisamente ocurre en el ejemplo que comentamos. Desde el punto de vista estructural y de armonía latente, es muy interesante observar cómo la relación I-V (Do-Sol) se establece en las primeras dos frases para luego dar lugar a otra relación I-V (La-Mi) en las siguientes dos frases. Las frases 1 y 2 parten del Do y vuelven a él, en forma semicircular. La tercera frase recorre una distancia mayor, descendiendo hasta la octava (dominante Mi-Mi), mientras que la cuarta frase pone el punto final en el La bajando, desde su nota inicial, una quinta justa.

La organización rítmica se mantiene igual a través de toda la melodía, con valores cortos en el primer compás de cada frase y largos en el segundo. Además, el compás 5 representa, prácticamente, el movimiento melódico invertido del compás 1.

El desconcertante cambio de un aparente Do mayor a La menor (para usar, de nuevo, términos prestados del sistema tonal-armónico occidental) puede explicarse por el hecho de que la escala pentatónica se descompone, en realidad, en dos núcleos tritónicos y, a la vez, triádicos que se completan con una nota de paso, en este caso el Re:

Ejemplo N° 26



(Véase el ejemplo N° 18.)

Considerando estas peculiaridades, cabe formular la pregunta si no fuera aceptable suponer que es cierto que la escala pentatónica evolucionó de la tritónica a su estructura conocida, luego de un proceso de ampliación de medios y de fusión de los diferentes elementos comprometidos.

Insertamos el ejemplo siguiente, que es el comienzo (primera frase) del "Santiago" titulado "Santa Juana" del Departamento de Ayacucho, porque corrobora lo enunciado en el ejemplo N° 26 acerca del carácter bimodal de la escala pentatónica:

Ejemplo N° 27



Los polos modales, Re-bemol/Sol-bemol en "mayor" en el primer compás y Si-bemol/Mi-bemol en "menor" en el segundo compás, están marcados con asteriscos (*). Es interesante observar cómo ya en el primer compás se anticipa, con valor largo, la "dominante" Si-bemol del compás siguiente (véase la nota marcada con flecha), dentro de una línea melódica que en dos compases de 5/4 desciende gradualmente, desde su primera nota Re-bemol y pasando por los puntos de apoyo formados por las diferentes notas de la escala pentatónica, a la octava inferior para terminar con el Mi-bemol, su "centro tonal". En realidad, se puede considerar esta frase como una gran cadencia de Re-bemol a Mi-bemol, pues en efecto coinciden las primeras dos notas del trozo con las últimas (—). Como detalle pintoresco, señalamos que la melodía se encuentra anotada en una forma que corresponde a las "teclas negras" del piano.

Otro ejemplo típico que demuestra las características de la escala pentatónica y asimismo acusa singulares aciertos constructivos es el "Maqta Carnaval" (Carnaval de los Jóvenes Solteros), del Departamento del Cuzco y que comienza así:

Ejemplo N° 28



En los primeros dos compases, después de una aparente apoyatura (la nota inicial Re), se forma la tríada "mayor" Do-Mi-Sol,

con el Do como la nota más alta y de valor más largo. En los compases 3 y 4, la tríada "menor" La-Do-Mi domina, pero la quinta Sol-Do señalada con — entre los compases 3 y 4 mantiene el "mayor" y hasta cierto grado neutraliza el efecto modal de la relación Mi-La. La octava inferior del Do del segundo compás recién aparece en el compás 4, luego de haber vuelto la melodía al Re del principio el que integra, con el Sol anterior, el único intervalo de cuarta que existe en la frase. Este segundo Re del compás 3 se relaciona perfectamente con el del comienzo y constituye un caso concreto de punto formal de apoyo que se mantiene latente del primer al tercer compás y recién se resuelve al Do en el cuarto compás. Para ello cuenta con la ayuda del Mi que desde el primer compás tiene la función de una nota central hasta su reaparición en el tercer compás, formando así una bien equilibrada línea melódica semicircular ascendente-descendente de tres compases a los que corresponde una rápida caída cadencial, rítmicamente bien definida, en el compás 4.

El siguiente ejemplo es una canción de la tribu "Campa" que habita en la zona selvática de los Departamentos de Cuzco, Ayacucho y Junín:

Ejemplo N° 29

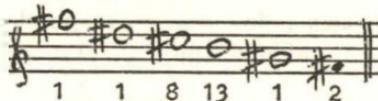
En esta canción, el carácter bimodal está ausente. En las primeras dos frases, basadas en una escala tetratónica, se afirma, como "dominante", la nota Sol que tres veces repetida inicia el discurso melódico para terminarlo en el mismo Sol con valor largo. La tercera frase, en cambio, recoge el Mi largo de los compases 1 y 3 como su nota inicial cuatro veces repetida y recién explica y completa el intervalo Mi-Sol en el que se ha insistido en los compases anteriores al terminar por tres veces en el "centro tonal" Do, con valor largo en la nota final, y con el que se completa, también, la escala tetratónica a una pentatónica.

El ejemplo siguiente corresponde a la primera frase cantada de una pieza procedente del Departamento del Cuzco, cuyo título es "Patallaqta Qachway" (Qachua de Patallaqta, Pueblo de la Altura):

Ejemplo N° 30



La melodía está construida enteramente en base a la escala pentatónica



y la distribución numérica de sus notas, entre las que se destacan el Si con una frecuencia de trece veces y el Do-sostenido con ocho veces, no podía ser más caprichosa, puesto que el verdadero "centro tonal", el Sol-sostenido, sólo aparece una vez, como nota final, y en idéntica situación está su "dominante", el Re-sostenido. Si se nos permite seguir aplicando a esta melodía el principio de la armonía latente, vemos que, en cambio, los polos del "modo mayor", o sea las notas Si y su "dominante" Fa-sostenido, figuran con trece y tres veces, respectivamente. El Do-sostenido, con ocho veces de figuración, podría considerarse, aunque armónicamente no llegue a funcionar como tal, como una especie de "dominante secundaria" sobre el Fa-sostenido, aparte de su aparente función melódica como apoyatura.

Lo antes expuesto puede comprobarse con los hechos de que, en efecto, la primera nota Si del compás 1 forma con la quinta nota Fa-sostenido el primer núcleo de armonía latente. El mismo Fa-sostenido, juntándose con el Do-sostenido que le sigue en el segundo compás, insinúa la tríada de "dominante", en relación al Si del comienzo. En el compás 3, encontramos la misma relación Si/Fa-sostenido del compás 1, pero esta vez en forma más afirmativa. Con ello, la aparente base armónica de esta primera semifrase sería I-V-I.

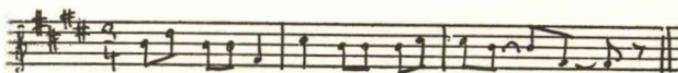
En la segunda semifrase, el compás 4 muestra, paralelamente al compás 1, la misma relación Si/Fa-sostenido, pero invirtiendo

el intervalo y efectuando un salto, melódicamente muy logrado, hacia el Fa-sostenido superior. Este mismo Fa-sostenido, al igual que en los compases 1/2 pero ahora en dirección invertida, se junta con el Do-sostenido del compás 5; y en el compás 6 aparece, finalmente, el "centro tonal" Sol-sostenido.

El metro, totalmente irregular, la organización rítmica y las semifrases, de tres compases cada una, poseen una fascinante fluidez natural, a pesar de su aspecto complejo, por lo que esta melodía es indudablemente una de las más llamativas de las analizadas en el presente trabajo.

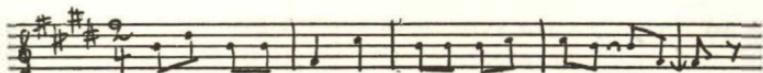
Creemos conveniente intercalar aquí un comentario acerca de la forma en que esta melodía ha sido anotada en el pentagrama a fin de aclarar nuestra posición al respecto. Aunque toda transcripción de música primitiva o folklórica guarda siempre el carácter de una interpretación personal, no parece que pueda proceder una objeción en el sentido de que esta melodía haya sido anotada de manera empírica o caprichosa en cuanto a su organización métrica. Aparte del hecho que la forma irregular y asimétrica así como la riqueza en la variabilidad de los matices métricos y rítmicos constituyen cualidades propias de nuestra música tradicional y de la folklórica en general, está fuera de argumento que los puntos de acentuación natural se encuentran ubicados en sus lugares lógicos. Sería completamente absurdo el intento de anotar las trece notas y dieciocho valores de corcheas de cada semifrase, por ejemplo, en la siguiente forma:

Ejemplo N° 31



Tampoco daría mejor resultado el anotarla en compases uniformes de 2/4:

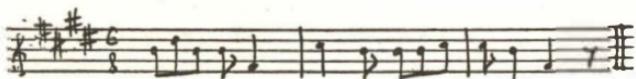
Ejemplo N° 32



Y la siguiente versión, en 6/8, desfiguraría la ubicación de los acentos naturales, aunque ciertamente tiene un encanto rítmico que sin embargo no coincide con la intención creadora. Más bien

podría ser el tema de un "Rondó" de alguna obra del período romántico y efectivamente no se le puede negar un cierto sabor en este sentido:

Ejemplo N° 33



Lo que pasa es que la era de los "acomodos" de melodías captadas por la vía auditiva ha pasado definitivamente. No eran pocos los viajeros, aficionados al folklore e inclusive algunos "profesionales", que han publicado ejemplos de música primitiva y folklórica (de esta última bastantes provenientes del Perú) en versiones totalmente antojadizas, "normalizándolas" según los cánones europeos y eliminando todo "obstáculo" métrico al agregar o quitar valores para "completar" o "emparejar" la simetría métrica y asegurar una línea melódica "normal" y "fluida".

Para dar sólo unos cuantos ejemplos de arbitrarias notaciones y transcripciones (a las que sin duda han contribuido, hasta cierto grado, las versiones de los informantes, ya que improvisación y libertad ejecutiva son privilegios de los intérpretes folklóricos) y cómo ellas pueden alterar el aspecto de la línea melódica, citamos cuatro canciones publicadas en el, de todos modos valioso, libro de los esposos d'Harcourt titulado "La Musique des Incas et ses Survivances". El primero es el comienzo del N° 47, página 303, y corresponde, según se dice, a un "Yaraví" de Jauja:

Ejemplo N° 34



Nosotros conocemos esta melodía como el "Canto de las Nustas", canción transcrita o compuesta por el músico cuzqueño Leandro Alviña y cuya versión es como sigue:

Ejemplo N° 35



No vamos a discutir cuál de las dos notaciones sea la más correcta, pero de todas maneras la de los esposos d'Harcourt ter-giversa por completo el comienzo al "europeizar", en forma anacrúsica, la relación de las primeras dos notas Re (V) y Sol (I).

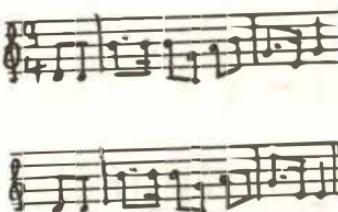
Como "Harawi" de Chanchamayo, se inserta en el libro de los esposos d'Harcourt el siguiente ejemplo (Nº 52, página 310):

Ejemplo N° 36



Nuestra versión (que usó el compositor peruano Theodoro Valcárcel como tema del tercer movimiento de su "Concierto Indio") se lee como sigue:

Ejemplo N° 37



Indudablemente, el compás "fabricado" de 6/8 le quita a la melodía expresividad y fluidez lógica, dándole, en cambio, un matiz rítmico de falsa alegría.

En la página 320 se consigna, como Nº 60, la siguiente pieza de Ayacucho:

Ejemplo N° 38



A nuestro juicio, la versión propia, observando los lugares de acentuación normal, debería ser como sigue:

Ejemplo N° 39



Así se evitaría, por lo menos, el “relleno” que constituye en el ejemplo N° 38 el segundo Fa-sostenido ligado del compás 6.

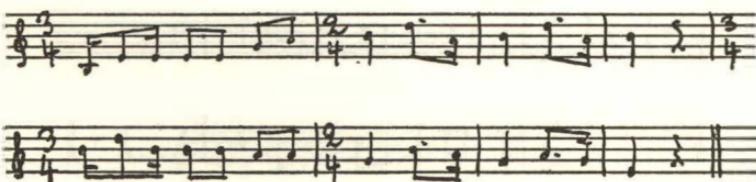
El wayno “Kaypipas” (Aquí y Allá) del Cuzco se inserta en la página 493, N° 172, en esta forma:

Ejemplo N° 40



Nuestra versión es como sigue:

Ejemplo N° 41



A parte del hecho que los d'Harcourt usan nuevamente la nota Si del comienzo como anacrusa, todo el significado rítmico de la melodía aparece en la versión de ellos deformado y su verdadera estructura resulta irreconocible.

Segundo Luis Moreno presenta en su libro "La Música de los Incas" una serie de versiones rectificadas de melodías ecuatorianas, demostrando defectos similares en las transcripciones efectuadas por los esposos d'Harcourt.

Felizmente, desde el advenimiento del gramófono y, aún más, de la cinta magnetofónica, el peligro de tales modificaciones y mistificaciones ha desaparecido, puesto que hoy en día el control por medio de la grabación es exigible y requisito sine qua non.

Nuestro criterio para la notación métrica puede aplicarse, igualmente, al ejemplo siguiente que es el comienzo de una "Wayliya" o danza de Navidad del Departamento de Ayacucho y representa música de adoración al Niño Jesús:

Ejemplo N° 42



Volveremos al ejemplo que antecede, para su correspondiente análisis, en el capítulo concerniente a la escala heptatónica en la que se basa esta "Wayliya".

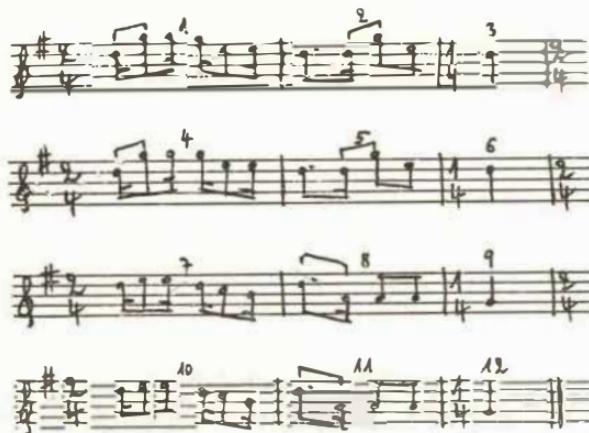
EJEMPLOS HEXATONICOS

En la escala hexatónica, que agrupa seis notas existentes en nuestras conocidas escalas "mayor" y "menor", se basan muchas de las canciones folklóricas peruanas actualmente en uso y en algunas de ellas pueden aún detectarse residuos de las características de la escala pentatónica y de peculiaridades rítmicas propias de la música indígena. Sin embargo, la mayoría parece ser de ori-

gen español o, por lo menos, muestra fuertes influencias de la música europea. En otros casos, se trata claramente de creaciones más o menos modernas, a pesar de que a veces ya no se recuerde el nombre del autor y la pieza haya sido incorporada al repertorio popular anónimo.

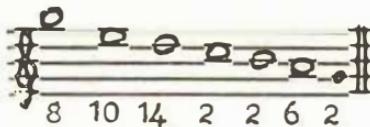
La escala hexatónica puede definirse como una gama paralela a la diatónica europea y, por lo general, le falta la séptima nota de esta última que es la "sensible". Un buen ejemplo encontramos en el "Carnaval" que sigue y que proviene del Departamento de Cajamarca:

Ejemplo N° 43



La escala en que se basa esta melodía es la siguiente:

Ejemplo N° 44



La organización tonal acerca esta pieza ampliamente a la "tonalidad" de Sol mayor, lo que se fundamenta con la figuración numérica de diez veces para el Sol y catorce para el Re. La frecuente aparición del Mi se explica más bien como un fenómeno melódico y por su condición de nota auxiliar o especie de nota de paso.

Dentro de una extensión interválica, de la nota más baja a la más alta, de una octava (Sol-Sol) y un esquema formal AABB, las

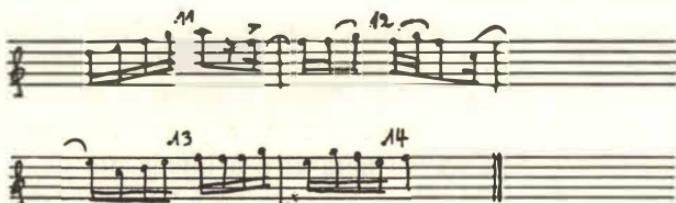
cuatro frases, de tres compases cada una, comienzan con la dominante Re, dos de ellas terminan con la misma y las restantes dos con el "centro tonal" Sol. Por otra parte, el Re es también la nota básica de los compases 2, 5, 8 y 11. En cuanto a la organización constructiva, se nota el uso inteligente de la cuarta justa compuesta por V y I en los compases 1 y 4, con repetición, pero en distinta acentuación rítmica, en los compases 2 y 5. Estando la cuarta ausente en los compases 7 y 10, reaparece sin embargo en los compases 8 y 11, en otra acentuación rítmica y, además, en inversión del movimiento melódico.

En las primeras dos frases, el Re funciona como nota central, volviendo a su lugar inicial; y recién en las restantes dos frases se inicia el descenso cadencial del Re al Sol, pasando por los puntos de apoyo Do, Si y La. Así se consigue un perfecto equilibrio entre ambas partes:

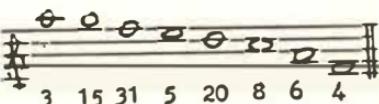


Otro ejemplo de escala hexatónica es el "Dansaq" o "Baile de Tijeras" que se presenta en las fiestas religiosas del Departamento de Ayacucho y cuya primera parte se transcribe a continuación:

Ejemplo N° 45



La escala base de esta pieza es

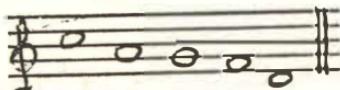


pero en comparación con la del ejemplo N° 44 resulta que aquí —tomando como centro tonal parcial el Re— no le falta la “sensible” (que en este caso sería el Do que sin embargo no llega a “sensibilizarse”, pues corresponde más bien a una nota integrante de la escala menor antigua), sino el sexto grado que sería el Si-be-mol.

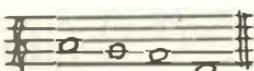
La música, y también la coreografía, de los bailes de tijeras de la Sierra peruana parecen ser de origen español y seguramente han sido "indigenizadas" posteriormente. A favor de esta tesis se pueden aducir los típicos vestigios de la escala pentatónica, incluyendo su carácter bimodal, que se encuentran en el ejemplo N° 45, al lado de otros de indudable procedencia occidental.

Según la figuración numérica, el Fa tiene una abrumadora mayoría sobre el Re, siendo ambas notas los polos modales. En efecto, la organización tonal fluctúa entre un aparente Re menor y Fa mayor. Mientras que el Re constituye el centro tonal de los pentagramas 1, 2, 4, 5 y 6, el Fa sólo domina en los pentagramas 3 y 7.

Nótese que los primeros ocho compases se basan en la escala pentatónica



y los primeros cuatro compases sólo en la tetratónica



En los compases 5 a 8 se agrega, pues, la quinta nota Do, y recién a partir del noveno compás aparece la sexta nota Mi. De lo

constatado se puede deducir que los primeros ocho compases son los que demuestran contornos melódicos de franco origen indígena, mientras que la formación melódica de los restantes compases acusa, por sus progresiones diatónicas, un indudable aspecto occidental. Sin embargo, factor común a ambas partes es la síncopa rítmica, medio que logra asegurar unidad y estilo propio a la melodía, dentro del mestizaje de elementos incorporados a la pieza.

Desde el punto de vista estructural, se puede ver cómo durante el desarrollo de la melodía se llega recién en los compases 9 y 11 a la afirmación de la nota más alta La que sólo una vez había aparecido antes en el compás 2, como una nota sin importancia rítmica. También es un detalle digno de ser observado cómo la síncopa Fa del compás 11 (que no existe aún en su antecesor, el compás 9) prepara cómodamente el cambio del centro tonal Re al de Fa que es la última nota del compás 14 y la final. Por otra parte, es inteligentísimo el juego rítmico del compás 8, variando la fórmula del compás 6 con sus notas Fa y Sol.

EJEMPLOS HEPTATONICOS

Las transcripciones que siguen corresponden a ejemplos basados en la escala heptatónica que se identifica, en principio, con la escala diatónica instituida por la música clásica europea. Sin embargo, nuestros ejemplos demuestran ciertas características individuales que los distinguen de otros basados en la usual escala diatónica, ya sea debido a la pervivencia de elementos indígenas o por algunos fenómenos melódicos entre los que sobresale la introducción de cromatismos. Teniendo en cuenta estos detalles típicos que han contribuido a crear un estilo propio en nuestro cancionero tradicional, la escala heptatónica peruana puede denominarse, con justa razón, como una gama "mestiza" por excelencia en la que se han fusionado, de manera feliz, elementos provenientes de dos culturas muy distintas, haciendo posible que hoy se encuentren tanto rasgos de origen español en la música indígena de la Sierra como otros de procedencia india en la música "criolla" de la Costa.

Un buen ejemplo de lo arriba expuesto lo es la "Wayliya", danza de Navidad del Departamento de Ayacucho, cuya música se dedica a la adoración del Niño Jesús y que transcribimos aquí en su integridad para que se puedan apreciar sus detalles, en especial su carácter bimodal:

Ejemplo N° 46

A handwritten musical score consisting of five horizontal staves, each representing a measure of music. The measures are numbered 1 through 26 above the staves. Measure 1 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measures 2 through 4 continue in the same key and time. Measure 5 begins with a bass clef, a key signature of one flat, and common time. Measures 6 through 8 continue in the same key and time. Measure 9 begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. Measures 10 through 12 continue in the same key and time. Measure 13 begins with a bass clef, a key signature of one flat, and common time. Measures 14 through 16 continue in the same key and time. Measure 17 begins with a treble clef, a key signature of one flat, and common time. Measures 18 through 20 continue in the same key and time. Measure 21 begins with a bass clef, a key signature of one flat, and common time. Measures 22 through 24 continue in the same key and time. Measure 25 begins with a treble clef, a key signature of one flat, and common time.

29 30 31

32 33 34

35

36 37

38

39 40

41 42

43

44 45

46 47

48 49 50

A handwritten musical score for a string quartet (two violins, viola, cello) on four staves. The score consists of ten measures, numbered 51 through 60. Measures 51-55 are on the top staff, 56-58 on the second staff, 59-60 on the third staff, and 61-65 on the bottom staff. The music includes various note values (eighth, sixteenth, thirty-second), rests, and dynamic markings like forte (f) and piano (p). Measure 51 starts with a half note in G major. Measure 52 begins with a quarter note in E major. Measure 53 ends with a half note in C major. Measure 54 starts with a half note in A major. Measure 55 begins with a quarter note in D major. Measure 56 starts with a half note in G major. Measure 57 begins with a quarter note in E major. Measure 58 begins with a half note in C major. Measure 59 begins with a half note in A major. Measure 60 begins with a quarter note in D major.

La escala formada por las notas que aparecen en la melodía es como sigue:

Ejemplo N° 47

A handwritten musical score consisting of a single melodic line on five-line staff paper. The notes are represented by small circles, and the rhythm is indicated by vertical stems extending upwards or downwards from each note. The music begins with a whole note followed by a half note, then a series of eighth notes. The tempo is marked as 120 BPM.

Estas notas, ordenadas según la teoría occidental, representan las escalas de Si-bemol mayor y de Sol menor antigua:

Ejemplo N° 48

A musical score for 'The Star-Spangled Banner' featuring two staves. The top staff uses a soprano C-clef and has a key signature of one flat. The bottom staff uses a bass F-clef and has a key signature of one sharp. Measure 11 begins with a whole note followed by a half note, both with a '1' above them. Measures 12 and 13 continue with eighth-note patterns.

Hasta el compás 37, la nota Si-bemol queda vigente como centro tonal. A partir del compás 38 hace su aparición el Sol que constituye el nuevo centro tonal hasta el compás 47. Los compases 48 a 56 presentan nuevamente el Si-bemol como centro tonal y para los restantes lo es otra vez el Sol.

Notamos la presencia de muchas formaciones triádicas en la melodía e igualmente se pueden constantemente observar en ella relaciones funcionales V-I de una armonía latente, todo lo que realza la cercanía de la influencia occidental sin quitarle, por otro lado, un cierto sabor arcaico-indígena al que contribuye indiscutiblemente la actuación del Fa-natural no "sensibilizado" en las partes donde el Sol funciona como centro tonal. Por su unidad

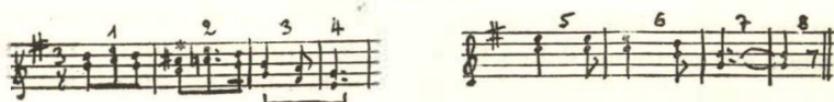
rítmico-motívica y su cohesión formal, esta pieza constituye indudablemente un ejemplo fehaciente de la inspiración y poder artístico de la música tradicional peruana.

La extensión interválica es inusitadamente amplia para una pieza vocal y va desde el Re grave hasta el Fa agudo. Metro y ritmo presentan variedades similares a las que ya hemos comentado en ejemplos anteriores y la estructura de frases fluctúa continuamente entre unidades irregulares y regulares. En cuanto a la estructura, se pueden separar cuatro secciones grandes: la primera, que va del compás 1 al 16 y que se subdivide en dos secciones con los compases 1-10 y 11-16; la segunda, de los compases 17 a 31; la tercera, compases 32-47, subdividida en compases 32-40 y 41-47 (conviene aclarar que esta separación formal no coincide con el cambio de centro tonal a partir del compás 38 mencionado anteriormente, ya que una sección puede contener uno a varios centros tonales, tal como sucede en la música culta cuando hay lugar a modulación); y la cuarta, compases 48-60, subdividida en compases 48-55 y 56-60. Es formalmente interesante observar cómo el metro de 4/4 de los compases 11-16 reaparece en los compases 48-56.

Un detalle que demuestra que las leyes académicas para la construcción de melodías y la buena lógica en su aplicación existen, aunque inconscientemente, también en la mente del anónimo creador folklórico, se ve en los compases 56/57 y 58/59, respectivamente. Mientras que en el primer grupo, las notas Fa y Si-bemol aparecen repetidas, en la variante del segundo grupo se reemplaza la primera de cada una de ellas (y no sólo una) por Sol y Do, a modo de apoyaturas y anticipando las dos notas siguientes, fórmula que recoge a su antecedente de los compases 36/37.

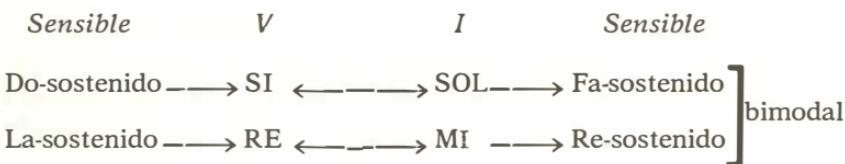
Junto con los giros característicos de melodías construidas en base a la escala pentatónica, aparecen en algunos tipos de música serrana y costeña nuevas características que por un lado introducen el semitono y por el otro el cromatismo. La cromatización de ciertos grados de la escala es ahora un rasgo muy típico y común de los yaravíes arequipeños, marineras serranas y costeñas, tonderos norteños, etc., música toda que se canta siempre a dos voces acopladas en terceras superpuestas.

Ejemplo N° 49



Ejemplo N° 50

Siendo el ejemplo N° 49 un extracto de un yaraví arequipeño y el N° 50 de una marinera costeña, ambos tienen en común la cromatización, en la primera voz, del cuarto grado, o sea de la subdominante Do, sensibilizándola hacia la dominante Re (*). Si bien se trata de fenómenos melódicos y aunque no todos los posibles cromatismos se usen a la vez en una pieza, esta cromatización puede asociarse con las siguientes relaciones de índole armónica:

Ejemplo N° 51

En otras palabras, a cada nota de las dos quintas V-I de función bimodal se le sensibiliza cromáticamente su nota vecina anterior, tomando como modelo a la verdadera sensible, en este caso el Fa-sostenido:

Ejemplo N° 52

Esto ocurre, por lo general, cuando la tonalidad es del modo menor y el discurso melódico de la primera voz asciende, pero no por regla. Encontramos una excepción en el ejemplo N° 49 donde el Do cromatizado a Do-sostenido forma con su próximo Mi y la resolución al Re una fórmula melódica que se llama "cambia-

ta", siendo además la tonalidad del modo mayor. En la segunda voz y como se verá por los ejemplos que siguen, se recurre generalmente a la cromatización en sentido inverso.

La pervivencia, en este tipo de música mestiza actual, de las características bimodales del cancionero tradicional se comprueba, en los ejemplos 49 y 50, por el común giro cadencial en los compases 3 y 4 (—) y de la existencia, simultánea, de los centros tonales Sol y Mi, rasgos propios, como lo hemos ido viendo en el capítulo de los ejemplos pentatónicos, de la escala pentatónica cuyo aliento generador se detecta claramente en ambos ejemplos:

Ejemplo N° 53

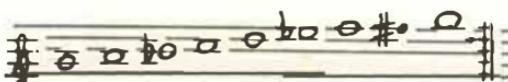


La melodía que sigue se ha tomado de una marinera de la Guardia Vieja titulada "La Parrita", cuyo origen parece ser el Departamento de Ica:

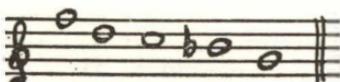
Ejemplo N° 54

A musical score with five staves of music. Each staff begins with a different key signature: the first starts with B-flat (B-flat major), the second with C (G major), the third with B-flat (B-flat major), the fourth with B-flat (B-flat major), and the fifth with B-flat (B-flat major). Measures are numbered above the staff: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13. The music consists of various note heads and rests, with some notes connected by horizontal lines.

Esta melodía se basa en la siguiente escala:

Ejemplo N° 55

Como se ve, la tonalidad es Sol menor y la sensible se usa tanto en su forma de Fa-sostenido como en su condición de séptimo grado del modo antiguo, lo que nuevamente hace recordar las peculiaridades de la escala pentatónica



latente dentro de la de Sol menor.

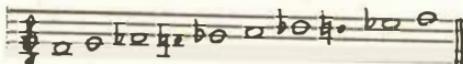
La organización formal es curiosa, puesto que a la unidad de tres compases en las primeras dos frases (compases 1-3 y 4-6) y en la última (compases 11-13) que actúan como marco estructural, corresponde un grupo de cuatro compases en los compases 7 a 10, subdividido en dos semifrases de dos compases cada una (compases 7-8 y 9-10), con lo que se llega a un total de trece compases. Obsérvese también el Fa-becuadro del compás 2, en comparación con el cadencial Fa-sostenido del compás 12.

El ejemplo que sigue es la melodía del yaraví "Melancolía", del Departamento de Arequipa:

Ejemplo N° 56

The musical score consists of six staves of music. Measure 1 starts with a half note followed by a quarter note. Measure 2 starts with a half note followed by a quarter note. Measure 3 starts with a half note followed by a quarter note. Measure 4 starts with a half note followed by a quarter note. Measure 5 starts with a half note followed by a quarter note. Measure 6 starts with a half note followed by a quarter note. Measure 7 starts with a half note followed by a quarter note. Measure 8 starts with a half note followed by a quarter note. Measure 9 starts with a half note followed by a quarter note. Measure 10 starts with a half note followed by a quarter note. Measure 11 starts with a half note followed by a quarter note. Measure 12 starts with a half note followed by a quarter note. Measure 13 starts with a half note followed by a quarter note.

La escala que corresponde a esta melodía es la siguiente:

Ejemplo N° 57

Aquí, en una tonalidad de Fa menor, no se llega a cromatizar a la sensible,, pero en cambio sí a los grados III y VI. Es una de las características del yaraví arequipeño que, como en el compás 5, la última nota de la primera voz se quede en su forma cromáticamente alterada y no se modifique a Re-bemol como ocurriría, por ejemplo, en una canción europea. La apoyatura del compás 4, ese típico suspiro de desconsuelo amoroso en el yaraví arequipeño, nos recuerda, como un paralelo, aunque en un nivel muy distinto, el delicado, triste y a la vez cariñoso suspiro mozartiano, tan caro a este compositor y que se encuentra frecuentemente en los movimientos lentos de sus obras.

En el compás 6, desaparece la sincopa de los compases 2 y 4 para emparejar los dos primeros tiempos en valores de cuartos (negras), preparando así la cadencia.

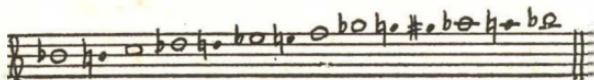
El último ejemplo musical de nuestro presente estudio es una marinera serrana titulada "Mañana por la mañana", muy difundida en el Departamento de Arequipa:

Ejemplo N° 58

The musical score consists of six staves of music. Measures 1 through 4 are on the first staff. Measures 5 through 8 are on the second staff. Measures 9 through 12 are on the third staff. Measures 13 through 16 are on the fourth staff. Measures 17 through 20 are on the fifth staff. Measures 21 through 24 are on the sixth staff. The music is written in common time with a key signature of one flat. The notation includes various note heads, rests, and dynamic markings.

La base de esta melodía es la escala siguiente:

Ejemplo N° 59



Dentro de una tonalidad de Si-bemol menor, los cromatismos corresponden a los grados I, III, IV, VI y VII e inclusive aparece por una vez, en el compás 22, un Sol-sostenido.

Repetimos que evidentemente se trata en estos cromatismos de fenómenos melódicos. El acompañamiento se basa siempre en las armonías sencillas, con sus acostumbradas relaciones entre los grados IV, V y I y sus eventuales extensiones más cercanas. Lo que nos ha interesado demostrar es cómo el cancionero mestizo ha sabido aprovechar medios de aculturación, creando con ellos música de caracteres propios y expresándose en un lenguaje personal e inconfundible en el que, sin embargo, se pueden reconocer siempre los antecedentes de la cultura musical aborigen.

CONCLUSION

Con el presente estudio esperamos contribuir, aunque sea preferentemente en el aspecto técnico, a una mejor apreciación y valorización de nuestro acervo musical tradicional. Todavía queda mucho por decirse y hacerse, ya que nuestro trabajo ha tenido que realizarse dentro de una natural limitación de medios, pero cuyo enfoque podrá ser sujeto a futura ampliación y continuación.

Ha sido uno de nuestros principales propósitos ahondar el conocimiento de nuestro folklore musical que suele explotarse muy bien para fines turísticos y comerciales y sobre cuya diversidad y méritos se ha escrito tanto, si bien pocas veces con un criterio que supere el nivel pintoresco y documental. Dentro de este concepto de profundización, nos ha interesado especialmente demostrar la pervivencia, en el cancionero tradicional peruano, de los elementos indígenas ancestrales junto a los de procedencia occidental que han venido introduciéndose sucesivamente hasta llegar a un mestizaje musical cuyo resultado actual ha sido la base de partida para nuestras evaluaciones.

Si este estudio llegase a satisfacer, aunque sólo parcialmente, la demanda por obras especializadas de consulta y a despertar el interés en futuras investigaciones similares, podremos decir que hemos cumplido y que el esfuerzo no haya sido en vano.

CONSULTAS BIBLIOGRAFICAS

- CABALLERO FARFAN, POLICARPO: "*La Música Incaica y su Influencia en el Cancionero del Norte Argentino*". Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, 1946.
- ESCUELA NACIONAL DE MUSICA Y DANZAS FOLKLORICAS: Album "*Panorama de la Música Tradicional del Perú*". Lima, Casa Mozart, 1966.
- D'HARCOURT, RAOUL Y MARGUERITE: "*La Musique des Incas et ses Survivances*". París, Geuthner, 1925.
- MORENO, SEGUNDO LUIS: "*La Música de los Incas*". Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.
- NETTL, BRUNO: "*Theory and Method in Ethnomusicology*". New York, Crowell-Collier, 1964.
- SACHS, CURT: "*The Wellsprings of Music*". The Hague, Nijhoff, 1961.

UNMSM-CEDOC

Jorge Guillermo Llosa, escritor y diplomático peruano, es autor de La filosofía humanista de Mariano Ibérico (1952), Visión sintética del Perú (1959), Motivos y figuras de filosofía contemporánea (1960) y El libro de Odiseo (1966)

*boceto
de
una
posición.*

Alejarse del Mundo es caer en la Nada, en el demonio de la Nada.

El mundo es vano —en cuanto a fin— pero hay que asumirlo totalmente porque sólo por medio de él se alcanza el absoluto (lo universal, lo que es en sí, atemporal, inmanifestado, la inmortalidad). ¿Por qué?

Al parecer, el hombre es el punto en el que el nivel “material” de la vida alcanza el nivel “espiritual”. El universo entero “pasa” por el hombre en su camino al espíritu.

El hombre no puede aislarlo de este universo porque sería renunciar a su razón de ser.

Hay que entrar, pues, en el mundo, pero no entregársele. Todo en el mundo es un medio, comenzando por el cuerpo y hasta los bienes más nobles. La tentación (el demonio del Mundo) consiste en querer apropiárselos como si fueran fines y entonces se acaba esclavizado por ellos.

De ahí viene la lamentación: “todo es vanidad y empeño vano”. El velo de la ilusión esconde la muerte, la caducidad y el dolor.

La otra tentación es renunciar a sí mismo. Eliminar al deseo es suprimir al sujeto junto con el mundo. Es buscar el absoluto mediante la revelación directa. ¿Cuántos podrían seguir este ca-

mino? ¿Qué sería del mundo si todos lo hicieran?. Es una senda que produce más mistificadores que verdaderos santos. Por otra parte, los santos también tienen que comer. Estos abandonos del mundo presuponen el aprovechamiento de alguien o el egoísmo frente a la sociedad.

El demonio de la Nada tiene figura de desesperación. Se presenta "en medio del camino de nuestra vida" y sólo tienta a los mejores. A los que son sinceros y han renunciado a la vanidad del mundo, pero no quieren ningún "consuelo" a fardo cerrado, ni aceptan una metafísica por comodidad. Entonces están como perdidos, lejos de todo auxilio. Sienten "tedio de vivir" y piensan que todo da igual: "el mismo fin espera al necio y al sabio". Aun las perspectivas más lisonjeras se les envenenan, pues siempre tienen presente la otra cara de las cosas. Ellos saben que cuanto más las amemos tanto mayor dolor tendremos al perderlas. Y entonces viene un desgano de todo, un querer acabar de una vez. Da vueltas siempre en torno de sí mismo como una serpiente que se muerde la cola. La desesperación desemboca a veces en la proclamación del absurdo como principio universal, o en la afirmación de la sinceridad —el valor humano— por sobre todas las razones y creencias.

La relación Cielo-Hombre-Tierra existe desde siempre, pero debe ser vivida adecuadamente conforme a la situación de cada época. No es ningún descubrimiento de la nuestra el que no se engranen a primera vista las ideas de Dios, hombre, nada y mundo. Son piezas básicas de un mosaico que en cada tiempo se recomponen. Los tiempos cambian y no se le entiende; se le declara falso, se le destruye. Pero no puede dejarse de comenzar nuevamente usando siempre las mismas piezas; con otros nombres o con otros semblantes.

La escala parece fundamental tratándose de un problema de relaciones (lo humano, el mundo y el absoluto). Para lograr una escala válida, o un valor que permita relacionar lo conocido con lo inconocible, debe partirse de lo que es el instrumento y el fin de la medición, o sea del hombre mismo. Su escala está dada en el tiempo y es lo que se llama la vida. El hombre no tiene otro haber. Su problema debe resolverlo personalmente y ahora. Este es un hecho capital y que, sin embargo, se olvida continuamente. En efecto, la escala que usualmente empleamos frente al mundo y a lo desconocido es una que hemos recibido del medio ambiente, de la tradición, desde la infancia. En ella la óptica es desmesuradamente grande; parece que fuéra-

mos, verdaderamente, el centro del universo y así se han forjado sistemas científicos, filosóficos y religiosos que teóricamente funcionan en la medida del temor, el conocimiento, la esperanza y las certidumbres que caben en una vida humana.

Pero por otra parte, tal manera de ver las cosas que es personal en su magnitud no lo es, sin embargo, en su origen. Porque ella no nace de una experiencia sino que es conformación mental recibida y que se hace funcionar habitualmente sin ninguna crítica previa.

La escala temporal humana —con la que vamos a relacionar el mundo y la magnitud desconocida— debe usarse dentro de estos dos límites:

- a.— todo pasa por nuestra vida personal;
- b.— todo no necesita de nuestra vida personal para ser.

Según el principio "a", la "salvación", entendida como revelación plena del propio ser, es una empresa absolutamente personal. Todo el saber, toda la experiencia esencial; todas las sensaciones, emociones y sueños son nuestro capital del mundo. Según su cuantía construiremos una imagen más o menos digna de la perspectiva total dentro de la que nos situamos. Pero, grande o pequeño, el valor de lo construido se considera en función de su creador y no de las magnitudes infinitas dentro de las que se inscribe. El mundo de un primitivo puede ser mucho más rico, más verdadero, que el que configura las nociones abstractas y vagas de un ciudadano medio de nuestro tiempo.

Lo que no es realmente vivido y recreado en nosotros, queda afuera, aunque sobre ello tengamos nociones y referencias. El grado de intensidad de nuestra relación con el mundo debe ser máximo; su sentido y significación varían en cada individuo.

"Asimilar" el mundo es meditar lo leído; rever lo visto, oír la voz de adentro y las múltiples de la naturaleza.

A través de la experiencia del mundo —que nos incluye a nosotros mismos— se nos revela lo que somos. A través de la experiencia del mundo podemos expresar nuestro ser. La luz sube desde lo profundo a la superficie y en ella se multiplica con los colores del iris. También el hombre recoge de la superficie de lo múltiple de las apariencias cromáticas y lo reúne en su propia luz. No es toda la luz, pero es luz verdadera.

La suma de todas las experiencias que sean auténticamente luminosas —vida del espíritu— compone la epifanía o revelación de la vida que, en el hombre, se trasciende a sí misma, más allá de los límites conocidos del mundo: la duración y la extensión.

El hombre roba al absoluto algunos de sus atributos y logra vivir fuera del tiempo e indiferente al espacio. Es lo que ocurre con los hallazgos del pensamiento; el diálogo que se alcanza de generación en generación a través de los siglos y que vive una vida propia, flotando sobre la superficie de la tierra que sepulta a los dialogantes.

(El intento de Proust de recuperar el tiempo perdido mediante el ejercicio consciente de vivencias psicológicas en las que la vida se vive como esencia pura, sin sujeción al devenir). Todo el arte no es otra cosa que la inmovilización de una vivencia estética en la que el espíritu se contempla a sí mismo, fuera del tiempo y de la envoltura individual. Si no existe ese arco voltaico de la comunicación espiritual —revelación— no hay verdadero arte; tal vez será decoración, entretenimiento, halago sensorial, rito o manifiesto.

La determinación de lo que son el tiempo y el espacio “en sí mismos” es un problema que no afecta una verdad indiscutible: ambas son formas de la experiencia, o, si se quiere, condiciones de ella.

Las intuiciones y vivencias atemporales e inespaciales son posibles *a partir de* las experiencias sensibles.

El amor es la forma en que se ha cristalizado el encuentro entre esos dos mundos que en el hombre conviven. Es el tema favorito del arte, de la religión y del mito. La experiencia amorosa en sus tres manifestaciones —física, sentimental y espiritual— produce una pérdida del yo subjetivo y su confusión con el objeto amado que deja también de ser considerado “ajeno”. Los límites de la duración y de la extensión se borran, pero como es necesario darle forma a la experiencia íntima a fin de poderla gozar, brota la ficción del arte, la imagen llamada a sobrevivir.

También los místicos de un Dios personal, o los meditadores de la divinidad inmanifestada, conservan el valor de sus experiencias inefables usando de un lenguaje simbólico, palabra que es sonido y sentido, eco del misterioso encuentro de lo que se extiende y pasa con lo que, viviendo en sí mismo, no puede dejar de aparecer en la medida del hombre, en la ineludible condición de su experiencia.

No tiene sentido la oposición mundo-absoluto, bajo la cual se ha hecho crujir al hombre, quebrándolo o poniéndolo en la alternativa terrible de renunciar a uno de ellos. En otros casos, la supresión del individuo, o de los otros dos términos —el mundo y el absoluto—, destruye toda posibilidad de una aprehensión total y valedera de la realidad, con lo que el conflicto subsiste.

El hombre no tiene que elegir entre el mundo y el absoluto, pues sólo puede llegar a éste a través de aquél. El problema de la elección se refiere al modo como puede la vida humana ser puente hacia el infinito.

La muerte parece la extinción de toda posibilidad en este sentido; no sólo por la brutal negativa que ella opone a un intento de medirnos con la inmortalidad, sino porque ella pone en cuestión la validez y legitimidad de toda obra humana. Con la muerte desaparece no sólo la vida de los individuos —y con ella sus proyectos, sus grandesas, su valor— sino también las civilizaciones, las naciones, las humanidades (como la Neandertal) y amenaza la existencia misma del planeta... para no hablar de los universos helados.

La muerte es un argumento suficientemente elocuente para desvanecer la ilusión de un absoluto en la vida. En cuanto a los absolutos fuera de la vida, no es posible considerarlos sino a través de formas de fe, o simbólicas, religiosas o metafísicas; es decir, otras tantas maneras de hacer pasar el absoluto por la vida, aunque sin admitirlo.

La oposición, sin embargo, no es irresoluble. Existe un elemento común a ambos términos: la vida humana. En ella, que es mundo, se asoma lo absoluto. La vida no puede contenerlo, es cierto, pero sí es un camino, un modo como el absoluto se revela. Mejor dicho, es su única revelación en el universo por nosotros conocido.

Pero ¿cómo llegar al absoluto a través de la vida si ella es perecedera?. Evidentemente es inútil engañarse a sí mismo dándose el título de divinidad o alzando pirámides. Los caminos hacia lo eterno son más humildes. Nuestro hilo de Ariadna está en nosotros mismos. Llevamos, como el caracol, la casa a cuestas. El mundo nos ofrece todas las posibilidades para hacer brotar de nosotros el espíritu; o sea, esa forma de lo real en la que el absoluto se revela inindividual, intemporal. En la muerte cada uno encontrará lo que lleve. Si el absoluto se revela en nuestro espíritu, sólo dentro del espíritu —que es la vida interior personal—

puede alcanzarse la victoria sobre la muerte. Todo lo demás es engaño.

El rechazo del mundo ha nacido por considerársele enemigo de ese mundo interior que es el que verdaderamente debe vivir. Pero no deberían confundirse los valores. No puede negarse el mundo en su totalidad por culpa de uno de sus posibles efectos. La tentación del mundo consiste en ofrecerse a él mismo como absoluto; engañándonos con la seducción de la apariencia y conduciéndonos así, vaciados, a la muerte.

La renuncia del mundo ofrece posibilidades —no garantías— para evitar ese peligro; pero, al mismo tiempo, ciega fuentes prodigiosas de la vida espiritual.

Hay que aceptar el mundo como un modo de ser de la realidad total en la que —a través del hombre— se revela el absoluto. El destino del hombre está unido a su función espiritual de mediador del absoluto. No es posible, racionalmente, anticipar nada sobre una supervivencia metafísica del ser humano, pero sí está claro que toda forma de vida intemporal (que no significa exactamente conciencia individual) presupone la vida de una conciencia voluntariamente alejada de sí misma y entregada al orden de vivencias espirituales que trasciende los límites impuestos por la conciencia de individuación.

Una conciencia “desindividualizada” es una forma de ser de lo absoluto y presumiblemente puede atribuirse un destino, en las formas en que lo anuncian las religiones que con variantes coinciden en señalar el absoluto como el fin último del alma.

En este sentido todo lo del mundo es exterior y relativo. Es un conjunto, maravilloso por cierto, de instrumentos, ropajes, herramientas, ornamentos, de los que nos servimos, pero cuya razón de ser, su existencia, es completamente “otra cosa” que la nuestra. Estamos tan habituados a pensar en nosotros como cuerpo, que la idea de su muerte nos aterra, sin caer en cuenta de que durante nuestra corta vida el cuerpo muere varias veces. **El cuerpo** —sus males y sus placeres— muere. Y con él, nuestra conciencia corporal; o sea aquella que forman el sentimiento y la memoria del yo. Pero en el cuerpo hemos vivido también al espíritu; hemos tenido la experiencia de compartir lo que pensaron y sintieron hombres que ya no existen y que nunca hemos conocido. Tal vez dejemos de nosotros mismos testimonios que no se borrarán junto con la imagen de nuestra figura.

Estamos descubriendo al hombre. Sentimos balbucear en él al espíritu, pero aún no sabemos exactamente lo que nos quiere decir. Nuestra escala humana, la vida, es impaciente y quisiera arrancar a una generación la palabra que han preparado millones de siglos desde el fondo del firmamento de estrellas mudas. Desde el primer acto simbólico realizado por el "homus primigenius", hasta la transformación de la vida en el sistema solar, (satélites artificiales, disparos a la Luna, Marte y Venus) el hombre ha ido creando un mundo propio. Pero este mundo propio no es "artificial" sino que se sustenta en una visión de la realidad que trasciende a las apariencias y a la singular vida humana. El espíritu es como una primavera que renueva al mundo y revela su virtud oculta. Sentimos que somos peones de esta gigantesca empresa. Somos ángeles, kabiros o demiurges en los que revive, día tras día, el milagro incomprensible de la creación. En el curso de esta obra, el espíritu se revela a sí mismo como Dios manifestado. La vida personal se enlaza con la del universo que en ella se descubre; se hace racional, libre y creador.

La relación, difícil, entre el hombre y el absoluto, se plantea desde una escala universal en que la vida humana se identifica con todo (porque sin ella el todo no significa nada) y la idea de "vida personal" escapa a los límites de la biografía para encontrar su único sentido en la totalidad del devenir. Resultan, así, intercambiables, como dos absolutos, la Vida y el Mundo. Hay una base para el diálogo; un principio sobre el que se puede construir una hipótesis de comprensión del universo.

De lo que no es vida humana solamente podremos hablar por vestigios. Pensar en la tierra antes de la aparición del hombre, en los tiempos geológicos, en la extensión medida con la velocidad de la luz, en el tiempo absoluto... Todo ello es real y nada es ajeno al hombre. Por el contrario, nuestra imagen del hombre y la comprensión de su destino, exigen que se piense en él a partir de los supuestos de extensión y duración llevados hasta los límites extremos de nuestro conocimiento. Claro está, podríamos disimular con algunos cortinajes la realidad total del universo y prepararnos una cómoda retirada de dimensiones humanas: un universo "ad usum". Es lo que se ha hecho tradicionalmente. Sin embargo no hay por qué temer a las dimensiones incommensurables en las que se sitúa la vida humana. Se trata, más bien, de readjustar la óptica y los cronómetros. Teilehard de Chardin ha acuñado una figura feliz: el universo está hecho de una sola trama y nuestra época es un corte en la dirección total del tiempo. No

hay diferencia cualitativa entre la vida, tiempo y extensión del universo; los tres conceptos son expresiones de una única y total realidad.

Ahora sabemos que no sabemos cuál es la naturaleza del universo. Las cosmologías hasta la época moderna ofrecían un soporte firme a la visión del mundo. Desde Copérnico a nuestros días el firmamento ha retrocedido más allá aún del alcance de la luz; ahora hay que tantear sus bordes con medios radioastronómicos. Sin embargo, el hombre no siente ya la opresión del infinito que lo rodea. La teoría de la relatividad hace manejable el espacio-temporal, dentro del que la distancia, en sí misma, no tiene un valor determinante. Teóricamente es posible volver a una cosmología antropocéntrica, en la que no sería utópico predecir la "colonización" por el hombre de los espacios siderales. Tampoco se opondría la probabilidad —cada vez más aceptada— de la existencia de vida inteligente en otros mundos. Siendo el universo uno solo, —valga la redundancia— no sería impensable el surgimiento en focos distantes de la zona de encuentro de la vida con el espíritu; de la misma manera que no es descartable la hipótesis poligenética de la humanidad. El problema fundamental sigue siendo el del origen. Las cosmogonías actuales no son más verdaderas que las mitológicas, en cuanto éstas encierran una suerte de verdad simbólica. No existe un mito contemporáneo sobre el origen del cosmos y las teorías en juego son contradictorias: ¿Estallido inicial de un super-átomo? ¿Eternidad de la materia? ¿Expansión indefinida?... Todas ellas cuentan con argumentos en su favor, pero ninguna se ha impuesto de manera decisiva. En realidad, el método científico lleva en sí sus propias limitaciones. Más allá de los datos de hecho surgen problemas conceptuales que la ciencia es incapaz de resolver y se hace necesario retornar al misterio, a la metafísica y a la poesía.

Hemos avanzado, ciertamente, en un sentido negativo; lo que no carece de importancia. Las concepciones dogmáticas sobre la vida humana sustentadas en una cosmología cualquiera han perdido su prestigio. Pero, por otra parte, está probada la insuficiencia de una antropología que se derive de los datos de la ciencia. Estamos en condiciones de considerar los múltiples aspectos de la totalidad del universo y, una vez más, nos encontramos con el punto de partida: el hombre conoce el mundo para conocerse a sí mismo. Más allá de los límites pensables del universo —en el tiempo y en el espacio— aparece el absoluto, pero no como un postulado del mundo sino como exigencia interior

del espíritu humano. En cierto sentido, el hombre es no sólo superior al infinito —como decía Pascal— sino también al mismo absoluto, pues es él el que lo engendra y concibe. En todo caso el camino hacia el absoluto no es un “fuera” al que se llega o que se recibe, sino un “dentro” que se descubre.

Renunciamos a buscar un origen absoluto del tiempo, pero sí estamos cerca de poseer una noción del tiempo en la que pierda sentido discutir sobre su origen. Como todo concepto absoluto, el del tiempo repugna a cualquier fórmula de comprensión racional que, en cuanto a tal, lo limitaría, despojándolo de su absolutez. Para cada quien, el tiempo es el que transcurre como vida consciente. La conciencia nos muestra el camino del tiempo en nuestra vida personal, pero también nos señala sus huellas en el mundo. Y así nuestra vida se une a la del mundo; encuentra en ella un marco, un ámbito comprensible del absoluto.

La referencia temporal al mundo es indispensable para el conocimiento de nuestra propia temporalidad. Somos también —cada uno de nosotros— un corte en la línea del tiempo; un latido de la vida total; *un fruto entre muchos veranos sobre la tierra*.

Por historia entendemos la conciencia de la temporalidad. Nuestra historia —que es personal, siempre— comienza con la del tiempo conocido. El saber sobre nosotros es una función de nuestra concepción de la historia.

En esta materia también es necesario reajustar la escala y los instrumentos. La historia real del hombre no comienza con la escritura. Buscamos sus orígenes —los nuestros— en los testimonios de los fósiles y en la lección abierta de las especies vivas. En menos de un siglo se ha cambiado completamente el cuadro de la evolución humana, cuyos orígenes, remotos pero ciertos, se sitúan ahora en el nivel de la era terciaria. La retrospección se hunde en una profundidad de millones de años, cuando hasta hace pocos siglos no se pensaba más allá de la decena del millar. Ya no esívoco hablar del “hombre”. Aludimos con esta palabra a la humanidad actual: ¿Y las anteriores? ¿Y las futuras? Sabemos que atravesamos una etapa de mutación biológica. La humanización se mide —en cuanto mensurable— por la capacidad efectiva del cerebro. El hombre contemporáneo —el “*sapiens*”— ha quintuplicado la del Neandertal, pero utiliza apenas una mínima parte de su potencia inteligente. Si negamos a los hombres de ayer su condición de tales —a pesar de que fueron los fundadores de la especie— ¿Con qué derecho podemos espe-

rar que nos sea reconocida nuestra humanidad por el hombre de mañana?

Tenemos una opción: o aceptamos al hombre como ser provisional y le negamos cualquier sustantividad o admitimos precisamente esa provisoriedad como constitutiva. La frase de Ortega: "El hombre no tiene naturaleza, tiene historia", hay que referirla a una historia de la vida entera. Con lo que el absoluto reaparece como límite necesario para la comprensión de lo humano.

"La conciencia de la temporalidad" es una experiencia humana que tiene nombre propio: cultura. Lo que se constituye al hombre es la reflexión; el verse desde afuera. Esta experiencia enajenada se expresa en formas simbólicas, capaces de traducir una realidad humana que no es la de la naturaleza pura. La cultura es el modo concreto como el hombre expresa y comprende al mundo. Para cada hombre la cultura es el mundo, porque cada quien nace dentro de una tradición cultural, en la que se da ese "mundo" que no es la naturaleza. La historia, pues, —entendida como experiencia personal— es nuestra medida de la temporalidad. Gracias a ella mi conciencia se ensancha hasta lo más remoto y lo más lejano; mi individualidad, efímera y limitada, se incorpora al océano del tiempo ilimitado.

La conciencia histórica otorga unidad al mundo, que se alza como un "plus", encima del individuo y de la suma de individuos. La unidad del mundo se expresa como unidad de cultura.

En el sentido de la cultura, la historia es siempre —como dijera Croce— presente, porque es conciencia del mundo y la conciencia es actualidad.

La época actual vive una crisis de la cultura porque su conciencia histórica es total, es decir que abarca todas las culturas hasta el tiempo límite. Vemos todas las culturas desde afuera y así somos un segundo momento de la reflexión, un grado más excentrico de la enajenación. Nuestra conciencia de la temporalidad no se aloja ya dentro de la unidad de una cultura, sino que las vive todas como formas de la existencia del hombre histórico, es decir, abstracto, no individual. Los contornos de la temporalidad, bruscamente ensanchados, han des-centrado al individuo. Tratamos laboriosamente de recomponer la unidad del mundo, a través de una visión unitaria de la cultura pero, mientras tanto, el individuo está extraviado. Desprovisto de la malla protectora de la cultura tradicional, el hombre busca la conciencia de sí mismo erigiéndose en testimonio del caos o regresa a las vías

irracionales del absurdo, del no-ser, de la violencia y de la magia.

Una excesiva sensibilidad para el tiempo —“cronostesia”(?)— es, en los individuos, una forma de neurosis. El hombre afectado siente que, literalmente, se le va la vida con cada salto del segundero. Nuestra situación histórica ha engrandecido hasta magnitudes increíbles esa patológica conciencia de la significación humana dentro de la marcha total de la temporalidad. El lente adecuado para ver la realidad, desde el hombre, es una perspectiva veraz, que no ignora los extremos incomparables entre vida humana y absoluto, sino que los relaciona por medio de una conciencia histórico-significativa para la vida personal. Es decir, que el tiempo no aplasta al hombre y se convierte en un “ámbito de mediación”; una cámara en la que lo absoluto —sin dejar de ser absoluto— reviste una dimensión y, por lo tanto, una significación humanas. La conciencia histórica del individuo es la del grupo y ésta se asocia a la de determinada cultura, la que, a su vez, queda incluida dentro de la perspectiva de la cultura universal. Más allá de ese límite histórico el tiempo carece de significación; es un “tiempo en sí” fuera de toda conciencia posible.

Toda cultura —unidad de “tiempo humano”— ha creído incluir al absoluto, al “fin de los tiempos”. La expresión más característica de esta creencia es la figura del Rey-Dios (Faraón, Inca o Emperador), pero también ella descansa en el fondo de las concepciones racionalistas que creen poseer el secreto del sentido de la historia. En nuestro tiempo todo esto ha sido bruscamente sumergido. Nuestra cultura consiste en no tenerla; es la crítica de todas las culturas precedentes y la certidumbre de que nada está dado ni preestablecido. Si no hay una sola humanidad, ni un solo “hombre”, carece de sentido hablar de “meta” de su historia. No puede existir —por el momento— *una* cultura, desde que el mundo ha dejado de ser uno y no sabemos todavía qué es lo que es. La diferencia con el pasado está en que antes se creía saber y ahora se sabe que no se sabe. Los datos de la historia, de la biología y de la física no nos sirven aún porque no son suficientes, pero nos bastan para invalidar la imagen del mundo tradicional. Por eso, el signo de la actividad cultural contemporánea es el retorno a lo primitivo. Nada es desdeñable en la experiencia histórica; todo puede contribuir a iluminar el conjunto. El llamado “pensamiento primitivo” es una grandiosa visión totalizadora. Actualmente buscamos —con conocimientos y medios distintos— un resultado equivalente. Sabemos que la “cultura occidental” es una

de las vías de la historia que nace en Grecia hace apenas dos mil años. Estamos revisando todos sus fundamentos, sus instrumentos, sus categorías, su sensibilidad. Si ella desemboca en la negación del mundo, del individuo o del absoluto, ello sólo quiere decir que sus posibilidades están agotadas y que hay que buscar otra vía, a partir de ella; no es un retroceso sino un "salto desde".

No podemos recomponer una visión del universo y de la vida humana simplemente juntando piezas de mundos desaparecidos y de culturas muertas. Pero sí cabe utilizar su herencia como instrumento, útil para la fabricación de nuestro propio "modelo a escala" conforme con los datos que han alterado completamente las dimensiones espacio-temporales y el conocimiento de la historia del hombre. El humanismo contemporáneo se perfila como el trabajo de la elaboración del mundo a la medida de la vida personal proyectada frente a una totalidad incommensurable y, por ahora desconocida. Es comprensible que semejante empresa invite al desaliento o a la simple aceptación de algunas certidumbres científico-lógico-matemáticas. Pero ésta es sólo la salida de algunos intelectuales, para la gran mayoría, el mundo incomprensible se hace habitable dentro del refugio de algún seudo-mito o de algún embrutecimiento. Si renunciamos a un "ordo universalis" es que hemos elegido el suicidio de la especie humana, libre, reflexiva y, por lo tanto, responsable. Hacerlo sería como arrojar el fardo insoportable de nuestra misión —oscura y gráfida— de creadores.

Ahora sabemos —gozosa o dolorosamente— que no nos conciernen ni el fin ni el comienzo del tiempo, de la vida o del espacio. El mundo se ha hecho extraño precisamente en el momento en que lo comenzamos a conocer.

Algo semejante ha ocurrido en otros tiempos, cuando la imagen tradicional de lo existente parecía definitivamente sumergida por una ola de barbarie o de sabiduría: "el mundo envejece" exclama Gregorio de Tours, "y sin embargo se mueve" habría dicho Galileo. En ambos casos es el testimonio de hombres que se encuentran solos. No estamos más solos ahora que entonces; simplemente somos más conscientes. El fondo mismo del problema nos ofrece la vía de salida: *interior hominen habitat veritatem*.

Si el hombre sólo dependiera de sus conocimientos conscientes para forjarse un mundo habitable —una cultura— estaría perdido. En lo que le va de la vida, el hombre simplemente cree y actúa de conformidad con esa creencia. Hasta el más grande escéptico se acuesta con la certidumbre de que el sol saldrá al día

siguiente. La zona crítica de su cultura es muy reducida. En el hecho, hay un impulso permanente de adecuación entre el hombre y el mundo. Toda construcción unitaria del universo es, por naturaleza, provisional, —porque los datos cambian— pero es definitiva en cuanto a creencia vital. Es en ese territorio profundo y apenas conocido del inconsciente donde se forman las imágenes-tipo del mundo, conforme a las que en realidad el hombre vive, a despecho de los asaltos de la razón.

En la jerarquía de las concepciones totales que tratan de conciliar hombre, mundo y absoluto, la experiencia religiosa se sitúa en la posición más alta porque aspira a contenerlo todo: lo humano y lo divino, lo inmanente y lo trascendente, lo temporal y lo eterno.

Por esta misma razón, es la forma de experiencia humana en donde el choque y la oposición de las magnitudes se hace más notorio. Dentro de un discurso lógico —entendiendo por tal el que busca la legitimidad de las interferencias y el fundamento de las oposiciones— resulta impensable todo dogma sobre la existencia de un Dios objetivo, trascendente, personal, creador y providente que, por añadidura, será juez, interlocutor y redentor del género humano.

Dentro de la unidad de medida “lógica” es imposible un acoplamiento de lo absoluto a lo personal; en la idea de Dios se concentran todas las imposibilidades racionales; la fundamentación del mundo conduce al absurdo, luego hay que crear un absurdo para fundamentar al mundo. Cambiar “Dios” por “Materia” no soluciona nada, pues habría que trasladar a ésta todas las categorías absolutas que atribuimos a Dios y siempre quedaríamos aprisionados entre los “primeros principios” y los “fines últimos”. Dios es la imagen de un absoluto personal; “la Materia” es la imagen de un absoluto mundanal. Toda demostración o refutación de la existencia de Dios es un asunto de filosofía o de retórica que nada tiene que ver con la religión.

La experiencia religiosa no es el resultado de un itinerario intelectual, sino una de las formas básicas de expresión de ese modo de ser, extraño e inasible dentro de la naturaleza, que se llama “lo Humano”. La reflexión, la capacidad de verse a sí mismo y al mundo desde fuera, convierte al hombre en juez y en creador. La idea primaria de Dios es una proyección universal de esa conciencia. Pero en otro nivel —más profundo— existe una experiencia de lo divino que es anterior a la idea racional de Dios. Jung llama a esto lo “numinoso”; es decir la referencia a una

realidad que el hombre considera como absolutamente superior y originaria. De la experiencia primaria de lo numinoso se han desprendido la idea de Dios y todas las formas históricas de la religiosidad.

Lo numinoso es la forma típica de la conciencia de lo intemporal, de lo trascendente. En ella se da —como un hecho de la experiencia— la vivencia personal del absoluto. Podemos llamar “espíritu” a esa forma de la realidad que es personal —en cuanto sólo vive en el hombre— pero no individual, porque no está limitada. La relación hombre-mundo-absoluto no puede darse sino dentro de ese ámbito del espíritu. Ahora bien, la espiritualidad es un contenido que el hombre reconoce, que él alimenta y hacia el que conduce su existencia. Es, pues, una experiencia históricamente discernible. El estudio comparado de las culturas nos muestra las formas con las que se ha revestido; el conocimiento del pensamiento primitivo nos enseña sus manifestaciones primordiales. Nos damos cuenta que podemos reunir toda la magia, el mito y la religión, en algunos conceptos generales y comunes y volveremos a ellos, porque la experiencia de lo absoluto, por definición, es irreducible a la razón y al lenguaje lógico; a ella no se puede llegar, ni es posible expresarla, sino por medio de la analogía y de la metáfora. La cultura de nuestra época en formación, busca por esto un nuevo mito para anidar la experiencia numinosa. En primer lugar, ella reconoce que toda la mitología precedente ha sido una forma de lenguaje; por lo tanto puede ser falsa desde el punto de vista racional —Zeus no existe— pero verdadera en un sentido más profundo. Las religiones son falsas, en cuanto a formas históricas que contradicen verdades racionales, pero son verdaderas a condición de aceptar que todas lo son. Cada religión es una tradición cultural que da forma inteligible y sensible a la experiencia numinosa primaria. Son verdaderas en cuanto traducen las condiciones históricas propias de una época y de un pueblo. *La verdad última es la de la sinceridad de cada hombre dentro de su tradición cultural.* Vivimos ahora una época ecuménica porque cada día son más notorias las diferencias accidentales y la verdad sustancial. Sólo a través de la experiencia religiosa concreta —tal como la hemos recibido de la tradición— puede relacionarse la vida personal con el absoluto. Pero no puede haber tradición cultural absoluta; todas expresan un momento —milenario si se quiere— de la experiencia humana.

El conocimiento consciente, racional, nos proporciona el esquema de la realidad en la que vivimos. Nuestras relaciones con

el absoluto no pueden desconocer ni franquear sus límites, tal como los conocemos por la razón. Pero, precisamente, ella al señalar los límites del absoluto nos indica también los suyos propios. Esa es su honestidad esencial; la razón puede engañarse pero jamás *nos* engaña; es decir, no podemos engañarnos a nosotros mismos.

El conocimiento racional, —el lenguaje y la ciencia— es una creación del “cerebro nuevo”, el neo-córtex. Pero el hombre huele sus raíces en una realidad mucho más profunda que la que puede iluminar el conocimiento consciente. La misión de éste es elaborar inteligiblemente la masa de la experiencia. La experiencia de lo absoluto se vive en la vasta dimensión de lo inconsciente. La relación no es significativa sino simbólica. La religión, el arte, el mito y una forma de lenguaje —la simbólica, no la significativa— aluden a esa realidad que el hombre experimenta y de la que proceden sus sufrimientos, sus goces y sus esperanzas. La razón purifica los mitos, eliminando sus supervivencias anacrónicas y fósiles, pero ella misma debe ser lo suficientemente inteligente como para no confundir lo inconsciente con lo irracional. El inconsciente es el campo de la experiencia dentro de la que es posible la vivencia de lo intemporal, lo individual, lo imperecedero, Dios. Lo absoluto no es una meta del conocimiento racional, sino una realidad desde la que se fundamenta el hombre. El hombre se constituye, en cuanto a tal, por la vida de ese ámbito de mediación con el absoluto al que llamamos espíritu. La relación con el absoluto parte de un mundo delimitado por la razón, pero se vive como una operación total de la persona. No es una teoría sino un ejercicio vital que compromete al hombre entero. Es la suma experiencia del amor. Parece ser la misión del hombre —el sentido de su existencia— el asumir la carga obscura del mundo, el del inconsciente y el de la conciencia y transformarla en claridad espiritual. El hombre es Adán y es un redentor. La serpiente es la tentación del saber absoluto —“ser igual a Dios”— que reviste la forma de mundo en mujer y en la manzana. El destino de Adán es acometer el saber imposible, “la ciencia del bien y del mal”; manchar la inocencia original de la naturaleza; ser expulsado del paraíso; hasta revivir en Cristo, nuevo Adán, símbolo de la victoria del hombre espiritual. Es un verdadero y hermoso mito.

Jorge Guillermo Llosa

París, agosto 1967

Catedrático de literatura en la Universidad de San Marcos, abogado y autor de importantes estudios sobre las letras peruanas, el profesor Estuardo Núñez destaca por La Poesía de Eguren (1932), Panorama actual de la Poesía Peruana (1938), Autores germanos en el Perú (1953) y Autores ingleses y norteamericanos en el Perú (1953).

Baudelaire en el Perú

Notas de centenario: 1867 - 1967

El año de 1857, diez años antes de la muerte del gran poeta, fue sin duda fecha crucial en que perclitaba una concepción del arte literario, desprestigiada por la degeneración del romanticismo, advertible en el desborde sentimental, en la exageración de la poesía confidencial, en una lírica descriptiva y adocenada, en las formas de la elocuencia bastarda, en la ausencia del rigor de forma y de selección estética. Pero en ese año nacía con *Las Flores del Mal*, de Baudelaire, un nuevo sentido de la poesía, la reivindicación de la palabra, una técnica depurada en la elaboración de las imágenes y un rigor estético de composición que habría de tener proyección futura incalculable. Un contenido de nueva creación y de angustiosa originalidad emergía de las estrofas de Baudelaire, penetradas de tragedia íntima y de nuevos mirajes de la naturaleza. Sus poemas, entre ellos "Correspondencias", contenían un mensaje de estética renovadora, que habrían de asimilar por igual "parnasianos" y "simbolistas". El soneto "Correspondencias" porta en potencia toda la teoría sines-tésica que, aunque inconscientemente practicada por los grandes exponentes de la poesía universal desde el Renacimiento —como Góngora y Camoens—, y luego por algunos del romanticismo, como el propio Hugo y también Heine, resulta conscientemente desarrollada por parnasianos y simbolistas de la segunda mitad del XIX.

El famoso soneto "Las Vocales" de Rimbaud y las formulaciones estéticas y técnicas de Mallarmé —el incommensurable y siempre admirable promotor de toda la nueva poesía hasta nuestro tiempo— tomaron su origen en la teoría de la imagen poética es-

bozada por Baudelaire. Un nuevo mundo de realizaciones tenía a su disposición el poeta, nuevo taumaturgo, para combinar en sus imágenes sensaciones desajustadas de su normal producción en la naturaleza. La audición coloreada o la visualidad audible o multitud de otras combinaciones de sensaciones provenientes de todos los sentidos se reunían, como diría el propio Baudelaire, en "una metamorfosis mística de todos mis sentidos fundidos en uno solo".

Una nueva concepción de la palabra se inaugura entonces. Si para el lenguaje común, la palabra sigue siendo expresión de la cosa o de la idea, ese valor de significación —en el poeta— se transforma o se adiciona de un valor sugerencial, gracias al juego de combinaciones que el arte hace posible con sonidos, sensaciones y asociaciones inesperadas que brotan de las palabras. Todo ello pudo ser vislumbrado por los grandes exponentes de la poesía anterior, pero sólo empieza a adquirir una sugestiva formulación y un culto intensivo a partir de Baudelaire. Por ello podría afirmarse que hemos llegado a la apertura de una nueva compuerta en el mundo de la poesía, por donde va a desembocar la nueva corriente de realizaciones artísticas que significarán a la larga la transformación del arte de la poesía. Su obra es un esfuerzo genial para desembarazar la poesía de todo ornamento vano y forjar la proyección para alcanzar el ideal de la poesía pura al cabo de los años.

Baudelaire no tuvo eco inmediato en América; ese eco fue tardío pero sustantivo. Buscando sus huellas en el Perú, hemos hallado sus primeras resonancias a partir de 1890. Los románticos que viajaron a Europa por la época de la publicación de *Las Flores del Mal*, o después, entre 1860 y 1880, no llegaron a captarlo. Ni Palma, ni Althaus, ni Salaverry, ni Llona, ni Márquez, acogen nada de él; y se explica el fenómeno por el deslumbramiento que opera sobre ellos, la exaltación de los valores consagrados del Romanticismo europeo: Hugo, Byron, Heine o Leopardi, para no mencionar sino a los representativos poetas que ejercieron influjo dominante.

A pesar de cuanto se ha dicho acerca del posible impacto de Baudelaire sobre la poesía de Nicanor de la Rocca de Vergalo —singular exponente de un romanticismo anárquico, un tanto al margen del movimiento generacional peruano—, no hemos encontrado rastro alguno positivo de tal influjo. Rocca de Vergalo luchó por una reforma poética todavía bajo la tónica de un concepto preceptivo, esto es, que su impulso perseguía sustituir una precep-

tiva por otra. Su aliento revolucionario era esencialmente formalista y para nada incidió en la reforma de la idea poética, de la concepción de la imagen y de la metáfora o del sentido profundo de la poesía. Era la suya una reforma si se quiere retórica y por lo tanto referida únicamente a la poética. La estructura y la esencia de la poesía estaban completamente al margen de su pensamiento. Por más que su obra se produjo después de la publicación de *Las Flores del Mal*, o sea en los decenios del 60 al 80, sus predilecciones siguieron siendo los grandes penates del romanticismo, como Víctor Hugo, o algunos representantes del parnasianismo más conservador, como Teodoro de Banville, J. Soulaury y Armand Silvestre. En nada entraron en sus concepciones las tendencias que inauguraba Baudelaire, que puede resumirse en el criterio de la "depuración" del sentido poético, en el misterio de los conflictos íntimos o en la angustia de la búsqueda de combinaciones de fenómenos sicológicos que desembocan en una expresión poética cargada de significaciones múltiples y llena de infinitas sugerencias. Rocca de Vergalo, con su poesía sentimental, ingenua, simple y muchas veces de dudoso gusto y de gastos efectos, estuvo siempre a una distancia sideral de aquellos aportes del estro "baudelairiano".

La primera huella de Baudelaire en el Perú la hemos hallado en la versión del poema "La musa enferma", publicada en Arequipa en 1892 y que tradujo Edilberto Zegarra Ballón¹. De 1893 es un *Grafito* de Manuel González Prada, escrito durante su residencia en París² y en que está reflejada la admiración por su obra y la impresión de una lectura detenida de *Las Flores del Mal*:

En la extraña poesía
de su cerebro macabro
¡Qué florescencia de ritmos!
¡Qué precisión de vocablos!

Se revuelca en la carroña
Y se sumerge en el fango;
Mas resurge oliendo a mirra
Con una perla en la mano

Pero una huella más delicada de su fervor por Baudelaire se encuentra en el poema "En país extraño" incorporado a su libro *Exóticas* (Lima, 1911), aunque escrito seguramente años atrás; en dicho poema se insertan como epígrafe estos versos de Baudelaire:

O métamorphose mystique
de tous mes sens fondus en un!

que Prada traduce y desarrolla en su propio poema:

Yo camino bajo un cielo,
No esplendor ni oscuridad;
En un país muy remoto,
No vivido ni real.

Donde se oye con los ojos
Donde se ve con palpar
y se funden los sentidos
en misteriosa unidad.

.....
Saboreo luz, y gozo
La exquisita voluntad
de las músicas azules
y del olor musical

.....
¿Soy la parte o soy el todo?
No consigo deslindar
Si yo respiro en las cosas
O en mí las cosas están.

Estas estrofas³ se impregnán profundamente de la concepción "baudelairiana" de la poesía y no sólo se inspiran y en parte traducen el poema del epígrafe, sino que denotan la asimilación perfecta del soneto "Correspondencias".

En los dos primeros decenios del presente siglo es síntoma del culto por Baudelaire en el Perú la constante y frecuente publicación de traducciones de sus poemas en revistas y periódicos de gran difusión pública: *Prisma*, *Actualidades*, *Contemporáneos*, *Balnearios*, *Colónida*, *Cultura*, *El Perú*, *Variedades*, etc.⁴ recogen comentarios e informaciones sobre el poeta a la vez que versiones de sus estrofas. El ambiente espiritual era en esos años propicio a Baudelaire. No compartimos, sin embargo, del juicio de Riva Agüero que cree advertir un influjo decisivo del poeta francés sobre Enrique Bustamante y Ballivián, más próximo sin duda a Théophile Gautier u otros parnasianos proclives a las notas de cortesía y aristocraticismo, ni tampoco participamos del parecer de Luis Monguió, cuando señala "baudelairismo" en la poesía de Alberto Ureta, principalmente en su libro *Rumor de Almas* (1911)⁵. En Ure-

ta la predilección parece estar más bien en *Samain*, si cupiera hablar en su obra de alguna influencia francesa aparte del lastre oriental de Khayam y de ciertos motivos bíblicos. Algun eco "bau-delaírano" parece emerger de la lírica breve de Ventura García Calderón, José Lora y Lora y Enrique A. Carrillo, desde antes de 1910.

Si hablamos de traductores tenemos que referirnos en este lapso a Domingo del Prado, que publica en 1900 la versión del prólogo de *Las Flores del Mal*⁶ y a Juan Tassara, inquieta vocación literaria desaparecida en agraz, y autor de profusas versiones de Baudelaire aparecidas por varios años en el importante y revelador semanario *Balnearios*⁷. A Tassara debemos lo que podría ser una pequeña antología de versiones de Baudelaire, hechas con devoción y con talento interpretativo. Tenemos recopilados de Tassara los poemas "Elevación", "Moesta et arrabunda", "Tristeza de la luna" y "El Albatros".

Pero la más cabal asimilación de Baudelaire se operó sin duda en la obra de José María Eguren, el más original de nuestros poetas anteriores a Vallejo. No cabe hablar aquí propiamente de una influencia directa, sino de una asimilación consciente que extrae el más puro e íntimo mensaje estético. Eguren lo amaba en verdad y lo había leído asidua y fervorosamente. De él había extraído el secreto de las palabras evocadoras, el sistema de la trasposición de las sensaciones, la fulminación de lo prosaico, la instauración de un orden interior. Esto significaba asimilar a Baudelaire en sus esencias. Pero hay algo más que Eguren heredó del francés. El crítico Ferdinand Brunetiére ha precisado una fuerte afinidad artística entre Baudelaire y Richard Wagner, el gran músico y escritor romántico alemán. Tanto el autor de *Las Flores del Mal*, como el de *El anillo de los Nibelungos* pertenecieron a una época similar: las postimerías del romanticismo. Baudelaire refuerza su concepción del símbolo artístico en Wagner. Pues bien, a través de Baudelaire se incuba en el peruano Eguren esa curiosidad por lo que actualiza Wagner de la mitología nórdica. El misterio y el enigma unió almas contemporáneas, como las de Baudelaire y Wagner. Eso mismo captó de ambos Eguren. De Baudelaire le vino no el satanismo, pero sí seguramente el sentido de la imagen original y sobria y el uso poético de las palabras tan acendrado en Eguren.

Si Eguren llegó a la asimilación de Wagner por la acción de Baudelaire, seguramente por tan digno intermediario pudo también operarse la fervorosa admiración a Edgar Allan Poe, en quien Egu-

ren encuentra correlato para su fantasía y su misterio. De Poe y de Baudelaire procede asimismo en Eguren el culto sugerente de la noche, y del último, sin duda alguna, la nostalgia de países lejanos y quiméricos, como la Germania, la Escandinavia, el Oriente.

En esta época, o sea en los dos primeros decenios del siglo XX, el temperamento poético más afín a Baudelaire fue Manuel Beltroy, inspirado poeta en su juventud y lector devoto de los poetas provenzales y franceses. Sus múltiples sonetos, publicados sobre todo en el semanario *Balnearios*, denotan la impronta "baudelairiana", en la forma depurada de prosaísmos y en los temas de sensual fantasía, aunque exentos de la amargura y de la angustia. Si en Eguren se produjo la asimilación de ciertas facetas típicas, incorporadas a una elaboración original, en Beltroy se anotaba la entusiasta adhesión juvenil a los mismos temas y al impulso formal, en un intento interpretativo derivado después a la propia versión de los poemas de *Las Flores del Mal*, en la que el esfuerzo de Beltroy, como hemos de ver más adelante, encontró el mejor resultado⁸.

Otro autor peruano de ese momento, Abraham Valdelomar, no fue "baudelairiano" en su obra, pero sí en su actitud personal. Gustaba practicar las excentricidades más detonantes frente a burgueses y provincianos burdos, y sin duda había leído en alguna biografía aquellas frases dichas en comedor lleno de gente y a voz en cuello: "Después de haber asesinado a mi pobre padre..." Y seguía contando. O esta interrogación: "¿No ha comido Ud. nunca sesos de niño?" Siguiendo el estilo del maestro, Valdelomar practicó esta suerte de divertidos recursos de notoriedad en las situaciones más inesperadas.

El impacto mayor de Baudelaire se operó de esta suerte sobre la generación reunida en torno de la revista *Colónida* (1916) que dirigía Valdelomar. La revista cobijó varias traducciones de sus poemas. Después de esa fecha han mantenido el culto de Baudelaire, entre otros, Manuel Beltroy y últimamente Raúl Deustua. Pero las versiones de Beltroy que se han venido publicando en los últimos 30 años revelan una identificación ejemplar con el espíritu y la letra del gran poeta francés y no vacilamos en calificarlas como las más acertadas en el mundo americano de habla hispana. Vibra en ellas la intensidad del acento desgarrado, el enigma lírico y el tono musical particular de la poesía de Baudelaire. Los poemas conservan su intensidad y la idea poética mantiene toda su vigencia. Las versiones muestran así cualidades po-

co comunes que no se dan con frecuencia en otros traductores americanos o españoles que no tienen, como tuvo Beltroy, el conocimiento ilustrado y vívido de la lengua francesa.

La admiración por Baudelaire ha fluctuado entre dos extremos, que marcan las dos características saltantes de la obra del poeta francés: el satanismo, o sea el desafío de los convencionalismos e idealismos vacíos de una sociedad adocenada y obsoleta y de una concepción caduca del arte; y de otro lado, el esencialismo poético, la concepción de un arte literario depurado de prosaísmos y estímulos de circunstancias extrañas a la función creadora. A ello se sumaron sus creaciones de técnica expresiva que superan las fórmulas caducas, las exigencias lógicas y la rigidez gramatical. Desde Baudelaire el arte de la poesía empezó a liberarse de las ataduras tradicionales y surgen nuevos conceptos de creación que inician una nueva época, que llega hasta nuestros días, en la producción poética.

El satanismo sedujo a algunos; el esencialismo cautivó a los más. En una u otra forma, Baudelaire brindó un legado invaluable a la posteridad.

La perdurable obra de Baudelaire ha dejado un aporte positivo en estas latitudes de América, donde su nombre es paradigma de verdad poética, de selección estética, de culto de la expresión simbólica, y de rigurosa elaboración de la palabra en cuanto vehículo depurado de la expresión literaria que equivale a superación de la dicción elocuente y retórica.

BIBLIOGRAFIA

- 1.— E. ZEGARRA BALLON, traducción de "La Musa enferma", publicada en *El Cosmos*, N° 1, Arequipa, Perú, junio de 1892.
- 2.— M. GONZALEZ PRADA, *Grafitos*, París, Tip. L. Bellenaud et fils, 1937.
- 3.— M. GONZALEZ PRADA, *Exóticas*, Lima, Tip. *El Lucero*, 1911.
- 4.— Véase: *Prisma* de Lima, Nos. 20, y 24, enero de 1907; *Balnearios*, de Barranco (Lima), N° 221, 29 de agosto de 1915; *Colónida*, Nos. 3 y 4, Lima, 1916; *El Perú*, de Lima, N° 227, 18 de marzo de 1917; *Variedades*, Lima, N° 760, 23 de setiembre de 1922.

- 5.— ALBERTO URETA, *Rumor de Almas*, Lima, 1911.
- 6.— Véase: *El Modernismo*, N° 4, Lima, diciembre de 1900.
- 7.— Véase *Balnearios*, N° 174, 8 de febrero de 1914; N° 175, 15 de febrero de 1914; N° 158, 26 de abril de 1914.
- 8.— Estas versiones se reunieron en un folleto de *Homenaje a Baudelaire*, Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1957. Es una edición bilingüe de 14 poemas, en versiones de M. Beltroy. Las mismas se recopilaron en Manuel Beltroy, *Florilegio Occidental*, Lima, Impr. de la UNMSM, 1963, pp. 27-46.

El doctor Carlos Capuñay Mimbelo, Director del Instituto de Investigaciones Económicas de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de San Marcos, es autor de importantes monografías sobre la problemática económico-social del Perú.

La teoría de los Aranceles preferenciales

I. CONCEPTO DE ARANCELES PREFERENCIALES

Se llama *Aranceles Preferenciales* a los derechos de importación cuya cuota de gravamen es menor que la que se aplica en forma general. Ellos inciden con menor intensidad sobre los artículos importados de un país o de un conjunto de países, que se trata de favorecer. Cuando tales preferencias se otorgan a países en desarrollo comportan para éstos un mayor intercambio y por tanto una mayor disponibilidad de capital de trabajo internacional. La política de aranceles preferenciales, esto es, la reducción o eliminación de los derechos de importación sobre las mercancías provenientes de una área geográfica, facilita la expansión del comercio y el crecimiento de la economía nacional.

El Economista Sidney Dell en su obra "Bloques de Comercio y Mercados Comunes", al referirse al proceso de integración económica considera como la primera etapa de dicho proceso a la Zona Preferencial, entendiendo por ésta al área geográfica en la que dos o más países convienen hacerse concesiones arancelarias más favorables que las que rigen para terceros países, comprendiendo entre estas Zonas Preferenciales a la Comunidad Británica de Naciones, a la Unión Francesa y a las Zonas de Preferencia de los Estados Unidos de Norte América con Filipinas y otros países. De otro lado el Economista Raúl Prebisch, en su Informe a la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo celebrada en Ginebra el 23 de marzo de 1964, al referirse a las Preferencias y con el fin de dejar establecido que éstas no pueden adoptarse en forma general subrayó que deben distinguirse tres tipos de Preferencias:

- 1º Las que se otorgan los países industrializados entre sí;

2º Las que otorgan éstos a los países en proceso de desarrollo; y

3º Las que se otorgan estos últimos entre sí.

Para una mayor comprensión de esta diferenciación de Preferencias conviene indicar que al primer tipo corresponden las que se otorgan los países miembros de la Comunidad Económica Europea (C.E.E.); al segundo tipo, las que éstos otorgan a los Estados Africanos Asociados, o las que Inglaterra otorga a los miembros del Commonwealth; y al tercer tipo, las que se otorgan los miembros de la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio (ALALC), o los miembros del Mercado Común Centroamericano.

II. APARICION DE LA POLITICA DE ARANCELES PREFERENCIALES

1.— Caso de Inglaterra.

a) *Las Preferencias otorgadas por las Colonias.*

Revisando la historia económica mundial, nos encontramos con la sorpresa de que los Aranceles Preferenciales se originaron en una situación diferente a la que rige en la actualidad. Fueron las Colonias de Inglaterra las que otorgaron un trato preferente a los productos provenientes de la Metrópoli. Pues bien, en la segunda mitad del siglo pasado, Australia y Canadá con miras a proteger su industria, elevaron sus derechos arancelarios tanto contra los productos de Inglaterra como contra los de otros países; sin embargo, a fines de 1890, Canadá decidió conceder un trato preferente a la Madre Patria, mediante la reducción de los derechos arancelarios sobre las mercancías inglesas; Australia y África del Sur siguieron muy pronto el ejemplo dado por Canadá. Ahora bien, los políticos y economistas ingleses de entonces sostienen que a fin de dar mayor fuerza al Imperio Británico era conveniente que Inglaterra, correspondiendo a este favor, estableciera un trato de preferencia a las mercancías de las Colonias Autónomas; exigiendo la introducción de una barrera arancelaria con respecto al extranjero, y dentro de la que se desarrollaría después libremente el comercio entre las distintas partes del Imperio. Esta tendencia proteccionista que se venía incitando en Inglaterra, por supuesto contraria al libre-cambismo que había venido soste-

niendo llegó a su máximo cuando en 1903, el Ministro de Colonias, Chamberlain, con gran energía creó los derechos arancelarios sobre los alimentos, dando un tratamiento preferencial a las Colonias Autónomas; sin tal acercamiento económico, Chamberlain temía que el Imperio Británico no permaneciese unido.

Como acabamos de ver, son las Colonias Británicas, las que al término del siglo pasado, establecen este tipo de política comercial para favorecer el intercambio con la Metrópoli, y más tarde, ésta, en 1903, corresponde a dicho favor, adoptando un régimen de preferencia para los productos alimenticios provenientes de aquéllas.

b) *El Acuerdo de Otawa: 1932*

Al abandonarse el patrón oro en 1931 como consecuencia de una crisis de liquidez, Inglaterra, para regular su balanza de pagos y para contrarrestar a los elevados derechos de importación adoptados por otros países, principalmente por los Estados Unidos de Norte América, decidió reajustar su política arancelaria, estableciéndose derechos considerables sobre la mayoría de las mercancías de procedencia extranjera. Sin embargo, con miras a mantener siempre unidos a los países integrantes del Commonwealth, en el año de 1932 tuvo lugar en Otawa la Conferencia de las Naciones Integrantes del Imperio Británico. El propósito de esta Conferencia fue la ampliación del trato de preferencia entre aquéllas. En ella se estableció un trato preferencial insignificante para los productos originarios de la Metrópoli, en tanto que los demás miembros del Imperio recibieron una preferencia mucho mayor, ya que se hizo permanente la libertad aduanera para varias mercancías de las Colonias Autónomas. A manera de ejemplo: la mantequilla proveniente de los estados miembros del Imperio Británico, estaba exonerada de todo gravamen de importación, mientras que cuando se trataba de la procedente de otros países, se le recargaba con el 15% de derechos aduaneros; además la Gran Bretaña dio garantías al Commonwealth de que la importación de algunas mercancías no serían reguladas por contingentes. El Acuerdo de Otawa se ha renovado y viene rigiendo en los actuales momentos como lo veremos al referirnos más adelante a sus alcances contemporáneos. En razón de estar vinculados a este Acuerdo todos los países integrantes del Imperio Británico, se le ha denominado el Acuerdo de la Preferencia Imperial.

Aparte del Commonwealth, en Europa han funcionado como Zonas Preferenciales, la Unión Francesa con sus Colonias y los Imperios Coloniales de Bélgica y Portugal.

2.— *Caso de Estados Unidos de Norte América.*

Es interesante advertir que así como Inglaterra, por razones de carácter político y económico, adoptó una política económica liberal para con sus Colonias, Estados Unidos igualmente estableció un trato de preferencia para los países en los que ejercía su hegemonía, a comienzo del presente siglo.

En el año de 1902 se celebró entre Estados Unidos y Cuba un Tratado de Comercio con cláusulas de preferencia sobre la base de la reciprocidad. Dicho tratado es renovado y ampliado posteriormente en los años de 1934; 1939 y 1941. En todos ellos se dejó establecido un trato especial para el azúcar y el tabaco, pues estos productos que estaban sujetos a restricciones cuantitativas, gozarían de un gravamen aduanero inferior al que se imponía al azúcar y tabaco de otros lugares. Los artículos que al momento de celebrarse estos tratados no estaban sujetos al derecho de importación, Estados Unidos se comprometió a no crear ningún gravamen aduanero. Por su parte Cuba hacía concesiones para muchos productos americanos hasta 1/5 y 3/5 de los aranceles vigentes. Del mismo modo este trato de preferencia aduanera se aplicó para las Filipinas, Puerto Rico, Hawái y otros.

III. LAS PREFERENCIAS ARANCELARIAS CON RELACION A LOS ACUERDOS INTERNACIONALES SOBRE POLITICA COMERCIAL Y CON LOS MERCADOS COMUNES

1.— *La Carta de La Habana.*

A.— *Antecedentes.*

a) *La Carta del Atlántico.*— Hacemos mención a este documento de derecho público internacional por razón de ser la fuente de inspiración de los Convenios y Tratados celebrados con el propósito de estimular las relaciones económicas entre los distintos países y de lograr el desarrollo económico y el mejoramiento del nivel de vida de los mismos. La Conferencia del Atlántico, de la que emergió la referida Carta se inició el 9 de agosto de 1941,

cuando Roosevelt y Churchill se reunieron en un lugar secreto del Océano, en Placente Bay, Terranova; ambos personajes acudieron acompañados de sus respectivos asesores y después de una serie de cambios de ideas y de discusiones, creyeron conveniente suscribir esa Carta a fin de demostrar al mundo su interés por la solución de los problemas que sobrevendrían en la Post-Guerra. A nosotros nos interesa hacer alusión al artículo IV, el que después de una serie de discusiones, se redactó en los términos siguientes: "La Gran Bretaña y los Estados Unidos se esforzaron en facilitar a todos los países, grandes y pequeños, vencedores y vencidos, el acceso a las materias primas del mundo y a las transacciones comerciales que les son necesarias para su prosperidad".

b) *Plan Clayton*.— El Gobierno de los Estados Unidos de Norteamérica atendiendo al llamado de la Carta del Atlántico y con miras a establecer las bases de una futura organización del comercio internacional, encomendó a un grupo de Expertos dirigidos por William Clayton, la elaboración de un documento que señalara los principios rectores de dicha organización. Fue así como con el título de Propuestas para una Conferencia Internacional sobre Comercio y Ocupación presentó un Proyecto en noviembre de 1945 a la consideración del pueblo de los Estados Unidos y de los pueblos y gobiernos de otros países, como etapa de preparación para la referida Conferencia.

Las Propuestas o el Plan Clayton se basaban en el principio de que "era indispensable la acción común sobre el comercio y la ocupación, si se quiere tener éxito en los Acuerdos sobre la estabilidad de la moneda y de los cambios de la corriente de capital e inversión; por lo tanto, habría que actuar de manera efectiva con respecto a la ocupación y a las barreras y discriminaciones al comercio o se expondrá al fracaso todo el programa de cooperación económica internacional".... Según esto, el Plan se refirió a proposiciones sobre ocupación y sobre organización del comercio internacional; señalando los fines de esa organización, la política comercial a seguir, dentro de la que se analizaba los aspectos relacionados con aranceles y preferencias, las restricciones cuantitativas al comercio, la política de subsidios, etc.

Como veremos más adelante, las pautas señaladas en estas Propuestas se tomaron muy en cuenta al discutirse y elaborarse la Carta de La Habana. Lo interesante es dejar bien subrayado que el Plan Clayton fue uno de los antecedentes de este Código de Comercio Internacional.

B.— *Génesis de la Carta de La Habana.*

Indudablemente que las Propuestas Clayton publicadas por el Gobierno Americano en noviembre de 1945 constituyeron una innovación, que fue escuchada en el seno de las Naciones Unidas. Es así como en febrero de 1946, el Consejo Económico y Social de ésta acordó convocar para la celebración de la tan demandada Conferencia; y por la misma resolución creó un Comité Preparatorio encargado de redactar un Proyecto de Carta para la Organización Internacional de Comercio, documento no oficial, que podía ser empleado como base de discusión por el Comité Preparatorio. Las 17 naciones representadas en la primera sesión del Comité celebrado en Londres en el otoño de 1946, redactaron un Anteproyecto de Carta llamado Proyecto de Londres, que fue elaborado en Nueva York por un Sub Comité de Redacción durante el invierno de 1946-47. El Anteproyecto de Nueva York se convirtió en el documento básico de la discusión en la Reunión del Comité Preparatorio celebrado en Ginebra durante la Primavera y Verano de 1947. El Proyecto de Ginebra terminado el 22 de agosto de 1947 se convirtió a su vez en el documento básico estudiado por las 57 naciones que finalmente se reunieron en la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Ocupación celebrada en La Habana del 21 de noviembre de 1947 al 24 de marzo de 1948. El documento que salió de esa Conferencia fue denominado Carta de La Habana para una Organización Internacional de Comercio. Es interesante advertir que dicha Carta no tuvo el número necesario de ratificaciones para entrar en vigencia y, en 1951 los gobiernos de los Estados Unidos y el Reino Unido anunciaron que no volverían a someterlo a la aprobación parlamentaria. La no ratificación de esta Carta, como dicen muchos autores y comentaristas, fue perjudicial para los países subdesarrollados en razón de que se carecía de un documento legal para organizar y reestructurar el comercio internacional. Sin la Carta de La Habana han podido ocurrir discriminaciones como las establecidas por la Comunidad Económica Europea.

C.— *Ánalisis de la Carta.*

a) *Organización Internacional del Comercio.*- La Carta de La Habana preveía la creación de una Organización Internacional de Comercio (OIC), cuya misión esencial era:

1º Poner en práctica la Carta. Sobre el particular cabe hacer presente, como ya lo hemos dicho, que la referida Carta no llegó

a entrar en vigencia porque no existió el número suficiente de ratificaciones;

2º Estudiar los problemas relativos al comercio internacional. Al respecto es digno mencionar que en este caso desde el punto de vista de las Naciones Unidas, la Organización Internacional de Comercio iba a desempeñar para éste la misma función que desempeñan el Fondo Monetario Internacional y el Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento para los asuntos monetarios y crediticios. El error en que se ha incurrido es no haber creado esta tríada de organismos esenciales para enfocar el problema del comercio, del dinero y del crédito, con métodos que tuvieran en cuenta las características de cada uno de estos fenómenos; y de allí que en la actualidad los problemas del comercio exterior quieran solucionarse en el ámbito monetario y estableciendo restricciones a la economía en general. Si se hubiese aprobado la creación de la Organización Internacional del Comercio la fórmula de solución de las intrincadas relaciones comerciales imperantes actualmente y en particular en el área subdesarrollada, se habrían circunscrito a escudriñar en el mismo intercambio comercial las causas de los males que adolece el comercio internacional. La Organización Internacional de Comercio habría planteado la solución de ese desequilibrio sosteniendo, ceteris paribus, que es necesario ampliar los mercados de exportación de los países subdesarrollados mediante la eliminación de las discriminaciones, de las restricciones y de toda la serie de trabas como veremos más adelante. Y de allí que al no existir un organismo como aquél, recurramos ahora desesperadamente a Conferencias Internacionales como la de Comercio y Desarrollo celebrada últimamente en Ginebra, para ver si podemos entenderlos y llegar a un acuerdo que facilite el esclarecimiento de los problemas que agobian al comercio exterior; y

3º Arbitrar fórmulas para las diferencias surgidas entre los países miembros. Esta atribución como veremos más adelante ha sido asignada al Acuerdo General sobre Tarifas y Comercio.

La Organización Internacional de Comercio, debía estar compuesta por una Asamblea de países miembros, un Consejo Ejecutivo de 18 miembros, una Secretaría General y un Director General.

b) *Principios Generales de la Carta.*— La Carta enunciaba los siguientes principios:

1º *El principio de la no discriminación en materia de comercio;* el Artículo XVI de la Carta proscribía toda discriminación entre países; pero enunciaba las excepciones a tal principio:

- Mantenimiento de las regiones preferenciales existentes entre territorios políticamente ligados: Commonwealth, Unión Francesa y los Imperios Coloniales de Bélgica y Portugal.
- Autorización de regímenes no preferenciales entre países no desarrollados.
- Apoyo a las uniones aduaneras y áreas de libre cambio.

En este principio hay que observar dos cosas: por un lado, al no admitir discriminaciones en materia de comercio se deseaba que en el mundo existiera un trato igual desde el punto de vista de la política comercial para los países del Orbe; o sea pues, que ya no se establecieran Zonas o Areas de Preferencias aislada, en beneficio de grupos de países y en perjuicio de otros. Claro está que por razones de carácter político e histórico la Carta tuvo que respetar los regímenes del Commonwealth, de la Unión Francesa y otros. Quizás si la Carta de La Habana estuviese rigiendo y al amparo de este principio la Comunidad Económica Europea no habría establecido el trato de preferencia entre algunos miembros de la Comunidad y los Estados Asociados que antiguamente fueron sus Colonias. Precisamente y adelantándonos a uno de los puntos a tratar en esta Conferencia se critica la actitud del GATT frente a este hecho consumado por la Comunidad Económica Europea. Pues se dice que el GATT no ha debido admitir la creación de nuevas Zonas de Preferencia, ya que una de sus finalidades y, por supuesto la fundamental, es la de mantener el equilibrio en el intercambio del comercio internacional, y éste, lamentablemente se ha roto con la constitución de las nuevas Zonas de Preferencia. Por otro lado, al autorizar la Carta la formación de regímenes preferenciales entre países no desarrollados estaba señalando el camino para que los países de menores ingresos complementaran sus economías mediante la creación de zonas de libre comercio o mercados comunes.

2º *El principio de la reducción de los derechos arancelarios sobre las bases de reciprocidad y ventajas mutuas.* Desde el punto de vista general este principio es alentador para el desarrollo del comercio internacional, pero señores, en un mundo constituido, por una parte, por países altamente desarrollados y, por otra, con países de reducidos ingresos, no podíamos

invocar un trato igual a base de la reciprocidad y de las ventajas mutuas. Las estructuras económicas de estos grupos de países son completamente dispares y por consiguiente los instrumentos o medios a utilizar para tratarlos deben ser también diferentes. Señores, la situación económica y social que impera en el mundo en los años posteriores a la Segunda Guerra es completamente distinta a la que rigió en los años de la primera post-guerra. En aquel entonces y hasta después de la depresión del 30 el anhelo de los pueblos fue expandir su comercio internacional para disponer de los ingresos de divisas requeridas para hacer sus compras en el extranjero; hoy los pueblos y en especial los subdesarrollados no sólo anhelan eso, sino, y esto es lo fundamental, la superación del estado de infradesarrollo en que se encuentran y por lo tanto el mejoramiento de sus niveles de vida. El comercio internacional para estos pueblos es el medio para lograr estos objetivos. En consecuencia, si en materia de política comercial vamos a exigir un trato igual, entre un país desarrollado y otro subdesarrollado, las concesiones arancelarias que haría éste en favor del primero ahogarían, por la competencia de los productos manufacturados, su anhelo de superación y de vencer las ataduras que los mantiene en estado de pobreza.

3º *El principio de la supresión de las restricciones cuantitativas.* Sólo se tolera los derechos de aduana; sin embargo se señala algunas excepciones:

- Durante el período de transición previsto hasta marzo de 1951.
- En lo referente a los productos agrícolas de importación (si existe una política complementaria) y a los productos agrícolas de exportación en los casos de amenaza de general escasez.
- En los casos de los países en vía de reconstrucción y desarrollo, después de 1952.

Este principio es de trascendental importancia porque perseguía la eliminación de otra de las trabas del comercio internacional. Empero las restricciones cuantitativas siguen aplicando en el presente y especialmente por los Estados Unidos de Norte América como veremos más adelante; y

4º *El principio de la condenación de los Cartels Internacionales Privados.* La Carta autorizaba a la Organización Internacional de Comercio para reprimir las prácticas comerciales que en el comercio internacional entorpecen la competencia, restringen

el acceso al mercado o favorecen su control con carácter monopolista. Contrariamente a esta negativa de la Carta preconiza en uno de los capítulos los acuerdos intergubernamentales de productos básicos.

2.— *Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio (GATT)*

A.— *Antecedentes y Principios.*

En la misma Conferencia de Ginebra (1947), en la que se elaboró el proyecto definitivo de la Carta de La Habana, se preparó el Acuerdo General de Aranceles y Comercio, como instrumento provisional que fue puesto en vigor en 1948 por un grupo de países para facilitar las negociaciones arancelarias y adelantar el cumplimiento de algunas reglas del instrumento más amplio a que nos hemos referido: La Carta de La Habana. Lo que significaba pues que algunas de las medidas de política comercial consignadas en el Código de La Habana se aplicarían aun antes de ser firmada dicha Carta y mucho antes de que fuese ratificada por los futuros miembros de la Organización Internacional de Comercio, ratificación que como hemos dicho no se llegó a producir.

El Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio, aparte de las reglas concernientes al mecanismo de las negociaciones prescribían también sobre asuntos tales como Tarifas Arancelarias, Tributación Interior, Dumping, restricciones cuantitativas, cambios, subsidios y monopolios de Estado. Estas reglas tenían por finalidad asegurar el cumplimiento de las concesiones arancelarias y eran semejantes a los previstos en la Carta de La Habana y que ya hemos hecho referencia. Por otro lado, el Acuerdo llegó a excluir de la cláusula de más favor a las agrupaciones preferenciales que existían en 1948; autorizó el establecimiento de Uniones Aduaneras y Zonas de Libre Comercio, siempre que se ajusten a determinadas reglas; y reconoció la posibilidad de adoptar ciertas medidas para fomentar el desarrollo económico y proteger la situación del balance de pagos.

B.— *Actividades del GATT.*

Varias han sido las reuniones de los miembros integrantes del GATT, pero vamos a comentar las realizadas en las dos últimas décadas:

a) *Sesiones del GATT celebradas en Ginebra entre octubre de 1954 y marzo de 1955.*

Entre los acuerdos más importantes a que se llegó en esta reunión tenemos:

"La modificación del Artículo XVIII del Acuerdo con el fin de permitir ciertas condiciones en la aplicación de medidas protecciónistas en favor del crecimiento económico y el empleo de restricciones cuantitativas para equilibrar el balance de pagos y mantener un nivel de reservas adecuado para la continuación de los programas de desarrollo".

En este Acuerdo hay dos aspectos muy interesantes, en primer lugar las medidas protecciónistas para impulsar el crecimiento económico, que van dirigidas en favor de los países en desarrollo; y en segundo lugar, la relacionada con el empleo de restricciones cuantitativas para equilibrar el balance de pagos y mantener un nivel de reservas adecuado para la continuación de los programas de desarrollo. La última parte de este Acuerdo favorece a los países altamente industrializados, especialmente a los Estados Unidos, afectando con aquellas restricciones cuantitativas el comercio de exportación de las áreas subdesarrolladas. El contraste que se observa en la realidad es que la primera parte de este Acuerdo no ha sido invocada por los países de menores ingresos y en particular por los países de América Latina, en cambio los Estados Unidos sí prosiguen estableciendo restricciones a los productos primarios con el fin de amparar su producción nacional.

"Por último, en este Acuerdo es de importancia mencionar la no aceptación de la propuesta latinoamericana de incorporar al Gatt las propuestas de la Carta de La Habana relativas al otorgamiento de nuevas preferencias a los países en vía de desarrollo; y asimismo, se aprobó también un acuerdo para crear la Organización para la Cooperación Comercial, organismo que tendría por objeto administrar el Acuerdo General".

b) *Reunión de Ministros en Ginebra en noviembre de 1961.*
La Reunión de Ministros de 1961 adoptó, entre otras, las siguientes conclusiones:

"Teniendo en cuenta el menor grado de desarrollo de algunos países debería adoptarse una cantidad más flexible con respecto a la reciprocidad por parte de ellos".

Este acuerdo es de importancia vital para los países en proceso de desarrollo y viene a justificar lo que ya hemos esbozado

anteriormente: países con estructuras económicas diferentes no pueden adoptar una política comercial que los ponga en un plano de igualdad y equivalencia. La reciprocidad no puede ser absoluta. Se justifica que los países industrializados abran sus puertas a los productos de los países subdesarrollados, porque éstos requieren de ingresos para poder hacer sus compras al extranjero, propender su desarrollo y mejorar sus condiciones de vida; pero no se les podría exigir a estos últimos países, que hagan lo mismo para los productos de los países industrializados, porque el anhelo de impulsar su crecimiento quedaría frustrado con la competencia de procedencia foránea. Ya hemos dicho más adelante que la situación económica y social en el mundo es diferente en los actuales momentos en comparación con los años 1920 ó 1930. Si se quiere mantener una unidad política en Occidente, es necesario que los grandes países estimulen el crecimiento de los pequeños, ya que de ese modo se hace frente a las tendencias de carácter revolucionario.

"Se adoptó, y esto es también de gran importancia, una declaración en la que se recomienda a los gobiernos de las partes contratantes, eliminar las restricciones cuantitativas, reducir los aranceles y disminuir o suprimir los impuestos internos que afectan a las importaciones de los países en desarrollo; mitigar o eliminar las preferencias que benefician a algunos países en desarrollo en perjuicio de otros; limitar el uso de subsidios a la producción y exportación susceptible de reducir las perspectivas de comercio de los países menos desarrollados y, por último, practicar una ordenada colocación de excedentes agrícolas".

La importancia de estas conclusiones se explica por ellas mismas; su propósito era expandir el comercio de los países en proceso de desarrollo.

Desafortunadamente los acuerdos de la Reunión de Ministros de 1961, no respondieron a las expectativas de los países en desarrollo que, en mayo de 1963 propusieron un programa de acción aprobado por las partes contratantes, con la abstención de los países de la Comunidad Económica Europea y los países asociados de África y Madagascar. Este programa precisó que no se crearan nuevos obstáculos arancelarios o de otros tipos al comercio con los países menos desarrollados; que los países desarrollados acordaran eliminar los aranceles sobre los productos primarios importantes para los países en vía de desarrollo; y por último, que los países industrializados se comprometieran a reducir

progresivamente sus impuestos internos, con miras a suprimirlos del todo el 31 de Diciembre de 1965.

La Reunión Ministerial de mayo de 1963 creó un Grupo de Trabajo para estudiar las posibles modificaciones al texto actual del Acuerdo General de Tarifas y Comercio; considerando ampliar las posibilidades de comercio internacional y de los ingresos provenientes de esas fuentes para los países en vía de desarrollo; modificar la cláusula de tratamiento incondicional de nación más favorecida para llegar a nuevos arreglos preferenciales en favor de los países menos desarrollados; desarrollar una política anti-dumping y proporcionar ayuda para el desarrollo de los pueblos de menores ingresos.

Antes de terminar el análisis del Acuerdo General de Aranceles y Comercio no podemos dejar de mencionar a los Acuerdos Internacionales sobre Productos Básicos que han venido a complementar los propósitos trazados en el Acuerdo General. Estos Acuerdos sobre productos básicos, inspirados indudablemente en la Carta de La Habana, tiene, como finalidades moderar las fluctuaciones cíclicas de los precios y evitar que lleguen a una situación de sobre-producción. Los Convenios en operación son los que se extienden al trigo, al azúcar, al estaño, al café y al aceite de oliva. Indudablemente que estos Convenios han jugado un rol importante frente a la política comercial desarrollada por Estados Unidos con relación a la exportación de sus excedentes. Sin embargo, hay autores que han llegado a sostener que sus disposiciones no han funcionado eficazmente frente a situaciones provocadas no solamente por Estados Unidos, sino por el Commonwealth y por la misma Comunidad Económica Europea.

3.— *La Comunidad Económica Europea.*

El 25 de mayo de 1957, Francia, los Países Bajos, Bélgica, Luxemburgo, Alemania Occidental e Italia, firmaron un Convenio en Roma, con el que quedó establecida la Comunidad Económica Europea, conocida también con el nombre de Mercado Común. El propósito de la Comunidad Económica Europea era constituir de inmediato una Unión Aduanera con miras a formar posteriormente el Mercado Común como la expresión máxima de la integración económica europea. En el Tratado se prescribió la abolición progresiva de aranceles entre los países miembros de la Comunidad. Se señaló el lapso de 12 años para la eliminación de las tarifas

arancelarias que regulaban el intercambio entre los países integrantes. Dicha eliminación se haría en tres etapas, hasta que en el último año los aranceles quedaran abolidos. En otros términos, el tratado estableció que estos países deberían adoptar aranceles preferenciales para los productos que son materia de intercambio; quedando así constituida una Zona de Preferencia entre países altamente industrializados. Aparte de estas disposiciones relacionadas con los aranceles, también se acordó el establecimiento de una tarifa aduanera para terceros países.

Un hecho interesantísimo, dentro de la Comunidad Económica Europea con proyecciones para los países subdesarrollados que se hallaban al margen de la Comunidad es la incorporación a esta Comunidad de los Estados integrantes de la Unión Francesa y del Imperio Colonial de Bélgica, a los que hacían extensivas las preferencias aduaneras otorgadas a los seis países de Europa, aparte de la ayuda financiera que se les proporcionaba para la promoción de su crecimiento económico.

La constitución del Mercado Común produjo una reacción en el seno de las Naciones Unidas y en el Acuerdo de Tarifas y Aranceles de Comercio, porque la constitución de dicho Mercado significaba el establecimiento de una nueva Zona de Preferencia, con todas las restricciones que le caracterizan sobre el intercambio comercial. Igualmente, los países del Centro y Sudamérica dejaron escuchar su protesta porque la incorporación de las naciones de ultramar implicaba una limitación a su comercio de exportación, en particular de los productos tropicales como el café, cacao y plátano.

En realidad, las estadísticas publicadas por los distintos organismos internacionales ponen bien en claro, cómo América Latina, por ejemplo, ha ido perdiendo el mercado de los países integrantes de la Comunidad Económica Europea, en cuanto a la exportación de los productos tropicales: café, cacao, plátanos; y asimismo, en lo que se refiere a los productos de las zonas templadas (maíz, trigo, cebada, aceite y otros).

Aparte de estas limitaciones al comercio de exportación también en el seno de la Comunidad Económica Europea se ha desarrollado un afán por fomentar su producción agrícola y, asimismo, se han establecido fuertes contribuciones para los productos provenientes de otras zonas. Estos dos hechos redundan en perjuicio de las exportaciones primarias de los países no miembros de la Comunidad.

4.— *Las Negociaciones Kennedy.*

El Kennedy Round viene a ser el conjunto de negociaciones de los Estados Unidos de Norte América iniciadas por el extinto Presidente con la Comunidad Económica Europea, para llegar a establecer una reducción de aranceles, casi total para ciertos productos y en otros en menor grado, y también para los aranceles aplicables a los productos provenientes de los países subdesarrollados. El Presidente Kennedy, amparado en la ley de expansión comercial aprobada en 1962, pensó mediante esas negociaciones que se han venido sucediendo año tras año, llegar a una liberalización del comercio mundial para de ese modo suavizar los efectos de las preferencias establecidas por el Mercado Común Europeo.

En el presente mes de Junio se ha puesto término a estas negociaciones y los principales puntos acordados son:

- 1.— Reducción de aranceles para unos 6,300 rubros industriales y agrícolas de comercio mundial, desde animales en pie hasta residuos y chatarra. Las rebajas fueron convenidas sobre una base recíproca, y cada país participante se beneficiará con nuevas oportunidades de exportación a las otras.
Los de menor desarrollo se beneficiarán de las rebajas arancelarias sin tener que ofrecer medidas de reciprocidad.
- 2.— Un nuevo precio mínimo mundial más alto para cereales, de 1.73 dólares el bushel para trigo rojo de invierno, puesto en muelle en puertos del Golfo de México.
- 3.— Un programa internacional de ayuda alimenticia de 4'500,000 toneladas anuales con aportes de las principales naciones industriales, al igual que los Estados Unidos.
- 4.— Un acuerdo contra el "dumping" para proteger a los hombres de negocios contra competidores extranjeros que traten de exportar artículos a menor precio del costo.

Es interesante observar que el acuerdo referente a las reducciones arancelarias para los países subdesarrollados no implicará la reciprocidad por parte de éstos, pues es un punto a que nos hemos referido más arriba, sosteniendo que era el único modo de no estrangular el comercio de aquellos países. Claro está que esto denota un avance, pero por otro lado, su efecto no ha sido tan alentador porque según cálculos de economistas autorizados, estiman que de los 40,000 millones de dólares a que llegan las

concesiones hechas, los países subdesarrollados sólo se beneficiaron en mil millones de dólares, que la América Latina tendrá que compartir con Asia y África.

IV. LA POLITICA COMERCIAL CONTEMPORANEA DE INGLATERRA Y ESTADOS UNIDOS

1.— *Política Comercial de Inglaterra.*

Ante todo debemos subrayar que Inglaterra es el primer importador en el mundo de productos alimenticios, y por consiguiente toda política que desarrolle respecto a su comercio exterior afecta a los países exportadores de aquella clase de productos, entre los que cabe considerar a los países de América Latina.

Pues bien, la política comercial de Inglaterra implica dos clases de medidas:

- 1º Las relacionadas con la política agrícola tendientes a fomentar la producción de productos agropecuarios; y
- 2º La relacionada con las preferencias arancelarias conforme al Convenio de Otawa de 1932.

Entre las primeras tenemos las que favorecen a los productos locales, mediante los subsidios al ganado, lana, leche, huevos, trigo, cebada, avena, centeno, papas y remolacha azucarera. Gracias a estos subsidios se asegura a los productores precios garantizados para la venta de sus productos; y cuando los precios en el mercado resultan inferiores a éstos, el Estado paga mediante un subsidio la diferencia. El efecto de esta política es que restringe las importaciones de los productos agropecuarios de las áreas subdesarrolladas, dentro de las que se encuentra América Latina. Entre las segundas debemos considerar los aranceles preferenciales vigentes en virtud del Convenio de Otawa. Según éste, se grava a los productos no originarios del Commonwealth con derechos arancelarios de 10% ad valórem a la harina de trigo, la cebada, el centeno y la harina de centeno; de 20% para las conservas enlatadas; de 0.75 peniques por libra de carne vacuna enfriada y de 0.66 peniques por libra de carne congelada; quedando libre de derechos, en cambio el trigo y el maíz, dos de los cereales más importantes en el conjunto de las importaciones británicas. Por otro lado, se aplican preferencias para determinados productos tropicales (plátano, azúcar, cacao y café) con el fin de asegur-

rar la participación predominante de los países del Commonwealth; además, en Inglaterra se sigue imponiendo restricciones cuantitativas a la importación de plátanos, en especial a la procedente de la zona del dólar.

Estas discriminaciones, ya sea en forma de preferencias arancelarias o en forma de restricciones cuantitativas, limitan las exportaciones de los países de América Latina, ya que éstos proveen al mundo con productos de zonas templadas y productos de zonas tropicales. América Latina frente a Inglaterra se halla en la misma situación que respecto a la Comunidad Económica Europea. En estas dos áreas ha disminuido la importación de los productos provenientes de los países latinoamericanos.

2.— *Política Comercial de Estados Unidos de Norte América.*

En la política comercial de los Estados Unidos, por razones de método debemos distinguir dos etapas: la comprendida entre 1930-49 y la que abarca desde 1950 hasta nuestros días.

En la primera debemos referirnos brevemente a la Ley Hawley Smooth y a la Ley de Tratados Comerciales Recíprocos.

En el año de 1930, el gobierno americano para contrarrestar los efectos de la gran depresión y defender a los productores locales de la competencia extranjera, dio la Ley Hawley Smooth mediante la cual elevó los derechos arancelarios constituyendo con esto una barrera para el ingreso de los productos extranjeros. Esta medida, en vez de contribuir a aliviar el desequilibrio en el comercio internacional, más bien creó nuevas trabas al intercambio que los demás países en represalia se vieron obligados a elevar sus aranceles y adoptar restricciones cuantitativas a los productos americanos. El efecto de esta Ley para los países de América Latina fue desastroso: debilitó enormemente su comercio de exportación, provocando con ello que la crisis se extendiera a los países latinoamericanos. Esta situación venía prevaleciendo desde el año 1930 hasta 1934. Al asumir el gobierno Franklin Delano Roosevelt, tuvo como una de sus preocupaciones, restablecer el equilibrio en el comercio mundial y para ello sin atreverse a derogar la Ley Hawley Smooth logró que se diera la Ley de Tratados de Comercio Recíprocos, con la que se pensaba contrarrestar los efectos de la Ley del año 1930. Conforme a la Ley de Tratados Recíprocos el Gobierno Americano fue autorizado para celebrar tratados de comercio con los países del Orbe sobre la base de la

cláusula de la nación más favorecida y del principio de la reciprocidad. En virtud de esta ley se celebraron tratados con muchos países de Europa y América Latina, siendo Cuba el primero entre éstos y el Perú (1942) uno de los últimos. Con la celebración de dichos tratados fue restableciéndose el intercambio comercial sobre la base de los dos principios a que hemos hecho referencia, y que en cuanto a América Latina su aplicación por entonces se justifica, ya que los países de este hemisferio requerían expandir su comercio como fuera; sin embargo, en el momento actual en que viven los pueblos subdesarrollados, la adopción de esos principios para estimular las relaciones comerciales no encuentra explicación, porque si bien es cierto que América Latina precisa vender sus productos al exterior, también es verdad que los países que la integran anhelan su crecimiento a base del desarrollo de su agricultura, industria y demás actividades, y ello no se lograría si Estados Unidos en el campo de su política comercial exigiera de sus países vecinos un trato de igualdad. Esto quiere decir, que si en el futuro Norte América, celebrara bilateral o multilateralmente tratados de comercio con América Latina, las concesiones que él haga no deben entrañar la reciprocidad de parte de los países del Sur.

En la segunda etapa (1950 al presente) la política comercial de los Estados Unidos de Norte América hay que estudiarla en relación con los productos agropecuarios, con los productos minerales y combustibles, y con los productos manufacturados.

En cuanto a los productos agropecuarios, la política agrícola de los Estados Unidos se desarrolló con más amplitud que la emprendida por Inglaterra.

A fin de proteger y proporcionar ayuda a los productores locales se adoptaron las siguientes medidas:

1º *El establecimiento de precios garantizados*, que provocó el aumento de la producción agropecuaria, significando esto un autoabastecimiento para el consumo nacional y por ende una menor importación de esta clase de productos procedentes de América Latina y de los demás países subdesarrollados.

2º *Mediante los subsidios otorgados a la agricultura y a las exportaciones* se procuró que los productos originarios de los Estados Unidos se colocaran a un menor precio en los mercados internacionales, lo que venía a constituir una competencia desfavorable para los productos extranjeros.

3º *La Política de Excedentes autorizada por la Ley 480 de 1954*, según la cual el gobierno americano está facultado para adquirir excedentes agropecuarios de su país y venderlos al extranjero a precios inferiores a los del mercado mundial y para ser pagados con moneda del país importador. Estos excedentes se han exportado no sólo a países subdesarrollados, sino a muchos países desarrollados de Europa, con lo que se ha reducido el mercado de colocación de los productos latinoamericanos y de otras áreas subdesarrolladas. Como en los casos anteriores, la exportación de excedentes afecta directamente a los países de menores ingresos cuyas exportaciones están constituidas por productos primarios.

4º *Las Restricciones Cuantitativas, hechas efectivas mediante cuotas de importación al azúcar*. Sobre el particular hay que considerar las cuotas por países, que favorecen a Filipinas y América Latina, y la cuota global para cubrir el déficit de consumo nacional con compras en el mercado mundial. La importación de azúcar sujeta a la cuota global paga derechos de importación variables, en tanto que la exportación de azúcar de Filipinas y América Latina paga la quinta parte de la cuota global. O sea pues que en cuanto a la importación de este producto, Estados Unidos establece un trato preferencial, pero que no reviste trascendental importancia.

5º *Por último, en cuanto a la importación de carnes*, han existido y existen hasta ahora, restricciones sanitarias para la carne argentina, lo que ha permitido una mayor importación de carne de Australia y Nueva Zelanda.

A fin de apreciar la forma como ha ido creciendo el comercio de exportación de productos agropecuarios de los Estados Unidos, tenemos que la exportación de granos en el período de 1951-55 representó 1,143 millones de dólares y en 1960 1,650 millones de dólares. Las exportaciones de productos agrícolas conforme a la Ley 480, de 1954 a 1959 representó 5,059 millones de dólares y de 1954 a 1962, 9,145 millones de dólares. Por último las exportaciones de trigo de América del Norte, de 1934 a 1938 representaron el 36% de la exportación mundial, mientras que las de América Latina el 24%; de 1959 a 1961 las exportaciones de trigo de Norte América aumentaron al 62%, en tanto que en América Latina disminuyeron al 6%; lo mismo sucede con el maíz, en que se produce un fuerte ascenso del procedente de los Estados Unidos y una pronunciada caída del proveniente de América Latina.

En lo que respecta a los productos minerales y combustibles, la política comercial de los Estados Unidos en general es favorable; sin embargo, la importación de cobre, plomo y petróleo están sujetas a tarifas y cuotas para proteger la producción nacional; el petróleo proveniente del Canadá y México goza de un tratamiento liberal, indudablemente por ser países vecinos.

Por último, para los productos manufacturados, los aranceles se diferencian de acuerdo con el grado de elaboración de los productos correspondientes; esto indica que el producto elaborado o manufacturado está sujeto a un mayor gravamen que los productos primarios. Como muy bien dicen algunos economistas, esta política tiene como propósito impedir la industrialización de aquellos productos en los lugares de origen, donde son explotados por empresas extranjeras; pero además, esta clase de aranceles se hace extensiva a otro tipo de manufactura procedente de países subdesarrollados.

V. LAS PREFERENCIAS ARANCELARIAS AL NIVEL DE LAS CONFERENCIAS INTERNACIONALES CONTEMPORANEAS

1.— *Conferencia Mundial sobre Comercio y Desarrollo Económico en Ginebra.*

El 23 de marzo de 1964, se celebró en Ginebra la Conferencia de las Naciones Unidas para estudiar todos los problemas relacionados con el comercio y desarrollo y hacer las recomendaciones requeridas para la solución de los mismos. Las conclusiones a que se arribó en estas conferencias no se han traducido en normas de carácter positivo, sino en meras recomendaciones para promover el desarrollo económico y progreso social de la Comunidad Internacional, mediante la expansión del comercio internacional y la ayuda financiera que los países altamente desarrollados proporcionarán a los países subdesarrollados. Aparte de las recomendaciones de carácter general, interesa al tema de esta conferencia, las relativas a los problemas internacionales que plantean los productos básicos y, entre ellas, las recomendaciones para adoptar un programa de medidas y disposiciones encaminadas a eliminar los obstáculos (arancelarios, no arancelarios y de otra índole) y las prácticas discriminatorias, ampliar las oportunidades mercantiles y su importación por los países desarrollados; asimismo, se reco-

mienda la adopción de un programa relativo a los Convenios Internacionales sobre productos básicos con el objeto de estimular las exportaciones y acrecentar con ello los ingresos reales de los países en desarrollo.

De estas conclusiones se deriva que el anhelo de las Naciones Unidas es liberalizar el comercio entre los países desarrollados y subdesarrollados, al recomendar la eliminación de toda clase de discriminaciones.

2.— *El Programa de Acción convenido en Punta del Este.*

En este Programa de Acción, convenido en la primera quincena de abril del presente año por los Presidentes Americanos, llamamos en su Capítulo III sobre medidas para mejorar las condiciones del comercio internacional de América Latina, el anhelo de lograr el desarrollo económico de este hemisferio venciendo la serie de trabas a su comercio exterior, que para dichos países constituye el factor fundamental para la elevación de sus ingresos individuales.

Para el efecto, los Presidentes Americanos acordaron:

1º Actuar coordinadamente en las negociaciones multilaterales con el fin de lograr, sin que los países desarrollados esperen reciprocidad, la máxima reducción posible o la eliminación de los derechos aduaneros y otras restricciones que dificultan el acceso de los productos latinoamericanos a los mercados mundiales. Con el propósito de liberalizar las condiciones que afectan a las exportaciones de productos básicos de interés especial para los países latinoamericanos, el gobierno de los Estados Unidos se propone realizar esfuerzos conforme a las disposiciones del Artículo 37, inciso (a) del Protocolo de Buenos Aires.

2º Considerar conjuntamente los posibles sistemas de trato preferencial general no recíprocos, para las exportaciones de manufacturas y semi-manufacturas de los países en vías de desarrollo, con miras a mejorar las condiciones del comercio de exportación de la América Latina.

3º Emprender una acción conjunta en todas las instituciones y organismos internacionales que tenga como objetivo eliminar las preferencias discriminatorias en perjuicio de las exportaciones latinoamericanas.

4º Fortalecer el sistema de consultas intergubernamentales y realizarlas con la debida anticipación a fin de que sean eficaces y aseguren que los programas de colocación y venta de excedentes y reservas que afectan a las exportaciones de los países en desarrollo tengan en consideración los intereses de los países latinoamericanos.

5º Asegurar el cumplimiento de los compromisos internacionales de no introducir o aumentar las barreras arancelarias y no arancelarias que afecten a las exportaciones de los países en desarrollo, teniendo en cuenta los intereses de la América Latina; y

6º Aunar sus esfuerzos para fortalecer y perfeccionar los acuerdos internacionales existentes, en particular el convenio internacional del café, destinados a obtener condiciones favorables para el comercio de productos básicos que interesan a la América Latina y explotar todas las posibilidades de elaborar nuevos acuerdos.

Estos acuerdos revelan el deseo de los países latinoamericanos de poner término a las trabas aduaneras y demás restricciones a la exportación de sus productos primarios y manufacturados, que constituyen la fuente esencial para obtener los ingresos reales necesarios a su desarrollo económico. Es interesante anotar que estas recomendaciones han tomado en cuenta lo que siempre hemos venido sosteniendo: que la política comercial de los Estados Unidos y América Latina no debe basarse en el principio de la reciprocidad, porque ello equivaldría a estrangular el crecimiento de estos pueblos. Sin embargo, queremos dejar establecido que el Gobierno de los Estados Unidos ha tomado estos acuerdos como simples recomendaciones, sujetas a la consulta que haga a los demás países industrializados. El resultado de dicha consulta se infiere de los resultados de las negociaciones Kennedy, que, como ya sabemos, a pesar de acordar un trato especial para los países subdesarrollados, desde el punto de vista de los hechos, no representa un éxito satisfactorio para América Latina y los demás países en proceso de desarrollo.

CONCLUSIONES

De todo lo expuesto se desprende que son los países altamente industrializados los que en la actualidad organizan y dirigen el comercio mundial, señalando las normas y las condiciones que deben regularlo. Claro está que esta hegemonía de los países indus-

trializados no es de ahora, sino que ha venido imperando desde años atrás; pero lo que no se puede negar es que con la Constitución del Mercado Común Europeo, de la Asociación Europea de libre Comercio, la consolidación del Commonwealth y del predominio de los Estados Unidos de Norte América, esa hegemonía se ha reafirmado. Y es tal que los países de economía centralizada o planificada, se han visto obligados a readjustar los principios que rigen su Consejo de Asistencia Mutua, creado en 1949 y conocido con el nombre de COMECON, para de ese modo hacer frente a los alcances de la integración económica europea. Pues bien, nos preguntamos ¿qué les queda a los países subdesarrollados y entre éstos a los países latinoamericanos para contrarrestar esa hegemonía? La respuesta comportaría la adopción de las siguientes medidas:

- 1º En aras de mantener una armonía en el desenvolvimiento de la economía mundial, es imperativo proscribir las preferencias establecidas a favor de un determinado sector y en perjuicio del resto de la comunidad internacional, sobre todo de la comunidad que adolece de reducidos ingresos. En términos concretos, la Comunidad Económica Europea que representa los mercados tradicionales de los productos primarios, debe hacer extensiva sus preferencias a todo el mundo subdesarrollado y no sólo a favor de los Estados Africanos.
- 2º De no lograrse esta justa aspiración, Estados Unidos de Norte América, con el objeto de robustecer sus relaciones con los países latinoamericanos, deberá establecer un sistema de preferencias en favor de éstos, modificando su actual política agrícola y aboliendo las restricciones cuantitativas que existen para ciertos productos agropecuarios, mineros y manufacturados.
- 3º Y, si no se llegara a concretar esta medida, América Latina, a fin de no truncar el crecimiento de sus actividades económicas, deberá buscar nuevos mercados fuera del área occidental, en concordancia con lo recomendado por la Conferencia sobre Comercio y Desarrollo Económico de las Naciones Unidas, celebrada en Ginebra en 1964. Si muchos países industrializados mantienen por ahora relaciones comerciales con los países de la órbita socialista, ¿qué razones hay para que se obstaculicen las relaciones comerciales de América Latina con dichos países?
- 4º Urge unificar cuanto antes a los pueblos de Latinoamérica para formar un solo Mercado Común en este hemisferio. Dicho Mercado Común, por un lado, entrañaría una Zona de Preferencia en-

tre los países de Latinoamérica, y por otro lado, deberá exigir de los Estados Unidos, por razones históricas y políticas, el establecimiento de un régimen preferencial que les permita abrir su mercado para la colocación de sus productos, pero sin adoptar en la política comercial a desarrollar el principio de la reciprocidad. Si bien es cierto que con esta política no habría una reciprocidad convencional, también es verdad que la reciprocidad sería real, por cuanto, vendiendo nuestros productos en ese mercado, dispondríamos de los ingresos suficientes para comprar en él los bienes capitales que requerimos para nuestro desarrollo, así como también bienes de consumo que no producimos; y

5º El futuro de la política comercial de Latinoamérica y de los países subdesarrollados en general, no deberá concretarse a exigir solamente un trato preferencial para sus productos, sino que se asegure precios que permitan cubrir los costos y dejar un margen de beneficio que sirva de aliento a los productores locales. De esta manera se obtendrán mejores remuneraciones que permitan favorables relaciones de intercambio y, por consiguiente, una mayor capacidad para importar.

BIBLIOGRAFIA

- BALASSA A., BELA, *Futuro Comercial de los Países en Desarrollo*. Fondo de Cultura Económica, 1966.
- BALASSA A., BELA, *El Desarrollo Económico y la Integración*. CEMLA, 1965.
- BANCO CENTRAL DE RESERVA DEL PERU, *El Kennedy Round*, Publicado en el Boletín de marzo de 1967.
- BARANYAI, L. y MILLS, J. C., *Convenios de Estabilización de las materias Primas*. CEMLA., 1962.
- BARRE, RAYMOND, *Economía Política*, Tomo II. Editorial Ariel, Barcelona, 1963.
- CEPAL, *Estudio Económico de América Latina: 1964 y 1965*. Naciones Unidas, Nueva York.
- CEPAL, *El Comercio Internacional y el Desarrollo Económico de América Latina*. Fondo de Cultura Económica. 1964.
- DENIAU, J. F. *El Mercado Común*. Editorial Casanova, Barcelona, 1959.
- DELL, SIDNEY, *Bloques de Comercio y Mercados Comunes*. Fondo de Cultura Económica, 1965.

- FERRERO, ROMULO A., *El Perú y la Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo*. Cámara de Comercio de Lima, marzo, 1964.
- GARDNER, RICHARD N., *La Diplomacia del Dólar y la Esterlina*. Ediciones Troquel, Buenos Aires, 1966.
- GATT, *Las Actividades del GATT en 1961/1962*, Ginebra, 1962.
- LOJEWSKI, WERNER VON, *El Mercado Común Europeo*. Editorial Taurus, 1960.
- MARSH, DONALD BAILEY, *Comercio Mundial e Inversión Internacional. Economía de la Interdependencia*. Fondo de Cultura Económica, 1957.
- NACIONES UNIDAS, *La Inestabilidad de los Mercados de Exportación de los países insuficientemente desarrollados*. Nueva York, 1952.
- NACIONES UNIDAS, *Estudio Económico Mundial*, Nueva York, 1962.
- NACIONES UNIDAS, *Estudio del Comercio Interlatinoamericano*, Abril, 1956.
- OHLIN, BERTIL, *Comercio Exterior y Política Comercial*. Editorial Aguilar, Madrid, 1948.
- OLSON, PAUL R., *Economía Internacional Latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica, 1945.
- PREBISCH, RAUL, *La Nueva Política Comercial para el Desarrollo (Informe a la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo)*. Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Propuestas para una Conferencia Internacional sobre Comercio y Ocupación (Plan Clayton)*. Publicadas en el Trimestre Económico Nº 49, 1946.
- Recomendaciones Aprobadas por la Tercera Comisión de la Conferencia sobre Comercio y Desarrollo, Ginebra 1964*. Publicadas en el Trimestre Económico Nº 124, octubre-diciembre, 1964.
- Séptima Reunión de las Partes Contratantes del Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT)*. Publicada en el Trimestre Económico, Vol. XX, 1953.
- STRACHEY, JOHN, *El Fin del Imperio*. Fondo de Cultura Económica, 1962.
- SUNDARA RAJAN, K. S., *Los Aranceles Preferenciales y los Países en Desarrollo*. Publicado en la Revista Finanzas y Desarrollo del F M I.
- TINBERGEN, JAN, *Hacia una Economía Mundial*. Ediciones de Occidente S.A., 1965.

Para optar el título de Doctor en Literatura en la UNMSM, Francisco Bendezú presentó una tesis sobre la Poesía de Alberto Ureta, de la que publicamos un capítulo. Es también autor de Arte Menor (1951), Los Años (1961) y recientemente con Cantos obtuvo el Premio Nacional de Poesía.

El Vocabulario de Alberto Ureta

*In memorian de mi abuelo
D. Eleazar Prieto y Risco.*

El vocabulario de Alberto Ureta a lo largo de toda su obra —1911 a 1937— no es solamente heraldo de una tristeza íntima y discreta sino que refleja, de manera evidente, sus convicciones y resoluciones literarias. Ureta rechazó el cultivo de la palabra como emisaria de lo absoluto. Su temperamento realista le llevaba a la expresión sencilla, plenamente trasmisible, es decir cargada de un sentido captable por todos. Fue un lírico. Y un lírico triste —en la más alta acepción del término— que no renunció, en el plan lingüístico, a la fácil comunicación de su soledad. ¿Esperaba consuelo de los demás? ¿Buscó el aplauso? ¡No! Indudablemente su vocabulario es el de un egotista que no se atreve a traspasar los límites del lenguaje cotidiano. La palabra fue para él un espejo sólido y determinado, no una piscina de azogue en la cual sumergir, contra todos los riesgos y perjuicios, su individualidad doliente, contenida y mansamente soñadora.

Las notas dominantes de su personalidad son la tristeza y la calma.

Cuando pensamos en el balbuceo dadaísta, la pulverización expresionista de los poemas de "Trilce", la boga jitanjafórica de la década del 30 y las experiencias letristas de la segunda posguerra, Ureta se nos aparece como un moderado, un conservador, un pasatista, pero de la misma manera —¡acláremoslo!— que un socialista, pongamos por caso, es un conservador frente a un anarquista. Ureta no aceptó jamás que la palabra se vaciara de su contenido semántico en nombre de un trascender desesperado, vivencial, existencialista del significado. La proyección espiritual

tuvo para él moldes, cartabones lingüísticos y lógicos. Su poesía no refleja nunca el debilitamiento del control consciente del sentimiento, no llega jamás a la violencia iluminadora o al abordaje solitario del vacío, eco, emblema o instancia última de nuestra condición, en la que el sueño es la anticipación cotidiana de la muerte.

Como tal, como poeta representativo del compromiso entre la imagen y la idea, lo estudiaremos en este trabajo. Ureta estuvo convencido siempre de lo siguiente: el mundo que vivimos no tiene sótanos ocultos, tal como André Breton, el pontífice máximo del surrealismo, tan sugestivamente lo dio a entender en 1930: "Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être percus contradictoirement."¹

La tersura y limpidez de lenguaje es la norma en "Rumor de almas". Ninguna preocupación parnasiana por el verso marmóreo, por lo que aconsejó Théophile Gautier en "L'Art":

Los dioses mismos perecen,
mas los versos inmortales
permanecen
más firmes que los metales.

¡Esculpe, cincela, lima:
que tu vago ensueño ardiente
fiel se imprima
sobre el bloque resistente!

("El Arte", trad. de E. Díez-Canedo.)

Algunos galicismos y neologismos salpican la obra: "silueta", voz que ya ha sido aceptada por la Academia, pero que en aquel entonces no tenía la venia oficial:

Ya perfilan las cosas su silueta indecisa
("Rumor de almas", *Flores de saudade*, IV.)

Otro galicismo es "efloración", que proviene claramente de la voz francesa "effloration", cuyo significado en nuestra lengua es "floración o florescencia", galicismo que Ureta usó desviándolo algo —y legítimamente— de su neta acepción botánica:

El poeta conoce es historia. No olvida
el más leve detalle: la idílica jornada

1. *Manifestes du surréalisme* —second manifeste, 1930—, París, Idées NRF, Gallimard, 1965, pp. 76-77.

a través de una tarde; la intensa, estremecida
efloración de un beso bajo de una enramada
 ("Rumor de almas", *Flores de saudade*, V.)

La expresión "mañana en fiebre" es gálica igualmente. Mañana "febril", "afiebrada", "febricitante", "febrática" o "calenturienta" hubiera sido lo castizo:

..... Tras la ventana
 el camino se dora a los albores
 de la *mañana en fiebre*.

("Rumor de almas", *Horas de sol*, I.)

Los neologismos, sin ser abundantes —tres en toda la obra—, revelan una moderada tendencia a la creación de formas verbales —en el sentido analógico— de sentimientos que le son caros: el recuerdo, la nostalgia:

Viejas y marchitas
 flores de recuerdo,
 con que el alma *estela*
 su camino incierto;

("Rumor de almas", *Horas de sol*, III.)

¿Qué ha querido decirnos el poeta? ¿Qué el alma estrella, es decir siembra o llena con flores como estrellas, su "camino incierto", o que el alma produce o deja una estela de "flores de recuerdo" en su "camino incierto"? En cualquier caso el uso de la palabra "estela", persona verbal, es neológico, ya que el supuesto verbo "estelar" —sea por "estellar", sea por "causar, provocar o dejar estela"— no existe.

Otro neologismo es "nostalgiaron", poco eufónico, áspero más bien e innecesario:

Sus pétalos cayeron en una noche en calma,
 y al volar en efluvios de aroma hasta mi alma
nostalgiaron mi vida de eterno soñador.

("Rumor de almas", *Aromas de otoño*, I.)

El significado no puede ser más meridiano: "llenaron de nostalgia" o "infundieron nostalgia".

El tercero y último neologismo que descubrimos en su primera obra es "nublación":

Yo guardo hondo rencor a la indecisa
 hora crepuscular: a todo instante

que ha puesto palidez en mi sonrisa
y *nublación* de duelo en mi semblante.

(“Rumor de almas”, *Gris de invierno*, III.)

Nos parece que la acepción de “nublación” en estos versos es “nublado”, vale decir la nube que amenaza tempestad.

El plural “soñaciones” lo consideramos una licencia. En efecto, el vocablo “soñación” solamente se usa en la locución adverbial “ni por soñación”, forma sinónima, y también figurada y familiar, de la más empleada “ni por sueño” o “ni por sueños”. Esta palabra la usa Ureta por dos veces en un triolet, en el cual por necesidad de la estructura formal del poema la repite sin variación alguna en el contexto:

Pálida, enferma, dolida,
sola, con sus *soñaciones*

(“Rumor de almas”, *Canciones ingenuas*, IV.)

En el penúltimo poema del libro la vuelve a usar, siempre con la acepción de “sueño” o “ensueño”:

¿Por qué esta paz agreste me convida
a soñar con mis viejas *soñaciones*?

(“Rumor de almas”, *Aromas de otoño*, III.)

La voz “*saudade*” la consideramos —y es— un lusitanismo familiar, aceptado y de larga trayectoria en nuestra lengua. Ureta la usó para dar título a la primera sección de su libro: *Flores de saudade* y también en el primer poema de esa misma sección:

Hacer que la *saudade*, flor de melancolía,
nos envuelva en su blanda suavidad de frescura,
(“Rumor de almas”, *Flores de saudade*, I.)

Una nota del vocabulario de Ureta, en la que no han reparado los críticos, es la curiosa (por lo insólita en su obra) adjetivación del sustantivo, es decir prestarle valor de adjetivo a un sustantivo:

Temblorosa y pálida
la luna se aleja,
llorando en el cielo
su *luz azucena*.

(“Rumor de almas”, *Baladas románticas*, III.)

Este procedimiento lo hemos visto practicado, con felicidad e intención revolucionaria en el lenguaje, por Eguren. Estuardo Nú-

ñez, en el mejor estudio publicado hasta hoy sobre el hermético lírico de Barranco, escribe: "La yuxtaposición sustantival adquiere carácter muy peculiar en el léxico egureniano; es frecuente el uso de dos sustantivos contiguos cuya significación resulta distinta de la de los elementos separados y cuyo efecto poético equivale a una figura literaria que entraña efectos metafóricos."² Reconocemos que la proyección de dicho procedimiento es mayor en Eguren, pero ¿cómo no recordar ante esta "luz azucena" de Ureta la "luz cadmio" de "Los reyes rojos"? ¿O todo estriba simplemente en un tácito "color de" tanto en una como en otra imagen? Estuardo Núñez parece creerlo así en lo que concierne a la "luz cadmio" egureniana. En una recopilación de la poesías completas de Eguren da la siguiente explicación: "*luz cadmio*: luz de color amarillo metálico"³ Para nosotros, sin embargo, surge del empleo de dos sustantivos yuxtapuestos, tanto en Eguren como en Ureta, un elemento poético y misterioso que presta al primer sustantivo no solamente el color sino la naturaleza del segundo. Tanto en Eguren como en Ureta se produce una identificación mágica entre la luz y el cadmio, la luz y la azucena. En Europa "le parole in libertà" del futurismo, primero, y luego las consignas dadaístas, convirtieron este procedimiento en uno de los más socorridos de la poesía de la segunda y tercera décadas del siglo.

Alguna vez Ureta emplea —en contra de lo que prescribe el espíritu de la lengua— el verbo "ser" por el verbo "estar":

La luna es muy buena;
porque es hecha su alma
toda de tristeza.

("Rumor de almas", *Baladas románticas*, III.)

A nuestra memoria acuden los famosos versos de la "Canción de otoño en primavera" de Rubén Darío:

Era su cabellera oscura
hecha de noche y de dolor.

Los autores de los epígrafes del libro revelan las preferencias de sus lecturas: Baudelaire y Verlaine, entre los franceses; Martínez Sierra, Antonio Machado, Villaespesa y Valle-Inclán, entre los españoles; Rubén Darío y Tennyson como únicos representantes, respectivamente, de la poesía hispanoamericana e inglesa.

En todo el libro apenas si podríamos mencionar tres palabras no corrientes: "arqueta", diminutivo de arca; "flordelisaron", que

2. José María Eguren, Nueva York (Cuba), 1961, p. 31.

3. Poesías completas (de Eguren), Lima, 1961, p. 61.

es término heráldico, con el significado de "adornar con flores de lis una cosa"; y "clavellina", clavel, principalmente el de flores sencillas. Todas las demás palabras no ofrecen absolutamente ninguna dificultad en su comprensión. "Triste" y "tristeza", "alma", "luna", "nostalgia", "gris", "sueño" y "ensueño", "melancolía", "flor" y "flores", "rosa" y "rosas", "paisaje", "olvido", "ventana" e "infancia" o "niñez" dan la tónica ingenua, delicada, apacible y sin estridencias del primer libro de Alberto Ureta. La construcción algún tanto galicada de sus frases y el encadenamiento ligeramente afrancesado de sus períodos no le restan la noble gracia que, a través de los años, se ha mantenido incólume —lozana y atrayente. La crítica saludó este primer libro de Ureta entusiasticamente. Los más grandes elogios le fueron prodigados por Federico More en tres sucesivos números de la revista "Ilustración Peruana"⁴.

En "El dolor pensativo" —su segunda obra— apenas si modifica o enriquece el vocabulario de su primer libro. El tolerado galicismo "bouquet", por "ramo" o "ramillete", aparece dos veces, reiteradamente, en la misma composición:

Y saturada su alma con las cosas
olorosas a nardo y a jazmín,
hará un *bouquet* de rosas, con las rosas
más bellas y fragantes del jardín.

("El dolor pensativo", *La tristeza humilde*, III.)

Y pocas líneas más adelante:

preguntará, tal vez, entristecida,
si como aquel *bouquet* que se le ofrece
ha de morir una ilusión querida,

(Id.)

Un anónimo crítico, desenfadado e irreverente, publicó en un periódico de provincias, bajo el jocoso título "Versos de don Ureta", el siguiente comentario a los versos anteriormente trascritos: "Saturada *con*, no, sino *de* las cosas. Y luego, eso de *cosas* parece una lisura... ¿Que no es lisura? Bueno: es un prosaísmo como un par de medias crudas. ¿Qué es esto, don Ureta?" Y proseguía, en el párrafo siguiente: "Cosas olorosas a nardo y a jazmín, es una cursilería que quizá le guste a doña Caro; eso de hacer un ramo *de rosas* con rosas... perogrullada indecente, sin

4. Nos. 108, 109 y 110, correspondientes al 25 de octubre, 1º de noviembre y 8 de noviembre de 1911, respectivamente.

contar el *hizo*, más prosaico que las tales "Piltrafas" de Luis Aurelio..." ¡Si recordamos que Clemente Palma recomendaba que se colocara la egregia cabeza de Vallejo en los rieles del tren de Malabriga, por haber escrito su soneto "El poeta a su amada", tendremos que reconocer que el varapalo que recibe Ureta no es de los más ferores!

El duende del neologismo asoma también sus orejas en este libro. En uno de sus más conocidos sonetos desliza "inolvidadas":

Tu amor es como una de esas viejas consejas,
que mientras son más viejas son más *inolvidadas*,
(“El dolor pensativo”, *La tristeza cuotidiana*, III.)

Pero la escasa variedad de su vocabulario no conspira contra la hondura y la sinceridad esenciales de su lirismo. De pronto, cuando menos lo imaginábamos, nos topamos con un verso amasado con la harina y levadura del habla cotidiana, pero resplandeciente, cargado de una admirable e inolvidable potencia expresiva:

Ven y siéntate junto
al fuego que alimenta
la sorda voluntad de ser amado
y de amor que me resta.

(“El dolor pensativo”, *La tristeza sonriente*, III.)

¿Qué palabras forman el maravilloso tercer verso? Las más comunes, las más gastadas por el uso, pero a las que el poeta ha sabido insuflarles una fuerza secreta y avasalladora. Nos parece percibir el sentimiento volitivo encarnado con propiedad y perfección: el recio vocablo agudo ("voluntad"), la presencia inmensamente mayoritaria de vocales fuertes (solamente hay una vocal débil en el verso que comentamos), la silbadora pujanza que comunican las dos eses ("sorda", "ser"). En fin, sin empacho lo equipararíamos con una espléndida aliteración de Paul Eluard: "Le dur désir de durer", la misma que sirvió de título a una colección de composiciones del gran poeta francés, composiciones escritas con ocasión de la desaparición física de su fiel compañera de tantos años: Nusch. Se trata, en el caso de Ureta, de uno de esos versos que nos regala el cielo. Y sin olvidar, como quería Valéry, que los poetas: "No saben mucho más que nosotros acerca de lo que hacen mejor que nosotros".⁵ ¿Podría ex-

5. Política del espíritu, Bs. As., Losada, 1945, p. 139. ("Le decía a Mallarmé").

presarse, en efecto, más sólida y nítidamente la fuerza centrífuga, la terca intensidad de un pecho ansioso de cariño, que en el grave, pétreo, denso y, con todo, transparente endecasílabo de Ureta? Lo forman, sin embargo, las palabras menos iridiscentes, menos exquisitas, menos especiosas. Ureta, muy probablemente, no reparó en el "drive"—para usar un término jazzístico— de este verso, que golpea como un rabioso badajo la campana de nuestro corazón. Aunque parezca mentira —y corroborando lo expresado más arriba por Valéry— Ureta no incluyó esta composición en la "Antología poética" de Losada. Se me podría argüir que no basta un verso glorioso para incluir un determinado poema en una antología. Pues bien, he aquí algunas muestras de otros aciertos en ese mismo poema:

Es como una mansión abandonada
el alma del poeta,
donde teje la mano de las horas
sus encajes finísimos de hiedra,

(Id.)

exaltaré la vida cotidiana
que el pasado se lleva
a la fosa común de los amores
para darle el consuelo de la tierra.

(Id.)

"Silencio" (y sus derivados), "misterio" (y sus derivados), "sombra", "jardín", "otoño", "hora", "parque" son los vocablos predilectos de este segundo libro, siempre dentro de una tónica de pena digna, tristeza y castidad serena. La palabra "ventana" asegura definitivamente su filiación uretiana con dos hermosos versos que nos recuerdan a Baudelaire, insigne contemplador torturado y solitario de las ventanas que lucen iluminadas en la lejanía:

¡Hay siempre una ventana pensativa
en el sueño fugaz de los poetas!

("El dolor pensativo", *La tristeza sonriente*, IV.)

La parte más válida del libro es la correspondiente a las tres primeras secciones; en el título de las cuatro que lo componen entra la palabra "tristeza": "La tristeza sonriente", "La tristeza cotidiana", "La tristeza humilde" y "La tristeza mística". En la primera sección figura el más célebre poema de Ureta: "Se quema

el tiempo...”, el mismo que algunos recopiladores, Alberto Guillén entre ellos, han intitulado “El dolor pensativo”, identificándolo obviamente con el contenido total del libro⁶. En la segunda sección brilla con luz propia uno de los más hermosos sonetos escritos en nuestra patria:

No importa que en la vida deje el dolor su huella,
que en toda pena el germen de una sonrisa existe:
el lago más oscuro acaricia una estrella,
y la estrella más dulce es la estrella más triste.

(“El dolor pensativo”, *La tristeza cuotidiana*, I.)

En el poema número VI de esta misma sección podemos leer la estrofa más prodigiosa de Ureta:

Entre la sombra, como si fuera un asesino,
penetra lentamente el silencio en la estancia.
La ventana está abierta. La noche en el camino
como una rosa negra se deshoja en fragancia.

(“El dolor pensativo”, *La tristeza cuotidiana*, VI.)

Ureta logra sus efectos más imperecederos con los vocablos más simples. Nadie estuvo tan lejos del preciosismo como él. Pero la renuncia a priori del término iridiscente, el empleo sistemático de palabras neutras, conlleva una dosis de peligro. Ureta no puede evitar —sobre todo en la sección “La tristeza mística”— incurrir en prosaísmos y parrafadas francamente oratorias.

En “La tristeza humilde” figura otra de las más célebres composiciones de Ureta:

Aquél que pasa sin mirar las cosas
e ignora adónde ha de llegar al fin,
¡qué bien ha de dormir sobre las rosas
ajadas del festín!

(“El dolor pensativo”, *La tristeza humilde*, I.)

El poeta intituló “Lied” esta composición en la antología de Losada. Víctor Andrés Belaúnde, prologuista de “El dolor pensativo”, decía de estas estrofas que Heine no hubiera desdeñado haberlas escrito⁷.

La última composición de “La tristeza humilde”, dentro de su tónica de sencillez, es quizá la más becqueriana de todo el libro:

6. Vide “Breve antología peruana”, Stgo. de Chile, 1930, p. 23.

7. El dolor pensativo, Lima, 1917, p. 20. (“Prólogo”).

yo no sé si tus ojos reían,
 yo no sé si tus ojos lloraban;
 pero en la medrosa
 inquietud de tus negras pestañas,
 como un punto de luz en la sombra,
 había una lágrima.

Ya tenemos, dijiste, una historia,
 una historia larga.

("El dolor pensativo", *La tristeza humilde*, IX.)

"La tristeza mística", que llevó a algunos críticos apresurados —Belaúnde, Martínez de la Torre— a descubrir un místico en Ureta, no trae aparejado un vocabulario místico. Por el contrario, encontramos versos acuñados con las palabras y sentimientos habituales en el poeta:

Ama el amor en los futuros besos
 de la novia;

("El dolor pensativo", *La tristeza mística*, VI.)

por todas las mujeres que has amado en la vida,
 por la Elegida, aquella que mañana has de amar
 ("El dolor pensativo", *La tristeza mística*, VIII.)

Ureta permanece exterior al misticismo. Canta desde afuera a Dios y a Cristo. Su misticismo —si es que lo hubo— es paramental. La actitud de Ureta es convencional, sin fuego, sin esa voluntad de fusión con una entidad superior que caracteriza al místico. Su vocabulario no se acrece ni toma el sesgo interiorizante y entrañable de los místicos auténticos. La mejor prueba de lo que afirmo es que "La tristeza mística" es la parte más endeble del libro, la más alejada de su tesitura sentimental, la más pedestre y, por momentos, ramplona. La intención didascálica de algunas estrofas sofoca todo surgimiento de poesía espontánea:

porque un día,
 con el iris de todos los colores,
 pintó sobre el azul del firmamento
 su símbolo de paz y de concordia;
 porque supo morir como los buenos
 por un ideal;
 porque enseñó con sangre
 de su mismo dolor esa doctrina

de caridad y amor que han olvidado
los hombres en la tierra.

(“El dolor pensativo”, *La tristeza mística*, V.)

¿No percibimos la fatigosa prédica de un hombre que, por razones ajenas al misticismo, se empeña en ofrecernos una imagen “comm'il faut”, sobre todo en nuestra sociedad, de su persona? No acusamos a Ureta de insinceridad. “La tristeza mística” es, simplemente, un desfallecimiento en “El dolor pensativo”, en la misma medida que lo son los sonetos en exceso modernistas de Vallejo en “Los heraldos negros” o las últimas apagadas composiciones del Eguren de “Sombra” y “Rondinelas”. Sin embargo, no faltan aciertos aislados en “La tristeza mística”. Así, al rememorar su infancia, nos dice:

Piensa que entonce el niño
murió dentro de ti, que algo de tu alma
se quemó con el beso,
y que aquel ángel
protector de tus sueños,
no ha de volver jamás hasta tu alcoba,
ni a llamar a tu puerta.

(“El dolor pensativo”, *La tristeza mística*, IV.)

El “entonce” del primer verso es la única apócope que registra Ureta en su obra.

En una invocación a amar el amor “en toda la infinita gama de sus encantos”, incluye por último:

cuanto hace palpitlar los corazones
y agitar con delirio las banderas.

(“El dolor pensativo”, *La tristeza mística*, VI.)

El último verso lo reputamos uno de los más bellos del libro.

“Las tiendas del desierto” es la culminación de los dos libros anteriores —“Rumor de almas” y “El dolor pensativo”—, si bien no se advierten en la obra de Ureta bruscos ascensos ni desplazamientos descendentes notables. Se puede hablar de una horizontalidad en su producción, una suerte de orografía con colinas amables y vegas amenas. En “Las tiendas del desierto” su vocabulario permanece básicamente el mismo. Uno que otro término nuevo, pero a los cuales no podemos concederles —como a “tristeza” y “gris”, por ejemplo— valor representativo o de signo es-

tilístico. Las mismas palabras, igual construcción de frases —aunque con evidente deseo de quitar rigidez al período—, aco-
pio de los sólitos sentimientos: la tristeza, la pena de amor, la
nostalgia, el anhelo de paz. El propio Ureta, sin embargo, afirmó
en una carta a Alberto Guillén que en "Las tiendas del desierto"
había "menos confidencia interior y más inquietud espiritual" que
en sus otros libros. El poeta, más cargado de experiencia, más
dueño de su instrumento, nos brinda su obra máxima: la más ex-
tensa, además, de toda su producción.

No nos detendremos a considerar ciertos acentos abusivos a
lo largo del libro: nó (pp. 15,16), tí (pp. 30,57), ruído (p. 90).
Tampoco la acentuación —en aquel entonces vagamente permitida
y hasta más vagamente discutida— de sér (p. 22) y huír (p. 36).
Mucho menos algunos groseros errores, achacables al descuido
del tipógrafo: reflege (p. 50), brevaje (p. 114) y la no acentuación
de sé (del verbo saber).

El galicismo apenas si aparece en esta obra con una expresión que, por la naturalidad con que está usada, no sabemos si considerarla como galicismo:

Tú me decías tantas cosas
con tu acento mimoso *d'enfant gaté*.
("Las tiendas del desierto", *Diario íntimo*, V.)

El neologismo "irretoñable" cierra una de las composiciones de la sección "Eclesiastés":

y querer retoñar
lo *irretoñable*.
("Las tiendas del desierto", *Eclesiastés*, III.)

La primera composición de "Diario íntimo" trae la siguiente estrofa:

Hojejar la vida como un libro viejo y amado,
—poema de aventuras a través de una larga
e infinita ilusión,
con algo de las tristes y dulces amarguras
de Clara y Margarita, de Francesca y Manón.

("Las tiendas del desierto", *Diario íntimo*, I.)

Los personajes de que habla en la última línea son, a mi parecer, los celeberrimos de Francis Jammes, Alejandro Dumas (h.), Dante y el abate Prévost. "Clara d'Ellébeuse" fue el título de

un cuento de Francis Jammes, publicado en 1899, y el nombre de un personaje de un poema inolvidable del libro "De l'Angelus de l'Aube à l'Angelus du Soir":

J'aime dans le temps Clara d'Ellébeuse,
l'écolière des anciens pensionnats,
qui allait, les soirs chauds, sous les tilleuls,
lire les *magazines* d'autrefois.

Margarita podría ser también el dulce y abnegado personaje del "Fausto" de Goethe, pero nos inclinamos por la Margarita Gautier de "La dama de las camelias", de Alejandro Dumas (h.).

Huelga decir que la Francesca de que nos habla Ureta es la protagonista del célebre terceto dantesco del canto V del "Infierno", la cuitada Francesca da Rimini:

la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante.

La única Manón cuyo nombre ha conservado la historia literaria es el de la compleja protagonista de la célebre novela del abate Prévost: "Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut". El crítico Maurice Allem ha escrito sobre esta famosa pareja: "C'est l'amour qui mène Des Grieux; c'est l'attrait d'une existence de luxe et de plaisir qui mène Manon."⁸

Algunas referencias esporádicas a mitologías nórdicas o germanicas lo emparentan fugazmente con Eguren:

de las leyendas del Norte,
de las mujeres del Vahal,
de la armadura de Brunilda
o del escudo de Tristán.

("Las tiendas del desierto",
Balada del día que espero.)

Pero todo se reduce a una enumeración, reveladora de aficiones wagnerianas tal vez, pero sin resonancia tangible en su obra.

En "Elegías de la cabeza loca" —su última obra— el vocabulario de Ureta se opaca, pierde —extrañamente— el poco fulgor verbal de sus otros libros. La palabra semeja estar reseca, can-

8. *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, Paris, garnier, 1952, p. XXIII.

sada y, por momentos, no se libra de un prosaísmo frión. Pero es preciso no olvidar que las "Elegías" corresponden a un período de estiaje en su producción. Hasta tres poemas de "Las tiendas del desierto" —el IV, V y VI de la sección "Diario íntimo"— son reproducidos sin variantes. El poeta se va a sobrevivir casi treinta años sin publicar ningún nuevo libro y apenas una que otra composición suelta, que nada agregarán a su obra. En la revista "Mercurio Peruano"⁹ aparece el poema que podemos considerar su canto del cisne:

Al borde del camino,
el misterio
de las cosas que acechan
y esperan en silencio
la solución terrible
de sus enigmas,
sin cesar.

("Más allá".)

El vocabulario de Ureta, hasta el último instante, permanece inmutable. ¿No podría pertenecer esta composición a "El dolor pensativo"?

He omitido en este trabajo —que es rigurosamente crítico— cualquier vislumbre o conjetura biográfica. Otros vendrán a dar luz sobre esa zona de su vida: su existencia real de hombre cotidiano.

Me gustaría, para terminar este estudio, poder ofrecer datos tan exactos como los que poseemos sobre Dante: "El poema cuenta 101.499 palabras, de las cuales 13.770 constituyen el vocabulario fundamental de Dante." Y dar certezas de este género: "La palabra más utilizada es la conjunción "e" (y). El pronombre "che" (que) aparece 2.292 veces. "Occhi" (ojos) es el sustantivo más frecuentemente utilizado. Le sigue "terra" (tierra), 136 veces. "Passi" (los pasos) es un término que no se emplea en el Paraíso, seguramente porque allí se vuela en vez de marchar; en cambio en el Infierno aparece 11 veces y 26 en el Purgatorio. Beatriz es nombrada dos veces en el Infierno, 18 en el Purgatorio y 44 en el Paraíso." ¡Pero esos datos nos los ha proporcionado recientemente un cerebro electrónico!

El vocabulario de Ureta jamás se apartó de la sencillez. Huyó del término rico y facetado. Está lejos de poseer el lujo verbal

9. *Mercurio Peruano*, N° 375, julio 1958, p. 365.

de un Eguren o un Vallejo, pero, justamente, en esa austoridad idiomática, en esa humildad de eufonía, reside uno de los ressortes secretos de la rara persistencia de Ureta por sobre modas o corrientes efímeras: modestas palabras animadas de una sinceridad conmovedora que atraviesan el tiempo, plácidas como una bandada de palomas, e inmortales. Hoy —a más de cincuenta años de la publicación de su primer libro— lo empezamos a saber.

ARTURO CORCUERA

Arturo Corcuera, nacido en Trujillo en 1935, ha publicado Cantoral (1953), El grito del hombre (1957), Sombra del Jardín (1961), Noé Delirante (1963) y Primavera Triunfante (1964). Con su hermano Marco Antonio edita Cuadernos Trimestrales de Poesía desde 1951. Es uno de los más significativos valores de la poesía peruana actual.

POEMAS

del libro inédito "ENTREGA INMEDIATA"

LOS POETAS DE ESTA GENERACION

Somos alegres.
Trovamos atropellantes versos.

Nos hemos comprometido
con el sol del futuro
que ya calienta nuestros huesos.
Con la anchurrosa mayoría.
Con nuestro duro oficio
de pájaros alfareros.

Enarbolamos radiosas flores,
robustos vientos
empujamos.

Apiñado en nuestro pecho
hay un hervidero de clamores.

La palabra golpea
como una campana clara
desde nuestras voces.

PRIMAVERA EN LA CASA

La hamaca,
el patio, la enredadera.

El sol entra como un canario
que mi madre quisiera atrapar.
Mi corazón en su jaula canta.
Hay plática de pájaros
charlatanes en la casa.

Acepta su ración de avena
a regañadientes la paloma.
Mi madre aspira la mañana
en sus macetas.

Desde el agua de los baldes
bulle la luz borbollante.

Soy olivo sonoro esta mañana.
La paloma vuela y revuela,
sobre los versos que escribo
proyecta su sombra blanca.

PLASTICO DE OSCAR CORCUERA

Hermano mío callas
mientras pintas
mas cuando pintas hablas.

En tanto otros pintores
no dicen en su tela una palabra,
tú haces cantar a los callados grises.
A pura pincelada,

ardes con el color. Y nos abrasas
a trazos, te retuerces,
labras vientos.
Para tangir tus ansias,
Oscar, me paro
a contemplar tus lienzos:

¡Verdes collados, matutinos
rojos, valles y bueyes,
abras, ocres suaves...!
Abrimos más los ojos
cuando tú más los abres,
dulcísimo arte sano.
Papá se siente —claroscuro

polvo— que revive
pintando con tu mano.

ROSA

Tímida rosa ósea y encarnada
que amo y me ama junto a mí se posa,
rosa que me rozó con la mirada,
¡oh mi amorosa y aromosa rosa,
sumisa y envolvente llamarada!
Llamándote me enllamas, ardorosa,
y erguida en mi alma, rosa incorporada,
entre mis brazos, caes temblorosa.

Talle, su tallo. Y hojas. Y ojos. Sueño
—que con mis manos toco— que me toca.
Buscada rosa que encontró su dueño

escogida entre muchas minuciosamente,
lozanos, muslos ansías, boca,
y no la miréis más que así es mi rosa.

LEYENDO A OTERO Y A CELAYA EN EL TREN A BILBAO

Verso de casta
embistiendo —toro suelto—
es el de Blas
de Otero:
mugiendo en castellano,
pidiendo la paz
y la palabra. Verso
redondo y recto,
lustroso y sustancioso
como suele crecer el limonero
en huertos de Sevilla.

Berceo, Otero, Celaya...
De tal árbol, tal semilla
(parla en su lengua el refrán)
diaria poesía buena
como un chato de *bon vino*
o una barra de pan.

Corre el verso de Celaya,
 agua cálida,
 agua clara,
 a la boca del sediento.
 A veces se pone brava:
 romperrejas,
 rompeyugos.

Y como el verso de Otero
 el tren en un toro bravo,
 corre por la noche fría
 escapado del establo.
 La media luna le clava
 en pleno lomo su cuerno
 al viento del Guadarrama
 que embiste también
 y brama
 como el tren
 y como el toro
 y como España
 libre en los versos de Otero
 y en los de Gabriel Celaya.

PROPAGANDA MURAL

Aguardaremos
 el arribo de la noche.
 Como una aliada clandestina
 la oscuridad
 nos guarecerá de los vigilantes.

En paredes de cal
 los activistas
 inscribiremos rápidas consignas,
 inflamables palabras que el pueblo
 ha de esparcir
 de boca en boca.

Los Oficiales
 cuando salga el sol
 acordarán redoblar la guardia,
 mas escalando sombras luminosos
 saldremos a cumplir nuevas tareas.

Sólo las lechuzas nos mirarán
desde las torres de las iglesias.

Alabanza de la Aldea, tercera parte inédita
de "NOE DELIRANTE"

ALMOHADON

Hogareño, blando,
los colmillos ausentes y las garras,
duerme cautivo sobre la silla,
el leopardo.

Lo sacude antes
de sentarse la dueña de casa,
en vano el leopardo intenta
morderle las nalgas.

PERSIANA

Cebra
que se quedó atrapada
en la ventana.

INSTANTANEA DEL ABANICO

Pluma de un soplo
en trance de volverse
vellón o lirio.

Ave real
de mutilado pico.

Palma
en la palma
de la mano. Airosa
flor de verano,
el abanico.

RELOJ

Astro,
centella,
nave,
pez,
saeta,
pájaro,
cometa,
insecto,
viento,
flecha,
nube.

El tiempo vuela.

FABULA DE LA GUITARRA

Hojas ni pluma
añora,
sólo reclama un nido.

Arbol
que se transmuta
en pájaro
al primer sonido.

FABULA DE LA TORRE EN INVIERNO

Sin campana.

Se desvela
padeciendo noche,
viento, escarcha.

Tiritando sueña
ser apenas
diminuta casa.

Una nube amiga
llega y le embufanda
el cuello
de jirafa.

CANTO AL GALLO QUE SE CONVIRTIO EN VELETA

Cresta
de las azoteas,
te pilla el alba
cortejando las estrellas.

¡Plumado
gato techero,
por la luna trocaste
tu gallinero!

METAMORFOSIS DE LA FLECHA EN CAMINO

Sales
lirio,
pez,
espiga,
estambre
y ala.

Avispa
y tigre
llegas:
agujón,
colmillo,
garra.

FABULA DE LA CAMPANA Y LAS CIGUEÑAS

Aunque en tus arpegios
vuelas,
eres, campana,
ave prisionera.

En busca de música
hasta tu regazo
arriban las aves
huérfanas de canto.

¡Mirlo y albatros,
oh campana,

cada mañana sueñas
que cantando te vas
con las cigüeñas!

FABULA DE LA COMETA

Luciérnaga
en arco iris
de carrizo
y de papel.

Baila
y bucea,
brilla,
bulle,
salta
y gira
y revolotea.

Había
una vez:
una mariposa
con aletas
y cola de pez.

ARBOL

Otorgas
pájaros,
ventana,
sombra
quemándote las ramas,
obrero del encinar.

¿Por qué con tantas alas
no intentas volar?

CASCABEL

Olla de grillos
sonando en él.

Planta de goma,
uñas, barbas
y olfato.

Sobre la alfombra
casi gato,
el cascabel.

BALADA DEL INQUILINO

Le aguardan:
el huracán,
la escarcha,
la tormenta,
el sol.

Una lágrima suelta
leyendo la "orden
de desahucio",
el caracol.

TENNESEE WILLIAMS

Al tomo de obras en un acto Veinte vagones repletos de algodón pertenece la pieza La carta de amor de Lord Byron de Tennessee Williams que se publica por primera vez en versión al español. En esta obra de la primera etapa formativa del famoso dramaturgo norteamericano ya se hacen presentes la tenue poesía, la melancolía y el humor punzante que distingue su producción más representativa.

La carta de amor de Lord Byron

ESCENARIO: El salón de una antigua y destortalada residencia en el barrio francés de Nueva Orleans, en las postrimerías del siglo diecinueve. Las puertas cerradas de la habitación dan directamente a la calle y el ruido de los festejos de Mardi Gras (carnavales) se escucha tenuemente. El interior del salón es bastante oscuro. Al lado de una lámpara con pantalla rosada, la Solterona, una mujer de unos cuarenta años, está cosiendo. En la esquina opuesta, completamente inmóvil, la Anciana se halla sentada viendo un traje negro de seda. La campanilla de la puerta tintinea.

SOLTERONA (*levantándose*): Probablemente es alguien que viene a ver la carta.

ANCIANA (*Levantándose apoyada sobre su bastón*: Dame tiempo para ocultarme. (*Se retira con pasos lentos y pesados hasta quedar oculta detrás de las cortinas. Una de sus manos, con dedos que parecen garras, permanece visible, sosteniendo entreabierta una cortina, de modo de poder ver a los visitantes. La Solterona abre la puerta y la Matrona, una mujer de mediana edad, penetra caminando al salón*)).

SOLTERONA: Pase Ud. por favor.

MATRONA: Gracias.

SOLTERONA: ¿Es Ud. de fuera de la ciudad?

MATRONA: Oh, sí, venimos desde Milwaukee. Hemos venido para los carnavales, mi marido y yo. (*Súbitamente mira un canario disecado en una jaula de marfil*). Oh, ese pobre pajarillo en

esa jaula tan pequeña. Es demasiado pequeña para tener un canario adentro.

SOLTERONA: No es un canario vivo.

ANCIANA (*Detrás de las cortinas*): No. Está disecado y lleno.

MATRONA: ¡Oh! (*conscientemente se toca con la mano un pajarillo disecado que adorna su sombrero*). Winston está por ahí dando vueltas en la calle temeroso de perderse el desfile. ¿El corso pasa por aquí, no es verdad?

SOLTERONA: Sí, infelizmente pasa por aquí.

MATRONA: Vi su aviso en la puerta. ¿Es verdad que tiene Ud. una de las cartas de amor de Lord Byron?

SOLTERONA: Sí.

MATRONA: ¡Qué cosa tan interesante! ¿Cómo la consiguió?

SOLTERONA: Fue escrita a mi abuela, Irene Margarita de Poi-tevent.

MATRONA: ¡Qué cosa tan interesante! ¿Dónde conoció ella a Lord Byron?

SOLTERONA: En las graderías de la Acrópolis en Atenas.

MATRONA: ¡Qué cosa tan, tan interesante! No sabía que Lord Byron hubiera estado alguna vez en Grecia.

SOLTERONA: Lord Byron vivió los años finales de su turbulenta vida en Grecia.

ANCIANA (*Todavía detrás de las cortinas*): Fue exiliado de Inglaterra.

SOLTERONA: Sí, se exilió voluntariamente de Inglaterra.

ANCIANA: Debido a murmuraciones escandalosas en la Corte de Regent.

SOLTERONA: ¡Sí, respecto a su media hermana!

ANCIANA: Fue falso — completamente falso.

SOLTERONA: Nunca fue confirmado.

ANCIANA: Fue un hombre apasionado pero no un malvado.

SOLTERONA: La moral es algo tan ambiguo; me parece.

MATRONA: ¿No quisiera pasar la dama que está detrás de las cortinas?

SOLTERONA: Tendrá Ud. que excusarla. Ella prefiere quedarse adentro.

MATRONA (*Friamente*): Oh, comprendo. Podría preguntar qué es lo que hacía Lord Byron en Grecia?

ANCIANA: (*Orgullosamente*): ¡Luchando por la libertad!

SOLTERONA: Sí, Lord Byron fue a Grecia a unirse a las fuerzas que combatían contra los infieles.

ANCIANA: Dio su vida en defensa de la causa universal de la libertad.

MATRONA: ¿Qué fue eso? ¿Qué es lo que dijo?

SOLTERONA (*repitiendo automáticamente*): Dio su vida en defensa de la causa universal de la libertad.

MATRONA: ¡Oh, qué cosa tan interesante!

ANCIANA: También cruzó nadando el Helesponto.

SOLTERONA: Sí.

ANCIANA: E incineró los restos mortales del poeta Shelley, quien se ahogó en una tormenta en el Mediterráneo con un volumen de Keats en su bolsillo.

MATRONA (*Incrédulamente*): ¿Perdón?

SOLTERONA (*repitiendo*) E incineró los restos mortales del poeta Shelley, quien se ahogó en una tormenta en el Mediterráneo con un volumen de Keats en su bolsillo.

MATRONA: ¡Qué cosa tan, tan interesante! Verdaderamente. Mucho me gustaría que mi marido lo escuchara. ¿Le importaría si salgo un momento para llamarlo?

SOLTERONA: Por favor, hágalo. (*La Matrona sale rápidamente, llamando: "¡Winston! ¡Winston!"*)

ANCIANA (*sacando su cabeza por un momento*): ¡Vigílalos cuidadosamente! ¡No les despegues la vista de encima!

SOLTERONA: Sí. Quédate quieta. (*La Matrona regresa con su marido quien ha estado bebiendo y lleva un gorro de papel con confeti.*)

MATRONA: Winston, quítate ese gorro. Siéntate en el sofá. Estas damas nos van a mostrar la carta de amor de Lord Byron.

SOLTERONA: ¿Puedo continuar?

MATRONA: Oh, sí. Este-eee-es mi marido-el Sr. Tutwiler.

SOLTERONA (*Fríamente*): ¿Cómo está Ud.?

MATRONA: Yo soy la Sra. Tutwiler.

SOLTERONA: Por supuesto. Por favor, quédese sentada.

MATRONA (*Nerviosamente*): Ha estado... festejando un poco.

ANCIANA (*Agitando la cortina que la oculta*): Pídale por favor que tenga cuidado con su cigarro.

SOLTERONA: Oh, no se preocupe, puede usar esta vasija para sus cenizas.

ANCIANA: ¡Fumar es un hábito tan innecesario!

MARIDO: ¡Uh!

MATRONA: Esta señora nos estuvo diciendo cómo su abuela llegó a conocer a Lord Byron. ¿En Italia, no es cierto?

SOLTERONA: No.

ANCIANA (*Firmemente*): ¡En Grecia, en Atenas, en las graderas de la Acrópolis! ¡Hemos mencionado eso dos veces, me parece! Ariadne, puedes leerles primero un pasaje del diario.

SOLTERONA: Sí.

ANCIANA: ¡Pero, por favor, ten cuidado con lo que escoges para leer! (*La Solterona ha extraído del escritorio un volumen envuelto en tela y atado con una cinta.*)

SOLTERONA: Al igual que muchas otras muchachas americanas de esa época y de ahora, mi abuela fue a Europa.

ANCIANA: ¡El año anterior iba a ser presentada en sociedad!

MATRONA: ¿Qué edad tenía?

ANCIANA: ¡Dieciséis! Apenas dieciséis! ¡También era muy hermosa! ¡Por favor, muéstrales la fotografía de ella, muéstrales la fotografía a esa gente! Está al comenzar el diario. (*La Solterona saca la fotografía del libro y se la pasa a la Matrona.*)

MATRONA (*Dándole una mirada*): ¡Qué chiquilla tan bonita! (*pasándola al Marido*) No crees que se parece a Agnes un poquito?

MARIDO: ¡Uh!

ANCIANA: ¡Cuidado! Ariadne, vas a tener que vigilar a ese hombre. Creo que ha estado bebiendo. Creo que ha estado...

MARIDO (*Truculentamente*): ¿Si? ¿Qué es lo que dicen por ahí atrás?

MATRONA (*Tocando el brazo de su marido a manera de advertencia*): ¡Winston! Mantente quieto.

MARIDO: ¡Uh!

SOLTERONA (*Rápidamente*): Cerca del fin de su gira, mi abuela y su tía fueron a Grecia para estudiar los restos clásicos de la más vieja civilización.

ANCIANA (*Corrigiendo*): La más vieja civilización europea.

SOLTERONA: Fue en las primeras horas de una mañana de abril del año ochocientos y...

ANCIANA: ¡Veintisiete!

SOLTERONA: Sí. En su diario mi abuela menciona...

ANCIANA: Léelo, léelo, léelo.

MATRONA: Sí, por favor léanos.

SOLTERONA: Estoy tratando de hallar el lugar, si por lo menos fueran pacientes.

MATRONA: Ciertamente, dispénseme. (*Le da un codazo a su marido que está cabeceando*) ¡Winston!

SOLTERONA: Ah, aquí está.

ANCIANA: ¡Ten cuidado! ¡Recuerda donde parar, Ariadne!

SOLTERONA: ¡Shhh! (*Se coloca sus lentes y se sienta al lado de la lámpara.*) "Salimos temprano esa mañana para visitar las ruinas de la Acrópolis. Sé que nunca olvidaré cuán extraordinariamente pura era la atmósfera esa mañana. Parecía como que el mundo no fuera tan viejo sino muy, muy joven, casi como si recién hubiera sido creado. El aire tenía un sabor de nuevo, se experimentaba un sentimiento de frescura, despertaba mis sentidos,

exaltaba mi espíritu. ¿Cómo podría decirte, querido diario, el aspecto del cielo? Era casi como si hubiera humedecido la punta de mi pluma en una taza honda llena de leche; así era de delicado el azul en la cúpula del cielo. El sol apenas se había levantado, una ligera brisa agitaba las puntas de mi bufanda, y las plumas del maravilloso sombrero que había comprado en París y que llenaban de orgullo cuando las veía reflejadas en un espejo! Los periódicos que leímos esa mañana mientras tomábamos café, antes de salir del hotel, traían la noticia de una posible guerra, pero eso parecía improbable, irreal: en verdad, nada era real, salvo la atmósfera de dorada antigüedad y romance de color de rosa que emanaba de esta fabulosa ciudad."

ANCIANA: ¡Omite esa parte! ¡Pasa a donde ella lo conoce a él!

SOLTERONA: Sí... (*Voltea varias páginas y continúa*). "De las lenguas antiguas, las voces líricas de muchos poetas de tiempos idos que soñaron un mundo de ideales, que tenían en su corazón la imagen pura y absoluta..."

ANCIANA: ¡Omite esa parte! Pasa a donde..."

SOLTERONA: ¡Sí! Aquí ¡A ver si nos las arreglamos sin más interrupciones! "El coche se detuvo al pie de la colina y en vista de que mi tía no se sentía bien..."

ANCIANA: Tenía la garganta irritada esa mañana.

SOLTERONA: "...prefirió quedarse con el cochero mientras yo me disponía a trepar la aguda pendiente a pie. Mientras subía por la larga escalinata de peldaños de piedra carcomida..."

ANCIANA: Sí, sí, esa es la parte! (*La Solterona levanta la vista fastidiada. El bastón de la Vieja Mujer suena al ser golpeado con impaciencia en el piso detrás de la cortina.*) ¡Sigue, Ariadne!

SOLTERONA: "No pude dejar de observar continuamente a un hombre que más arriba ascendía también cojeando en una forma que apenas era perceptible..."

ANCIANA (*Exhalando un suspiro de admiración*): Sí... Lord Byron!

SOLTERONA: "... y mientras él de vez en cuando volteaba la cabeza para mirar el hermoso panorama que se extendía debajo..."



UNMSM-CEDOC



UNMSM-CEDOC

ANCIANA: "En realidad observaba a la chica que le seguía los pasos más abajo!

SOLTERONA (*Severamente*): ¿Quieres dejarme terminar por favor? (*No le responden de detrás de la cortina, y ella continúa leyendo*). ¡"Estaba irresistiblemente impresionada por la rara nobleza y refinamiento de sus facciones! (*Voltea una página*).

ANCIANA: ¡El hombre más hermoso que jamás caminó por la tierra! (*Da énfasis a sus palabras con tres lentos pero fuertes golpes de su bastón*).

SOLTERONA (*Agitadamente*): "La fuerza y gracia de su cuello, como si fuera de una estatua, los rasgos clásicos de su perfil, sus labios sensitivos y sus bien delatadas fosas nasales, el oscuro mechón de cabellos que caía sobre su frente en forma tal que . . ."

ANCIANA (*Golpeando con su bastón rápidamente*): ¡Omite eso, se extiende página tras página!

SOLTERONA: "...cuando alcanzó la cresta misma de la Acrópolis extendió sus brazos en un gran gesto de magnificencia, como si fuera un joven dios. Ahora, me dije a mí misma, Apolo ha descendido a la tierra vestido con ropas modernas."

ANCIANA: ¡Continúa, omite eso, pasa adonde ella se encuentra con él!

SOLTERONA: "Temerosa de interrumpir su trance poético, hice más lento mi caminar pretendiendo que miraba el paisaje. En esa forma, mantuve cuidadosamente mi mirada desviada hasta que lo estrecho de la escalinata me obligó a caminar cerca de él."

ANCIANA: ¡Por supuesto que él pretendía que no había visto que ella se iba acercando!

SOLTERONA: "Hasta que finalmente me hallé frente a él."

ANCIANA: ¡Sí!

SOLTERONA: "Nuestras miradas se cruzaron!"

ANCIANA: ¡Sí! ¡Sí! ¡Esa es la parte!"

SOLTERONA: ¡"Algo que yo no comprendo había ocurrido entre nosotros, una sensación como de reconocimiento recorrió todo mi ser! Sofocando mi . . ."

ANCIANA: ¡Sí... Sí, esa es la parte!

SOLTERONA: "¡Perdóneme!, exclamó él, ¡se le ha caído su guante! ¡Y en verdad, para sorpresa mía, me dí cuenta que así era, y mientras que él me lo devolvía, sus dedos presionaron ligeramente la palma de mi mano."

ANCIANA (*Con voz ronca*): ¡Sí! (*Sus dedos huesudos se asieron de la cortina más arriba, y más arriba, mientras la otra mano se veía abriendo un poco más la cortina*).

SOLTERONA: "Créeme, querido diario, sentía que me desvanecía y me faltaba la respiración, y comencé a pensar si podría continuar con mi solitaria caminata por las ruinas. Quizás daba traspieés, quizás mi caminar era un poco vacilante. Me apoyé por un momento contra la columna.

El Sol parecía terriblemente brillante, hería mi vista. Muy cerca detrás mío escuché la misma voz otra vez, me parecía que casi podía sentir su respiración en mí..."

ANCIANA: ¡Para ahí! ¡Eso es suficiente! (*La Solterona cierra el diario*.)

MATRONA: Oh, ¿Eso es todo?

ANCIANA: Hay mucho más que no está destinado para ser leído a extraños.

MATRONA: Oh.

SOLTERONA: Lo siento. Les mostraré la carta.

MATRONA: ¡Qué bueno! ¡Me muero por verla! ¿Winston? ¡Siéntate!

(*El está medio dormido. La Solterona extrae del escritorio otro paquete pequeño que desenvuelve. Contiene la carta. Se la entrega a la Matrona, quien comienza a desdoblarla*.)

ANCIANA: ¡Cuidado, cuidado, esa mujer no puede leer la carta!

SOLTERONA: No, no, por favor. Ud. no debe hacer eso. El contenido de la carta es estrictamente privado. La sostendré aquí no muy lejos para que pueda Ud. ver la escritura.

ANCIANA: ¡No demasiado cerca, está colocándose los lentes! (*La Matrona baja rápidamente sus lentes*).

SOLTERONA: Apenas un corto tiempo después Byron fue muerto.

MATRONA: ¿Cómo murió?

ANCIANA: ¡El murió en acción, defendiendo la causa de la libertad! (*Esto es pronunciado en voz tan alta que el marido se sobresalta.*)

SOLTERONA: Cuando mi abuela recibió la noticia de la muerte de Lord Byron en combate, se retiró del mundo y permaneció en completa reclusión por el resto de su vida.

MATRONA: ¡Ssssss! ¡Qué terrible! Creo que fue una locura de su parte. (*El bastón es golpeado furiosamente detrás de la cortina.*)

SOLTERONA: Ud. no comprende. Cuando una vida ha cumplido su misión debe desaparecer. Es como un soneto. Cuando uno ha escrito la copla final, ¿para qué seguir adelante? ¡Sólo se destruye la parte que ya está escrita!

ANCIANA: Léele el poema, el soneto que tu abuela escribió a la memoria de Lord Byron.

SOLTERONA: ¿Les interesaría?

MATRONA: ¡Lo adoraríamos... verdaderamente!

SOLTERONA: Se llama Sortilegio.

MATRONA (*Asume una expresión de arrobamiento*): ¡Ahhh !

SOLTERONA: (*Recitando*).

“Un saison enchanté! Musité. Hechizada.

Parecía el Tiempo mismo, sus pasajeras y errantes maneras
Brevemente olvidada, ella se quedó aquí y sonrió,
Cogida en una red de días azules y dorados.”

ANCIANA: No azul y dorados —días dorados y *azure*

SOLTERONA:

“Cogida en una red — de días dorados y *azure*!

Pero me faltaba agudeza para ver cuán poco brillaba

Estaban el tiempo y tú tan acostumbrados a la vagancia... ”

(*La Anciana comienza a acompañar con un ronco murmullo. Se puede oír el apagado sonido de la música de una banda.*)

“Que por el toque de una luna de octubre

Te puedan perder por el tranquilo hechizo de un verano!”

ANCIANA (*Levantando su voz chillonamente y con profundo sentimiento sobre la voz de la Solterona*):

“Piensas que tu amor está escrito con tiza en mi alma,
 ¿Para ser lavado y borrado por unas cuántas lágrimas?
 Entonces tú no sabes con cuánta cautela recorro
 El escabroso camino de esos años invernales...
 Mi vida es un interludio desvanecido... un cascarón
 Cuyas paredes son tu primer beso... y último adiós!”

(La banda, a la cabeza del desfile, se aproxima por la calle, creciendo su ruido rápidamente y con más fuerza. Pasa como los años sin sentido y turbulentos. El marido, despertado de su estupor, se precipita hacia la puerta).

MATRONA: ¿Qué es eso? ¿Qué es eso? ¿El desfile? (El marido se coloca el sombrero de papel sobre la cabeza mientras corre hacia la puerta).

MARIDO (en la puerta): ¡Ven, Mamá, vas a perderte el espectáculo!

SOLTERONA (Rápidamente): Corrientemente nosotras aceptamos... ¿Ud. comprende verdad? ...una pequeña suma de dinero, cualquier cosa que Ud. crea que puede disponer.

ANCIANA: ¡Detenlo! Se ha ido. (El Marido ha escapado a la calle. La banda pasa tronando frente a la puerta).

SOLTERONA (Extendiendo su mano) Por favor... un dólar...

ANCIANA: Cincuenta centavos!

SOLTERONA: O veinticinco centavos!

MATRONA (Sin prestarles atención) Oh, Dios mío...

¡Winston! ¡Ha desaparecido entre la multitud! Winston... Winston...

¡Winston... Dispénsenme! (Corre hasta el umbral de la puerta).

¡Winston. Oh, Dios mío, se ha perdido otra vez!

SOLTERONA (Rápidamente): Corrientemente nosotras aceptamos algún dinero por mostrar la carta. Lo que sea que Ud. crea que pueda darnos. En realidad eso es lo único con que vivimos!

ANCIANA (Fuertemente): Un dólar!

SOLTERONA: Cincuenta centavos o veinticinco centavos!

MATRONA (Sin escuchar en la puerta): ¡Winston! ¡Winston! Cielos ¡Adiós! (Se va corriendo hacia la calle. La Solterona la



Ilustraciones de Hugo de Santis

UNMSM-CEDOC

sigue hasta la puerta, y se cubre la vista del brillo de la luz mientras que busca a la Matrona. Un poco de confeti le llega al rostro. Las trompetas suenan. Golpea la puerta, la cierra y le coloca el cerrojo).

SOLTERONA: ¡Canalla! ... ¡Canalla!

ANCIANA: ¿Se fueron? ¿Se fueron sin pagar? ¿Nos estafaron? (*Abre de par en par las cortinas*).

SOLTERONA: Sí... ¡La muy canalla! (*Con un aire de fastidio se sacude el confeti del hombro. La Anciana sale caminando de detrás de las cortinas, rígida de cólera*).

ANCIANA: ¡Ariadne, mi carta! ¡Has dejado caer al suelo mi carta! La carta de tu abuelo está tirada por los suelos!.

Telón

(Traducción de Arnoldo Zamora)

Ron Cartavio

Superior

CAE BIEN
PORQUE SE HACE BIEN

suave, sabroso, sano ...



LA EXPERIENCIA DE SUS MANOS:

Hace al

ZENITH

El televisor más fino del mundo

Su tradicional calidad de funcionamiento se debe a que todo su alambrado es hecho a mano por especialistas de gran experiencia.

No hay ningún circuito impreso y nunca se producen cortos circuitos.

Así es como se construye cada televisor ZENITH con cuidado extra, y así viene hasta nosotros, para ofrecérselo a Ud.



TELESUD PERUANA S.A.

Moquegua 229 - 274 Tlf. 78862 - 73429
y sus distribuidores autorizados.





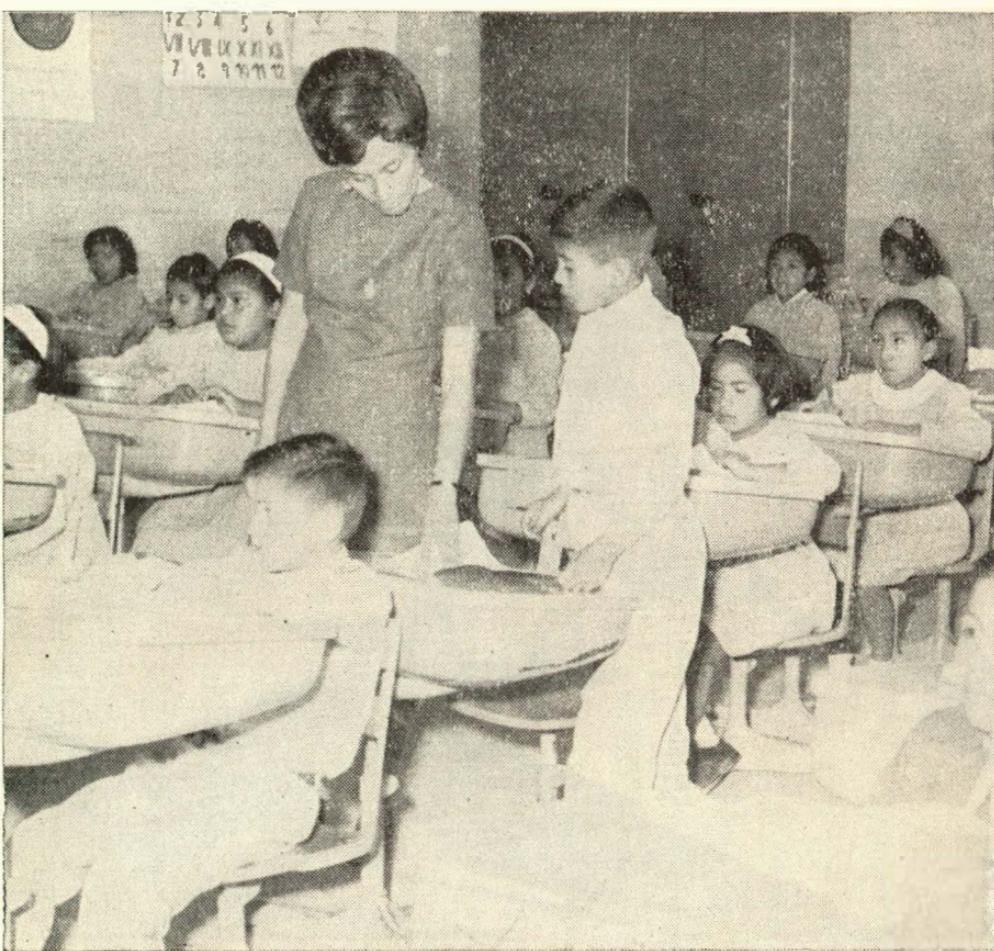
**DINERO SEGURO...
y a la mano!**

¡Qué cómodo es pagar con chequel...
No necesita usted llevar dinero encima... vigila mejor sus
gastos... Donde usted esté, adonde usted vaya, hay una
sucursal o agencia del Banco de Crédito. Y es como si el
Banco mismo, con todos sus servicios, fuera con usted... para
facilitarle y acelerar sus operaciones.
Use las facilidades y ventajas de tener una cuenta corriente en el



BANCO DE CREDITO DEL PERU

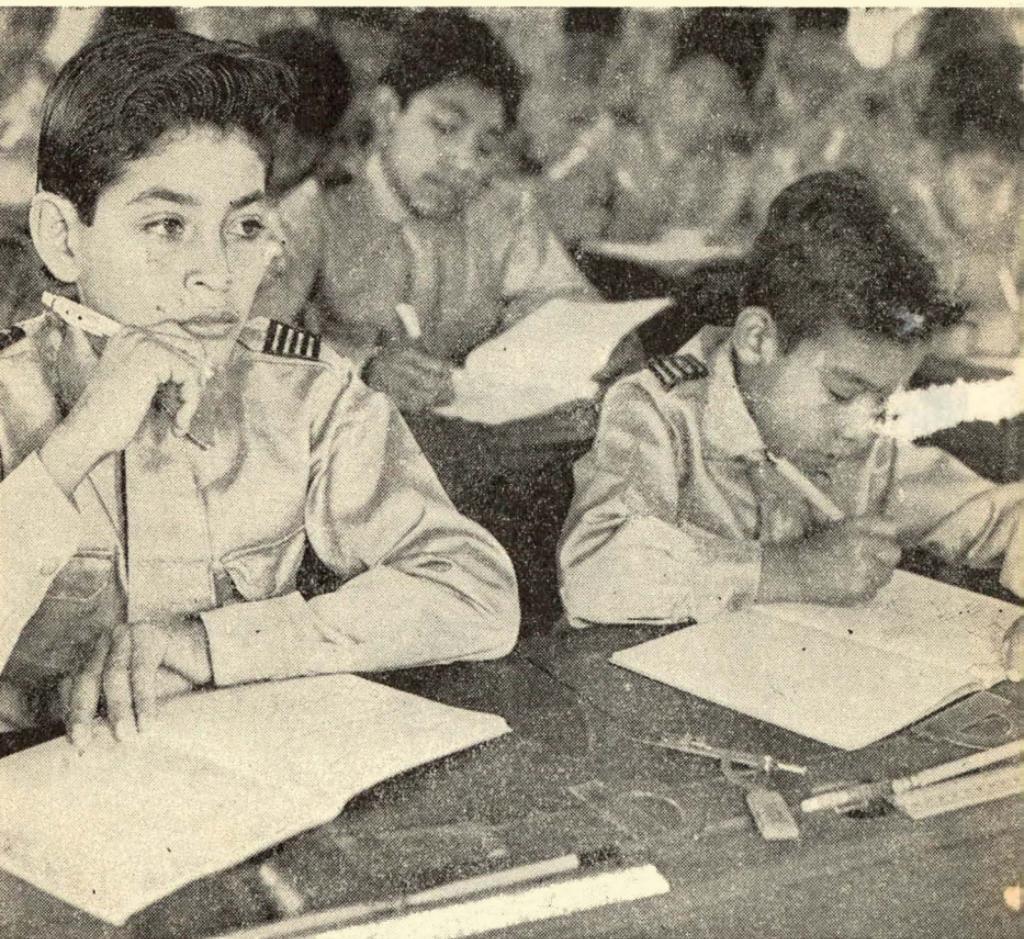
La Institución Bancaria Nacional Más Antigua del País



El futuro de los hijos de los trabajadores es una de las particulares preocupaciones de SOUTHERN PERU COPPER CORPORATION. Y para ello, ha creado en Toquepala e Ilo, escuelas y colegios, donde se les proporciona gratuitamente instrucción y útiles.

Las aulas son modernas y funcionales, con carpetas anatómicas, y rodeadas de zonas de esparcimiento, ofreciendo así los mejores ambientes para los educandos. Igualmente se ha dotado a estos planteles de gabinetes y laboratorios, permitiéndose alternar la teoría con la práctica.

De otro lado, para los alumnos que ingresan a las universidades y otros centros superiores, SOUTHERN PERU COPPER CORPORATION tiene un amplio programa de becas.



Más de 7,000 alumnos, hijos de los trabajadores de la International Petroleum Company, reciben educación gratuita completa en las escuelas que la Compañía ha construido y mantiene en Talara. La Compañía les proporciona, también, textos escolares, cuadernos y otros implementos necesarios.

INTERNATIONAL PETROLEUM COMPANY, LTD.

UNMSM-CEDOC

San Marcos



DE LA TRIFONIA A LA HEPTAFONIA EN EL PERÚ
Rodolfo Holzmann

BOCETO DE UNA POSICIÓN

J. G. Llosa

BAUDELAIRE EN EL PERÚ

Estuardo Núñez

LA TEORÍA DE LOS ARANCELES PREFERENCIALES

Carlos Capuñay M.

EL VOCABULARIO DE ALBERTO URETA

Francisco Bendezú

POEMAS

Arturo Corcuera

LA CARTA DE AMOR DE LORD BYRON

Tennessee Williams

UNMSM-CEDOC