

ENSAYO SOBRE LA MÚSICA NAZCA

Andrés Sas*
Lima, París

Debo a la amistosa y honrosa cortesía del erudito Director General de los Museos Nacionales del Perú, el doctor Luis Valcárcel, el haber podido examinar, sin restricción alguna, todos los instrumentos pre-incaicos¹ que, expuestos a los ojos del público, forman parte de las colecciones del Museo Nacional de Arqueología de Lima. Ruego al eminente catedrático se sirva encontrar aquí la expresión de mis más sinceros agradecimientos².

Entre los instrumentos que fueron construídos en el Perú, desde la época pre-hispánica hasta nuestros días, los de la civilización Nazca, son seguramente, de un modo general y desde el exclusivo punto de vista musical, los más interesantes. Es solamente de ellos que hablaré en esta relación y únicamente de aquellos susceptibles de reproducir una melodía³.

* El musicólogo André Sas, nació en París el 06 de abril de 1900 de padre belga y madre francesa. Hizo su formación educativa en Bruselas, donde radicó desde 1905; estudió para ingeniero químico, pero a partir 1919 se dedicó al estudio de la música en la Academia de Musica Arderlecht y el Conservatorio Real, ambas de Bruselas. En 1924 el gobierno peruano le contrató a Sas como profesor de violín, director de la Academia Nacional de Música y Declamación de Lima y catedrático de Historia de la Música, desempeñando estos cargos hasta 1927. Fundó en Lima la Academia de Música Sas – Rosay (junto a su esposa la pianista Lily Rosay) en 1929. Al año siguiente, creó la sección peruana de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Ocupó diversos cargos directivos durante su carrera profesional en el Perú. Asimismo, realizó varios viajes de estudios en el Perú y Bolivia con el afán de las investigaciones folclóricas, siendo algunas de sus obras principales las siguientes: “Aires y danzas indios del Perú para niños”, “Suite peruana” (piano); “Cantos del Perú”, “Rapsodia peruana” (violín y piano); “Quenas” (canto, flauta y arpa), “Triolet”, “La Fuente”, “Melodía II”, “Amanecer” (canto y flauta), “Sonatina peruana” (flauta y piano), “Cuarteto de cuerdas” (música de cámara), “Tres piezas sobre motivos de indios peruanos” (orquesta sinfónica), “Coros infantiles sobre motivos folclóricos” (musica coral) y publicó el “Curso de Gramática Musical”. *Nota de redacción “Runa Yachachiy”, 2010.*

¹ Existen muchos otros diseminados en este como en otros países; desgraciadamente, hasta ahora, las circunstancias no me han permitido estudiarlos.

² La Dirección se adhiere a este agradecimiento por dos razones: primera, porque el estudio de los instrumentos arqueológicos efectuados por nuestro colaborador se debe a un pedido del suscrito, por no haber podido, durante su estada en Lima, dedicarse a tan importante labor, por la falta total de tiempo, y segunda, por haber acogido Andrés Sas y Luis Valcárcel la idea en sí (F. C. L.)

³ He empezado a estudiar los instrumentos nazcas que se encuentran en el Museo Nacional de Arqueología de Lima, en 1934, trabajo que tuve que abandonar temporalmente hasta 1937. Creo ser el primero en publicar un estudio específico algo detallado, aunque inevitablemente superficial, sobre la música nazca. A mi entender, fuera de un corto artículo publicado en “El Comercio” (p. 28) de Lima, del 28 de julio de 1933, y firmado por mi amigo Mariano Béjar Pacheco, no creo que se haya impreso algún estudio ad-hoc anteriormente. R. Y M. d’Harcourt, en su muy importante trabajo sobre “La musique des Incas et ses Survivances”, la mencionan, pero sin profundizar ni concluir. Sin embargo, ellos analizan algunas antaras nazcas, reconociendo lo extraño de sus escalas. Lo cierto es que estos autores especifican con claridad que estudian particularmente la *musique des Incas*. También Carlos Vega, en el *Boletín de la Sociedad Internacional de Musicología* (año 1937, Vol. IX, fasc. I – II , pág. 41), *Tonleitern mit Halbtönen in der Musik der alten Peruaner*, analiza muy sintéticamente las antaras (de varias procedencias) descritas anteriormente por Ch. W. Mead (*The musical instruments of the incas*), en los *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, XV, part. III, New York, 1924, por los d’Harcourt (obra citada), etc.

Debo mencionar que tanto Carlos Vega como los esposos d’Harcourt no dan (con o sin razón) a los intervalos no diatónicos la misma importancia que les conferimos Ch. W. Mead y el autor de este trabajo.

A más de un estudio específico, el presente artículo tiene por objeto principal dejar establecido que la música de los Incas no fue, ni mucho menos, la única que encantara los oídos peruanos pre-colombinos. Mi intención no es, de modo alguno, demostrar que las otras músicas le eran superiores (la preeminencia en materia de arte es una tesis absurda cuya causa ha sido ya formada y archivada), pero sí probar que el arte musical de los pueblos costños era muy distinto del de las civilizaciones andinas. Aún más: no deja de ser extraño el que



Motivo cerámica Nazca: danza agraria.

nadie, que yo sepa, se haya preocupado, hasta ahora, de efectuar investigaciones a este respecto. Ojalá sea este artículo sólo un preludio a otros estudios sobre esa misma materia, que no deja de sere extremadamente interesante y aun indispensable para la historia general de la música en Sur-América.

Si el arte musical de los Incas y sus sistemas no son relativamente conocidos, merced a la persistencia vivaz de las tradiciones imperiales, no así ocurre con respecto a la música que practicaban los pueblos de la costa. Sólo sabemos de ella lo que parcamente quieren confesarnos los pocos instrumentos costños conservados hasta hoy, testigos delicados de una civilización lejana y brillante, sin duda, y documentos valiosos, aunque muy modestos, cuando han resistido a los asaltos conjugados del

tiempo y el hombre, destructores naturales (mas no siempre irresponsables –el último, sobre todo–) de todas las civilizaciones y sus vestigios.

Sin embargo, estos instrumentos que participaron de tantas fiestas, que cantaron tan a menudo los regocijos y las desgracias, individuales o colectivos, de un pueblo cuya cultura artística fue particularmente resplandeciente, estos instrumentos, digo, no nos dirán nada desde el punto de vista melódico. Siempre ignoraremos lo que fueron realmente los cantos de amor o las plegarias, los aires de danzas o los cantos fúnebres de los Nazcas⁴. Estos instrumentos nos dan a conocer solamente algunas escalas, completas o fragmentadas, cuyos grados sirvieron a los ejecutantes para musicalizar, según las fantasías de una inspiración más o menos fértil y las leyes de un sistema musical cualquiera, conocido o intuitivo, los impulsos de sus sentimientos, o, según su memoria, las melodías que les fueron transmitidas por sus antepasados. Fuera de estos alfabetos sonoros (porque hubo varios) no se sabe y nunca se sabrá, sin duda, lo que fueron las melodías nazcas. Apenas si nos está permitido forjar algunas hipótesis que, por mi parte, procuraré formular dentro de un espíritu lo menos aventurado posible, pero que de todos modos serán difíciles de enunciar, porque los Nazcas, al igual que todos los pueblos de Sud-América, antes de la conquista española, no teniendo escritura, no dejaron texto musical alguno que pudiese servir de base para el estudio que he emprendido.

Por otra parte, no puede dejarse de experimentar un profundo asombro en pensar en la premura con que fue aniquilado el arte musical nazca por el invasor venido del Cuzco. Mientras la música inca esparce aún en nuestros días su potente vitalidad y es el verdadero lenguaje musical (el más solicitado, por lo menos, si no el único) de algunos millones de individuos, los antiguos pueblos costños conquistados han adoptado en seguida el arte de sus nuevos dueños. ¿Significará esto que la civilización nazca se había hundido en un marasmo y una decadencia tales que no tuvo ya la fuerza ni la energía suficientes para resistir y repeler la vigorosa empresa de un conquistador extraordinariamente organizado y cuyo consecuente poder de absorción no permitía ni sufría oposición alguna? Tal vez, aunque numerosos

⁴ No existiendo otro, empleo este vocablo para designar al pueblo que originó esta civilización.

ejemplos contrarios se hayan presentado, aún hoy, en el mundo. Así es que puede afirmarse que lo que en postrimer lugar abandona un pueblo sometido, son sus cantos, quejas exaltadas o simplemente canturreadas de sus desdichas o de los resplandores de un pasado ido para siempre. En fin, para impedir esa especie de rebelión sin armas, pero tremendamente activa y eficaz, que es cantar, ¿no habrán los Incas vedado toda manifestación musical que pudiese recordar los faustos de un poder que fue grande y el dolor de haberlo perdido, tal como ocurrió en otros lugares, en circunstancias más o menos análogas? Aquí todavía insinúase la duda, porque sabido es que los Incas, si bien adoptaron a veces ciertos hábitos y modales en uso entre los conquistados, también les dejaban cierta libertad en cuanto a la perpetuación de sus usos y costumbres, sistema de colonización ya empleado por Alejandro de Macedonia y, en los tiempos modernos, generalizado por las potencias colonizadoras europeas, procedimiento que sólo puede permitirse, evidentemente, un invasor absolutamente confiado en una fuerza, la suya, que él cree invencible.

Sea lo que fuere, el problema que ofrece la música nazca es sumamente complicado, por el mismo hecho de que nos faltan datos y fuentes donde procurárselos.

Antes de pasar al estudio de los instrumentos nazcas, y a mero título documental, recordaré rápidamente al lector que los únicos instrumentos “cantantes” conocidos por los antiguos peruanos⁵ eran: la *Kena*, flauta vertical, y la *Antara*, la flauta de Pan peruana, ambas de metal o de terracota, o construidas con cañas o con huesos. La boca de estos instrumentos están naturalmente acondicionados por la materia empleada para su construcción: son cilíndricos cuando el instrumento es de metal o hechos con cañas, pero conservan la forma del hueso. Si la antara es de terracota, la boca es siempre elipsoidal, pero el tubo es cilíndrico, aunque no siempre derecho. Por fin, existe un tercer instrumento cantante: la Ocarina, hecha generalmente con terracota, pero desaparecida en nuestros días. La medida exacta de los tubos es a menudo difícil, si no imposible de determinar con toda precisión, no estando ellos siempre verticales, sencillamente, derechos. Además, y esto para los instrumentos conservados o que escaparon a la destrucción total, cuando el instrumento está hecho de cañas, ocurre frecuentemente que las paredes están resquebrajadas, y si la construcción es metálica, los tubos están siempre abollados o aplastados. Por consiguiente, el oído sólo puede fiarse con certeza en los instrumentos de terracota cuyos tubos no han sido destruidos o han sido hábilmente reparados. Desgraciadamente, esta última condición esencial no siempre ha sido observada, y es de mencionar que el reparador se contentó, con demasiada frecuencia, con reconstruir el conjunto visible, exterior del instrumento, sin preocuparse, pecado mortal para el investigador, de cuidar minuciosamente la factura instrumental interior⁶.

Con relativa facilidad, y a pesar de ciertos desperfectos instrumentales debidos a la deterioración natural o a una reparación defectuosa, he podido analizar 28 antaras de procedencia nazca. Es poco, considerándose el gran número que existe de estos instrumentos, de un mismo origen⁷, repartidos en todas partes; sin embargo, la cantidad estudiada es

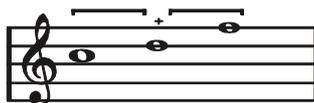
⁵ Incas u otros Sud-Americanos. Estos instrumentos siempre se emplean, modificados o no.

⁶ Después de todo, el reparador no músico en instante alguno pensó que el instrumento que restauraba pudiese estar destinado a otro fin que el de reposar plácidamente sobre un anaquel de algún escaparate, donde figuraría también el tradicional “se ruega no tocar”. Sería de desear que esta clase de reparaciones fuese encomendada a músicos, o, por lo menos, a personas a quienes se hubieran hecho las advertencias convenientes, a fin de que los instrumentos pudiesen, en todo caso, servir útilmente de documentos fidedignos, vírgenes de rebabas de cola que, al obstruir en parte o totalmente los tubos, modifican consiguientemente la altura del sonido, inconveniente capital difícilmente remediable sin hacer correr el instrumento un nuevo peligro, grave o peor.

⁷ ¿Por qué no están, todos aquellos que pertenecen al Estado, reunidos en el Museo Nacional de Arqueología de Lima, o en un lugar apropiado, donde se podría conocerlos, sin tener que molestar a personas que no siempre, desgraciadamente, están animados por este deseo de servir y ayudar que caracteriza al dr. Luis Valcárcel?

suficiente como para permitir la deducción de ciertas consideraciones generales. Hé aquí, acompañadas de algunas observaciones, las escalas que nos permite oír las antaras estudiadas, escalas que he procurado transcribir lo más exactamente posible, a pesar de las deficiencias de nuestro sistema de escritura musical cuando se trata de reproducir, por escrito, sonidos que escapan al sistema diatónico ⁸.

Antara 223:



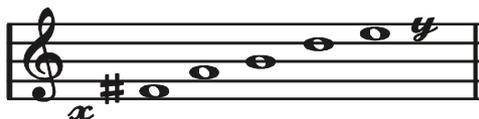
Estas tres notas forman una cuarta justa dividida, por el *Re* +, en dos intervalos de tono $\frac{1}{4}$ de tono.

Antara $\frac{\text{m.n.}}{\text{e.p.88}}$



Este instrumento da 4 sonidos cuya disposición puede considerarse como la de un pentáfono inca ⁹ truncado de su nota conclusiva.

Antara 3 / 6781:



Estando rotos los tubos extremos, cualquier conjetura parece osada. Notemos, sin embargo, que la serie conservada podría pertenecer tanto a una sucesión del género $\frac{32}{417}$ (véase más abajo, los sonidos 5 a 9), como a una serie pentafónica o diatónica.

Antara 3 / 6774:

⁸ Las notas sobrepuestas por el signo “más” (+) suenan más alto que el sonido escrito; las que llevan el signo “menos” (-) deben entenderse por más bajas. Tal vez débense también tomar en cuenta los posibles desperfectos de construcción. Dejo igualmente constancia de que en mis observaciones analíticas hago un constante empleo de equisonancias y de transportes; admitirás fácilmente que los *do – re – mi – fa – sol – la – si* carecen completamente de importancia para los fines que persigo.

⁹ Empleo la calificación “pentáfono inca” no porque presumo cualquier influencia de la civilización de este nombre sobre la música nazca; ésta se produjo antes de haber sido conquistado este pueblo por aquél (influencia perfectamente admisible, por otra parte), pero únicamente para especificar una forma de escala característica y particular de la música del Cuzco. (Ejemplo: *re – fa – sol – la – do*).



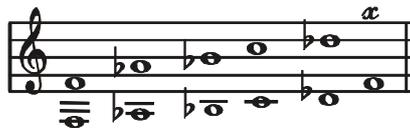
Petáfono inca, admitiendo que los + y los - se deban a defectos en la construcción del instrumento.

Antara 3 / 6775:



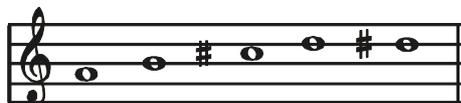
Idéntica a la anterior, debiendo el primer tubo, roto, dar sin duda alguna un *Mi b*.

Antara 8528:



En esta antara doble, hecha con cañas y cuyas escalas están a la octava la una de la otra, aunque encontrada en la región de Ica, es posterior a la conquista española ¹⁰, lo que justifica aquí, probablemente, la gama pentafónica de estilo inca, en la cual se hubiera interpolado una nota “importada” (*Re b* a cambio de la legítima *Mi b*).

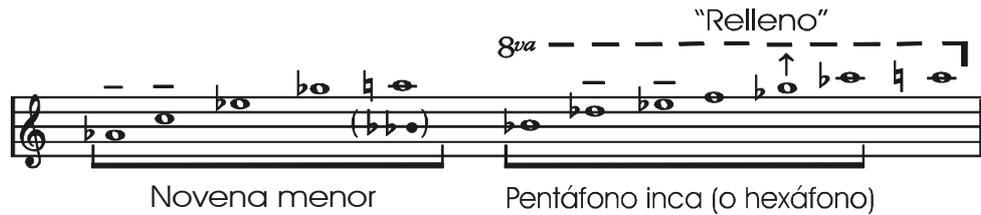
Antara $\frac{m.n}{e.p.87}$



Serie diatónica cuya importancia es la de demostrar que los Nazcas usaban cromatismos.

Antara 3 / 6777:

¹⁰ Este dato me ha sido proporcionado por el señor Jorge Muelle arqueólogo del Museo Nacional de Arqueología de Lima.



Análisis difícil de efectuar: arpeggio de novena menor seguida por una especie de pentáfono inca prolongado (?) cuya última tercera hubiera sido “rellenada”, debiendo los *Re b.* y *Mi b.*, debido a un desperfecto instrumental, sonar demasiado bajo. También puede tratarse sencillamente de un hexáfono ya en uso entre los cuzqueños.

Antara 3 / 6783:



Serie idéntica al final de la anterior (3 / 6777), con un sonido de menos (el *Mi b.*).

Antara 1684:



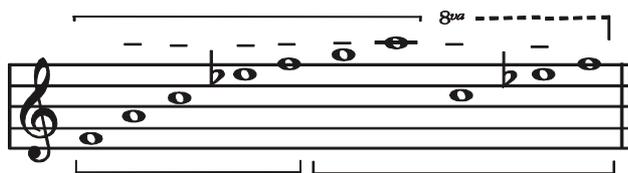
Esta escala, como la del 3 / 6777, principia con un arpeggio de novena menor. Debe notarse también, a partir del tercer sonido, la sucesión de cuatro terceras menores.

Antara 3 / 6763:



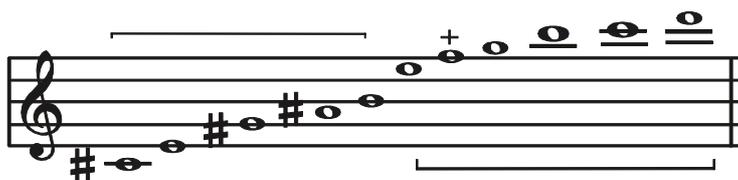
Hé aquí un bello ejemplo de sucesión de intervalos decrecientes: una 3ª mayor, una 3ª menor, una 2ª mayor, formando un arpeggio de séptima de dominante perfectamente tonal, ya que el Sol de paso pertenece el mismo al tono del acorde (*Mi b.*). Ha de notarse, por otra parte, que este arpeggio se encuentra a menudo entre las escalas que vengo estudiando aquí.

Antara 3 / 6784:



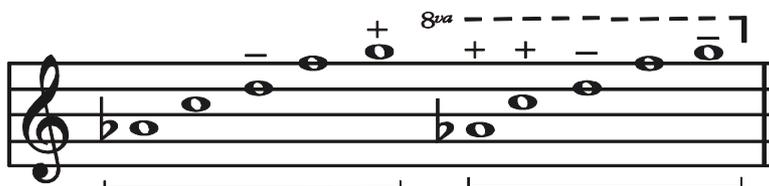
Serie formada por dos séptimas de dominante, la una repitiendo la otra a la octava. Notemos, además, que los 7 primeros sonidos podrían ser los armónicos 4 a 10 de la fundamental *Fa*. ¿Deben atribuirse las notas que suenan demasiado bajo (para nuestros oídos) a desperfectos en la construcción?

Antara 3 / 6791 y 3 / 6808:



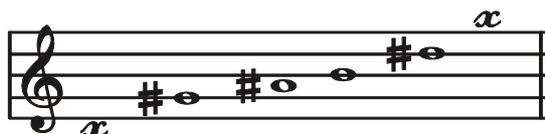
Hé aquí dos antaras absolutamente idénticas que dan a oír una escala que puede dividirse en dos series bastante semejantes. La repetición, en los instrumentos, del *Fa+*, puede explicarse de dos maneras solamente: o este *Fa+* es exactamente el que deseaba el artesano, y por consiguiente pertenece a una escala usada en la época, o bien estos instrumentos han sido construídos según un molde efectivo. En la audición este *Fa+* suena a igual distancia del *Fa natural* y del *Fa sostenido*.

Antara 3 / 6778:



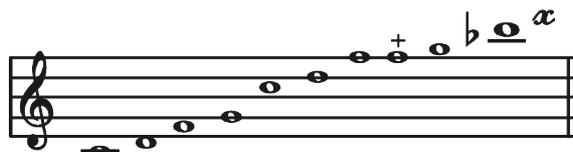
Serie formada por dos pentáfonos, no incas, el uno a la octava del otro (?). La “desafinación” entre las dos octavas puede ser el resultado de una construcción imperfecta; sin embargo, las diferencias son muy sensibles al oído.

Antara 3 / 6798:



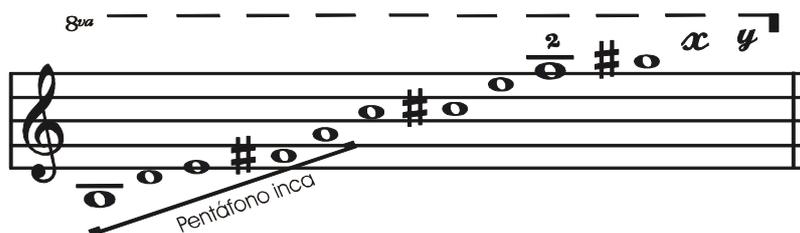
Estando las extremidades rotas, es difícil enunciar lo que fuera; apenas podemos suponer una serie diatónica.

Antara 3 / 6785 y 3 / 6809:



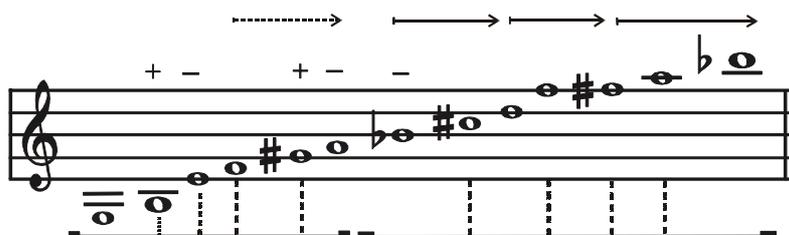
Estos dos instrumentos, así como las escalas muy quebradas que dan a oír, son absolutamente idénticas. La repetición, aunque ligeramente alzada, del 2º *Fa* agudo en las dos series, parece indicar que no se trata aquí de un desperfecto en la construcción, a menos, una vez más, que el artesano se hubiese servido de un molde defectuoso y que el error consiguiente se haya reproducido constantemente en todos los ejemplares de la misma procedencia. Pero la repetición de una misma nota dejaría suponer un punto de partida de una nueva serie, lo que difícilmente puede admitirse en el caso que nos ocupa. Una tan curiosa como desagradable coincidencia ha querido que el último tubo de cada una de estas antaras esté roto. Con todo, y aunque la escala no sea diatónica, estamos lejos, aquí, del pentáfono inca.

Antara 3 / 6806:



Los 5 primeros sonidos de esta escala forman un pentáfono inca; los 6 últimos dan una serie asaz semejante a la que termina en el 3 / 6792 (sonidos 7 a 12). Notemos además la identidad que existe entre la serie formada por los sonidos 4 a 8 de la escala del 3 / 6806, y la que corresponde a los tubos 3 a 7 del 3 / 6777. ¿Nos hubiesen revelado algo de los dos tubos rotos? Es poco probable, desgraciadamente.

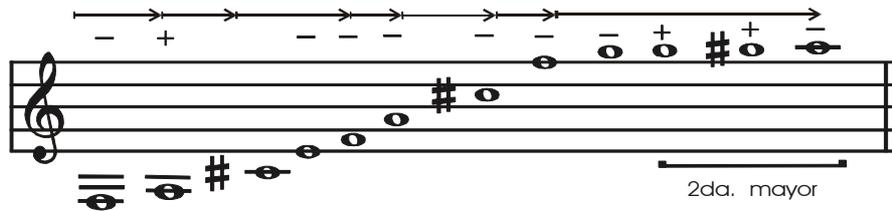
Antara 3 / 6792:



Esta antara, así como las siguientes, van a darnos escalas tan curiosas como engañosas para nuestro atávico sentido del diatonismo y nuestras costumbres tonales subconscientes. Si tomamos el 1º *La* – como centro de la escala, tendremos dos series de igual dimensión: *Sol* /

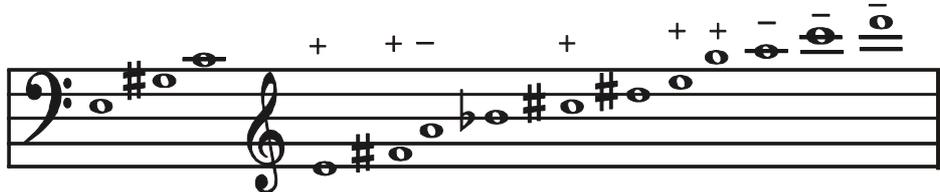
La - / Si bemol, conteniendo la segunda algunos sonidos intermediarios que no da a la primera, cuyo principio es más bien un arpeggio. Notemos, además: 1° La relativa simetría que existe entre las dos series así formadas, y 2° La insistente repetición de la fórmula I: tomo y medio – un medio tono.

Antara 7769:



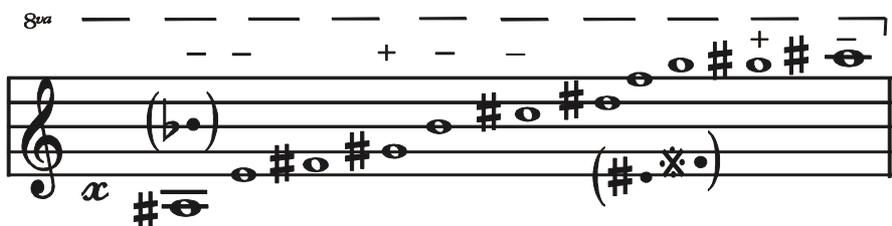
Escala formada por una serie de terceras mayores, algunas de ellas conteniendo notas intermediarias. Llamemos la atención a los 4 últimos sonidos, cuyo conjunto forma una segunda mayor. Trátase, pues, aquí, de intervalos menores de un semitono, que no pueden atribuirse fácilmente a un desperfecto de construcción.

Antara 32 / 415:



Esta serie empieza sensiblemente como el 7769, aunque la parte siguiente sea muy distinta.

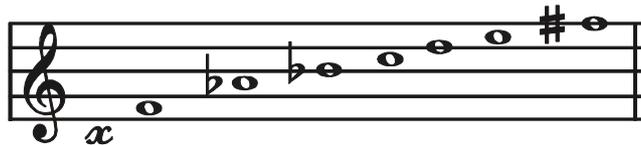
Antara 3 / 6776:



Esta escala que se inicia como la anterior (32 / 415), admitiendo que el X sea un *Fa sostenido*, ofrece luego algunas semejanzas con la misma serie, dando sin embargo la impresión de un menor moderno (*Sol sostenido*). Notemos, además: 1° La quinta aumentada

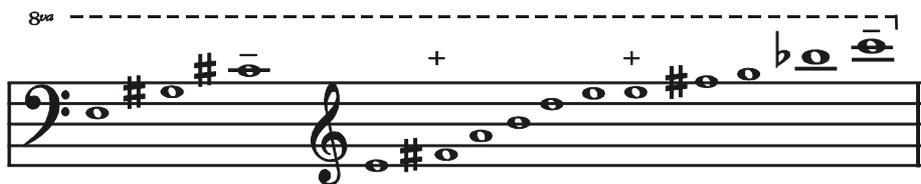
del principio, que vuelve a encontrarse en los ejemplares 7769 y 32 / 415, y 2° Que a partir del 5° tubo, los sonidos corresponden a los armónicos 6 a 13 de la fundamental *Do sostenido*.

Antara 1685:



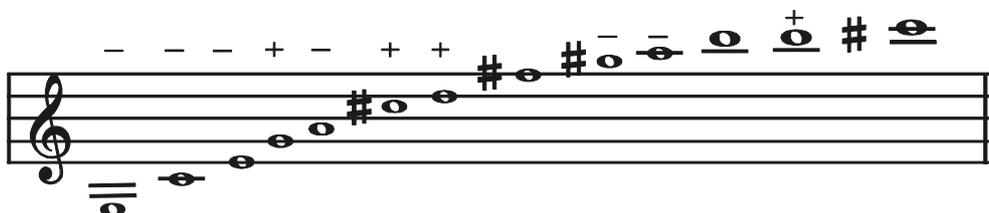
Serie muy semejante a la segunda parte de la escala dada por el 3 / 6776 (sonidos 4 a 9).

Antara 32 / 417:



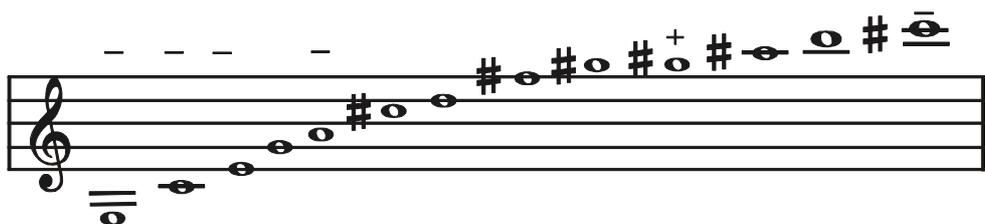
Esta escala (admitiendo que el *Do sostenido* – débase a un desperfecto) principia como el 32 / 415, aunque sea muy diferente luego. También es muy difícil analizarla, tomando en cuenta el estado actual de nuestros conocimientos sobre la música nazca.

Antara 32 / 416:



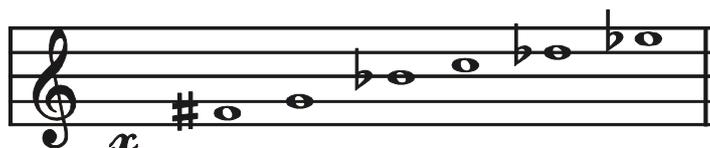
Principio bastante semejante al del 32 / 417, pero a pesar de algunos puntos de contacto en lo sucesivo, esta escala difiere bastante de aquella.

Antara 32 / 418:



Escala absolutamente idéntica a la del 32 / 416, aunque estas dos antaras sean de factura completamente distinta. No se trata, pues, aquí, de instrumentos en serie, pero sí de antaras que reproducen innegablemente una escala en uso donde los Nazcas. Aun admitiendo que los + y los – se deban a errores de construcción (es ser muy poco confiado en la pericia de los artesanos!) ambas escalas (32 / 416 y 32 / 418) no dejan de extrañar por su cromatismo tan caprichoso (para nosotros, se entiende!).

Antara 3 / 6790:



Extraña escala; apenas si ofrece alguna semejanza con los sonidos céntricos (4 a 8) del 3 / 6791.

He aquí, sin perjuicios de posibles errores y de un análisis más escudriñado aún, lo que dicen las antaras que he estudiado. No puede negarse que las escalas que dejan oír son muy distintos una de otra, y no podemos menos de quedarnos perplejos en presencia de una tal variedad de sucesiones de notas que, si bien no puede pretenderse que no tienen relación alguna entre sí, no dejan de desconcertar al que no esté dispuesto a sacudirse de cualquier prejuicio diatónico, europeo u otro.

Salvo por cuanto se refiere a los instrumentos 3 / 674 y 3 / 6775, 3 / 6791 y 3 / 6808, 3 / 6785 y 3 / 6809, los cuales, aparejados, provienen, sin duda alguna, de la misma fuente y han sido construídos por un mismo artesano, lo que parece indicar que fueron instrumentos en serie; todas las otras antaras ofrecen numerosas particularidades específicas que no permiten, por eso mismo, descubrir los sistemas según los cuales los bardos nazcas componían, improvisaban o reproducían sus cantos. Ya lo he dicho, la tradición misma no nos inspira a este respecto, ya que las melodías populares que se perpetúan, aun en nuestros días, en la región de Nazca, no difieren, en cuanto al sistema musical usado, de las que se cantan en todas partes a lo largo de la costa peruana.

En fin, he aquí las conclusiones teóricas que creo poder sacar de las escalas musicales anteriores:

1° *El pentáfono inca, aunque conocido por los Nazcas, no parece haber sido, entre ellos, y antes de su conquista por los Cuzqueños, de uso corriente;*

2° *Los Nazcas conocían y empleaban con bastante frecuencia el sistema diatónico;#*

3° *También hacían un constante empleo de fórmulas cromáticas;*

4° *El empleo de intervalos menores o ligeramente superiores al semitono y de intervalos que no pueden medirse únicamente por medio de tonos y semitonos, era, entre los Nazcas, general y frecuente.*

Podría ser que para muchos oídos europeos, u otros, mis observaciones parezcan algo pueriles o infantiles, si no ociosas. Me permito creer que sean distintas de las de aquellas personas que, oyendo por primera vez música hindú, javanesa o china, opinan: “música no civilizada”, o aún: “qué cacofonía”, esto porque sus oídos no llegan a discernir las sutilezas de un arte que les es completamente extraño. Por otra parte, no se puede menospreciar ni desdeñar ningún detalle, cuando se trata de descubrir una incógnita (en este caso: el sistema musical nazca), sobre todo cuando los datos del problema son tan vagos, dudosos tal vez, como aquellos de que disponemos por ahora tan parcamente.

Sería de desear que todas las personas que poseen antaras de origen nazca, o que pueden tomar conocimiento de ellas, procediesen sin tardar al análisis de estos instrumentos (o encargasen a alguien de hacerlo) a fin de que se pueda, ayudándonos unos a otros ¹¹, estudiar este arte tan curioso y levantar así un ángulo del velo que cubre gran parte del arte musical precolombino y nos impide, por eso mismo, penetrar más allá en lo que fue la vida psicológica y sentimental de uno de los pueblos más artistas de la América toda y, aún, del mundo.

Lima, septiembre de 1938.



© REVISTA ELECTRÓNICA VIRTUAL

RUNA YACHACHIY
Berlín, 2010

www.alberdi.de

¹¹ Para que los colegas que así lo desearan corresponder fácilmente conmigo a este respecto, doy aquí mi dirección permanente, donde me será sumamente grato recibir cualesquiera comunicaciones, críticas o sugerencias que tuviesen a bien enviarme. Andrés Sas. Casilla 1948, Lima, Perú.