

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



El imaginario popular entorno a *El cóndor pasa*:
Un análisis semiótico musical

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en
Musicología que presenta:

Sergio Luis Roque Samamé

Asesor:

Aurelio Efraín Tello Malpartida

Lima, 2022

Agradecimientos:

Mi gratitud va para Dios, mi esposa Aura, mis padres y mi asesor: el maestro Aurelio Tello.

Muchas gracias por todo.



Resumen:

Este trabajo parte del hecho que el fenómeno musical conocido como *El cóndor pasa* ha logrado establecerse como una de las melodías más conocidas y apreciadas dentro y fuera del Perú. Asimismo, reconoce el imaginario popular que posee dentro del colectivo, el cual obedece a la concepción de *música incaica*, constructo social que a su vez se constituyó como elemento relevante de la cultura nacionalista/indigenista que apareció a inicios del siglo XX en Latinoamérica. A partir de ello, esta investigación explora *El cóndor pasa* como objeto de estudio desde una perspectiva dialéctica, la cual ofrece una concepción flexible, integradora y abierta para el abordaje académico de un fenómeno social, con el fin de determinar cómo y por qué se desarrollaron los significados que constituyeron el imaginario popular en torno a *El cóndor pasa*.

Para dicha tarea se ha tomado como herramienta al análisis semiótico musical, en específico el que está basado en el método tripartito de Molino-Nattiez, el cual reconoce al fenómeno musical como un *hecho social total*. La primera parte de este trabajo estudia el contexto histórico en que se ha visto envuelto *El cóndor pasa*, desde su creación hasta su posterior fama internacional. La segunda parte se centra en el proceso de creación del imaginario popular que gira en torno a la obra, así como en el constructo social al cual pertenece: la *música incaica*. Finalmente, la tercera parte establece el marco conceptual referente al método tripartito semiológico para posteriormente elaborar el análisis de la obra en cuestión.

Tabla de Contenidos

Capítulo 1 El contexto histórico de El cóndor pasa.....	1
1.1. Antecedentes de la obra y primeros años.....	1
1.1.1. Nacionalismo e Indigenismo en la escena musical.....	2
1.1.2. Daniel Alomía Robles y su aporte musical.....	6
1.2. Concepción, difusión y fama internacional.....	9
1.2.1. De la idea a la puesta en escena.....	10
1.2.2. Un vuelo hacia nuevos aires.....	14
Capítulo 2 La construcción de un imaginario popular.....	19
2.1. La invención de la música incaica.....	19
2.1.1. Estudios pioneros e inicio del imaginario.....	20
2.1.2. Una progresiva desmitificación.....	29
2.2. Desarrollo del imaginario popular de El cóndor pasa	35
2.2.1. Primer periodo (1913-1970).....	36
2.2.2. Segundo periodo (1970-presente).....	46
Capítulo 3 Análisis semiótico musical de la melodía de El cóndor pasa.....	55
3.1. De la semiótica a la semiótica musical de Molino-Nattiez: El modelo tripartito.....	55
3.2. Elaboración del análisis.....	59
3.2.1. Análisis inmanente (o material).....	59
3.2.2. Análisis poiético inductivo.....	63
3.2.3. Análisis poiético externo.....	67
3.2.4. Análisis estésico inductivo.....	71
3.2.5. Análisis estésico externo.....	73

3.2.6. Análisis de la comunicación musical.....	74
Conclusiones.....	76
Bibliografía.....	83
ANEXOS.....	89



Introducción:

Este trabajo nace principalmente de mi interés en conocer qué significa la música para las personas, es decir: ¿por qué esta o aquella canción o melodía genera tal o cuál reacción en quienes la escuchan? Esto tendría que significar que, detrás de cualquier reacción (visible o no), existe algo con que relacionan dicha obra musical: una imagen, un recuerdo, un símbolo, una experiencia, etc. Asimismo, la música abarca diversas funciones para diferente tipo de circunstancias sociales, lo cual amplía mucho más el espectro de significados que el ser humano atribuye a la música. Teniendo todo esto en cuenta quedó planteada la tarea de elegir una obra musical cuya significación fuera importante para una gran cantidad de gente, como por ejemplo la melodía de *El cóndor pasa*, la cual además de haber sido proclamada como patrimonio cultural del Perú, posee una inmensa fama nacional e internacional.

El cóndor pasa, como material melódico, pertenece originalmente a la puesta en escena del mismo nombre, estrenada en diciembre de 1913 por Julio Baudouin en el libreto y Daniel Alomía Robles en la música, en medio del auge de las ideologías nacionalistas e indigenistas. Sin embargo, su fama alcanzaría un mayor nivel a partir de tres versiones, una a cargo de *L'Ensemble Achalay* en 1958, una más interpretada por el grupo folklórico *Los Incas* en 1963, y otra por el dúo estadounidense *Simon & Garfunkel* en 1970. Estas grabaciones presentaron la melodía de *El cóndor pasa* con un carácter muy distinto al de la versión original, puesto que los arreglos musicales están enmarcados en una idea de cómo debe sonar el *folklore andino*, concepto que para esas décadas estaba en un momento de gran popularidad y que impulsó enormemente a *El cóndor pasa*, con lo que adquirió fama mundial, pasando a ser conocido como una especie de “himno folklórico” del Perú. Es entonces que bajo esta concepción surge el imaginario popular de *El cóndor pasa*, el cual evoca un tema musical folklórico proveniente de la cultura incaica. Aquí entra

también en debate la concepción de *música incaica* como constructo social, donde se muestran posiciones que a lo largo del siglo XX se han ido distanciando de considerar a la *música incaica* como un genuino elemento que ha permanecido desde los tiempos pre-coloniales hasta la actualidad.

Al marcar un hito en la historia de la música en el Perú, *El cóndor pasa* significa una muy buena oportunidad como objeto de estudio para esta tesis, en la cual se busca determinar cómo y por qué se ha desarrollado el imaginario popular que gira en torno a esta obra, tarea para la cual se ha tomado como herramienta al análisis semiótico musical de Molino-Nattiez que surge a partir de la concepción tripartita de todo fenómeno musical como un *hecho social total*. A lo largo de este trabajo se explorará el contexto histórico en que se ha visto envuelto *El cóndor pasa*, desde su creación hasta su posterior fama internacional, el proceso de creación del imaginario popular que gira en torno a la obra y el constructo social conocido como *música incaica*, concluyendo en la elaboración del análisis semiótico musical de esta obra de gran impacto social.

Capítulo 1

El contexto histórico de *El cóndor pasa*

1.1. Antecedentes de la obra y primeros años

En las décadas que precedieron al estreno de *El cóndor pasa*, es decir, hacia el último tercio del siglo XIX, Lima se encontró con el apogeo de óperas italianas, operetas italianas y francesas, así como zarzuelas españolas, producciones teatrales presentadas con diversos arreglos y montajes escénicos que ganaron gran notoriedad en la capital, captando aficionados que se vieron divididos entre dichos géneros de acuerdo a sus intereses personales (Basadre, 1968). Se establecieron aquí los compositores italianos Carlo Enrico Pasta y Claudio Rebagliati, el primero con su ópera *Atahualpa* de 1877, la cual gozó de mucho éxito al incluir motivos peruanos como el yaraví y la cashua, mientras que Rebagliati, sin dejar de lado la ópera, estrenó en 1868 una obra sinfónica llamada *Un 28 de Julio en Lima*, en la cual hizo uso de aires y pregones populares tanto del folklore costeño como serrano, logrando un destacable equilibrio y buen gusto estilístico (Pinilla, 1980). De esta manera, la actividad teatral en Lima, a través de la ópera, la opereta y los formatos del género chico español, tomó un gran impulso y desarrolló obras con tintes nacionales.

En el ámbito político-social, el Perú vivió una época de importantes cambios: tras el golpe de estado de Nicolás de Piérola en 1895 empezó el periodo conocido como *República Aristocrática* (1895-1919), el cual dio pie a un crecimiento en la demografía poblacional y urbanística, a la vez que la modernización se vio impulsada en específico para una élite aristocrática, contrastando con el olvido de las clases sociales más pobres, representadas en su mayoría por indígenas, obreros y clases populares. Ya una vez iniciado el siglo XX, un 58% de la población limeña estaba constituida por migrantes provenientes de diversas provincias, los cuales se ubicaron en diversos

puestos de la escala social, como lo revela el censo realizado en 1908 (Salazar Mejía, 2013). Al respecto, Turino (1988) se refiere a la “necesidad de los mestizos de clases medias, de forjar una identidad nacional frente a Europa y Estados Unidos, y a una preocupación por la integración de la población peruana, heterogénea en términos culturales y económicos.” (Citado en Salazar Mejía, 2013, p. 23).

Esta necesidad que menciona Turino se vio reflejada dentro del ámbito artístico-intelectual peruano perteneciente a las primeras décadas del siglo XX, en el cual se observó una fuerte influencia del nacionalismo, concepto que nos remite a lo que señala Gellner (1999) como “una forma de pensamiento político basada en el supuesto de que los vínculos sociales derivan exclusivamente de la identidad común que otorga la nación a sus miembros.” (Citado en Mendivil, 2018, p.185). Esta ideología se estableció como una corriente que, proveniente de la Europa del siglo XIX, llegó a situarse en Latinoamérica, donde a través de las artes tuvo un papel importante en la recreación de un pasado imaginado, tarea que serviría como parte del proceso de construcción de una nación (Wolkowicz, 2017). Turino (2003) considera que, a través de la cultura, el nacionalismo busca “consolidar los emblemas concretos que representan y crean la nación, que distinguen a una nación de otra, y lo que es más importante, que sirven de base para socializar a los ciudadanos en la inculcación de sentimientos nacionales.” (Citado en Mendivil, 2018, p.186).

1.1.1. *Nacionalismo e Indigenismo en la escena musical*

A partir de entonces, los músicos exploraron sus raíces con el fin de crear una “música nacional”, la cual tendría que tomar su propio folklore como materia de estudio para una posterior labor compositiva. Las muestras musicales de las que disponían eran las consideradas nativas, entendidas dentro de la música perteneciente a las civilizaciones pre-colombinas (pre-incaicas e

incaica) y las que correspondían al folklore de la gente, donde está ubicada la música local, producto de la mezcla de diferentes géneros populares provenientes de Europa e incluso África (Wolkowicz, 2017). Al respecto, Pinilla (1985) señala que era común encontrar en los músicos un mismo afán por buscar lo original, exótico, raro y desconocido, por lo que se dedicaban a investigar en la antigüedad cualquier muestra de ello, tanto en los instrumentos como en las escalas. Wolkowicz (2017) observa que los académicos de ese entonces se valían de los instrumentos musicales encontrados en sitios arqueológicos, las crónicas de los siglos XVI y XVII, y la recolección de canciones de comunidades indígenas, como medios para reconstruir la música del pasado. Las crónicas y canciones ofrecían cierta información sobre la práctica musical, difícil de determinar como pre o poscolonial, mientras que los instrumentos evidenciaban posibles escalas usadas por los incas y otras comunidades –que algunos académicos creían eran de naturaleza pentatónica, aunque había quienes consideraban el uso de otras escalas conformadas por semitonos y cromatismos–, por lo que terminaría prevaleciendo la noción de la “música incaica” como música pentatónica.

No obstante, la consolidación de dichas tendencias nacionalistas en el Perú llegó bajo la forma del Indigenismo, el cual, según Wolkowicz (2017), tuvo dos movimientos en el país: uno centrado específicamente en un grupo de artistas (de la pintura y literatura), que durante los años 20 se encargaron, mediante sus obras, de denunciar las injusticias que sufrían las poblaciones indígenas, mientras que el segundo se refiere a la corriente que a lo largo de diversos momentos de la historia defendió los derechos de dichos grupos dentro del ámbito social y político. Este último caso se dio acorde al periodo alrededor del año 1910, cuando surgieron diversas convulsiones socio-políticas ante los crecientes abusos y malos tratos que sufrían las poblaciones trabajadoras. Al respecto, Pinilla (1985), observa que “entre 1900 y 1910 son decisivos los escritos

de González Prada, las creaciones de la asociación Pro-indígena y los congresos independientes, frente al auge del imperialismo inglés y la oligarquía civilista” (p. 135). Asimismo, Salazar Mejía (2013) señala que:

El tema de la insostenibilidad de la explotación indígena también ganaba mayor notoriedad en la opinión pública. Las denuncias de los crímenes de Putumayo (generados por el boom cauchero) hacían noticia en el extranjero y eran reproducidas en los diarios locales, mientras la *Asociación Pro indígena* denunciaba casi a diario los abusos contra los indígenas en todo el territorio nacional. (p. 31).

Durante las primeras décadas del siglo XX, las tendencias nacionalista-indigenistas dieron sus frutos en las obras de varios compositores como Francisco González Gamarra, Juan de Dios Aguirre, Roberto Ojeda y Baltazar Zegarra. Los mencionados, todos cusqueños, se distinguieron por sus piezas para orquesta, para conjunto de cámara y para piano, las cuales hacían referencia a la cultura “incaica” y solían tener como base la escala pentatónica que, a su vez, era considerada como representativa de la “música incaica” (Romero, 2003). Sin embargo, quienes más notablemente destacaron fueron los compositores José María Valle-Riestra y Daniel Alomía Robles, que centraron su actividad musical en la capital. Valle-Riestra, limeño de nacimiento, cursó sus estudios musicales en Londres y en París. Posteriormente, con toda la experiencia adquirida, estrenó en 1900 la ópera *Ollanta*, la cual inicialmente obtuvo una modesta recepción, situación que cambió tras su relanzamiento en 1920, cuando el músico llegó a obtener el reconocimiento de la prensa como el primer compositor peruano en escribir una *ópera nacional* (Wolkowicz, 2017). Basadre (1968) relata al respecto:

Ollanta provocó en 1920 un entusiasmo intenso, a diferencia de lo que ocurriera en 1900, con lo que se reveló la creciente maduración de una conciencia artística nacional. Nunca había ocurrido antes un caso similar. (...). Concebida según el modelo italiano (a pesar de las afirmaciones de su autor) *Ollanta* implicó, dentro de su prudente ortodoxia, un intento de elaboración artística de la

música indígena amestizada, el segundo después del que hiciera el italiano Carlos Enrique Pasta con su ópera *Atahualpa*. (p. 130)

Este “intento de elaboración artística de la música indígena amestizada” va acorde a lo que señala Wolkowicz (2017), al decir que Valle-Riestra “creó una obra musical que combinó los pasados musicales e históricos del Perú, a través del vehículo cosmopolita de la ópera, de acuerdo con las expectativas de las élites limeñas de la década de 1920.” (p. 55) Asimismo, Romero (2003) hace la observación de que “si bien los motivos de la obra eran de carácter pre-colombino, fue considerada un intento nacionalista pues el Incanato como imaginario era reclamado por muchos como un símbolo de la moderna nación peruana.” (p. 84). Sin embargo, el hecho de que *Ollanta* haya sido enmarcada dentro del modelo de ópera italiana hizo que no llegara a calar en los estándares “folklóricos” de dicha época, y es que, “a pesar de sus esfuerzos por *peruanizarla*, como acotaron algunos críticos, *sólo se llegó al yaraví*. Si la temática era *incaica*, la música estaba lejos de serlo.” (Salazar Mejía, 2013, p.28)

Con respecto a Daniel Alomía Robles, autor de la obra en que está centrada esta tesis, pasaremos a hablar en el siguiente apartado, no sin antes mostrar una observación que Wolkowicz (2017) hace al comparar los enfoques ideológicos que Valle-Riestra y Alomía Robles tomaron para la composición de sus obras:

Valle Riestra y Robles, entonces, juntos parecen haber aportado una parte importante de la construcción de la música nacional, desde dos posiciones musicales, culturales, políticas e ideológicas diferentes. De las narrativas de la prensa de su tiempo, podemos inferir que la música y la historia de Valle Riestra representan el cosmopolitismo limeño con huellas de Indigenismo o más bien, de Indianismo (i.e., no representando al indio ‘real’ sino al Inca glorioso), mientras que la propia formación, historia y música de Robles representan el patrimonio indígena de la región andina, con sus costumbres y tradiciones no modificadas que reflejaban el ‘verdadero’ Perú. (p. 104)

1.1.2. *Daniel Alomía Robles y su aporte musical*

Nacido en Huánuco en 1871, Daniel Alomía Robles demostró desde temprana edad una gran afición hacia la música, arte que empezó a estudiar tras viajar a Lima, bajo la tutela de Manuel de la Cruz Panizo y Claudio Rebagliati. Posteriormente, tras haber ingresado a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos donde cursó tres años de Medicina, decidió abandonar dicha carrera a raíz de su deseo de viajar e investigar, lo que lo llevó a dedicar varios años de su vida a internarse en las más diversas y recónditas zonas de la sierra peruana, recopilando melodías y catalogándolas dentro de una gran colección de “temas musicales incaicos”, en la que se encuentra presente la escala pentatónica anteriormente mencionada. La práctica que realizaba el músico no era ajena a compositores de otros países de América Latina o de habla española y portuguesa, (en especial aquellos pertenecientes a naciones que antiguamente formaron parte del Tahuantinsuyo) quienes componían sus obras basándose en melodías nativas o vernaculares correspondientes a su región, como una secuela de la corriente nacionalista de la Europa del siglo XIX, y que ahora influía en la creación musical en el sur y centro de América, el Caribe (Varallanos, 1988) y México.

La labor de investigador de Alomía Robles se vio en gran parte facilitada gracias a su conocimiento de lenguas aborígenes como el quechua y el aymara, que aprendió durante su infancia. Esto le permitió alcanzar una mayor familiaridad con las poblaciones indígenas, ganando su confianza y logrando así que estas compartiesen las expresiones musicales propias de su cultura, por las cuales el músico guardaba gran interés en conocer (Raygada, 1956). Fue en 1896 tras una expedición a la selva, en San Luis de Shuaro, cuando entabló amistad con el sacerdote José Gabriel Sala quien “enrumbó o acentuó la aptitud musical de Alomía Robles a la captación, recopilación y cultivo de las melodías populares y folklóricas, que ya lo preocupaba desde 1891.” (Varallanos, 1988, p. 21). Hallándose ya encauzado por el padre Salas, y mientras de manera paralela se

desempeñaba en cargos públicos como Subprefecto y Juez de Paz dentro de la provincia de Jauja (en la que residió con su esposa hasta 1900), retomó con mayor fuerza su labor recopilatoria, lo que lo llevó a descubrir la melodía del *Himno al sol*, gracias al sacerdote José María Dianderas, quien le presentó a un anciano indio de la zona que entonaba dicho canto (Salazar Mejía, 2013). De esta manera, dicha melodía y muchas otras más se integraron a su amplio catálogo musical.

Alomía Robles mantuvo una laboriosa metodología con respecto a su trabajo de recopilación, puesto que “tuvo clara la necesidad de recurrir al aprendizaje directo y ejecución por él mismo, al cruce de información para hacer contrastaciones y verificaciones, y al registro de notas de campo que pueden considerarse de carácter etnográfico.” (Salazar Mejía, 2013, p. 75). Asimismo, Raygada (1956) comenta que el compositor “no se limita a recorrer el territorio nacional, cuyas regiones andinas, selvática y costeña no tienen secretos para él, sino que avanza también por tierras del Ecuador y de Bolivia para incrementar su acopio temático.” (p. 25). Los frutos de este exhaustivo trabajo comenzaron a manifestarse a través de sus composiciones más relevantes, en las que incluiría varias de las melodías recopiladas, tal es el caso del ya mencionado *Himno al Sol*, el cual formó parte de su ópera *Illa Cori o la conquista de Quito por Huayna Cápac*, obra que el compositor tuvo intención de estrenar en Buenos Aires en 1911, encontrándose con que la temporada artística había ya culminado, ante lo cual pudo solo presentar una versión de concierto en el teatro Odeón, en conjunto con varias otras melodías cantadas y orquestadas (Varallanos, 1988). Pinilla (1980) compara¹ *Illa Cori* con *Ollanta*, comentando que la obra de Alomía Robles es más “folklórica y con mucho menor influencia de la ópera italiana. No tiene las

¹ Con respecto a esta comparación, Alomía Robles revela que con motivo del décimo aniversario de la apertura del canal de Panamá, el gobierno estadounidense planeó el estreno de una ópera como uno de los números a presentarse, ante lo cual los gobiernos de Argentina, Uruguay, Chile, Bolivia y Cuba recomendaron a Alomía Robles, mientras que Perú recomendó a Valle-Riestra.

continuas modulaciones y los complejos contrapuntos de Valle-Riestra, pero posee un indudable encanto y frescor, por su hondo contacto con el canto popular de la sierra peruana.” (p. 515).

Precisamente, este tipo de percepciones sobre la música de Alomía Robles obedecen principalmente a la notoria presencia de motivos melódicos de la sierra dentro de sus composiciones, hecho que llevó a que académicos como Basadre (1968) señalaran respecto del compositor que, “gracias a la confrontación reiterada de los motivos que poco a poco halló en las distintas regiones andinas, hizo el descubrimiento del pentafonismo de la música incaica.” (p. 134). Ante este suceso, que situó a Alomía Robles como descubridor de tan importante hallazgo, diversas críticas de la época lo etiquetaron como tal, llegando a poner dicho título por encima de su labor como compositor.² Al respecto, Wolkowicz (2017) señala lo siguiente:

El trabajo de Robles como coleccionista de música y compositor fue bien recibido por la prensa, y en ocasiones pudo ganar el apoyo del gobierno en el poder; sin embargo, su recepción del público fue, en el mejor de los casos, tibia. De las críticas, podemos ver que no era que al público le desagradaran necesariamente los conciertos de Robles, pero, la mayoría de las veces, la asistencia disminuyó después de un concierto inicial. Recorrió el país y otras ciudades americanas, dando conferencias-recitales sobre la música de los Incas, lo que le valió el nombre de "restaurador de la música incaica" y enfatizó su papel como coleccionista más que como compositor. (p. 54)

Respecto al hecho de que Alomía Robles haya sido etiquetado como el “restaurador de la música incaica”, así como la relevancia que ello aportó a dicho constructo se hablará más ampliamente en el segundo capítulo.

² De hecho, con respecto a su faceta de compositor, algunos académicos sostienen que Alomía Robles “carecía de conocimientos serios y gran parte de su producción debió ser arreglada por músicos profesionales.” (Slonimsky, 1945, p. 315)

1.2. Concepción, difusión y fama internacional

Como ya se mencionó, la corriente indigenista llegó a manifestarse con gran relevancia en la elaboración de obras artísticas, tanto en literatura, pintura y música, ante la voluntad de sus autores de abogar por los derechos de los indígenas y, también, al ir de la mano con el nacionalismo, para establecer una ‘música nacional’. Este fue el caso de *El cóndor pasa...*, boceto dramático (calificado así por el propio Baudouin) que emergió dentro de un contexto en el que las producciones teatrales del género chico abundaban, mostrando principalmente aspectos cómicos y costumbristas de la sociedad. Sin embargo, su aparición supuso un fuerte cambio de carácter, puesto que su argumento trajo consigo “una ruptura con respecto a lo que se venía haciendo ya que puso ante los ojos de los espectadores, los problemas colectivos, empezando por desentrañar los más latentes.” (Salazar Mejía, 2013, p. 36), es decir, los relacionados a las convulsiones socio-políticas que surgieron como consecuencia de los malos tratos hacia las clases trabajadoras. Basadre (1968) comenta al respecto que “esta obra significó un esfuerzo por llevar al teatro el ambiente aborigen y serrano; pero no el que yacía dormido en sus tradiciones sino el de la zona minera explotada por el capital norteamericano.” (p. 191). Todo lo expuesto deja en claro que *El cóndor pasa...* se alejó de cualquier concepción de obra dramático-musical³ común para aquella época.

Por otro lado, el crecimiento demográfico en Lima de la población migrante provinciana, influyó en la visibilización de sus manifestaciones musicales, la cual fue aumentando poco a poco. Esta nueva población emergente se encontró con la necesidad de forjar una identidad nacional y

³ Al respecto, cabe resaltar que gran parte de la acción escénica de *El cóndor pasa...* se desarrolla de manera hablada, mientras que el trabajo de Alomía Robles ofrece números musicales de un orden especialmente incidental. Esto excluye a la obra de ser catalogada como parte del género chico, en específico de la zarzuela, género usualmente atribuido a este boceto dramático.

alcanzar una integración de la población peruana, tal y como lo señala Turino (1988) al observar que, durante ese periodo de cambios, “algunos aspectos de la cultura andina de las *altas montañas* se seleccionaron como emblemas o símbolos, ya que proveían de los referentes identificadores más claros.” (Citado en Salazar Mejía, 2013, p. 23). Teniendo en cuenta esta mentalidad, a la par que se mantenía una lucha por los derechos de la población indígena, se tomó entonces uno de los símbolos andinos más relevantes de ese entonces: el cóndor⁴, ave que “se tenía por símbolo de la nobleza real Inca y también significaba la protesta y la libertad” (Varallanos, 1988, p. 55). Este contexto previo favoreció que *El Cóndor Pasa...* pudiera verse como “un drama clásico emergido de lo real y permanente, que define el carácter de una época histórica; el trabajo, la vida y costumbres de un grupo social indígena.” (Varallanos, 1988. p. 73).

1.2.1. *De la idea a la puesta en escena*

Daniel Alomía Robles compuso la música para algunas escenas del boceto dramático, cuyo libreto era autoría de Julio Baudouin, periodista limeño con quien sostenía una amistad. Baudouin “pasó temporadas en Cerro de Pasco y visitó sus minas, empapándose de los hechos que narra teatralmente” (Varallanos, 1988. p. 86) y, por otro lado, durante un viaje realizado a Argentina, el periodista adquirió una mayor conciencia con respecto de las latentes cuestiones indígenas, tras haber conocido el ambiente periodístico e intelectual de dicho país (Salazar Mejía, 2013). Asimismo, Alomía Robles llegó a percatarse de la situación de marginación y explotación que vivía el indio peruano a través de los viajes que realizaba. De hecho, algunos de los huaynos que recopiló evidenciaban ciertos tintes indigenistas de protesta. Cabe añadir aquí que el músico

⁴ Cabe señalar aquí el papel protagónico de la figura del cóndor al finalizar la obra. Luego del trágico desenlace, todos los personajes presentes contemplan el vuelo del cóndor (que hasta ese momento había permanecido ausente por muchos años) y prorrumpen en expresiones de alegría ante la libertad que representa la emblemática ave.

ejerció labores en la Asociación Pro Indígena, dentro de la cual formó parte de la comisión de tesorería (Salazar Mejía, 2013).

Fue así que tanto Alomía Robles como Baudouin decidieron trabajar juntos en la puesta en escena de esta obra, cuyo desarrollo argumental gira en torno a una disputa entre un grupo de indígenas mineros y los dueños norteamericanos de la mina, como consecuencia de los tratos injustos que sufrían los primeros por parte de los segundos. Pinilla (1985) señala que “este planteamiento desarrollado en la zarzuela era de una novedad absoluta en el teatro (...), fue de un impacto fulminante.” (p. 141). Tras su estreno el 19 de diciembre de 1913, las críticas no se hicieron esperar y diversos diarios como *La Unión*, *La Crónica*, *El Comercio*, *La Prensa*, y *La Nación*, emitieron comentarios favorables sobre la obra. *El Comercio*⁵ redactó unas líneas mostrando sus apreciaciones en cuanto a la manera en que la trama, la música y las actuaciones trabajan en conjunto:

Aprovechando la ocasión de este feliz estreno, podríamos hilvanar aquí unas cuantas ideítas sobre el teatro nacional; pero tanto se ha dicho sobre él –ayer que si lo había, luego que si se le depuraba, mañana, tal vez que si existe– el tema ya está agotado; y fatalmente sin llegarse a ninguna conclusión real. Más aún, sin el estreno de anoche poco habría que decir del año teatral ¡tan pobre ha sido!

El Cóndor Pasa es obra de indiscutible seriedad artística; gran fuerza pintoresca, generoso romanticismo y como síntesis un símbolo de regeneración al par fuerte y sencillo.

¿Asunto? Estamos en Yapac caserío minero en un bravío paisaje serrano, queda al fondo de la boca-mina y antes de entrar al socavón los mineros saludan la salida del sol que ilumina las cumbres. Es un motivo musical que se inicia lento con el dejo peculiar de esos cantos serranos llenos de emoción y tristeza.

A poco nos enteramos que hay entre esos hombres una historia trágica: una pasión del dueño de la mina Mr. King con la mujer de Higinio de cuyas resultas ha salido Frank, indio de pelo rubio y temperamento rebelde, único entre aquella gente asustadiza. Este Frank que canta sus desdichas en

⁵ *El Comercio* (20 de diciembre de 1913).

un lindísimo yaraví, que mereciera anoche los honores del bis, acabará por matar a uno de sus amos, como Higinio al otro, claro es que, que tras algunas peripecias, y así con esas dos muertes los indios quedarán libres de esa opresión extraña, y cual si esta revelación de la libertad conseguida al precio de tal sangre viniera de los cielos, pasa sobre ellos el cóndor batiendo sus alas abiertas, tendidas, como para cobijarlos bajo grandeza.

Esto en dos trazos

Hay en esos dos cuadros planteados uno de los tantos problemas ocultos, dolorosos, siempre latentes que el señor Boudin [sic] ha sabido ver y llevar a escena con habilidad técnica. En su género, así lo entendemos es el mejor esfuerzo hecho hasta hoy y todavía réstanos la satisfacción de decir que ese camino de la honradez artística es el que más derechamente ha de conducir a la plena formación de nuestro teatro. Y ha de ser de modo igual, con más hechos que proyectos, en lenta evolución de todos los que a él se dedican y están penetrados de nuestro ambiente con sus muchas pequeñeces y sus pocas grandeas, vicios y virtudes, halagos y peñas.

Acaso a ratos la obra nos inquieta por su argumento de sobra intenso. Demasiada inspiración tiene que se resuelve, comprime y estalla alcanzando perfiles de gran dramaticidad. Por eso peca un tanto de exagerada.

En suma, creemos que para su comedia extensión hay en ella exceso de material dramático, recargadas tintas. ¿Pero que valen estos detalles al lado de lo mucho que significa un esfuerzo tan noble y consciente? Vanas serían las palabras que fueran a fijar defectos y ninguno nuestro derecho para señalarlos. Sólo vemos allí un autor a quién hay que pedir obras mejores aún que la estrenada anoche. Su preparación y su especial condición nos lo hacen esperar así. En efecto, el señor Boudin [sic] que acaba de llegar de la argentina [sic], ha visto mejor de lejos que de cerca un aspecto de nuestro arte por algo que arbitrariamente llamaremos fenómeno de óptica intelectual.

La partitura del maestro Robles, ovacionada anoche repetidas veces, es rica en matices de música incaica y está en armonía con gran arte; todos los números desde el preludeo a la plegaria final, tienen gran riqueza melódica y están impregnados de esa vaga melancolía serrana dulce de saborear.

El Cóndor pasa fue interpretado por los artistas del *Mazzi* con acierto y discreción y debe tenerse en cuenta que su calidad de boceto dramático no se aviene con la clase de artistas que en aquel teatro actúan. Se distinguieron del conjunto las señoras Jarquez y Fuentes de los señores Hernández, Zapater y Vived. El público que recibió la obra con caluroso entusiasmo desde su comienzo, al final tributo a los autores una ovación larga, haciendo levantar la cortina varias veces.

Hoy también va *El Cóndor pasa*.

S.V. (Citado en Salazar Mejía, 2013, pp. 97-99)

Se observa aquí la percepción del redactor con respecto a la trágica historia acontecida dentro del desarrollo argumental, ya que, a pesar de haber tocado un tema de gran relevancia para la época, se habría manifestado con una excesiva carga dramática. Mientras que, por otro lado, su crítica se muestra más positiva en cuanto a los motivos musicales y cómo estos lograron evocar, a su parecer, la imagen sonora propia de la serranía y de la *música incaica*.

Una postura un tanto diferente corresponde a la del periódico *Balnearios*⁶, cuyo redactor criticó negativamente el hecho de que Alomía Robles (quien solía escribir artículos para dicho medio) haya ofrecido su arte musical para el argumento presentado en la zarzuela⁷, forma musical que, a su vez, el redactor estima por debajo de la ópera (Wolkowicz, 2017). Esta percepción se explicaría debido a que el público objetivo de *Balnearios* correspondía a la burguesía limeña, grupo social que asistía frecuentemente a los más prestigiosos espectáculos operísticos. A continuación, la crítica perteneciente a una de las funciones posteriores al estreno:

Ante un público selecto e inteligente como es el nuestro, se realizó en el Cine-Barranco, en la noche del jueves la anunciada velada en la que el maestro Alomía Robles, dio a conocer algunos trozos de música incaica así como la que ha puesto al mediocre ensayo de zarzuela nacional ‘El cóndor pasa...’ cuya letra, (idea y argumento están descontados por su falta de verdad y arte escénico) solo ha podido pasar con la música, y suprimida ésta solo pasaría ante un público espeso o ante revisteros miopes de la vasta cofradía del bombo mutuo. [...] En cambio la parte musical, obtuvo un franco éxito. [...] Más de una vez hemos dicho nuestra admiración por el maestro, cuya modestia y cuyo acendrado culto por su arte lo han tenido siempre alejado del aplauso y del lucro del teatro por horas, y no sabemos si lamentarnos o felicitarnos de que haya prestado su colaboración salvadora a ‘El cóndor pasa...’. El concierto y la ópera para espíritus selectos, son los medios indicados para dar a conocer su música o la del folklore peruano, música que es alma de una raza, la más preciosa restauración histórica y la primera, o acaso la única, de nuestras tradiciones artísticas. (Citado en Wolkowicz, 2017, pp. 69-70)

⁶ ‘La velada del jueves. Éxito del maestro Daniel Alomía Robles’, *Balnearios* (18 de enero de 1914).

⁷ Tanto *Balnearios* como Wolkowicz consideran a *El cóndor pasa...* como zarzuela.

En medio de estas críticas, *El cóndor pasa...* llegó a mantener una favorable recepción inicial, logrando que, como parte del público, asistieran diversas familias de la sociedad limeña, sensibilizadas ante la realidad que la obra representaba, así como quienes se vieran inspirados por los aires nacionalistas que rodeaban la fama de la obra (Salazar Mejía, 2013). Asimismo, de todas las piezas musicales presentadas en la obra, destacaría en gran medida el *pasacalle*, elogiado por la crítica como se observa en una de las reseñas de *La Crónica*⁸: “En cuanto a la música el maestro Robles, ha hecho filigrana de arte con sus yaravíes, sus cashuas y sus plegarias y, sobre todo con el pasacalle que es de un colorido y una rítmica admirables.” (Citado en Salazar Mejía, 2013, p. 128). Sobre la relevancia que este *pasacalle* llegaría a alcanzar, ocupando la mayor parte de la popularidad de *El cóndor pasa*, se profundiza en mayor medida en el transcurso de este trabajo.

A pesar de todo, este éxito inicial, influido por el contexto político de ese entonces, no logró consolidarse con mayor fuerza, tal como comenta Salazar Mejía (2013):

El cóndor pasa... surgió en un momento singular de la historia del Perú: la llegada al poder de Billinghurst gracias a una movilización popular. Irrumpió en el ambiente teatral-musical limeño de 1913 con una temática nueva, que mostró al público limeño la cruda realidad de la vida de los indígenas en la serranía, en particular, el trabajo en las minas. Si el ambiente político de la época posibilitó su éxito, esto cambió por la confluencia de una serie de sucesos: la caída del gobierno de Billinghurst, el ambiente generado por el golpe de estado del entonces coronel Benavides y el inicio de la primera [sic] Guerra Mundial. Pronto *El cóndor pasa...* fue retirado de escena y la compañía que lo presentaba se disolvió. Algunos meses después se presentó en el *Olimpo* y luego en el *Municipal*, pero ya no tuvo el mismo éxito. (pp.151-152).

1.2.2. *Un vuelo hacia nuevos aires*

⁸ *La Crónica* (22 de diciembre de 1913, p.4).

Este nuevo contexto político-social supuso una serie de cambios en la carrera musical de Alomía Robles. Tras el golpe de estado en febrero de 1914, la partida presupuestal que el gobierno de Billinghurst había ofrecido otorgarle para que llevase a cabo una completa recopilación de la música popular peruana quedó imposibilitada, ante lo cual el compositor decidió proseguir con dicho viaje valiéndose de sus propios medios. A lo largo de tres años realizó viajes por el sur del Perú, visitando Arequipa, Cusco y Puno, así como la Paz (Bolivia), localidades donde ofreció conciertos y dictó conferencias sobre música folklórica rural, a la vez que estableció vínculos con varios cultores de la misma y logró aumentar notablemente su catálogo musical (Varallanos, 1988).

Luego de haber finalizado estas actividades, el músico decidió tomar nuevos rumbos, por lo que, en julio de 1917, acompañado de su esposa e hijos, realizó una serie de conciertos-conferencias por el norte del país, llegando a Ecuador, Panamá y Cuba. Lo que llama la atención con respecto a qué factor influyó dicha decisión es lo que señala Varallanos (1988) al decir que el arte musical de Alomía Robles, “aunque constituyó novedad, fue mirado siempre con desdén e indiferencia no sólo por la llamada alta clase social, por ciertos intelectuales y periodistas, sino también por la clase media y popular no adictas a toda expresión del alma andina.” (p. 26). A pesar del éxito inicial que consiguió con *El cóndor pasa...*, Alomía Robles habría decidido establecerse en tierras extranjeras, donde su arte podría encontrar una mayor acogida por parte de un público interesado por lo novedoso de la “música folklórica peruana”.

En agosto de 1919 arribó a Nueva York, Estados Unidos, nación en la que residió por catorce años. Durante esta larga trayectoria “tuvo una vida artística cosmopolita y en constante interacción con otros músicos, compositores, y ha sido el músico académico peruano que más grabó discos con los sellos Víctor y Brunswick durante su estadía en ese país.” (Romero, 2003, p. 91). Esta experiencia adquirida se dio a partir de la labor de Alomía Robles por difundir la música

que había recopilado a lo largo de su carrera, ante el notorio interés y admiración que estas muestras musicales causaban en distintas personalidades norteamericanas del mundo universitario, artístico y científico. Fue recibido en varios auditorios, colegios y universidades, en donde ofreció conciertos (interpretados por prestigiosas agrupaciones orquestales) y conferencias bajo la temática de la civilización incaica, su música, leyendas y tradiciones, etc. (Varallanos, 1988). Ante el reconocimiento que Alomía Robles fue ganando, las casas productoras mencionadas anteriormente empezaron una labor de difusión de su música bajo discos fonográficos y rollos de pianola. Asimismo, los medios de comunicación escritos y (posteriormente) radiales se encargaron de difundir aún más la figura del compositor y la música que trajo consigo, percibida como “toda una gama llena de sugestión evocadora, prestigiada por el poder magnificante de los siglos, incomparable por su originalidad melódica y fuertemente sugestiva por la variedad excepcional de sus acentos rítmicos.” (Raygada, 1956, p. 26).

No quedó exenta de este éxito la obra más famosa del compositor: *El cóndor pasa*, que llegó a ser grabada por la Banda de la Marina Americana para el sello *Columbia*. Asimismo, fue registrada el 3 de mayo de 1933 por la editorial *Edwards B. Marks Music*, siendo publicada bajo el nombre de *El Cóndor Pasa, Inca Dance for Piano Solo*. Esta partitura –que tuvo también un arreglo para banda ese mismo año– estuvo conformada por tres de las siete piezas presentadas en el boceto dramático: El *preludio*, el *pasacalle* y la *Kcashua*. Anteriormente, entre 1917 y 1920, dicha estructura de las piezas musicales –que se establecieron por un buen tiempo como lo que vendría a llamarse *El cóndor pasa*– se había ya hecho presente en un par de grabaciones realizadas en Lima, con algunas variaciones respecto al tempo y la selección de las piezas. (Salazar Mejía, 2013). Surgieron además algunas versiones de *El cóndor pasa*, que se distinguían de la obra originaria:

(...) en Lima en teatros y lugares públicos a mediados de la década de 1940 y en la década de 1950, por lo que se puede afirmar que ya en esa época existía una versión folklorizada, tocada instrumentalmente con quenenas, arpas, violines, mandolinas y guitarras y también cantada por las llamadas *sopranos de coloratura* como *Ima Sumac*. (Salazar Mejía, 2013, p. 147)

Estas versiones “folklorizadas” fueron ampliamente difundidas, llegando a países como Argentina donde muchos de los músicos de ese país incluyeron la obra dentro de su repertorio. Cabe aquí la posibilidad de que *L'Ensemble Achalay*, agrupación formada por músicos argentinos se haya nutrido de dicha experiencia para que en 1958 grabara en París su propia versión de *El cóndor pasa*. Posteriormente, en 1963 el conjunto *Los Incas* (de estilo musical similar) grabó otra versión incluyendo una segunda voz y alterando ligeramente la melodía al agregarle unas notas (Salazar Mejía, 2013). Respecto a este interés por la música latinoamericana de parte de extranjeros, Salazar Mejía (2013) señala que:

Así como en 1913, el contexto político peruano posibilitó su éxito a nivel local, en la década del 70 del siglo pasado el contexto político que se vivió en Europa a partir de la década de 1960 posibilitó su éxito a nivel mundial: El triunfo de la Revolución Cubana y el surgimiento de movimientos de izquierda en Latinoamérica, así como la guerra de Vietnam generaron un amplio movimiento de solidaridad en gran parte de Europa que desencadenaría en el *Mayo [sic] del 68* francés. En esa época el interés por la música latinoamericana fue muy grande y en París era frecuente encontrar grupos de artistas sudamericanos, argentinos, uruguayos, paraguayos y mexicanos principalmente. En ese contexto surgen *Los Incas*, *L'ensemble Achalay*, *Los Calchaquís* y otros conjuntos musicales de mucho éxito, responsables de la difusión de la música latinoamericana en ese momento. (p. 153).

Esta amplia difusión de la música latinoamericana terminó favoreciendo a que obras como *El cóndor pasa* se hicieran más conocidas en el ámbito internacional, lo cual sucedió cuando en 1970, el dúo estadounidense Simon & Garfunkel, basándose en la versión grabada por *Los Incas*, lanzó su propio arreglo, incluyendo una letra en inglés de su autoría. A partir de este suceso, *El cóndor*

pasa se volvió un éxito mundial, inspirando a que nuevas grabaciones se llevaran a cabo en el Perú y en el extranjero (Salazar Mejía, 2013).



Capítulo 2

La construcción de un imaginario popular

2.1. La invención de la música incaica

Los investigadores de fines del siglo XIX, buscando reconstruir la música del pasado, empezaron un trabajo que abarcó el estudio de instrumentos musicales antiguos, las crónicas escritas al respecto y la recopilación de muestras musicales, lo que eventualmente sentó las bases de la creencia del uso de un sistema pentafónico por parte de los incas, estableciéndose la noción de una *música incaica* (Wolkowicz, 2017). Esta idea empezó a desarrollarse cuando en el año 1897, en Cusco, el compositor José Castro declaró haber descubierto el sistema pentafónico de los incas. Luego, en 1908 Leandro Alviña presentó una tesis sobre la música incaica y su sistema pentafónico, con la misma escala de Castro. Pero el principal hito con respecto a esta escala sucedió en 1910, cuando el sacerdote agustino Alberto Villalba, tras reconocer el trabajo de quienes habían establecido los primeros pasos dentro de este constructo, terminaría presentando a Daniel Alomía Robles, en una conferencia de la UNMSM, como el verdadero descubridor de la escala pentafónica, tanto en modo mayor como menor (Pinilla, 1980).

No obstante, luego de varias décadas, nuevos hallazgos y posturas académicas surgieron sobre este tema, como la de Julio Mendivil, quien propone que aquello conocido como *música incaica* no tomó en cuenta principalmente la comprobación de una relación histórica real entre la música andina actual y el pasado musical incaico, sino que nació como “un objeto de estudio creado arbitrariamente entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX por el discurso musicológico, con el afán de constituir un esquema histórico para el desarrollo musical de la región de los Andes.” (Mendivil, 2018, p. 73). Asimismo, deja en claro que, para afianzar dicha idea, fue necesario contar con el “descubrimiento” de la pentatonía como el verdadero sistema tonal que

utilizaron los incas.

2.1.1. *Estudios pioneros e inicio del imaginario*

El concepto de *música incaica* comenzó a labrarse a partir de los primeros estudios realizados respecto a la música proveniente de los Andes, los cuales sirvieron para sentar los precedentes que posteriormente sostendrían este constructo. Fueron aquí los cronistas y viajeros, durante el periodo de la conquista española, los encargados de recopilar, en lo posible, cualquier registro arqueológico que evidenciara cómo era la música en el Perú en las épocas preincaica e incaica. Por una parte, las investigaciones sobre el arte preincaico no mostraron mayores evidencias, más allá de las que ofrecían los medios textiles, cerámicos, arquitectónicos, y los instrumentos musicales encontrados. Pinilla (1985) comenta que “en las imágenes que se ven en las telas y en la cerámica, podemos observar escasos ejemplos de ejecuciones instrumentales y de ceremonias danzantes que evidenciaban la importancia que adquirieron dichas manifestaciones antes de la llegada de los españoles.” (p. 134). Este alcance mencionado, con respecto a las ejecuciones instrumentales y la danza, obtuvo más desarrollo en las investigaciones sobre el arte incaico, con hallazgos sobre la diversidad de estilos interpretativos de acuerdo a diferencias étnicas y regionales, así como la exclusividad de algunas expresiones musicales a razón de la jerarquía social –en cuya cima se encontraba la nobleza inca– correspondiente a determinados grupos humanos (Romero, 2012).

Sin embargo, no fue hasta fines del siglo XIX cuando las investigaciones de la música en el Perú tomaron un rumbo de carácter sistemático, empezando por quienes sostenían una perspectiva evolucionista, afirmándose en un discurso “en el cual la pentatonía fue erigida como un concepto de referencia pasada y que propulsó la clasificación de los registros históricos ya conocidos pero hasta entonces desarticulados.” (Mendívil, 2018, p. 269). Los primeros exponentes

de este pensamiento fueron los músicos cusqueños José Castro, con su estudio *El sistema pentafónico en la música indígena pre-colonial del Perú* (1938 [1898]) y Leandro Alviña, con su tesis *La música incaica. Lo que es y su evolución desde la época de los incas hasta nuestros días* (1919). El trabajo de Castro (quien además fue un activo militante indigenista) tuvo la intención de demostrar, a través de un proceso principalmente empírico, que la música de los incas era de naturaleza pentatónica, noción que en dicha época fue adquiriendo cada vez mayor predominancia y que Alviña también integró como elemento base para el planteamiento de su tesis, la cual intentó evidenciar una reconstrucción histórica de la “música incaica” a través del tiempo (Romero, 2012).

A estos planteamientos llegó a sumarse también Daniel Alomía Robles. De hecho, el compositor “compartía el enfoque de los pioneros del estudio de la música indígena de considerarla “incaica”, al margen del tiempo, enfoque que recién sería superado en la segunda mitad del siglo XX.” (Salazar Mejía, 2013, p. 76). En las conferencias-recitales que solía presentar era posible evidenciar su pensamiento al respecto. El periódico *Balnearios*⁹ se encargó de redactar un extracto de una de ellas:

En ninguna parte como en el Perú está la música popular al alcance de los que quieran estudiarla en sus distintas manifestaciones. Tenemos al indio de la puna conservando la música que yo he denominado como incaica. Tenemos a los habitantes de todas las ciudades del centro, es decir a aquella población que se ha formado de españoles e indios, cantando unas melodías a las que dan el nombre de yaravíes o tristes, cuyas melodías han recibido la misma transformación de los que cantan; estos son los que han convertido la música incaica en lo que yo clasifico como *colonial* por haber encontrado en ella muchas modulaciones pertenecientes a la música española, y por desarrollarse ya en toda la gama moderna.

Aquí señores debemos hacer honor al primer cantor de esos aires, señalando con su nombre esta nueva faz de nuestra música popular, debemos llamarla *música de Melgar*.

⁹ *Balnearios* (22 de octubre de 1911).

Por último tenéis el canto popular costeño o criollo, como queráis llamarlo. En estos cantos se puede decir que se ha perdido ya todo vestigio incaico, pues tanto las melodías como los bailes tienen su origen en las melodías y bailes españoles (...) Quien haya viajado por nuestra sierra habrá tenido oportunidad de saber, que cuando muere un indio, tanto la familia como los que fueron sus amigos, pasan la noche alrededor del cadáver, recordando los principales episodios de la vida de este. Este recuerdo lo hacen cantando. Las melodías que usan son distintas; encontrándose entre ellas, una, solamente de dos notas, otra de tres, cuatro y cinco, todas de una melancolía intensa.

¿Fue el dolor el que hizo cantar al hombre por primera vez?... El hecho de haber encontrado en las melodías de estas ceremonias una que solo se desarrolla sobre dos notas me induce a que sí.

A partir de ese momento las manifestaciones de nuestra música se presentan sobre una misma gama, que es la del *pentacordo*, o lo que es lo mismo sobre cinco notas, cuya formación en esta época de la música resulta muy superior a la griega, pues mientras éstos necesitaron completar los siete sonidos, de la gama natural, para encontrar la octava de la primera 500 años antes de J.C.; los cantos incaicos nos demuestran que los indios encontraron esa octava una vez formada su escala de cinco notas.

Esto no es una ficción señores, nos lo demuestra claro y terminantemente la multitud de instrumentos musicales que se encuentran en las tumbas *incaicas*, y aún *preincaicas*. El doctor Guillermo Olaechea tuvo la generosidad de obsequiarme una flauta, de la misma forma que aquella que en la mitología griega es conocido con el nombre de *Flauta del Dios Pan*. Dicha flauta fue extraída por el mismo doctor de una tumba o huaca, de Nazca. Se compone de siete tubos, los cinco primeros forman la escala del *pentacordo*, y los dos restantes más agudos las octavas de las dos primeras. (Citado en Salazar Mejía, 2013, pp. 83-84)

Se evidencia aquí que Alomía Robles hace una distinción entre lo que él llama *música incaica*, *música colonial* y el *canto popular o costeño*, partiendo de cuán cercanas se encuentren estas manifestaciones al arte incaico, en cuanto a su mestizaje con el arte europeo. Asimismo, a su parecer, la escala pentatónica sería superior a los modos griegos, puesto que pudo contar con tan solo cinco sonidos para la elaboración de una música, sin la necesidad de servirse de los siete sonidos diatónicos para dicho fin. Wolkowicz (2017) hace la observación de algunas características del discurso de Alomía Robles, y de cómo este iba acorde a las tendencias musicológicas de ese entonces:

Según las reconstrucciones de Robles, la música de los incas se cantaba al unísono y utilizaba una armonía restringida a las cinco notas de la escala. El recurso de Robles de utilizar colecciones de música contemporánea de música indígena como representantes de la música del pasado no fue una creación propia, sino que siguió la tendencia de la musicología comparativa, como puede atestiguar el siguiente comentario en el periódico¹⁰: ‘Las más de 700 canciones compiladas por Robles siguen las instrucciones del Congreso de Musicólogos de Londres en 1910, es decir, sólo la melodía sin ninguna armonía’. (p. 77)

Asimismo, estas tendencias musicológicas estuvieron muy marcadas por quienes hicieron un gran aporte investigativo en este campo: los esposos Raoul y Marguerite D’Harcourt, con *La Musique des Incas et ses Survivances* (1990 [1925]), una obra que retrataba un trabajo recopilatorio cuya metodología superaba a los estudios previamente hechos, marcando un paradigma arqueomusicológico y estableciendo firmemente la noción de una “música incaica” de naturaleza pentatónica dentro del discurso musicológico internacional. Esto se afianzó especialmente por la aparición de ideas afines al discurso de los D’Harcourt, tales como la visión melancólica y trágica de lo andino como parte de la literatura indigenista, así como el posicionamiento de la cultura musical andina por encima de las otras culturas precolombinas, idea que surgió como parte de los discursos nacionalistas que ya se habían formado y coincidían con la visión de los D’Harcourt (1925) al hablar de una “música ‘rica’ y de ‘contornos [...] extendidos’, de una ‘fuerza expresiva sobria’, llena de ‘espiritualidad, ensoñación’, de ‘noble desprendimiento’, una música ajena a la lascivia, cargada de ‘melancolía nativa’” (Citado en Mendivil, 2018, pp. 126-128). En suma, todo esto ayudó a la creación de un canon musicológico alrededor de la música incaica, con una temática bien consolidada, iniciando así un nuevo rumbo para este constructo, puesto que, “si hasta entonces el material empírico había servido de base para formular hipótesis, ahora, contrariamente, la

¹⁰ ‘La música de Daniel Alomía Robles’, *El Perú* (24 de marzo de 1917).

hipótesis de la pentatonía vendría a reordenar –y, hasta me inclino a decir, re-significar– las noticias musicales del Imperio.” (Mendívil, 2018, p. 118).

Posteriormente a la perspectiva evolucionista, apareció una perspectiva difusionista, cuyos exponentes establecieron una nueva narrativa que cuestionó el discurso anterior haciendo uso de la sátira, buscando rebatir las ideas evolucionistas a través de la ironía, recurso frecuentemente utilizado para intentar desbaratar cualquier idea referente al heroísmo, el sacrificio y la tragedia; conceptos que precisamente formaban parte de las hipótesis evolucionistas, poseedoras de datos empíricos y ‘verdades’ que esta nueva generación de investigadores se encargaron de desvelar como incongruentes, basándose en las teorías difusionistas que ellos tomaron para la elaboración de sus postulados sobre la música incaica, empeñándose en “determinar el ‘verdadero’ origen de la música de los Incas, contraviniendo el cuento de la pentatonía y la trama de héroe caído, que habían sido centrales en las historias precedentes.” (Mendívil, 2018, pp. 141-142).

Estas teorías difusionistas sostenían que la expansión geográfica de diferentes culturas alrededor del mundo daba pie a nuevas manifestaciones culturales en zonas geográficas apartadas del lugar de origen, donde inicialmente estas se mostraron bajo una determinada forma, ideada por los cultores originales. Esto demostraría por qué se encontraban similitudes en bienes o fenómenos culturales estudiados en distintos (y distantes) puntos del planeta, lo que llevaba a los difusionistas a la conclusión de que dichos bienes compartían un mismo lugar de origen (Mendívil, 2018). Villalba Muñoz (1910), principalmente un evolucionista, dejó ya entrever algunas de estas ideas difusionistas en sus discursos sobre la música incaica y su atribuido sistema pentatónico, como se lee a continuación:

[...] es uno de los sistemas más antiguos que ya se conocía y practicaba entre los pueblos primitivos, principalmente en Asia; y por lo que se deduce de la historia de la música desde su más remoto

origen, esta escala de cinco sonidos era fundamento de todas las canciones de los pueblos anteriores a la civilización griega [...]. (Citado en Mendivil, 2018, p. 137)

Más allá de Villalba Muñoz, hubo otros académicos difusionistas que destacaron por sus contribuciones en el desarrollo del imaginario musical incaico. Uno de ellos fue el musicólogo argentino Carlos Vega, quien intentó demostrar la existencia de otras escalas usadas por los incas, las que habrían estado conformadas por semitonos y cromatismos (contradiendo lo afirmado por los D'Harcourt al presentar a la pentatonía como único sistema utilizado por los incas). Vega sostenía que la flauta de Pan andina (conocida coloquialmente como zampoña) era de origen polinesio, basándose en investigaciones y descubrimientos previos que lo llevaron a pensar que las culturas polinesias, anteriores a los incas, habrían visitado estas tierras trayendo consigo instrumentos con afinaciones asiáticas y oceánicas, las que precisamente se conformaban por escalas poseedoras del semitono, ausente en el sistema pentatónico (Mendivil, 2018). Vale rescatar aquí las apreciaciones de Vega¹¹ con respecto a la música incaica, tema considerado digno de estudio por los académicos de ese entonces, en especial cuando el musicólogo servía como portavoz de esta idea:

La música incaica debe llegar profundamente a los argentinos; sintetiza impresiones de contemplación de la naturaleza americana, con sus ríos gigantescos, sus selvas, sus montañas, sus valles, sus pampas inmensas; vale por su belleza y noble calidad expresiva y tiene en las entrañas el principal atributo de su filiación, atributo común a la futura modalidad argentina: su identificación con el magnífico panorama de las comarcas nativas. (Citado en Wolkowicz, 2017, p. 182)

Por su parte, Andrés Sas, músico e investigador peruano-belga propugnaba firmemente la idea difusionista del origen asiático de las músicas prehispánicas andinas. En su *Ensayo sobre la música*

¹¹ 'Arte de América', *Tárrega* (abril de 1925).

inca (1936) se propuso establecer una nueva narrativa alrededor de la música incaica, compartiendo cierta similitud inicial con el trágico discurso evolucionista, en cuanto a que consideraba primitivos e inferiores a los instrumentos de los incas (situando a los instrumentos de cuerda por encima de los de viento y percusión); pero en última instancia buscando distanciarse de los postulados erigidos por los evolucionistas, para mostrar una visión que explicara dicha manifestación musical a través de “procesos de implantación, conservación, transformación, decadencia o desaparición de préstamos culturales, regidos siempre según el nivel de enajenación que les había tocado vivir en el nuevo ambiente al que habían arribado.” (Mendívil, 2018, p. 158). Para Sas (1936), estos préstamos culturales y los variados procesos a los que se vieron afectados se podían constatar muchas veces a través de la simple escucha de las melodías a analizar –en este caso, melodías prehispánicas contrapuestas a melodías chinas e indostánicas–, como él mismo relata a continuación, al notar un parentesco en cuanto a:

[...] sus curvas melódicas idénticas, ritmos semejantes o afines, la misma expresión hierática, la misma emoción profunda y contenida; artes ambas, que expresan a veces cierto regocijo, cierta satisfacción de vivir y amar, pero que no evocan ni provocan nunca la alegría voluptuosa, la risa sensual o simplemente banal: encanto, a menudo; embriaguez, jamás. (Citado en Mendívil, 2018, p. 158)

No obstante, sus teorías no llegaron a ser del todo convincentes dentro del entorno académico, por ser consideradas muy imaginativas y por verse rodeadas de conjeturas propias del autor. Posteriormente vendrían otros teóricos difusionistas latinoamericanos cuyas ideas compartían terreno con posturas evolucionistas y nacionalistas, siendo uno de ellos el ecuatoriano Segundo Luis Moreno, quien llegó a teorizar que la música andina era de origen norafricano, en concreto, de la cultura egipcia, extendiéndose hacia tierras asiáticas y posteriormente a las occidentales americanas. Sin embargo, a mediados del siglo XX su discurso se tornó nacionalista, como la reacción de un nuevo grupo de investigadores ante la necesidad de reivindicar todo lo considerado

indígena. Este discurso nacionalista se caracterizó por el planteamiento de una narrativa épica que exaltaba al glorioso Imperio Inca, presentando dicho pasado como el periodo de mayor desarrollo cultural (y por lo tanto musical), elaborando escritos en los que primaban conceptos como “autenticidad”, “raza” y “autóctono”. Asimismo, esta visión guardó relación con las corrientes indigenistas/nacionalistas que a lo largo de la primera mitad del siglo XX impulsaron en gran parte el movimiento cultural en Latinoamérica, lo que, en suma, constituyó una postura “revivalista”, que pretendía traer de vuelta todo lo que en la antigüedad hubiera resultado superior a lo actual (Mendivil, 2018).

Precisamente, en dicho periodo inicial apareció uno de sus exponentes: Esteban M. Cáceres, académico español radicado en Lima quien, en sus conferencias ofrecidas en los años 1921 y 1925 sostuvo que, a lo largo del imperio incaico, tanto la música como los instrumentos que servían para ejecutarla, evidenciaban el punto más alto de desarrollo al que una civilización podía llegar en América, ubicando a dicho imperio a la misma altura que cualquier otra de las grandes civilizaciones de la antigüedad. A la par de ello, su discurso exaltaba las sonoridades de los instrumentos considerados incaicos, como era el caso de la quena, con la que buscó constatar que podía ejecutar toda una amplia gama de sonidos más allá de la escala pentatónica, postulado que le mereció el rechazo por parte de los D’Harcourt, al no ir acorde con lo que ellos promulgaban (Mendivil, 2018).

Destacaron aquí también otros investigadores como el boliviano Manuel José Benavente y el cuzqueño Policarpo Caballero Farfán. Benavente, interesado en el pasado incaico, publicó su tratado *Sistema Musical Incaico* (1941), donde también analizó la quena, instrumento que le permitió demostrar que la escala del sistema musical incaico se conformaba por siete tonos completos (aunque menores a los tonos diatónicos europeos), que se traducirían en catorce

semitonos –dos más que los doce de la escala diatónica–, los cuales colocarían a esta escala, de mayor amplitud, en un grado superior a la diatónica. Asimismo, consideraba que la auténtica música incaica no había logrado permanecer intacta o pura como tal, puesto que la que se tenía como incaica en la actualidad era producto del mestizaje con el diatonismo europeo (Mendívil, 2018). Caballero Farfán (1946), al igual que Cáceres, se esmeró en demostrar que la música incaica podía estar a la par de la música del antiguo continente, asegurando que los modos griegos dórico y frigio habían sido ya conocidos por la cultura incaica mucho antes de haber recibido la influencia europea. Según Caballero Farfán, esto lo acreditan “no sólo innegables hechos circunstanciales y poderosas razones de orden lógico, sino el examen técnico comparativo de la música tradicional incaica, [*sic*] con el canto gregoriano, y con fuerza más poderosa aún, el estudio de los instrumentos musicales precolombinos.” (Citado en Mendívil, 2018, p. 198). Reforzando esta idea, Caballero Farfán (1988) concibió la música incaica como una expresión en cuya formación “concurren todas las leyes y fenómenos inherentes a toda música racionalmente organizada, a toda expresión estética elaborada por razas y pueblos de elevada cultura.” (Citado en Mendívil, 2018, p. 199). Lo que deja en claro la manera en que el cuzqueño equipara la música incaica con cualquier otra manifestación “cultura”, calificativo que en aquellos tiempos era reservado sobre todo a la música europea.

A manera de resumen, tenemos aquí las principales características de las tres perspectivas ya mencionadas, que sirvieron para la edificación del imaginario de la “música incaica” que eventualmente sería desmitificado:

[...] los evolucionistas argumentaron de forma mecanicista al sujetar la historia a determinantes externos, concibiendo la historia en un sentido metonímico –la pentatonía era la música de los incas–, mientras los difusionistas y los nacionalistas optaron por argumentos contextualistas al resaltar las relaciones específicas de supuestos acontecimientos históricos. Asimismo es posible observar que los difusionistas ironizaron las premisas evolucionistas y el pentatonismo radical de

la primera generación de investigadores, mientras que los nacionalistas, valiéndose de la sinécdoque –la música incaica era para ellos, ante todo, una esencia inmutable–, intentaron refutar las representaciones negativas que hasta entonces habían dominado el discurso sobre lo incaico, exaltando dicho pasado musical como excelso (Mendivil, 2018, p. 270).

2.1.2. *Una progresiva desmitificación*

En el caso de la música han quedado los instrumentos, pero ignoramos cómo eran sus melodías, armonías y ritmos, y aunque los cronistas describen algunas fiestas o canciones, esto no es suficiente para imaginarnos cómo sonaba. El folklore actual de la sierra, aún empleando los mismos instrumentos, como son las quenás y las antaras, ¿tendrá algún parecido con la antigua música preincaica o incaica? La música de la selva, menos expuesta a la influencia de la cultura europea, ¿no será, acaso, la que más parecido tenga con la música antigua? No tenemos respuestas seguras. Sólo podemos hacer conjeturas. Quizás el hecho de encontrar la escala pentafónica en partituras de los siglos XVII, XVIII, y XIX y de su supervivencia hasta nuestros días, podría darnos el argumento de que por lo menos la música incaica también empleaba dicha escala. Pero la música preincaica no era eminentemente pentáfona. Las antaras nascas [sic] estudiadas por Andrés Sas y Robert Stevenson, nos demuestran que conocían los tonos y los semitonos, en afinaciones diferentes a las europeas (Pinilla, 1989, p. 364).

La presente cita de Pinilla revela el tipo de cuestionamientos que eventualmente se plantearon con respecto a la “música incaica” dentro del ámbito académico, y es que todas las maneras de concebir esta música pertenecieron a un periodo –la primera mitad del siglo XX– en el cual la investigación académica dedicada a la música de los andes se ocupó de establecer una reconstrucción histórica de la “música incaica”, reafirmando a la escala pentatónica como estructura clave de dicha manifestación. Esto llevó a que se considerara a la cultura andina contemporánea como un vestigio superviviente de la antigua civilización inca, manteniéndose dicha cultura lo suficientemente intacta, favoreciendo el hecho de que toda conclusión elaborada a raíz de las investigaciones sobre la “música incaica” se enlazara directamente con la escena contemporánea andina, y viceversa (Romero, 1986). Los compositores, inmersos en esta cosmovisión de lo incaico, utilizaron la escala

pentatónica como emblema de una sonoridad imaginaria, perteneciente a una música nacional y continental, ellos “no estaban interesados en producir una informada y exacta versión de la música del pasado, pero adoptaron cualquier método que sonara nativo o autóctono, con el fin de crear un arte que era nacional en sonido, pero universal en espíritu.” (Wolkowicz, 2017, p. 28).

Sin embargo, a finales de la década de 1950, un nuevo discurso salió a la luz a partir de ideas y metodologías que se encargaron de desmontar lo construido anteriormente, ya que, mientras todas las perspectivas anteriores se caracterizaron mayormente por aires de pomposidad y fantasía, esta nueva propuesta académica reconocía que “los nuevos vientos en la disciplina musicológica exigían métodos más rígidos de análisis para los datos históricos o etnográficos.” (Mendivil, 2018, p. 223). Atrás quedaron las ideas de corte evolucionista que inicialmente cimentaron el discurso de la “música incaica”, así como el papel de la escala pentatónica como figura esencial detrás de la música de los andes; todo ello a favor de datos históricos concretos, que avalasen el contexto cultural de la materia musical a estudiar, esto sumado a un análisis de las formas musicales que se centrara en sus estructuras a nivel integral, en lugar de tener a la escala como eje protagónico (Romero, 2012).

Lo descrito anteriormente obedece a una perspectiva de carácter realista, en la cual todo discurso pasado sobre la “música incaica” se hizo a un lado en pos de una nueva narrativa en torno a la “música andina”. Este cambio terminológico se explica en razón de una visión que valorara las manifestaciones musicales andinas contemporáneas como fuente de “experiencia cultural vivida”; así como también una visión que tomara una posición histórica, estableciendo conceptos como “documento” y “objetividad” en el marco de un periodo histórico ya determinado a estudiarse. He aquí que se desprenden dos tipos de vertientes: realismo etnográfico y realismo histórico, respectivamente (Mendivil, 2018).

En el marco de la práctica del realismo etnográfico primó la tendencia a realizar trabajos de campo sistemáticos, en donde el propio investigador se veía inmerso en el contexto musical a estudiar. Este es el caso de José María Arguedas, quien ostentó un amplio conocimiento de las manifestaciones musicales de los Andes, a raíz de que sus investigaciones se realizaron a través de su experiencia de vida dentro de la cultura andina indígena, pero no bajo la figura del investigador que llega del exterior para adentrarse en el contexto del objeto de estudio, sino como alguien que proviene del interior de la cultura observada, cumpliendo el papel de voz e intérprete para el individuo de afuera. En ese sentido, Arguedas se mostró como una especie de “etnógrafo omnisciente”, tomando como materia de validación su propia memoria personal, inmiscuyéndose dentro del texto –siempre en formato singular de primera persona– de manera constante, y mostrando un marcado embellecimiento literario de corte romántico, todo ello resultando en un realismo etnográfico inusual (Mendivil, 2018).

La autoridad con la que Arguedas construyó su discurso se hizo presente en la férrea posición que mantuvo con respecto a la idea de la “música incaica”, al criticar la aplicación de dicho término para designar toda manifestación musical de los pueblos andinos contemporáneos, cuyas expresiones artísticas legítimas quedaban finalmente relegadas y menospreciadas, más solo admiradas y fomentadas en cuanto se acoplasen a la visión construida en torno a lo “incaico”, cuyo prestigio se hallaba bien afianzado dentro la capital peruana, tal como señala el mismo Arguedas (1985 [1941]) a continuación:

Hasta los grupos más aristocráticos, los clubes dorados de Lima, admitieron en sus livianos momentos dedicados a la cultura programas de música india. [...] Las estaciones radiodifusoras contrataron intérpretes de música “incaica”, aún no sabía llamar de otra manera a estos cantos que venían de la sierra [...] Y comenzó en Lima hasta una especie de abuso de la música “incaica” (Citado en Mendivil, 2018, pp. 239-240).

Para el antropólogo apurimeño, la “música incaica” constituyó solo un periodo dentro del desarrollo histórico de la música de los andes, cuyas prácticas contemporáneas eran merecedoras de una valoración propia verdaderamente enmarcada en su realidad cultural. Se rescata, por tanto, que dicha visión de Arguedas sobre la música de los andes “no es posible aislarla de otros aspectos socioculturales. La música está totalmente entrelazada con los otros aspectos de la sociedad andina formando un conjunto sólido y compacto en donde no es posible entender un hecho separado del otro.” (Romero, 2012, p. 309). Siguiendo esta línea discursiva, y con un afán de alejarse de las representaciones pasadas de lo “incaico”, Arguedas empezó a elaborar sus trabajos en torno al concepto de “música andina”, como aquella expresión que engloba una pluralidad cultural existente incluso desde antes de la llegada de la música española, y que había logrado perdurar hasta nuestros días. Para Arguedas, “el mestizaje musical acaecido en los Andes se debía a la victoria musical del pueblo andino, capaz de imponer su música y de, incluso, asimilar y transformar los elementos culturales traídos por los conquistadores.” (Mendívil, 2018, p. 257).

Por otro lado, hubo quien sostuvo una narrativa opuesta a la de Arguedas: el musicólogo estadounidense Robert Stevenson, quien buscó una mayor neutralidad dentro de su discurso, restringiéndose a datos estrictamente históricos y desapareciendo del texto, contrariamente al estilo omnipresente de Arguedas, quien evocaba notoriamente su memoria personal en conjunto a una embellecida prosa cargada de sus propias valoraciones morales. La objetividad que Stevenson quiso conseguir se basó en la presentación de los diversos documentos del pasado (cantos, instrumentos musicales, textos historiográficos, etc.) como antecedentes que servirían para sustentar el proceso histórico en que se desarrolló la música andina, lo cual catalogaría su trabajo dentro de un realismo de corte histórico. (Mendívil, 2018).

Sin embargo, al igual que Arguedas, la trama de Stevenson albergó también una visión de triunfo de la música andina, puesto que la consideró superior con respecto a otras culturas musicales indígenas de América, así como también dotada de una complejidad rítmica y ornamental que no podía llegar a ser totalmente abarcada bajo el lente del sistema de notación musical occidental traído por los conquistadores, quienes a su vez no pudieron evitar verse atraídos ante este nuevo lenguaje musical, y es que para Stevenson, “el encuentro de dos culturas musicales no había sido la posesión violenta del más débil por parte del perpetuador poderoso, sino la germinación de una nueva cultura refinada y merecedora de mayor reconocimiento en el mundo.” (Mendivil, 2018, p. 264). Así entonces, a pesar de que Stevenson buscó mostrar una representación de la música andina manteniendo una postura neutra y objetiva, sus propias valoraciones personales lograron hacerse presentes dentro de su discurso.

A la par de este tipo de visiones dentro del realismo etnográfico e histórico, surgieron voces que se encargaron de desmontar las premisas del pasado discurso nacionalista, criticándolo abiertamente. Arróspide de la Flor (1940) señala que “mucho se ha declamado sobre las excelencias de nuestro arte incaico exaltando imprudentemente su tradición, más a impulsos de un mal entendido nacionalismo que de una sólida valoración científica.” (Citado en Mendivil, 2018, p. 242). De igual manera, el musicólogo alemán-peruano Rodolfo Holzmann (1968) declara con respecto al nacionalista Caballero Farfán:

Discutibles son sus afirmaciones sobre las “modulaciones” en la música tradicional peruana y algunas expresiones exageradas como por ejemplo “hasta que 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 detalles y otros detalles apasionados 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. (p. 10).

Este tipo de percepciones se hicieron notar dentro del ámbito académico, marcando un claro distanciamiento de cualquier representación de la música de los andes que estuviese construida en imaginaciones históricas cargadas de valoraciones apasionadas y superficiales. Asimismo, hubo quienes de cierta manera se rectificaron y adaptaron su discurso ante esta nueva perspectiva: evolucionistas como los D'Harcourt, quienes dejaron de lado el término “música incaica” (haciendo solo referencia a este en un sentido meramente histórico) para explorar, bajo una mirada etnográfica, la “música andina”, concepto que para fines de los años 60 ya se había instalado dentro del terreno etnomusicológico, renunciando a la vieja noción de la escala pentatónica como sistema tonal de los incas¹², y estableciendo como nuevo objeto de estudio las prácticas musicales de las poblaciones indígenas y mestizas de los andes, tomando en consideración el punto de vista del nativo. (Mendivil, 2018).

Las investigaciones de los años posteriores se hallaron influidas por este nuevo enfoque, lo cual trajo consigo una serie de dificultades para los académicos, quienes en busca de una concretización total del fenómeno de la música andina, se encontraron con la enorme diversidad – étnica y regional– que sin lugar a dudas la caracterizaba y que trascendía todo esfuerzo etnográfico por concertar generalizaciones. Asimismo, la tendencia por documentar *in situ* las prácticas musicales se había consolidado por completo en los investigadores de la década de los 80, encaminados en común a llenar los vacíos que dejaron atrás los trabajos de periodos anteriores (fuertemente marcados por lo evolucionista, difusionista y nacionalista). Sin embargo, a pesar de los aportes brindados para sostener una continuidad entre el pasado y presente de la música andina, resultó complicado responder a las preguntas concernientes a las estructuras musicales en las

¹² Tanto los D'Harcourt como Holzmann habían documentado la existencia de series escalísticas de cuatro, seis y siete grados.

sociedades prehispánicas de los andes así como el rol que la música cumplía en ellas, esto debido en parte a los fallos por lograr una síntesis de toda la información musical recopilada en los trabajos realizados por los primeros cronistas (Romero, 1986). Por lo tanto, persisten aún hasta el día de hoy varios cuestionamientos en torno a las manifestaciones musicales de los andes, como los señalados por Pinilla al inicio de este apartado.

2.2. Desarrollo del imaginario popular de *El cóndor pasa*

SE RESUELVE

Artículo Primero.- DECLARAR PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN a la obra musical “EL CÓNDROR PASA” de Daniel Alomía Robles, composición musical, reconocida nacional e internacionalmente, cuya difusión es tema de evocación, inspiración y añoranza sobre la majestuosidad del Impero de los Incas.

Artículo Segundo.- DECLARAR DE INTERÉS CULTURAL a la obra de Daniel Alomía Robles, por contener conceptos originales de música, y fortalecer nuestra identidad cultural, escudriñando la tradición musical incaica y los aires musicales del viejo mundo, que han permitido contribuir al desarrollo de temas clásicos del folclore nacional.

Regístrese, comuníquese y publíquese.

LUIS GUILLERO LUMBRERAS SALCEDO

Director Nacional

El presente texto corresponde a la Resolución Directoral Nacional N° 219/INC¹³ a través de la cual se declaró a *El cóndor pasa* como patrimonio cultural de la nación, y a toda la obra de Daniel Alomía Robles reconocedora de interés cultural. Las razones expuestas en esta declaración manifiestan toda la serie de atributos que a lo largo de los años se construyeron alrededor del concepto de “música incaica” y que de cierta manera llegaron a consolidarse en *El cóndor pasa* como la obra más representativa bajo este constructo.

¹³ *El Peruano* (12 de abril de 2004, pp. 266501-266502)

De acuerdo a lo señalado en el primer capítulo, posteriormente al estreno de 1913 existieron diversas versiones de *El cóndor pasa*, que fueron diferenciándose notoriamente de la concepción original al adquirir rasgos musicales propios de lo que era considerado “folklore latinoamericano”, término que adquirió un mayor afianzamiento en torno a toda manifestación musical popular de los andes. Asimismo, la consolidación de dicho fenómeno dentro del colectivo se nutrió de toda la serie de ideologías y contextos sociopolíticos que acaecieron a lo largo del siglo XX en Latinoamérica, los cuales influyeron no solo en la visión artística que los “latinos” tenían de sí mismos, sino también en la mirada que el resto del mundo tenía sobre ellos. Es a partir de estos acontecimientos que corresponde explorar el desarrollo del imaginario popular de “El cóndor pasa”, recopilando y analizando la materia que posteriormente será utilizada para el análisis semiótico musical.

2.2.1. Primer periodo (1913-1970)

La música de esta obra pertenece al maestro D. Daniel Alomías (sic) Robles, restaurador de la música incaica, autor del folklore peruano, que ha hallado la ley de las cinco notas en que se basa toda la música primitiva del Perú.

La música de *El Cóndor pasa*... consta de seis números y se distingue como todas las composiciones de su autor, por ser representativa del alma indígena en sus diversos aspectos, desde el fastuoso que recuerda al Imperio del sol, hasta el triste y melancólico de su actual vida de sumisión y de recuerdo. (Citado en Salazar Mejía, 2013, p. 110).

El texto citado, escrito por Julio Baudouin (1913) y que figura en el libreto escrito por él mismo, reafirma la fama que había adquirido Alomía Robles como “restaurador de la música incaica”¹⁴ a

¹⁴ En 1917, autoridades e intelectuales de la ciudad de Cusco otorgaron a Alomía Robles un pergamino, homenajeándolo como “restaurador único de la música imperial, quien ha recogido los cantares legendarios del alma de la Raza en consagración definitiva de su obra artística.” (Varallanos, 1988, p. 86).

partir de su labor recopilatoria, así como también la noción de corte evolucionista que señalaba a la pentatonía como el sistema musical de los incas. Asimismo, se evidencia cierta afinidad por el discurso indigenista, el cual había encontrado acogida en la escena artística de inicios del siglo XX, y que a su vez se hizo presente en la trama escrita por Baudouin para *El cóndor pasa*....

Dicha trama, al reflejar las vivencias de los obreros indígenas y mestizos en las minas de los andes, condenaba la explotación laboral que sufrían por parte de las empresas mineras. Este discurso de protesta de índole indigenista fue reconocido por las diversas críticas posteriores al estreno, entre las cuales hubieron también aquellas que enfatizaron el carácter musical de las piezas, interpretándolas a la luz del contexto de la obra. Una muestra de ello es la que ofrece el quincenario *La Opinión Nacional*¹⁵:

La música nos da la idea de una queja continua desde el motivo principal que asoma a menudo en unos cuantos compases donde los violines hacen fugar suave, ligeramente, unas notas imprecisas, como un murmullo, mientras la *quena*, la fiel compañera y confidente del indio, precisa la cantiga triste, dolorida, que ha de ir rebotando de peña en peña, como un lamento secular. Este carácter del lamento de una raza, de su llorar constante: incapaz, anulada para la rebelión se marca hondamente en el hermoso coro inicial: *En la nieve de las cumbres*... toda la música sigue este carácter igual, repetido, que llora profundamente en el solo del tenor, que nos trae a la memoria el “yaraví” clásico: *Pobre alma prisionera*... melancólico soliloquio del triste Franck (sic) y en el dúo que empieza en labios de María: *Perdón, perdón*... implorante súplica de la esclava, desgarrada en sus sentimientos maternos y en que el barítono tiene una frase hermosa: *Yo solo siento amor*... Las únicas notas que varían un tanto la inspiración de esta partitura, que expresa siempre el dolor, nunca el odio, la desesperación o la sed de venganza son la alegre y la coloreada danza del segundo cuadro y la salida de las parejas, después. [...] (Citado en Salazar Mejía, 2013, p. 111)

Aquí, el llamado “motivo principal” —que posteriormente sería catalogado como el “Preludio”— nos muestra el papel protagónico de la quena, la cual marca el carácter trágico que, en general,

¹⁵ *La Opinión Nacional* (1 de enero de 1914, p. 18).

prima en la obra, pero que, como bien señala el redactor, contrasta con la alegría de la “danza del segundo cuadro” y la “salida de las parejas”, piezas correspondientes a la “Kcashua” y al “Pasacalle”, respectivamente.¹⁶

Hasta aquí, tanto lo mencionado por Baudouin en su libreto, como lo señalado por la crítica de *La Opinión Nacional*, va acorde con lo que dice Romero (2003) respecto de las obras musicales de Alomía Robles:

(...) se caracterizaban por seguir un patrón homofónico, es decir, de una melodía acompañada. Dicho patrón era generalmente el dominante en las obras nacionalistas-indigenistas, pues de esta manera se seguía mejor el modelo de la canción indígena tradicional. Además, permitía el uso de la escala pentatónica. La influencia de géneros tradicionales andinos en Alomía Robles fue muy fuerte, y muchas de sus obras exhiben caracteres de géneros rurales como el yaraví y el huayno. (Romero, 2003, p. 85)

Sin embargo, de acuerdo a lo señalado en el primer capítulo, el éxito inicial que tuvo la puesta en escena de *El Cóndor pasa...* no alcanzó mayor trascendencia debido a diversos factores socio-políticos. Posteriormente, durante los años 1917-1933, el trabajo musical de Alomía Robles quedó de cierta manera encasillado en la producción de recitales y conferencias sobre música incaica, realizando viajes en el norte de Perú hasta llegar a radicar en Estados Unidos¹⁷ en 1919. En el marco de esta serie de eventos la prensa respondió favorablemente, buscando validar tanto la figura de Alomía Robles como “restaurador de la música incaica”, así como su colección de canciones en cuanto a fuente para la creación de un arte nacional (Wolkowicz, 2017). Este tipo de proceder formó parte del afán –el cual Arguedas tanto había criticado– por exaltar el discurso de la “música

¹⁶ Estas tres piezas, el “Preludio”, el “Pasacalle” y la “Kcashua” fueron las que precisamente en años posteriores vendrían a configurar la nueva estructura de lo que vendría a ser llamado *El cóndor pasa*.

¹⁷ La versión para piano de *El cóndor pasa* registrada por la *Edwards B. Marks Music* en mayo de 1933 significó un punto importante, al ser la primera partitura publicada bajo la estructura de “Preludio”, “Pasacalle” y “Kcashua”, estableciendo así un primer canon instrumental de la obra. Link de la interpretación encontrado en: <https://www.youtube.com/watch?v=mUR7GRsCbjg>.

incaica”, para ese entonces ampliamente difundido y que había servido para moldear una falsa visión de la música de los andes en la memoria de la población capitalina.

Corresponde aquí señalar el papel que los medios modernos de difusión de aquel entonces desempeñaron con respecto a dicho constructo. Por un lado, en el ámbito internacional, ante el interés por lo exótico que representaba *El cóndor pasa* y cualquier otra manifestación musical “incaica”, se hicieron presentes empresas e instituciones musicales que se encargaron de la producción y difusión de versiones “arregladas” de aquellas muestras musicales adornadas de pentatonía indígena (Lloréns Amico, 1983). Un ejemplo de ello es la grabación¹⁸ realizada por la Banda de la Marina Americana a inicios de 1930, presentada bajo un arreglo cercano a una marcha militar, conformado por vientos de maderas, metales y percusión. Asimismo, dentro del ámbito nacional entre los años 1920 y 1940, se manifestó una tendencia por parte de los músicos por tomar antiguas canciones de la sierra y arreglarlas de acuerdo a los estilos populares que predominaban en las grandes ciudades. A través de discos, interpretaciones públicas y radiodifusión, empezaron a surgir diversos huaynos y otros géneros musicales andinos adaptados a los ritmos foráneos de moda como el “fox-trot”, lo cual daría pie a géneros híbridos como “fox incaico” o “fox-trot” incaico, los cuales constituyeron “formas más simples y de mayor divulgación al amoldarse a los géneros de moda que llegaban de Norteamérica.” (Lloréns Amico, 1983, p. 106). Como parte de esta práctica, que también se manifestó en otros países latinoamericanos, *El cóndor pasa* tuvo su propia versión a ritmo de “fox-trot incaico”, la cual fue grabada¹⁹ en Argentina alrededor de 1937, siendo interpretada por Felipe V. Rivera y su Orquesta Típica Boliviana.

¹⁸ Realizada durante el periodo en que Alomía Robles permaneció en Estados Unidos, y que ya contaba con la estructura de “Preludio”, “Pasacalle” y “Kcashua”. Link de la grabación encontrado en: <https://www.youtube.com/watch?v=OUjTkc72ggY>.

¹⁹ Link de la grabación encontrado en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZfOyN-xNRIU>.

Ante esta marcada tendencia surgieron diversas voces críticas, como la de Carlos Raygada (1945), quien se refirió a este fenómeno con el calificativo de “falsificación folklórica”, argumentando que dicho proceso constituía un entramado de adaptaciones falsas de un mestizaje entre lo indígena y lo europeo, con la intención de lograr una “estilización” de lo primero, pero que terminaban dando como resultado una serie de triviales, absurdas y vulgares cancioncillas aptas para la satisfacción de los gustos simples. Dichas producciones eran ampliamente difundidas a través de los nuevos medios de difusión nacionales así como también los internacionales, resaltando aquí las empresas estadounidenses de discos fonográficos y rollos de pianola, las cuales, “impresionadas más por el exotismo que por un mérito artístico que no parecen discernir con cabalidad, contribuyen a la difusión de la llamada 'música incaica' y encumbran a una relativa popularidad a algunos de sus más tenaces cultores.” (Citado en Lloréns Amico, 1983, p. 107). Con respecto a la “estilización” de lo indígena a la que hace referencia Raygada, años después, Arguedas (1962) criticaría una convicción que había logrado perdurar en gran parte de la sociedad desde la época posterior a la Conquista hasta ese entonces: el menosprecio a las artes indígenas a raíz del menosprecio del indio, cuyas expresiones habían roto la continuidad con el admirable arte “incaico” del pasado. Esta mentalidad constituyó lo que Arguedas llama el *Monstruoso Contrasentido*, el cual incluso llegó a hacerse presente dentro del ámbito estatal:

El *Monstruoso Contrasentido* ha sido, sin embargo, casi reparado. No lo ha sido del todo, porque el propio Estado lo fomenta, y quizá más el Estado, con sus dependencias especializadas, que ningún otro grupo, institución o persona. Hay que imprimirles sello peruanista a las piezas de “arte” que se fabrican en las instituciones estatales especializadas y, ¿cómo? Dándoles rasgos “incaicos”; si se toman las formas y tipos de ornamentación indígenas actuales, los objetos nacerían desprestigiados. Lo incaico tiene un alto prestigio, lo indio está aún cargado del menosprecio de todas las demás castas, y ante el consenso de la mayoría de las personas “superiores” y “cultas”, es decir de los grupos dominantes, para quienes el indio no debe dejar nunca de seguir siendo un

siervo, segregado de la riqueza económica y mucho más de la riqueza intelectual acumulada por el hombre. (Citado en Mendivil, 2018, pp. 241-242)

Dicha mentalidad se manifestó en el sentir de los músicos migrantes de provincia, quienes al instalarse en la capital se vieron presionados a adaptarse a los ritmos foráneos de moda, apartándose de sus propias expresiones musicales de su lugar de origen, ello con la esperanza de captar un mayor público. Esta situación mostró ciertos cambios alrededor de 1940 con la aparición de los llamados “coliseos folklóricos”, ambientes urbanos que sirvieron como escenarios de las manifestaciones musicales andinas populares, pero que no pudieron escapar de los géneros híbridos producto del fenómeno de “falsificación folklórica” mencionado anteriormente. (Lloréns Amico, 1983).

Asimismo, bajo este lente de “música andina”, otros fenómenos musicales se gestaron entre los años 1940 y 1960. Ferrier (2020), en un intento de hacer una clasificación de dichos fenómenos que permitiera una mejor identificación de los mismos, hace mención al llamado “Neo-folclore”, un estilo creado a partir de la música andina “tradicional”, pero que modifica varios de sus aspectos sonoros, como por ejemplo la instrumentación (abarcando la construcción, afinación e interpretación de los instrumentos), definiendo así “estándares para facilitar la difusión, el consumo y la venta de una música con rasgos exóticos para el oyente urbano o hasta extranjero, pero que a la vez encaja mejor con la identidad cultural del habitante de la urbe andina.” (p. 71). Esta corriente albergó varios grupos latinoamericanos, algunos de los cuales radicaron en el extranjero. Tal es el caso de *L'Ensemble Achalay* y *Los Incas*, agrupaciones que impulsaron su carrera musical en París. *L'Ensemble Achalay* fue el primer grupo en realizar una grabación²⁰ de

²⁰ Link de la grabación encontrado en: <https://youtu.be/XnJvV6yCHGQ>.

El cóndor pasa en una versión²¹ “folklorizada” la cual formó parte de su disco *Musique indienne des Andes* lanzado en 1958, figurando erróneamente como “yaraví” y no mencionando compositor alguno. La instrumentación estuvo conformada por guitarra, charango y quena, instrumento que ejerció el papel de solista, mientras que los otros dos fungían el rol de acompañamiento rítmico-armónico. Salazar Mejía (2013) señala que los músicos “modifican el acompañamiento de 1913, tipo *pasacalle*, por uno de tipo *Pum-chic* [...] ese acompañamiento parecer ser copiado del acompañamiento de arpa de los grupos *folkloricos* peruanos.” (p. 148). Por otra parte, la agrupación *Los Incas*²², realizó su propia grabación²³ de *El cóndor pasa* en 1963, la cual forma parte de su disco *Chants Et Danses D'Amérique Du Sud*, donde tampoco figura el autor, apareciendo solo el término “Inca”. Lo más destacable de este arreglo, realizado por el músico argentino Jorge Milchberg, es el uso de una segunda voz y la modificación de la melodía del “Pasacalle” al agregarle notas adicionales.

Paralelamente, Lloréns Amico (1983) observa que en el Perú de inicios de 1950, a raíz del “creciente proceso de urbanización por la fuerte migración de la sierra a la costa, de las zonas rurales a las ciudades, y en especial a Lima” (p. 117), esta última fue transformándose en un “gran fusor de expresiones culturales donde los sectores populares andinos ocupan un lugar predominante.” (p. 119). Bajo este contexto fue que el “Neo-folclore” se manifestó también en el Perú, figurando aquí como uno de los grupos representativos, el *Conjunto Folklorico “Sol del Perú”*²⁴, en cuyo repertorio estuvo constantemente presente *El cóndor pasa*, llegando a ser grabado

²¹ Esta versión siguió la estructura de “Preludio”, “Pasacalle” y “Kcashua”, pero con ciertas modificaciones rítmicas en el motivo del “Preludio”, y otras modificaciones en la melodía de la “Kcashua”.

²² Agrupación formada en París en 1956, cuyos músicos, de diversas nacionalidades latinoamericanas, fueron los primeros en adquirir gran notoriedad como impulsores de este nuevo género “Neo-folclore”.

²³ Link de la grabación encontrado en: <https://www.youtube.com/watch?v=w-rZxLQg3Io>.

²⁴ Agrupación activa desde 1942 hasta la actualidad y que llegó a realizar giras por América, Europa y Asia. Su estilo musical contempló además lo que Ferrier (2020) llama “Música tradicional mestiza”, pero adoptó también rasgos musicales del “Neo-folclore”.

en más de una ocasión. En su producción de 1960²⁵, titulada *Quenas imperiales* –cuya contraportada señala que para la grabación se incluyeron “primitivos instrumentos del Tahuantinsuyo como son las Quenas, Flautas, Pincuyillos, Tambores, Arpa, etc.” lo cual “agrega un nuevo elemento de incalculable valor para los estudiosos y amantes de la música folklórica en su más genuina expresión”²⁶– aparece una versión²⁷ de *El cóndor pasa*, figurando como “pasacalle” y señalando la autoría de Alomía Robles. Este arreglo se destaca por el uso de variaciones rítmicas, melódicas e incluso métricas. Se observa además en la contraportada el siguiente texto con respecto a *El cóndor pasa*: “Probablemente el tema más difundido en el mundo, aquí en su versión más auténtica”. Posteriormente, en 1962, en el disco *Música de los Andes Peruanos Vol. 2: Música del Cuzco, la tierra de los Incas*, aparece otra versión²⁸, cuyo arreglo consta de una mayor presencia de instrumentos como la guitarra, mandolina, violín y bombo. En la contraportada de este álbum se señala a *El cóndor pasa* como una “selecta composición en que vibra la melodía del Ande Peruano”²⁹. Cabe señalar que el carácter musical de estos dos arreglos va acorde con lo señalado por Salazar Mejía (2013) al referirse a las grabaciones de *El cóndor pasa* realizadas por agrupaciones peruanas entre 1960 y 1980:

Las versiones peruanas tratan de presentar esta canción como una muestra de los principales géneros musicales del Perú y para esto se graba, después de una introducción en que el tema de la *quena del pastor* sufre modificaciones rítmicas y es precedido o seguido de acrobacias escalísticas, el pasacalle, pero muy lento y con acompañamiento de *danza* o *fox incaico*, repetido luego como *Pasacalle* para finalizar con la *Cashua*. Los músicos peruanos parecen ser conscientes que el

²⁵ Posible año de publicación, no se llegó a obtener la fecha con certeza.

²⁶ Texto de la contraportada de *Quenas Imperiales* encontrado en: <https://www.discogs.com/es/release/4637988-Quenas-Imperiales/images>.

²⁷ Link de la grabación encontrado en: <https://www.youtube.com/watch?v=imB7A8oDFms> (min. 13:22).

²⁸ Link de la grabación encontrado en: <https://www.youtube.com/watch?v=EB9m9pFJOpQ>.

²⁹ Texto de la contraportada de *Música de los Andes Peruanos Vol. 2: Música del Cuzco, la tierra de los Incas* encontrado en: https://articulo.mercadolibre.com.pe/MPE-441696308-jch-conjunto-sol-del-peru-vol2-musica-del-cusco-lp-huaynos-_JM#position=4&search_layout=stack&type=item&tracking_id=012a4557-b4f7-438f-939c-602e32d28bf1.

motivo del cóndor no es un yaraví. No recuerdo haber escuchado jamás una versión con ese acompañamiento. (pp.150-151)³⁰

Asimismo, el *Conjunto Folklorico “Sol del Perú”* realizó otras dos producciones discográficas que incluyeron arreglos de *El cóndor pasa*, contando ahora con la participación de sopranos de coloratura en el papel de solista. Tal es el caso de *Wara Wara: La voz de oro de los Inkas con el Conjunto Sol del Perú* (1964)³¹, cuyo texto de la contraportada evidencia un claro discurso evolucionista:

En la voz de una muchacha peruana que recuerda a las bellas y exóticas Ñustas del Sol, parece revivir el acento milenario del áureo Imperio de los Incas. Como queriendo trasponer la altas cumbres andinas, la voz de WARA WARA se eleva desde este disco casi con la majestuosidad de un ritual en algunos pasajes, en otros nos deja percibir los rasgos alegres de una raza que alguna vez fue poderosa y feliz. Judith Acuña, WARA WARA, cumpliendo la tarea que le señaló el destino, ha llevado por casi todo el mundo la expresión inmensa de su arte para el que ha tenido el privilegio de escuchar hasta el aplauso de palcos Reales. [...] este Long Play, que en muchos de sus pasajes se nos antoja como la mejor compañía musical para admirar las fabulosas ruinas milenarias del Imperio de los Incas.³²

Siguiendo esta misma línea se tiene al disco *Sipas Ticka con el Conjunto Sol del Perú* (1967)³³, cuya versión³⁴ de *El cóndor pasa* destaca por iniciar con una variación del “Coro de hombres” (una de las piezas vocales de la obra original), así como también la inclusión de un Harawi (basado en el mismo “Coro”), para posteriormente seguir con el Pasacalle (que hace uso de una letra

³⁰ Salazar Mejía se refiere a la melodía del “Preludio” y del “Pasacalle” como “tema de la quena del pastor” y “motivo del cóndor” respectivamente.

³¹ Link de la grabación encontrado en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZYSYSN3NUF8>.

³² Texto de la contraportada de *Wara Wara: La voz de oro de los Inkas con el Conjunto Sol del Perú* encontrado en: <https://www.discogs.com/es/Wara-Wara-Con-El-Conjunto-Sol-Del-Peru-Director-Lu%C3%ADs-Durand-R-La-Voz-De-Oro-De-Los-Inkas/release/2042928>.

³³ Posible año de publicación, no se llegó a obtener la fecha con certeza.

³⁴ Link de la grabación encontrado en: <https://www.youtube.com/watch?v=t35WHcSCymw>.

apócrifa, al igual que la versión de Wara Wara) y la Kcashua. En el texto de la contraportada del disco, además de mencionar a Alomía Robles y Baudouin en la autoría, se señala lo siguiente:

Por primera vez en el Perú, y con el propósito de divulgar los ricos acentos del arte vernacular de la tierra del Sol, INDUSTRIAL SONO RADIO S.A. se enorgullece al presentar esta cuidadosa muestra musical de la canción Folklórica Peruana, en la genuina interpretación del Conjunto Sol del Perú, uno de los más prestigiados grupos de su género y que actúa bajo la dirección de Luis Durand R. La joven soprano de coloratura Sipas Ticka tiene a su cargo la parte vocal de esta serie de grabaciones realizadas especialmente para el presente álbum. El encanto de la voz de esta bella y juvenil cantante encuentra el marco debido en el conjunto que agrupa, junto a los violines y guitarras serranas, el arpa, las quena, el laúd, la mandolina, el charanguito y la Tinhua (bombo).³⁵

En suma, todas estas versiones de *El cóndor pasa* a las que se ha hecho mención, constituyen un reflejo de lo que, en líneas generales, era considerado “folklore latinoamericano”, constructo que se nutrió de toda una serie de nociones previas que giraban en torno a los conceptos de “música incaica” y “música andina”, para de esa manera establecer determinados rasgos musicales que satisficieran al público consumidor. Asimismo, dentro de este grupo de versiones, la que alcanzó una mayor popularidad hasta el día de hoy corresponde a la grabación de *Los Incas*; prueba de ello es la gran cantidad de visualizaciones en YouTube que posee por encima de las otras versiones, así como el contenido de los comentarios³⁶ redactados por los visitantes, los cuales reafirman varias de las nociones que se han señalado que guardan relación con *El cóndor pasa*, y otras más de las que se hablarán a continuación, como parte de un segundo periodo en el desarrollo de su imaginario popular.

³⁵ Texto de la contraportada de *Sipas Ticka con el Conjunto Sol del Perú* encontrado en: https://articulo.mercadolibre.com.pe/MPE-441433896-jch-conj-sol-del-peru-sipas-ticka-lp-huaynos-JM#position=1&search_layout=stack&type=item&tracking_id=221d6b68-1edb-4f17-9edf-d58b6007ece2.

³⁶ Se ha recopilado algunos de estos comentarios, los cuales aparecen en el Anexo 1. Esto, con la intención de que sirvan como materia para el análisis semiótico musical a realizarse en el tercer capítulo.

2.2.2. Segundo periodo (1970-presente)

Partiendo del arreglo de *El cóndor pasa* realizado por Jorge Milchberg para *Los Incas*, el cual llegó a registrar en Francia en 1964 figurando como co-autor junto a Alomía Robles (esto debido a las notas que añadió a la melodía del “Pasacalle”), se obtiene una de las más populares versiones de esta obra, la realizada por el dúo estadounidense *Simon & Garfunkel*. Los antecedentes de esta versión de *El cóndor pasa* se remontan a un concierto en París en el que ambas agrupaciones habían participado. Paul Simon, al haber escuchado la interpretación de *Los Incas*, se acercó a los músicos para consultarles sobre la autoría de la pieza, con la intención de realizar una propia versión, tras adquirir los permisos respectivos; ante dicha solicitud le informaron erróneamente que *El cóndor pasa* era una melodía folklórica peruana del siglo XVIII³⁷.

Posteriormente a este episodio, en 1970 *Simon & Garfunkel* lanzan su propia versión³⁸ de *El cóndor pasa* en formato de canción, como parte de su álbum *Bridge over troubled water*, figurando Paul Simon como autor de la letra en inglés hecha para la canción, Jorge Milchberg como arreglista de la “melodía folklórica peruana del siglo XVIII”³⁹ y *Los Incas* como interpretes del *track* instrumental. Asimismo, este arreglo prescindió de la “Kcashua” (que sí aparecía originalmente en la versión de *Los Incas*) y añadió otras notas más al “Pasacalle”. *El cóndor pasa* (conocido ahora también como *If I could*) se vio entonces transformado en una canción *folk* en inglés, fue lanzada como sencillo y alcanzó una gran popularidad en Estados Unidos y en varios países de Europa. Salazar Mejía (2013) señala que a raíz de este notorio éxito “la *Editorial Edward*

³⁷ Según lo dicho por Armando Robles Godoy (hijo de Alomía Robles) en el VIII Congreso de la *International Association for the Study of Popular Music - America Latina* (2008). Link encontrado en: <https://www.youtube.com/watch?v=bymhUTW3MX0>.

³⁸ Link encontrado en: <https://www.youtube.com/watch?v=pey29CLID3I>.

³⁹ Texto de la contraportada encontrado en: <https://www.discogs.com/es/Simon-and-Garfunkel-Bridge-Over-Troubled-Water/release/605328>.

B. Marks Music Corp. hizo un reclamo como poseedora del 100% de los derechos sobre el tema desde 1933 y se tuvo que aceptar la autoría de Daniel Alomía Robles” (p. 150).

A partir del éxito de esta versión, *El cóndor pasa*, como composición, adquirió un carácter colectivo, debido a las notas añadidas tanto por Milchberg como por Simon. Uno de los varios ejemplos de ello es la versión⁴⁰ realizada por Yma Sumac⁴¹ en 1972 para su disco *Miracles*⁴², en el cual la autoría de *El cóndor pasa* es atribuida a Simon, Milchberg y Alomía Robles, puesto que el arreglo hace uso de las notas adicionales ya mencionadas. Esta grabación a su vez muestra una nueva adaptación de *El cóndor pasa* en un estilo de rock psicodélico, muy popular en aquel entonces. Otro ejemplo adicional corresponde a la versión⁴³ grabada por la soprano peruana Esmila Zevallos en 1975, donde la melodía del “Pasacalle” también contempla los aditamentos realizados. Hubo también artistas peruanos que se guiaron de la melodía original escrita por Alomía Robles para el “Pasacalle”, sin tener en cuenta las notas añadidas por Milchberg y Simon. Fue el caso de la soprano Zoila Zevallos y su versión⁴⁴ de *El cóndor pasa* en el disco *La voz de América India* de 1977, así como la versión⁴⁵ instrumental del conjunto *Perú Folklorico* grabada en 1979.

Existió además un fenómeno musical en el cual *El cóndor pasa* tuvo una participación: la “Nueva Canción Latinoamericana”, manifestación musical que había empezado a gestarse durante los años 60 y que tuvo un mayor impulso a lo largo de los años 70. Esta nace en medio de una serie de cambios ideológicos que acontecieron en el mundo como respuesta a diversos conflictos

⁴⁰ Link encontrado en: <https://www.youtube.com/watch?v=DIPOldBxxVs>.

⁴¹ Yma Sumac, cantante peruana que radicaba en Estados Unidos desde 1946, había adquirido una gran fama gracias a su virtuosa voz y al discurso que se había construido alrededor de ella como descendiente de los Incas. Su repertorio incluyó muestras del folklore andino así como otros géneros musicales en boga, todos ellos exóticos para la industria.

⁴² Texto de la contraportada encontrado en: <https://www.discogs.com/es/Yma-Sumac-Miracles/master/293679>.

⁴³ Link encontrado en: <https://www.youtube.com/watch?v=0ffP4dxQuwI>.

⁴⁴ Link encontrado en: <https://www.youtube.com/watch?v=lwEQY28wB-M>.

⁴⁵ Link encontrado en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ij5CWpTgA2g>.

socio-políticos, ante lo cual la “Nueva Canción Latinoamericana” se presenta bajo las formas de “canción protesta” o “canción testimonial”. Velasco (2007) comenta al respecto:

La Nueva Canción Latinoamericana nace en un momento histórico de conflictos y de necesidades políticas y sociales. Se erige como canal de reacción y expresión en contra de la dictadura, a favor de los derechos de los ciudadanos, en contra del imperialismo, sobre la base de la sabiduría de un pueblo que es inspiración y, a su vez, valuarte [sic] de la identidad que urge ser rescatada. Así, la Nueva Canción Latinoamericana, se convierte en un símbolo de conciencia latinoamericana, expresada en la continuidad y consonancia de ideas compartidas sobre el destino que deben tener los pueblos de América Latina. (pp. 144-145).

Asimismo, esta identidad a la que se hace mención había de ser constituida “a través del estudio del folclore y de las nuevas formas de expresión que se desarrollan desde el pueblo y para el pueblo.” (Velasco, 2007, p. 149).

En torno a estas ideas, se formó en la Lima de mediados de los años 70 una escena musical de la “Nueva Canción Latinoamericana” y de ella emergieron diversos grupos como *Tiempo Nuevo* y *Vientos del Pueblo*. Marco Iriarte, músico perteneciente a *Tiempo Nuevo*, señala lo siguiente con respecto a *El cóndor pasa*:

Sí la tocábamos, pero la tocábamos porque la versión andina es la versión más representativa de nuestra identidad. Nosotros hemos viajado varias veces a Europa y fuera del país y era una carta de presentación, por supuesto, tocar *El cóndor pasa*. [...] No es que nosotros lo interpretábamos como un tema central, porque la característica del grupo era de canto testimonial, pero evidentemente el tema es hermoso. Nosotros, dentro de nuestro repertorio, aparte de canción testimonial tocábamos temas absolutamente de carácter folklórico, sin ninguna otra pretensión testimonial. El carácter folklórico ya nos parecía interesante. [...] Buscar ya una identidad de la nueva canción peruana, eso es lo que intentamos; por eso tenemos varias canciones de nuestra composición, de nuestra propia creatividad, así como de algunos compositores peruanos de ese tiempo.⁴⁶

⁴⁶ Comunicación personal (2 de Junio de 2021).

Por otra parte, José Antonio Catter, músico de la agrupación *Vientos del Pueblo*, comenta sobre *El cóndor pasa*:

Nunca estuvo considerado para el repertorio de los conciertos. A raíz de que se hizo popular, más se tocaba en hoteles y en la calle. Era demasiado popular, demasiado comercial. Se tocaba por un tema de turismo, cosas puntuales, pero como repertorio de grupos, no. Ellos tendían a hacer cosas más originales. [...] Cuando lo pedían, lo tocábamos, pero que nosotros lo pusiéramos como parte de un concierto...no se nos hubiera imaginado. [...] Estoy seguro que cualquier músico que se precie de serlo, que toque música popular, lo tiene en el repertorio. [...] La gente se sentía identificada con *El cóndor pasa*, más que con la canción, con lo que la canción representaba. *El cóndor pasa* te lleva a los paisajes, a un ambiente serrano, había un sentimiento de nacionalismo. [...] El éxito aquí en Perú era percibido mayor al que realmente era, porque como lo cantaban Simon & Garfunkel [...] ⁴⁷

Paralelamente, durante la década de 1970, la música folklórica había ya alcanzado una gran demanda en la capital, lo que llevó a que se ubicara como el género musical que más grabaciones producía y vendía en el Perú. (Lloréns Amico, 1983). Un medio importante que impulsó todo ello fue el gobierno del general Velasco Alvarado, el cual significó una apertura a toda forma de expresión folklórica, incluyendo la creación de espacios para la difusión de la Nueva Canción a través de instancias oficiales del Estado, las cuales se encargaron de organizar y promover recitales para aquellos “músicos y artistas peruanos antes conocidos sólo por audiencias reducidas y cuya actividad era marginada de los medios de difusión masiva.” (Oliart y Lloréns, 1984, p. 77). Asimismo, el gobierno de Velasco Alvarado dictaminó en 1975 que las emisoras radiales, públicas y privadas, incluyeran un mínimo de 7.5% de música folklórica como parte de su programación, definiéndola como “aquella que nace directamente de las tradiciones y costumbres del pueblo, y

⁴⁷ Comunicación personal (11 de Junio de 2021).

que en especial es creación colectiva surgida en zonas no urbanas del país.” (RD. 002-75-0CI/DGD).

Sin embargo, algunas emisoras dedicadas únicamente a la difusión de la música foránea acataron parcialmente el dictamen. Lloréns Amico (1983) observa que esta práctica de los medios radiodifusores obedecía al sentir de ciertos sectores de la sociedad que rechazaban en gran medida la música folklórica, mientras que favorecían a la música criolla. Estos sectores “podían admitir quizá que el pasado prehispánico había sido indio o, mejor, incaico, glorioso y monumental; pero el presente de la nacionalidad popular debía ser criollo y negroide en sus contenidos culturales y artísticos.” (pp. 78-79). Como consecuencia de ello, la música criolla fue adquiriendo el carácter de “popular”, y la música andina contemporánea, el de “folklórico”. De manera excepcional, las emisoras reproducían versiones instrumentales y “estilizadas” de *El cóndor pasa*, *Virgenes del Sol* o *La pampa y la puna*, “ejemplos del estereotipo musical de lo serrano que todavía tienen muchos limeños” (p. 79), lo que dejaba ver nuevamente presente el *Monstruoso Contrasentido* de Arguedas.

Durante las siguientes décadas, *El cóndor pasa* siguió cosechando frutos a raíz del éxito internacional que tuvo con la versión de Simon & Garfunkel. Un ejemplo de ello es el trofeo entregado a Armando Robles Godoy (hijo de Alomía Robles) en 1980 por parte de la cadena televisiva alemana ZDF, al considerar a *El cóndor pasa* como una de las doce melodías más hermosas de todos los tiempos (Varallanos, 1988). Asimismo, una muestra de la acogida que tuvo la obra en dicho país se puede observar en la interpretación⁴⁸ de la soprano Pura Alcántara de Byström en lo que parece ser un programa de televisión.

⁴⁸ Link ubicado en: <https://youtu.be/Kijstc5vyxg>. Este video tiene más de 3 millones de reproducciones hasta la fecha (30/09/21) y cuenta con varias video-reacciones a raíz del virtuosismo de la cantante.

No sería hasta el año 2004 cuando *El cóndor pasa* recibiría su mayor honor hasta el día de hoy: el ser declarado patrimonio cultural de la nación.⁴⁹ Esto aconteció a raíz del proyecto⁵⁰ de ley, emitido en el 2003, que propuso otorgarle ese reconocimiento, en cuyo texto se exponen los siguientes motivos para su justificación:

La obra inmensa de don Daniel Alomía Robles está basada sobre recopilaciones de canciones y melodías recogidas en todo el Perú. Es una obra que hace bullir en nuestro interior la fuerza telúrica que surge de nuestro suelo; tierra bravía donde moran cóndores y águilas. Refleja –a pesar de lo que digan los pesimistas y decepcionados de la vida- el espíritu nacional, luchador, estoico, tenaz y persistente, para soportar penalidades, privaciones, y lograr su objetivo. [...] La base del éxito de su música fue su capacidad para traducir con un sentido de modernidad la música autóctona y darle la fuerza, el sentimiento y la autenticidad que animan a nuestro pueblo. [...] Es, pues, necesario proteger la autenticidad de la creación artística de los peruanos en general y en el presente caso es necesario proteger la autenticidad, originalidad e integridad de la creación musical del egregio músico, don Daniel Alomía Robles.

Asimismo, en otra sección de este proyecto de ley se enfatiza un tipo de beneficio que se obtendría al efectuarse esta declaración:

La protección de los valores culturales de un pueblo no es susceptible de valoración económica; pues, no está orientada a alcanzar beneficio económico específico, sino, más bien, a un logro inmaterial como es el resguardo y conservación del fruto de un arte de la más alta calidad, correlato de la creación que viene de lo más profundo del alma popular peruana; más aún en una época como la actual en la que se están dejando de lado el espíritu y las manifestaciones culturales propias, no sólo en el campo de la música sino del arte en general.

Todo este carácter romántico alrededor de *El cóndor pasa* que se observa tanto en el proyecto de ley como en la declaración misma, remite a lo señalado por Romero (2003) cuando alude a una

⁴⁹ Texto de la declaración ubicado al inicio del apartado 2.2. de este trabajo.

⁵⁰ Texto del proyecto de ley encontrado en:

[https://www2.congreso.gob.pe/Sicr/TraDocEstProc/TraDoc_condoc_2001.nsf/0/26400b6474aa71b50525832f004b47e1/\\$FILE/PL0789220030819.pdf](https://www2.congreso.gob.pe/Sicr/TraDocEstProc/TraDoc_condoc_2001.nsf/0/26400b6474aa71b50525832f004b47e1/$FILE/PL0789220030819.pdf).

clase de nacionalismo estatal que busca preservar todo patrimonio cultural que sea considerado “incaico”:

[...] los gobiernos más recientes han aprovechado de este “incaísmo” para tender puentes con algunas, contadas, expresiones culturales contemporáneas, que se asumen como herencia directa del pasado pre-hispánico. En este sentido, una selección arbitraria de símbolos indígenas andinos está perfectamente justificada para “representar” al pasado incaico, y “contemporizarlo”, es decir, dar la impresión de que es un pasado que sigue superviviendo en la actualidad. Es este poder de la representación el que ha sido, y es, aprovechado por los distintos gobiernos de turno para buscar por lo menos reputación histórica. (p. 77)

A partir de la aprobación de este proyecto de ley, cabe preguntarse qué fue exactamente lo que se declaró patrimonio cultural de la nación, puesto que en aquel entonces las otras piezas de la zarzuela *El cóndor pasa...* no formaban parte, en general, de la memoria colectiva, mientras que el “Pasacalle”, en la gran mayoría de grabaciones e interpretaciones, había relegado al “Preludio” y la “Kcashua” a un segundo plano, para así ocupar por sí solo el título de *El cóndor pasa*. Con respecto a la melodía del “Pasacalle” los esposos D’Harcourt (1925) en su libro *La musique des Incas et ses survivances*, muestran una transcripción para piano de esta melodía, catalogándola como “WAYNO”, “oído en la calle”, comentando además lo siguiente:

La melodía de este fragmento vino inicialmente del pueblo; es un tema indígena que D. A. Robles utilizó en un pequeño cuento lírico, *El Cóndor Pasa...*, que fue ejecutado con éxito en Lima. De esta obra el pueblo ha conservado los fragmentos que ya le eran familiares, y es uno de aquellos fragmentos que los músicos callejeros tratan de reproducir de memoria; nosotros nos esforzamos, a nuestra vez, de transcribirlo tal cual lo escuchamos interpretar (Citado en Salazar Mejía, 2014, p. 22).

Efectivamente, la melodía del “Pasacalle” está basada en fragmentos melódicos frecuentemente utilizados en la música mestiza del centro del Perú, la misma que el músico huanuqueño se encargó de recopilar para usarla dentro de sus propias composiciones. Asimismo, las diez primeras notas del “Pasacalle” aparecen también en distintas obras musicales de culturas extranjeras (Salazar

Mejía, 2013). Quizás esto último pueda explicar, en parte, el favorable recibimiento que obtuvo *El cóndor pasa* internacionalmente.

Considerando todo lo mencionado hasta ahora, se evidencia lo señalado por Arguedas (1968) en su artículo *De lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional*, en el cual hace la observación de cómo algunas danzas y cantos folklóricos que en un principio “constituían la expresión de vínculos culturales entre pueblos y zonas muy claramente delimitadas” ahora han alcanzado una popularidad en ámbitos cada vez más urbanos, figurando como símbolos universales de la cultura peruana, “en camino de convertirse en patrimonio cultural, en vínculo nacionalizante de los peruanos”. Efectivamente, esto se ve reflejado en la declaración de *El cóndor pasa* como patrimonio cultural de la nación; así como también en el sentir del público peruano y extranjero a lo largo de los últimos 50 años, periodo en el cual esta obra musical ha sido objeto de múltiples versiones una gran cantidad de veces por artistas de distintas nacionalidades y en diversos géneros musicales. Se pueden apreciar aquí arreglos sinfónicos, como el del compositor peruano Francisco Pulgar Vidal⁵¹ en 1994, así como también la versión interpretada por el violinista holandés *André Rieu* y su orquesta⁵² en un concierto ofrecido en Lima en el 2015; una versión interpretada por el trío de tenores peruanos *ANCORA Tenores*⁵³; y diversas versiones correspondientes al género musical conocido como *World Music*⁵⁴, contando aquí con la versión de la agrupación *El Dorado Orchestra*⁵⁵ y la del músico ecuatoriano radicado en Alemania *Leo*

⁵¹ Link encontrado en: <https://youtu.be/FZr-ndUc0aQ>.

⁵² Link encontrado en: <https://youtu.be/mmJGrInh84>.

⁵³ Link encontrado en: <https://youtu.be/epOqHow0dOM>.

⁵⁴ Género musical comercial creado a partir del intento de englobar los diversos géneros musical tradicionales y/o folklóricos de distintas partes del mundo, realizando muchas veces fusiones con otros géneros, resultando esto en una estética de carácter exótico y globalizante.

⁵⁵ Link encontrado en: <https://youtu.be/aaTFZVv01c>.

*Rojas*⁵⁶ que posee más de 296 millones⁵⁷ de visitas en YouTube. Todas estas versiones⁵⁸ se basan en *El cóndor pasa* “colectivo” de Alomía Robles, Milchberg y Simon.

En definitiva, la popularidad que esta obra ha alcanzado hasta la fecha, es una que el propio Alomía Robles probablemente nunca se habría imaginado, tal y como lo señala él mismo en el diario *La Crónica*⁵⁹, unos meses después de su regreso al Perú en 1933:

En Nueva York, hace doce años que la popularidad de *El Cóndor Pasa* está latente y a mí más me conocían por [ser] el autor de esta pieza musical que por mi propio nombre. Aquella música ha merecido todos los honores y yo la escribí en una época muy difícil de mi vida, tuvo mucho de mi dolor frente a la vida; pero no pensé que llegaría a adentrarse tanto en el alma del pueblo. (Citado en Salazar Mejía, 2013, p. 146)



⁵⁶ Link encontrado en: <https://youtu.be/8kQZHYbZkLs>.

⁵⁷ Esta es la mayor cantidad de visitas que posee un video de YouTube con respecto a *El cóndor pasa* hasta la fecha (30/09/21).

⁵⁸ Se ha recopilado algunos comentarios de las versiones mencionadas en este párrafo, los cuales aparecen en los anexos 2, 3, 4 y 5. Esto, con la intención de que sirvan como materia para el análisis semiótico musical a realizarse en el tercer capítulo.

⁵⁹ *La Crónica* (12 de diciembre de 1933, p.4).

Capítulo 3

Análisis semiótico musical de la melodía de El cóndor pasa

3.1. De la semiótica a la semiótica musical de Molino–Nattiez: el modelo tripartito

La ciencia de la semiótica halla su razón de ser en el ámbito comunicacional del ser humano: “Primero vivimos y practicamos la comunicación, y en un segundo momento reflexionamos sobre su sentido, su estructura y funcionamiento. Eso es la semiótica.” (Zecchetto, 2002, p. 7). La semiótica se ocupa de estudiar el cómo y el por qué dotamos de significado a los diversos signos que usamos para comunicarnos; estos son los llamados “signos lingüísticos”, los cuales forman parte esencial de nuestro lenguaje y están fuertemente influidos por factores de índole histórico-social, cultural, geográfico, entre otros.

A lo largo de la historia de la semiótica fueron apareciendo diversas perspectivas en torno al “signo” y a su relación con el individuo, llegando así hasta el siglo XIX con dos de las figuras más representativas dentro de ese campo: Ferdinand de Saussure y Charles Peirce. El primero tomaría una postura lingüística del signo, mientras que el segundo una postura del tipo existencial y pragmática. Saussure señaló que el signo, como unidad lingüística, posee dos caras: el “significante” y el “significado”. El “significante” vendría a ser la cara sensible, es decir, los sonidos que se escuchan al pronunciar las palabras, o también las letras de un escrito. Por otro lado, Peirce estableció el llamado “Modelo triádico”, el cual consiste en tres elementos a tomar en cuenta: el “representantem”, es decir, lo que vendría a funcionar como signo para ser percibido por las personas, por ejemplo: las palabras; el “interpretante”, es decir, la idea del “representantem” que aparece en la mente del sujeto; y por último, el “objeto”, que no vendría a ser otra cosa que aquello que es aludido por el “representantem” (Zecchetto, 2002).

Teniendo esto en cuenta, se puede observar que todos estos conceptos que conciernen a la semiótica pueden hallar también una correspondencia con el arte musical. Partiendo de premisas como la de Cohen (1944) al decir que “cualquier cosa adquiere significado si se la asocia o se refiere a algo más allá de ella misma, de manera que toda su naturaleza se revela en esa asociación” (Citado en Rowell, 1985, p. 143), y la de Santacreu (2002) quien señala que “un significante puede estar asociado con diferentes significados para crear así diferentes estructuras de significado” (p. 121); se puede caer en cuenta que una materia musical, actuando como significante, lleva al individuo a otorgarle un significado, el cual muchas veces puede estar asociado a hechos no necesariamente musicales (Santacreu, 2002). En efecto, el oyente (que actúa como receptor), al escuchar la música, la dota de contenido al colocar sus propias vivencias en ella y es esta experiencia la que nos permite percibir el enorme potencial ontológico y comunicativo que posee la música (Ares, 2013). Asimismo, toda la serie de elementos que podamos llegar a percibir a través del fenómeno musical es fácilmente acreedora de una gran carga subjetiva. Con respecto a la complejidad dentro de toda la serie de relaciones que convergen dentro de la música, Fubini (2001) señala que:

En la música –afirma De Schloezer- el significado se presenta de modo inmanente al significante, el contenido a la forma, hasta tal extremo que, rigurosamente hablando, la música no *tiene* un sentido, sino que es un sentido. Puede por tanto decirse que la música es una especie de lenguaje, pero formado por símbolos totalmente peculiares, replegados sobre sí mismos; comprender la música no significa descubrir un significado más allá de los sonidos o percibir una sucesión más o menos placentera de sensaciones auditivas, sino, más bien, penetrar en el sistema múltiple de relaciones sonoras en las que cada sonido se inserta con una función precisa. (p. 138)

Es entonces, partiendo del hecho que la música puede ser estudiada bajo una perspectiva de “significación”, que la semiótica musical surge como una ramificación de la semiótica general. Para el presente trabajo, teniendo como base las lecturas *El hecho musical y la semiología de la*

música de Jean Molino, y *De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en La Cathédrale engloutie de Debussy* de Jean-Jacques Nattiez, se toma como metodología una de las aproximaciones más conocidas y valoradas en lo que se refiere a la significación musical: el modelo tripartito, el cual está consolidado en base a las teorías desarrolladas por ambos semiólogos francófonos. Precisamente, en uno de los trabajos donde figuran estas elaboraciones, Jean Molino argumenta a favor de:

[...] la necesidad de una teoría de la música simultáneamente sistemática, histórica y antropológica, y capaz de integrar la música con su contexto y con las variables y constantes de su evolución. Para esta labor, todavía creo que una semiología de las formas simbólicas aplicada a la música es la fuerza más poderosa. (Molino, 2011, p. 166-167).

Tomando esta afirmación como punto de partida es que Molino desarrolla su teoría, considerando las dimensiones de producción y recepción del fenómeno musical, yendo más allá del análisis neutro del material acústico transcrito del mismo, es decir, la partitura. El semiólogo señala que para la correcta definición y descripción de este fenómeno es necesario tomar en cuenta su modo de existencia triple: “como un objeto arbitrario aislado, como algo producido y como algo percibido. Es en estas tres dimensiones en lo que se basa, en gran medida, la especificidad de lo simbólico.” (Molino, 2011, p. 113). Aquí Nattiez desarrolla sobre esto al señalar que el objeto o forma simbólica no cumple la función de intermediario entre el autor –junto a las significaciones plasmadas intencionalmente en su obra (el objeto)– y el auditorio que sirve de oyente, sino que más bien constituye el resultado de un complejo proceso de creación (nivel poiético) basado en la forma y contenido de la obra; así como el punto de partida de un proceso de percepción (nivel estésico) que se encarga de reconstruir el mensaje. Asimismo, observa que ambos procesos no necesariamente coinciden, ya que el individuo “receptor” proyecta hacia el objeto significados independientes de las estructuras creadas dentro de proceso poiético.

Nattiez se alejó del modelo “tradicional” de significado/significante correspondiente a la semiótica de Saussure, y más bien recogió lo establecido por Peirce respecto al “interpretante”, elemento que terminaría siendo parte de un conjunto, una cadena ilimitada de otros “interpretantes” que existen a partir del signo que se remite al objeto a analizar. Bajo esta elaboración de Nattiez se concluye que “los signos constitutivos de las formas simbólicas remiten a algo distinto del signo mismo.” (Arenas, 2020, p. 46). Esto va en la misma línea de pensamiento de Molino (2011) quien señala que la música constituye un producto y no una mera transmisión, y que no existe una certeza de que el efecto producido por la obra en el oyente se corresponda con las intenciones del creador, ya que el objeto simbólico (el producto) presupone un intercambio entre el transmisor y el receptor, los cuales no tienen el mismo punto de vista sobre el objeto, es decir, no lo conciben de la misma manera.

Por lo tanto, teniendo en cuenta que “la música es un producto simbólico, y el análisis es inseparable del hecho social total” (Molino, 2011, p. 167), el modelo tripartito busca analizar una obra musical partiendo de las relaciones entre los tres niveles establecidos como: “poiético”, “estésico” y “neutro”, los cuales se refieren a la creación del emisor, la interpretación de lo escuchado, y al objeto mismo de emisión, respectivamente. Asimismo, de estas relaciones se derivan seis situaciones analíticas propuestas por Nattiez: análisis inmanente (o material), análisis poiético inductivo, análisis poiético externo, análisis estésico inductivo, análisis estésico externo y análisis de la comunicación musical; las cuales se explican (y aplican) en el siguiente apartado.

En suma, la idoneidad que brinda este enfoque metodológico de análisis radica en su perspectiva de “hecho social total” para con el fenómeno musical, perspectiva que resulta la más adecuada para la realización del análisis semiótico de *El cóndor pasa* y los significados que lo

rodean, tomando en consideración todo el historial que posee, visto a lo largo de los primeros capítulos de este trabajo.

3.2. Elaboración del análisis

Para el presente análisis semiótico musical de *El cóndor pasa*, se toma en consideración la concepción actual que se tiene de esta obra, es decir, la correspondiente a la melodía del “Pasacalle”, puesto que como se explicó anteriormente, esta es la pieza de la zarzuela que más ha perdurado en la memoria colectiva, debido principalmente al éxito de la versión de Simon & Garfunkel, que a su vez dio pie a toda la serie de arreglos realizados a lo largo y ancho del mundo. Asimismo, para la realización del análisis inmanente, se toma como hecho material la partitura de *El cóndor pasa* colectivo de Alomía Robles, Milchberg y Simon, por las mismas razones expuestas.

3.2.1. Análisis inmanente (o material)

Esta situación analítica corresponde al nivel “neutro” del modelo tripartito, refiriéndose en específico a las estructuras inmanentes de la obra y a la manera en que se relacionan dichas configuraciones. Para lograr ello se hace necesaria una “huella material”, que vendría a ser la partitura musical, medio tangible que permite a la obra existir de manera identificable mostrando sus respectivos componentes de alturas, ritmos, armonías, etc., derivados de la intención composicional del autor (Nattiez, 2011). Teniendo esto en cuenta, en el marco de los diversos modelos analíticos posibles a utilizar en este nivel, el análisis schenkeriano se ha elegido con el fin de dilucidar la estructura de la melodía, revelando las notas de mayor relevancia así como también la armonía que se desprende de las mismas.

Schenker parte del principio de que una obra alberga en su estructura tres niveles, caracterizándose cada uno de ellos por su grado de esencialidad o superficialidad. Estos se ordenan (partiendo desde el más superficial) como: “superficie”, “nivel medio” y “estructura fundamental”. La “superficie” corresponde al nivel en que la obra está presentada en la partitura, mientras que la “estructura fundamental” funciona como la simplificación de la obra a la más mínima expresión musical, contemplando únicamente las relaciones interválicas esenciales que resumen todo el movimiento melódico. Asimismo, los intervalos que figuran en la “estructura fundamental” dan origen al movimiento melódico de la “superficie” a través del proceso de “disminución”, el cual señala que un intervalo entre notas de determinada duración se puede expresar en varias otras notas de valores más pequeños. Por ello, en el análisis de la “superficie” figuran las llamadas “notas de paso” (P), “bordadura” (B), “salto consonante” (SC), entre otras notas resultantes de la “disminución”. (Sans, 2005)

Para el análisis de la “estructura fundamental” es necesario partir desde la “superficie” realizando la llamada “reducción rítmica”, la cual es el “proceso de detección de las disminuciones y su eliminación para trascender el nivel superficial de una obra [...] y acceder a niveles más profundos de organización, hasta llegar al principio generador de la obra.” (Sans, 2005, p. 3). Además, se había mencionado anteriormente que la “estructura fundamental” contempla lo esencial de la obra, lo que a su vez obedece a otro principio de Schenker, el correspondiente a la “tonalidad”. Aquí se parte del hecho de que toda obra tonal empieza con la tónica y termina con la tónica, lo cual trae como consecuencia que tanto la nota que da inicio al movimiento melódico, así también como la que le da fin, correspondan a una de las tres notas de la triada de la tónica. (Sans, 2005)

Contando ya con los principios más importantes del análisis schenkeriano se puede proceder a la aplicación del mismo en la melodía de *El cóndor pasa*.⁶⁰ Ésta consta de dos secciones, cada una de ellas poseyendo una frase seguida de su repetición⁶¹ (con ligeras variantes melódicas). Al respecto, se ha dispuesto analizar ambas frases por separado, haciendo uso de gráficos que muestren la coincidencia de los tres niveles establecidos por Schenker (al estilo de un análisis “paradigmático”).

El gráfico 1 corresponde a la primera frase presentada en los niveles de “superficie”, “nivel medio” y “estructura fundamental” respectivamente, mientras que el gráfico 2 muestra la segunda frase bajo el mismo esquema analítico:

Gráfico 1

The image displays a musical score for the first phrase of 'El cóndor pasa' in G major, 4/4 time. The score is presented in three staves, each representing a different level of Schenkerian analysis. Above the first staff, the surface level is labeled with letters: SCB, P, B, P, SC, SC, B, SC, P, B, SC, SC, B, SC. Below the first staff, the middle level is indicated by Roman numerals: I, III, I. The second and third staves show the fundamental structure, with Roman numerals I, III, and I placed below the notes. The notes are connected by lines, indicating the underlying structure of the melody. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The second and third staves start with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The first staff has a measure number 7 above it, and the second and third staves have measure numbers 14 above them.

⁶⁰ Como se señaló anteriormente, el análisis se aplica a la melodía de *El cóndor pasa* colectivo, el cual se encuentra en la tonalidad de “mi menor”, a comparación de la concepción inicial de Alomía Robles en la tonalidad de “la menor”.

⁶¹ Para efectos prácticos del análisis se han obviado estas repeticiones, al ser suficiente contar con cada una de las frases de cada sección.

Gráfico 2

The image displays a musical score for 'Gráfico 2' in G major, 4/4 time. It consists of three staves. The top staff is the melody, with Schenkerian labels above it: SC, B, B, B, SC, SC, B, SC, P, B, SC, SC, SC. The middle and bottom staves show a bass line with Roman numerals (VI, III, I) and fingering numbers (5, 1, 7, 5, 1) below the notes. The middle staff starts at measure 7 and the bottom staff starts at measure 14.

En la “superficie” se pueden constatar las funciones de cada nota derivada del proceso de disminución, en el cual, según Schenker, los saltos consonantes (SC) son las notas que tienen una mayor relevancia, mientras que las bordaduras (B) poseen una importancia media, y las notas de paso (P) son las de menor importancia. En ambos gráficos se observa que dichas funciones obedecen a un proceso de discriminación entre las notas que corresponden al acorde y aquellas que no.

Tras haber realizado una reducción rítmica, se observa que en el “nivel medio” figura de manera más clara una jerarquía entre las notas, basándose en lo que Schenker llama “notación analítica”, contexto en el cual “se le asigna a la nota un valor acorde con su importancia melódica y armónica relativa” (Sans, 2005, p. 4), en comparación con la notación rítmica vista en la “superficie”, donde el valor de cada nota corresponde a su duración. Por lo tanto, para distinguir los valores propios de la “notación analítica”, se eliminan las barras de compás y se asignan las figuras musicales de redondas o blancas (llamadas notas vacías) a las notas de mayor relevancia, mientras que las negras (llamadas notas llenas) aparecen como disminuciones entre notas de la “estructura fundamental”, pudiendo estas ir con plica (notas de segunda importancia) o no (notas

dependientes). Asimismo, las notas que se muestran unidas por barras corresponden a la “línea fundamental”⁶², y se les ha asignado números arábigos de acuerdo a los grados de la escala que les corresponde; así como también números romanos de acuerdo a los grados armónicos de la tonalidad (Sans, 2005). En el gráfico 1, la “línea fundamental” muestra un movimiento melódico que abarca los grados 5-1-5-1 a través de un movimiento armónico de I-III-I; mientras que el gráfico 2 muestra un movimiento melódico de 5-1-7-5-1, a través de un movimiento armónico de VI-III-I. Todo esto da pie a que en el nivel de “estructura fundamental” se aprecien únicamente las notas que conforman la “línea fundamental”, como producto de una reducción rítmica hasta llegar a la mínima expresión musical que resume todo *El cóndor pasa*.

3.2.2. Análisis poiético inductivo

Luego de haber revelado las relaciones entre las configuraciones inmanentes de *El cóndor pasa*, es el momento de ahondar –a través de una serie de hipótesis fundamentadas– en la “pertinencia composicional” dentro de dichas relaciones, para dar una interpretación de cuáles fueron los procedimientos intencionales que el compositor utilizó para la concepción de su obra. Este es el ámbito que corresponde al nivel “poiético”, en específico a la situación analítica de orden poiético inductivo, para la cual Nattiez (2011) pone a disposición una serie de argumentos con el fin de asignar “una pertinencia a un fenómeno de estructuras que se interpreta poiéticamente” (p. 27), esto, a través de la puesta en evidencia de las relaciones, la cantidad de veces que aparecen (contraponiéndose a la posibilidad de ser un mero producto del azar), y la especificidad que poseen (lo que lleva a pensar en una intencionalidad por parte del compositor) (Nattiez, 2011). Se

⁶² Se denomina “línea fundamental” al movimiento melódico que figura en la “estructura fundamental”, partiendo del principio de “tonalidad” de Schenker mencionado anteriormente.

empleara entonces la propuesta de Nattiez, tomando como punto de partida para el análisis la melodía de *El cóndor pasa* tal y como fue concebida por Alomía Robles (ver gráfico 3), para posteriormente completar el proceso con *El cóndor pasa* colectivo visto ya anteriormente.

Más allá de la diferencia de tonalidades entre ambas muestras, lo primero a resaltar es la predominancia del intervalo de cuarta justa ascendente al inicio de cada frase (incluyendo sus respectivas repeticiones). Esto se puede observar en el alzar de los compases 9, 17, 25 y 33 del gráfico 3.

Gráfico 3

Allegretto moderado

The musical score is presented in five staves. The first staff contains measures 1 through 8, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff begins at measure 9 and features a prominent ascending fourth interval. The third staff starts at measure 18, the fourth at measure 28, and the fifth at measure 38, all continuing the melodic and rhythmic motifs.

Citado en Salazar Mejía, 2014, p. 21.

Con respecto a lo señalado anteriormente, llama la atención que dicho intervalo de cuarta justa ascendente que da inicio a la primera frase, aparezca también al iniciar la segunda frase, pero situado a una octava alta. Asimismo, los grados de las notas que conforman dicho intervalo son 5-1 respectivamente, evidenciando un carácter resolutivo que a su vez se refuerza por los grados armónicos con función de tónica que acompañan la nota de grado 1 (ver gráficos 1 y 2). En suma, la cantidad de dichos intervalos así como su especificidad al estar situados al inicio de cada frase, junto a la naturaleza de sus notas y la función armónica correspondiente, llevan a pensar en una intencionalidad por parte del compositor, posiblemente con la finalidad de dotar de una mayor presencia al intervalo que inicie el movimiento melódico de cada una de sus frases. Bajo esta misma línea se observa además intervalos de cuarta justa descendentes en la segunda frase (compases 28-31 del gráfico 3), evidentes también en el “nivel medio” del análisis schenkeriano (ver gráfico 2). Dada la especificidad de dichos intervalos, dispuestos uno seguido del otro, además del hecho que la nota que da inicio al primer intervalo de cuarta justa alcanza el registro más alto dentro de toda la melodía (lo cual hace resaltar aún más ese segmento), y teniendo en cuenta el peso melódico característico que otorga el intervalo, se puede considerar que el compositor haya tenido la intención de desarrollar esa frase contando con las características aquí señaladas.

Por otro lado, se observa que en la melodía de *El cóndor pasa* existe una combinación de pasajes diatónicos con pasajes pentatónicos, teniendo esto presente en ambas frases, en donde la primera mitad de cada frase (compases 8-12 y 24-28 del gráfico 3, respectivamente) es de carácter diatónico con dirección melódica ascendente, mientras la segunda mitad (compases 12-16 y 28-32 del gráfico 3, respectivamente) es pentatónica con dirección melódica descendente.⁶³ Asimismo,

⁶³ Lo mencionado hasta aquí no toma en cuenta las repeticiones de cada frase, propias de la melodía completa, por lo que la recurrencia de dichos elementos termina siendo aún mayor.

los pasajes diatónicos (sin contar el intervalo de cuarta justa inicial) presentan una sucesión de notas por paso conjunto incluyendo el uso de la sensible tonal a modo de bordadura (observándose un claro protagonismo de ello al inicio de la segunda frase), mientras que los pasajes pentatónicos hacen uso de intervalos de tercera menor, además de las cuartas justas ya mencionadas anteriormente. Por lo tanto, a partir de las relaciones aquí mostradas en cuanto a la configuración de intervalos y alturas (tanto en su cantidad como en su especificidad), se puede argumentar que Alomía Robles habría buscado esta estructuración intencionalmente y, a su vez, cabe preguntarse si el compositor quiso dar una significación a través de la mezcla entre los pasajes diatónicos y los pentatónicos (teniendo en cuenta su configuraciones respectivas) dentro de la melodía de su “Pasacalle”.

Gráfico 4

The image shows a musical score for 'El cóndor pasa' in 4/4 time, G major. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff starts at measure 7 and continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff starts at measure 12 and shows more complex rhythmic figures, including sixteenth notes. The fourth staff starts at measure 17 and concludes the piece with a final cadence. A large watermark 'T LUX IN TENEBRIS LUCE' is overlaid on the score.

Finalmente, en el gráfico 4 tenemos a *El cóndor pasa* colectivo, observando que las notas que agregaron tanto Milchberg como Simon (compases 3-6) coinciden con el carácter pentatónico de dicho pasaje, en consecuencia reforzándolo, sin interferir en gran medida con la especificidad ya

establecida por Alomía Robles, y sin alterar en lo absoluto la “línea fundamental” (ver gráfico 1), por lo que es válido sugerir que ambos músicos buscaron añadir notas que no cambiasen la “naturaleza” melódica de la obra original. Ello, sin embargo, encuentra una excepción en los compases 13 y 17 del gráfico 4, donde se observa que Simon cambió la sensible tonal vista en los compases 25-26 y 33-34 del gráfico 3, sustituyéndola por el séptimo grado natural, lo cual acentúa aún más el carácter pentáfono de la obra.

3.2.3. *Análisis poiético externo*

El nivel “poiético” del método tripartito contempla, a su vez, otra manera de interpretar las intenciones del compositor para con las estructuras de su composición. A través de diversos documentos de orden externo relativos a la obra –cartas, grabaciones, testimonios, bosquejos, etc.– se obtiene la situación analítica correspondiente a una poiética externa. Nattiez (2011) señala al respecto –dejando en claro que tanto poiética inductiva como externa se pueden complementar– que “la hipótesis poiética del analista se confirma a veces por los datos proporcionados según la tercera situación analítica”, y añade que “a veces, el análisis poiético inductivo descubre estrategias poiéticas que el análisis externo no había podido poner en evidencia” (p. 14). Teniendo esto en cuenta, se mostrará a continuación diversos materiales que puedan enriquecer la interpretación poiética de *El cóndor pasa*, buscando, en lo posible, corresponder afirmativamente con algunas de las hipótesis expuestas en el análisis poiético inductivo.

Para empezar, es pertinente remontarse al trabajo recopilatorio de Alomía Robles, debido a la existencia de diversas muestras musicales dentro de dicho trabajo que evidencian cómo el proceso creativo para la elaboración del “Pasacalle” estuvo, en gran parte, basado en las muestras aludidas. Lo señalado está expuesto por Salazar Mejía (2014), quien al analizar la compilación en

tres volúmenes titulada *Himno al Sol: la obra folclórica y musical de Daniel Alomía Robles*⁶⁴ se encontró con varios fragmentos musicales que coinciden con las diez primeras notas del “Pasacalle”. Algunos de estos fragmentos se observan en los siguientes gráficos:

Gráfico 5



Muliza, (Robles Godoy, *Himno al Sol* Vol. II : 615)

Citado en Salazar Mejía, 2014, p. 26.

Gráfico 6



Nº 47 Serenata / Con su luz implacable, Vol. II p. 620

Citado en Salazar Mejía, 2014, p. 26.

Gráfico 7



Yaraví – para queñas, (Robles Godoy, *Himno al Sol* Vol. II : 684)

Citado en Salazar Mejía, 2014, p. 26.

⁶⁴ Trabajo editado por Armando Robles Godoy, hijo del compositor. Los tres volúmenes abarcan las melodías recopiladas por Alomía Robles a lo largo de sus viajes, así como también arreglos de las mismas y composiciones propias.

Estos fragmentos corresponden a arreglos de melodías recopiladas por Alomía Robles (gráficos 5 y 6) y a una composición propia (gráfico 7). Por tanto, debido a la coincidencia de las notas de dichos fragmentos (y en otros más, no expuestos aquí) con la melodía de *El cóndor pasa*, Salazar Mejía (2014) llega a la conclusión⁶⁵ de que “ese fragmento melódico era de utilización frecuente en la música mestiza del centro del Perú y que la utilización de fragmentos melódicos de música tradicional fue un factor importante en la técnica composicional de Daniel Alomía Robles” (p. 28). Surge entonces la pregunta respecto a la intención que tuvo el compositor de tomar este fragmento perteneciente a su colección para usarlo en su “Pasacalle”. Para ello conviene recordar lo señalado por Wolkowicz (2017), Romero (2003) y Pinilla (1985) sobre el contexto socio-político que aconteció en Perú a inicios del siglo XX y cómo este influyó en la escena musical.⁶⁶

Lo aludido remite a la corriente nacionalista presentada bajo la forma de un Indigenismo, cuya visión logró calar en el ámbito composicional, en el cual se ejercía la práctica de utilización de muestras musicales consideradas nativas y mestizas –con el fin de crear una “música nacional”– y se tenía la noción de que la música incaica era de naturaleza pentáfona. Asimismo, varios compositores presentaron obras que abogaban por los derechos de los trabajadores, ante los abusos que sufrían estos. Precisamente, Alomía Robles compartió esta misma perspectiva, tal como lo declaró en una de las conferencias-recitales⁶⁷ que ofrecía en aquel entonces, en donde, además de declarar a favor de una música “incaica” pentáfona, señala una distinción entre esta y una música “colonial”, tomando como criterio personal la presencia de elementos españoles. De igual forma, el compositor compartió cierta afinidad con la causa indigenista, según lo señala Salazar Mejía

⁶⁵ Lo señalado por Salazar Mejía va acorde al comentario de los D’Harcourt sobre la melodía del “Pasacalle” (ver p. 52).

⁶⁶ Ver 1.1.1. Nacionalismo e Indigenismo en la escena musical (pp. 2-5).

⁶⁷ Ver pp. 21-22. Extracto del periódico *Balnearios* (22 de octubre de 1911).

(2013),⁶⁸ y como se deduce del hecho de que haya escrito la música para una obra como *El cóndor pasa...*, en cuyo libreto queda plasmado un mensaje de denuncia, claramente indigenista. Esto se constata por las palabras⁶⁹ de Julio Baudouin en dicho documento, en el cual comenta respecto a la música de la obra, atribuyéndole características de índole indigenista, a la vez que realza la figura de Alomía Robles como restaurador de la música “incaica” y descubridor de su naturaleza pentátona.

Tomando todo lo anteriormente expuesto, y remitiéndose a la interrogante hecha en el análisis poético inductivo, respecto de la significación que el compositor pudo haber atribuido a la mezcla de pasajes diatónicos y pentatónicos en la melodía del “Pasacalle”, sus propias declaraciones citadas por el periódico *Balnearios* ofrecen una primera respuesta, al quedar evidente que la melodía en cuestión va acorde a la clasificación de “colonial”. Asimismo, Salazar Mejía (2013), quien se había percatado también de este híbrido melódico, plantea la posibilidad de que ello se deba a que “los personajes de la obra son trabajadores mineros, que ya hablan en castellano, por lo que la música no es lo que Daniel Alomía Robles llamaba en esa época incaica, sino más bien, colonial y republicana, es decir mestiza.” (p. 114). Esta observación trae a colación la trama de la obra, en la cual Frank, el personaje principal, es de sangre mestiza; ante lo cual Alomía Robles intentó plasmar un “mestizaje melódico”, que precisamente fuera acorde al mestizaje del personaje principal de la obra.

⁶⁸ Ver pp. 10-11.

⁶⁹ Ver p. 36.

3.2.4. *Análisis estésico inductivo*

El siguiente nivel del método tripartito, el “estésico”, explora el proceso de percepción de la materia musical por parte del oyente y, por consiguiente, la interpretación que este le otorga a lo que escucha. De este nivel se desprende la situación analítica “estésica inductiva”, en la cual, de manera similar a la poética inductiva, se plantean hipótesis basándose en la configuración de las estructuras de la obra, pero en esta ocasión desde la perspectiva del oyente. Nattiez (2011) señala al respecto que “este tipo de análisis se basa en la introspección perceptiva o bien en un cierto número de ideas generales que se pueden tener a propósito de la percepción musical” (p. 14). Por tanto, para aplicar lo anteriormente señalado, se toma como materia de análisis la composición original de *El cóndor pasa* de Alomía Robles (ver gráfico 3), así como la “composición” colectiva (ver gráfico 4), la cual finalmente terminó siendo más escuchada a nivel general.

En primer lugar, partiendo de una idea general sobre la percepción musical, se aprecia que la presencia del intervalo de cuarta justa ascendente al inicio de cada frase (con sus respectivas repeticiones), podría ser captado por el oyente como un impulso que toma la música hacia “adelante”, esto debido al peso melódico característico de este intervalo, dotándole de una mayor presencia a los inicios de frase. Igualmente, las mismas notas que conforman la cuarta justa ascendente en la primera frase, reaparecen en la segunda frase una octava alta, hecho que refuerza aún más lo percibido por el oyente la primera vez.⁷⁰

Al acercarse más a nociones específicas correspondientes a contextos histórico-sociales, resulta acertado señalar que el uso que se le da a la pentatonía dentro de la melodía del “Pasacalle” puede remitir al oyente a diversas ideas sobre lo “andino”, e incluso sobre lo “incaico”; dos

⁷⁰ Lo mencionado en este párrafo va acorde con lo señalado en el análisis poiético inductivo respecto al intervalo de cuarta justa ascendente (ver p. 65).

conceptos que, como se ha visto en los capítulos anteriores, mantienen una estrecha relación dentro del imaginario popular. Un primer punto a considerar es el hecho de que la segunda mitad de cada frase, de carácter pentatónico, posea una dirección melódica descendente, característica que en la música popular andina, tradicionalmente es de uso muy común en los pasajes melódicos que finalizan una frase. Esto se refuerza aún más con las notas añadidas por Milchberg y Simon (ver compases 3-6 y 9-12 del gráfico 4), la cuales conservan ese carácter pentatónico descendente.

Un segundo punto corresponde al hecho de que en estos finales de frase pentatónicos descendentes, predomine el intervalo de tercera menor descendente, como se puede observar en el final de la primera frase (compases 12-16 y 20-24 del gráfico 3) y en el segmento que sirve de coda (compases 40-45 del gráfico 3). Respecto a esto, en la Cultura Occidental, se le atribuye al intervalo de tercera menor descendente un carácter de tristeza, por lo que el oyente podría asociar a la escucha de *El cóndor pasa* una serie de sentimientos relativos a la nostalgia, melancolía, añoranza, etc., dada la alta presencia de este intervalo en la melodía. Asimismo, estos sentimientos se verían reforzados aún más debido a la percepción –nuevamente en el marco cultural occidental– de que la música andina es triste.

Finalmente, como elementos extra-musicales asociados a *El cóndor pasa*, cabe mencionar tanto el mismo nombre como la trama de la zarzuela, teniendo en cuenta que la figura del cóndor constituye un elemento característico de lo andino y que, a lo largo del desarrollo de la obra (en específico, la ambientación y los personajes), la concepción de lo andino se mantiene presente en todo momento. Por lo tanto, dichos elementos contribuyen a que el oyente se vea propenso a percibir la música de *El cóndor pasa* como “andina”.

3.2.5. *Análisis estético externo*

De igual manera que la complementariedad hallada entre la poiética inductiva y la poiética externa, se tiene una estética externa que va de la mano con la estética inductiva. Esta situación analítica toma todo tipo de información externa proveniente de los oyentes de la obra, para dejar plasmada la percepción que ellos experimentan ante el fenómeno musical. Por consiguiente, cabe la posibilidad de que algunas de las hipótesis planteadas en la estética inductiva queden verificadas ante la información revelada por este análisis, enriqueciendo así el nivel estético. Se tomará entonces las diversas percepciones respecto a *El cóndor pasa*, mostradas y/o aludidas anteriormente, con el fin de que sean usadas como materia de análisis.

Una primera apreciación es la de José Varallanos (1988), quien se refiere a Alomía Robles como el que “descubrió la pentafonía de la música incaica, sobre cuya escala armonizó su producción llena de sentimiento telúrico y cósmico en la expresión de un peruanismo y americanismo auténtico, profundo” (p. 11). Precisamente, este comentario respecto a la música del compositor abarca una serie de percepciones⁷¹ muy comunes en el imaginario popular en torno a *El cóndor pasa*. Esto queda constatado a través de los comentarios⁷² recopilados de diversas interpretaciones encontradas en YouTube, lo cuales dan muestra de sentimientos afines a conceptos de “libertad”, “paz”, “orgullo”, “identidad”, “unidad”, etc., así como también una clara alusión a los Andes, al imperio Inca y a la idea de considerar a *El cóndor pasa* como un himno representativo, no solo del Perú, sino de toda Latinoamérica. Asimismo, en los comentarios se hace también alusión a la figura del cóndor, el cual como elemento extra-musical contribuye

⁷¹ Para mayor información ver 2.2. Desarrollo del imaginario popular de *El cóndor pasa*.

⁷² Ver Anexos 1-5.

efectivamente a la percepción de lo “andino” por parte del oyente, tal como se señala en la situación analítica anterior.

Un apreciación de mayor impacto social es la observada en la Resolución Directoral N° 219/INC⁷³ y el proyecto⁷⁴ de ley que lo precedió, los cuales sirvieron para que *El cóndor pasa* fuera declarado patrimonio cultural del Perú. En ambos documentos se manifiesta una percepción de la obra ligada a conceptos como “autenticidad”, “espíritu nacional”, “fuerza”, etc., catalogando la pieza musical como “tema de evocación, inspiración y añoranza sobre la majestuosidad del Impero de los Incas”. Este conjunto de percepciones son del mismo carácter que las expuestas anteriormente, y terminan coincidiendo con lo planteado en el análisis estésico externo respecto a la serie de sentimientos que la escucha de la obra podría ocasionar en los oyentes.

3.2.6. Análisis de la comunicación musical

En esta última situación analítica se busca dar razón sobre cual es el estado de la comunicación musical en *El cóndor pasa*, es decir, se toma en consideración la pertinencia que el análisis inmanente posea tanto para el nivel poiético como para el nivel estésico. De las relaciones halladas –a través del análisis schenkeriano– respecto de las estructuras inmanentes de la obra, se observa una correspondencia con la pertinencia poiética y estésica relativa a la pentafonía de la melodía. Esto se puede apreciar tanto en el nivel medio como en la estructura fundamental que resultan del análisis inmanente (ver gráficos 1 y 2), donde únicamente se hallan los grados de la escala pentáfona. Efectivamente, el análisis poiético, al evidenciar el uso de la pentafonía como uno de los elementos intencionales por parte del compositor, encuentra una clara pertinencia en el nivel

⁷³ Ver p. 35.

⁷⁴ Ver p. 51.

neutro; de igual manera que el análisis estésico, al demostrar la relación directa que tiene la pentafonía respecto a la serie de percepciones obtenidas a través de los oyentes.



Conclusiones

El símbolo (la palabra) no tiene una sola dimensión, no se limita a ser un conjunto de articulaciones vocales inmutables durante un tiempo más o menos largo; posee –además– un contenido semántico configurado de manera cambiante, no sólo en el tiempo, sino en la diversidad de usos que de ese signo se hacen en un mismo entorno social. (Pascual Buxó, 1984, p. 12)

A lo largo de este trabajo se ha explorado toda una serie de elementos que, de una u otra manera, están relacionados a la construcción del imaginario popular en torno a *El cóndor pasa*. Ante la tarea de conocer el cómo y el por qué se desarrollaron los significados que constituyen dicho imaginario se concluye lo siguiente:

- Respecto al contexto histórico de *El cóndor pasa*, desde su creación hasta su posterior fama internacional, son relevantes los antecedentes socio-políticos en el Perú de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, los cuales evidenciaron deficiencias en la construcción de una identidad nacional y en la integración de todo un sector específico de la población. Fue en este marco que surgió la producción de obras musicales con tintes nacionalistas, bajo la forma de un Indigenismo que denunció los malos tratos que sufrían las poblaciones trabajadoras, campesinas y mineras. Daniel Alomía Robles, compositor considerado como el “restaurador de la música incaica”, elaboró –junto con Julio Baudouin– la obra *El cóndor pasa...*, plasmando en esta un mensaje de corte indigenista y dotándola de una música basada en melodías recopiladas durante sus viajes a las regiones andinas del país. El estreno de la obra en 1913 supuso un cambio en las producciones teatrales habituales de la época, puesto que expuso lo impactante de una realidad social que logró calar en la población, marcando un éxito notorio. Sin embargo, los cambios político-sociales

posteriores significaron un quiebre en el progreso de la actividad musical de Alomía Robles, ante lo cual decidió enrumbarse hacia los Estados Unidos, donde, entre otras cosas, se dedicó a ofrecer conciertos y conferencias difundiendo sus composiciones y los frutos de su labor recopilatoria. Fue en ese país donde registró por primera vez su obra, bajo el nombre de *El Cóndor Pasa, Inca Dance for Piano Solo*, constituida por solo tres de las siete piezas de la obra original. Por otra parte se difundieron otras versiones “folklorizadas” de *El cóndor pasa*, con arreglos e instrumentación propias del folklore Latinoamericano. Destacaron aquí la versión de *L'Ensemble Achalay* en 1958 y la versión de *Los Incas* en 1963, esta última añadiendo unas notas a la melodía. La amplia difusión del folklore latinoamericano a fines de los años 60 permitió que *El cóndor pasa* se popularizara aún más y llevó a que el dúo estadounidense *Simon & Garfunkel* realizaran su propio arreglo, basándose en la versión grabada por *Los Incas*, incluyendo una letra en inglés y aumentándole otras notas a la melodía. Esta versión constituyó un éxito mundial, e inspiró a la creación de nuevos arreglos y grabaciones en torno a la obra.

- En cuanto al proceso de construcción del imaginario popular que gira en torno a la obra, se tiene al constructo social de la “música incaica”, el cual tuvo como precedente la labor académica de fines del siglo XIX, que buscó reconstruir la antigua música de los Andes a través del estudio de instrumentos musicales, las crónicas y la recopilación de muestras musicales. Eventualmente, estos registros históricos sirvieron como base para la creencia de que la “música incaica” era de naturaleza pentáfona. En un inicio, diversos músicos y académicos como Leandro Alviña, Daniel Alomía Robles y los D'Harcourt, sostuvieron y difundieron esta noción, que a su vez adquirió tintes melancólicos y trágicos referentes al ocaso de un “grande” y “heroico” Imperio Incaico. Esta es la llamada perspectiva “evolucionista”, la cual fue luego cuestionada y satirizada por

difusionistas como Carlos Vega y Andrés Sas, quienes rechazaron la idea de una “música incaica”, intentando dar razón de su origen remitiéndose a culturas asiáticas y oceánicas. Posteriormente, a mediados del siglo XX, surgió una perspectiva “nacionalista”, cuyos exponentes, como Esteban M. Cáceres y Policarpo Caballero Farfán, quisieron reivindicar el “glorioso” pasado incaico y reafirmar su música como una muestra del gran desarrollo cultural del Imperio. Sin embargo, todas estas ideas quedaron relegadas a favor de datos históricos concretos, que sustentasen con la mayor objetividad posible la realidad detrás de este fenómeno musical. Esta perspectiva “realista” tuvo como exponentes a José María Arguedas y a Robert Stevenson, el primero –aludiendo a una autoridad basada en su propia memoria personal– buscó revalorizar las menospreciadas manifestaciones musicales andinas contemporáneas a favor de una “música andina”, más no “incaica”; mientras que el segundo buscó la neutralidad en su discurso, restringiéndose a la documentación histórica dedicada al tema. No obstante, las valoraciones personales de ambos lograron inmiscuirse en sus trabajos, por lo que no se alcanzó una verdadera objetividad. El imaginario popular de *El cóndor pasa* se desarrolló a la par de todas estas perspectivas, nutriéndose en mayor o menor medida de las mismas. El discurso indigenista que impregnó a la obra en 1913, junto a la fama de Alomía Robles como “restaurador de la música incaica”, favoreció un primer impulso “evolucionista” de la obra, enmarcado en la falsa visión de la música de los Andes, al considerarla “incaica”. Ante lo exótico de este constructo, se realizaron los primeros arreglos y grabaciones dentro del ámbito nacional e internacional, difundándose bajo la forma de géneros híbridos como el “fox-trot incaico”. A pesar de las críticas ante esta “falsificación folklórica” –rodeada además por un menosprecio de lo “indio” a favor de lo “incaico”–, la tendencia de “estilizar” la música indígena siguió adelante, influyendo dentro de la “música andina”. Entre los años 1940 y 1960 aparecieron nuevos fenómenos musicales, como el llamado “Neo-folclore”, el

cual difundió un estándar respecto al folklore latinoamericano, con grupos radicados en Europa como L'Ensemble Achalay y Los Incas, cuyas grabaciones de *El cóndor pasa* fortalecieron su fama en tierras extranjeras. Asimismo, en el Perú, agrupaciones como el Conjunto Folklórico “Sol del Perú” consideraron a la obra como parte clave de sus producciones discográficas, caracterizándola bajo tintes claramente nacionalistas. Posteriormente, a partir del éxito de la versión de Simon & Garfunkel en 1970, una de las tres piezas registradas por Alomía Robles en Estados Unidos: el “Pasacalle”, se convirtió en la nueva cara de *El cóndor pasa*, lo cual significó que en adelante la gran mayoría de grabaciones consideraran únicamente esta pieza. Otro fenómeno musical en el que *El cóndor pasa* tuvo participación fue el de la “Nueva canción Latinoamericana”, cuya expresión era de protesta y testimonio ante los conflictos político-sociales que acontecían en todo aquel entonces. En este contexto grupos representativos como *Tiempo Nuevo* y *Vientos del Pueblo* consideraban a la obra como representativa de la música folklórica peruana, cargada de una identidad principalmente andina que se había popularizado masivamente, en gran parte debido a la versión de Simon & Garfunkel. De manera paralela, en 1975 el gobierno militar de Velasco Alvarado favoreció el impulso a toda manifestación folklórica en los medios de comunicación, situación en que *El cóndor pasa* prevaleció excepcionalmente como una muestra del estereotipo que muchos limeños aún tenían de lo andino, remitiéndolo a la idea de un glorioso pasado incaico. Durante las últimas décadas del siglo XX, *El cóndor pasa* cosechó frutos y honores en el ámbito internacional, pero no fue hasta el año 2004 cuando alcanzó su punto más alto, al ser declarada como Patrimonio Cultural de la Nación, reconocimiento que, en definitiva, reflejó todo el consolidado de significados que el imaginario popular había acumulado en torno a esta obra, al remitirse a su capacidad de evocar la majestuosidad del Imperio Incaico, y al caracterizarla bajo conceptos románticos propios de las perspectivas evolucionistas y nacionalistas.

- Finalmente, la elaboración del análisis semiótico musical de *El cóndor pasa*, a través del método tripartito de Molino-Nattiez, toma en consideración a la música como un “hecho social total” partiendo de tres niveles de análisis y las relaciones entre ellos: el “poiético”, referido a la creación del emisor; el “estésico”, que abarca la interpretación del oyente ante lo escuchado; y el “neutro” que se remite al objeto mismo de emisión. Se tomó como materia de análisis tanto al “Pasacalle” de Alomía Robles, como al de Paul Simon, dado que su versión de *El cóndor pasa* fue la que recogió mayor éxito a nivel mundial. El nivel “neutro”, elaborado a través del análisis schenkeriano, evidenció que las estructuras inmanentes de la obra mostraban una melodía cuya “línea fundamental” estaba conformada por notas de la escala pentatónica. El nivel “poiético” dio a conocer el uso de un fragmento melódico que aparece en varias de las melodías recopiladas por Alomía Robles durante sus viajes, así como el hecho de que la melodía sea una mezcla de pasajes diatónicos con pasajes pentáfonos. Asimismo, se demostró cómo el contexto que rodeó a Alomía Robles influyó en su proceso creativo, en específico en la temática de la obra (de índole indigenista, causa a la que era afín), y sus propias convicciones sobre lo que consideraba “música colonial” (vista como una especie de “mestizaje” melódico entre lo indígena y lo español), elementos que resultaron clave en cuanto a la “pertinencia composicional” respecto a las relaciones entre las estructuras inmanentes de la obra. Por otra parte, el nivel “estésico” dejó ver cómo la relación entre la pentatonía y lo “andino” e “incaico” se hacía presente ante la escucha de *El cóndor pasa*. La dirección melódica descendente de los pasajes pentáfonos (característica muy común en la música popular andina), y el uso predominante del intervalo de tercera menor descendente en dichos pasajes (intervalo al que se atribuye un carácter de tristeza en la Cultura Occidental), fueron pertinentes a las percepciones recogidas en los comentarios de diversas interpretaciones de la obra

en YouTube, así como a lo señalado en la Resolución Directoral N° 219/INC (documento que declara a *El cóndor pasa* como patrimonio cultural de la nación). Entre ambos, se evidencian sentimientos afines a conceptos de “libertad”, “paz”, “orgullo”, “identidad”, “autenticidad”, “espíritu nacional”, “añoranza”, etc., así como también una alusión a los Andes, a la “majestuosidad del Imperio Incaico”, y a la idea de considerar a la obra como un himno representativo no solo del Perú, sino de toda Latinoamérica.

En suma, los significados que constituyen el imaginario popular en torno a *El cóndor pasa* se desarrollaron a partir del mensaje indigenista plasmado inicialmente en su estreno, así como de la fama de su autor, Daniel Alomía Robles, considerado “restaurador de la música incaica”. Asimismo, este constructo de la “música incaica” fue desarrollándose a lo largo del siglo XX bajo diversas perspectivas, instalándose a su vez dentro del imaginario colectivo, el cual, en general, consideró lo “incaico” como poseedor de un alto prestigio. Este tipo de características impulsaron en gran medida la popularidad de *El cóndor pasa*, así como aquellas relacionadas a otros fenómenos musicales como el “Neo-folclore” y la “Nueva canción Latinoamericana”, los cuales favorecieron su fama en el ámbito internacional, resaltando aquí el éxito de la versión de Simon & Garfunkel en 1970, lo cual supuso que la obra adquiriera un carácter colectivo a raíz de las notas agregadas hasta ese momento. Asimismo, la gran difusión que tuvo –demostrada por la cantidad de arreglos musicales y grabaciones existentes– propició que se convirtiera en una música emblemática del Perú, hecho que quedó marcado al ser declarado patrimonio cultural en 2004. Finalmente, los diversos significados atribuidos a esta obra obedecen a todo el trayecto histórico-social en que se desarrolló, y que este trabajo se propuso plasmar. Sin embargo, resulta también valioso lo señalado por Copland (2010 [1939]) respecto a los significados que el oyente percibe ante la escucha musical. El compositor estadounidense enfatiza que la música está cargada de

significado y que esta facultad no le debe ser negada. Sin embargo, no es posible expresar con palabras todo aquello que nos quiere decir la música. Asimismo, enfatiza lo común que es la necesidad de muchas personas de atribuirle significado a lo que escuchan. Ellas “necesitan siempre que la música quiera decir algo, y cuanto más concreto sea ese algo, más les gustará. Cuanto más les recuerde la música un tren, una tempestad, un entierro o cualquier otro concepto familiar, más expresiva les parecerá” (p. 29).



Bibliografía

Arenas, S. (2020). *El indigenismo de la partita heroica de Armando Guevara Ochoa desde una perspectiva semiótica* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Arequipa, Perú. Recuperado de: <http://repositorio.unsa.edu.pe/handle/20.500.12773/11667>

Ares Yebra, J. (2013). El encuentro entre música y comunicación: Revisión y propuesta de lugares comunes para la consolidación de un campo interdisciplinar. En M. Vicente Mariño, T. González Hortigüela y M. Pacheco Rueda (Coords.) *Investigar la comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas*. Vol. 1 (pp. 33-46) España: Universidad de Valladolid, Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4227292>

Arguedas, J. M. (1976). *Señores e Indios*. Buenos Aires: Editorial Calicanto.

Basadre, J. (1968a) Notas sobre el teatro y otros espectáculos entre 1895 y 1930. En *Historia de la República del Perú* (6ta ed.): t. 16 (pp. 165-224). Lima: Editorial Universitaria.

Basadre, J. (1968b) Notas sobre la música entre 1895-1930. En *Historia de la República del Perú* (6ta ed.): t. 16 (pp. 121-148). Lima: Editorial Universitaria.

Copland, A. (2010 [1939]). *Cómo escuchar la música* (3era ed.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Ferrier, C. (2020). ¿Música andina? ¿O músicas andinas? Un intento de dilucidación. En C. Sanchez y P. Huaranca (Eds.) *Folklore: Arte, cultura y sociedad*/1º ed. (pp. 63-80) Lima. Revista N°5. Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2020.

Fubini, Enrico. (2001 [1995]). *Estética de la música*. (F. Campillo, Trad.). Madrid: Antonio Machado. (La balsa de la medusa 16).

Holzmann, R. (1968). De la trifonía a la heptafonía en la música tradicional peruana. *Revista San Marcos*, N° 8, (pp. 5-51).

Instituto Nacional de Cultura. (2004). *Resolución Directoral Nacional N° 219/INC que declara la obra musical El Cóndor Pasa como Patrimonio Cultural de la Nación*. Diario Oficial El Peruano. Lima, 12 abr., pp. 266501-266502.

Lloréns Amico, J. A. (1983). *Música popular en Lima: Criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos; Instituto Indigenista Interamericano.

Mendivil, J. (2018). *Cuentos fabulosos: La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto del estudio etnomusicológico*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

- Molino, J. (2011). Hecho musical y la semiología de la música. (J. C. Zamora, Trad.) En S. Gonzáles y G. Camacho (Coords.), *Reflexiones sobre semiología musical:* (pp. 112-172). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México – Escuela Nacional de Música.
- Nattiez, J.-J. (2011). De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en *La catedral engloutie* de Debussy. (M. Stern, Trad.) En S. Gonzáles y G. Camacho (Coords.), *Reflexiones sobre semiología musical:* (pp. 2-39). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México – Escuela Nacional de Música.
- Oliart, P. y Lloréns, J. (1984). La nueva canción en el Perú. En *Comunicación y Cultura en América Latina*, N° 12, (pp. 73-83), México. Recuperado de: https://www.academia.edu/29798360/oliart_llorens_nueva_cancion.pdf
- Pascual Buxó, J. (1984). *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica.* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú. En J. Mejía (Ed.), *Historia del Perú:* t. 9. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.
- Pinilla, E. (1985). La música en el siglo XX. En *La música en el Perú.* Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

Raygada, C. (1956). Guía Musical del Perú (1era. parte). *Fénix: Revista de La Biblioteca Nacional del Perú*, N° 12, (pp. 3-77).

Romero, R. R. (1986). Panorama de los estudios sobre la música tradicional en el Perú. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, N° 14, (pp. 99-115). Recuperado de: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/114374>

Romero, R. R. (2003). Nacionalismos y anti-indigenismos: Rodolfo Holzmann y sus aportes a una música 'peruana', *Hueso Húmero*, N° 43, (pp. 77-98). Recuperado de: https://www.academia.edu/42095024/Nacionalismos_y_anti_indigenismos_Rodolfo_Holzmann_y_sus_aportes_a_una_musica_peruana

Romero, R. R. (2012). Hacia una antropología de la música: la etnomusicología en el Perú. En C. I. Degregori, P. Sendón y P. Sandoval (Eds.), *No hay país más diverso: Compendio de Antropología Peruana II*, (289-329), Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

Rowell Lewis. (1985 [1983]). *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Salazar Mejía, L. (2013). *El misterio del Cóndor: Memoria e Historia de "El Cóndor Pasa..."*. Lima: Ediciones Taki Onqoy.

Salazar Mejía, L. (2014). El cóndor pasa... y sus misterios. En *Revista de crítica Latinoamericana*, Año 40. N° 80, (pp. 11-37), Perú. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/43855148>

Sans, J. F. (2005). *Elementos del análisis Schenkeriano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Recuperado de: https://www.academia.edu/2556575/Elementos_del_An%C3%A1lisis_Schenkeriano

Santacreu Fernandez, O. A. (2002). *La música en la publicidad* (Tesis de doctorado). Universidad de Alicante, Alicante, España. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-musica-en-la-publicidad-0/>

Varallanos, J. (1988). *El cóndor pasa. Vida y obra de Daniel Alomía Robles*. Huánuco: Empresa Periodística Perú.

Velasco, F. (2007). La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. En *Presente y Pasado. Revista de Historia*, Año 12. N° 23, (pp. 139-153). Recuperado de: <https://biblat.unam.mx/hevila/Presenteypasado/2007/vol12/no23/9.pdf>

Wolkowicz, V. (2017). *Inventing Inca Music: Indigenist discourses in nationalist and americanist art music in Peru, Ecuador and Argentina (1910-1930)* (Tesis de doctorado). Jesus College, Cambridge.

Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos: nociones de semiótica general*. Quito: Ediciones Abya-Yala.



ANEXOS⁷⁵

Anexo 1: Comentarios sobre *El cóndor pasa* interpretado por *Los Incas*

Video 1⁷⁶:

- Aunque soy cubano y la música de mi país es diferente, me emociona y me erizo de pies a cabeza oyendo *El cóndor pasa*. Creo en mi modesta opinión debería ser el himno de Latinoamérica. Es triste la melodía, pero da una paz increíble, es como si toda Latinoamérica te recorriera cada rincón, BRAVO PERÚ.
- los alemanes se jactan de tener los mejores compositores del mundo Y NO LO DUDO. Pero EL CONDOR PASA DE DANIEL ALOMILLA ROBLES es una obra maestra de la composición lírica instrumental, cultural y parece un HIMNO A LA LIBERTAD. cuando lo vemos al condor pasar estático en el cielo dejándose llevar por viento LA VERDADERA LIBERTAD

Video 2⁷⁷:

- Yo soy de México. Yo amo esta música. Tengo mucha música folclórica de todo el mundo. No se peleen por ella. Es patrimonio mundial. Es de los Andes en Suramérica. Nada es de nosotros. Pertenece a ese espíritu eterno de la humanidad. Nuestra alma se regocija y empiezo a creer en Dios. A los ignorantes no les gustó... que escuchen basura pues.
- Señores esta música es divina y es una melodía hermosa que cuando se escucha realmente te lleva a recordar tus orígenes de los cuales nos debemos sentir orgullosos. viva sudamérica, saludos desde México.
- Pienso realmente que es un monumento de la cultura de Los Incas, y que es importante de transmitir este patrimonio con sus valores :-)
- esta música es la riqueza de nuestras raíces andinas, es un himno andino a nivel mundial, en Colombia también lo tenemos como símbolo de nuestro folclore y cualquier serena o show andino que se respete lo incluye en su repertorio. es hermoso

⁷⁵ Se ha conservado la sintaxis y ortografía en la redacción de los comentarios citados en este apartado.

⁷⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=w-rZxLQg3Io>

⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=GSwu8-ohoWs>

Anexo 2: Comentarios sobre *El cóndor pasa* interpretado por *André Rieu y su Orquesta Johann Strauss*

- Si eres peruano, sé que lloras. Es nuestro segundo himno.
- Esta melodía debe tener un mensaje divino aun no codificado, sus notas acarician el alma y estremece hasta al más fuerte
- Qué belleza! Esta melodía me transporta, me llena los ojos de agua, me alegra el alma. Es todo un himno. Siendo Mexicana digo; que viva esta belleza de melodía y viva el Perú
- Soy colombiano, vivan nuestros andes, viva nuestra gente, con los ojos llenos de lágrimas, gracias Perú PE, gracias a los que hicieron posible esta hermosa interpretación!!!!
- Hay canciones y melodías, que salen de las regiones de los países, pasan de ser orgullos locales, a nacionales, pero algunas pocas, ya con herencia para la humanidad, El Cóndor Pasa, ya no solo es patrimonio del Perú, sino del Mundo, es sencillamente hermoso

Anexo 3: Comentarios sobre *El cóndor pasa* interpretado por *ANCORA Tenores*

- Los Inkas creían que el cóndor era inmortal. Según cuenta el mito, cuando el animal siente que comienza a envejecer y que sus fuerzas se le acaban, se posa en el pico más alto y saliente de las montañas, repliega las alas, recoge las patas y se deja caer a pique contra el fondo de las quebradas, donde termina su reinado. Esta muerte es simbólica, ya que con este acto el cóndor vuelve al nido, a las montañas, desde donde renace hacia un nuevo ciclo, una nueva vida. El cóndor simbolizaba la fuerza, la inteligencia y el enaltecimiento o exaltación. Era un animal respetado por todos aquellos que vivían en los Andes Peruanos, ya que no sólo traía buenos y malos presagios, sino que también era el responsable de que el sol saliera cada mañana, pues con su energía era capaz de tomar el astro y elevarlo sobre las montañas iniciando el ciclo vital.
- soy peruano esta canción tan hermosa q se escucha en todo el mundo creo q nos pertenece y nos identifica a todo latinoamericana y debería ser himno de Latinoamérica y demostrarle al mundo q somos un sólo país con ganas de triunfar.
- Esa melodia 100% peru andina inspira a uno lo lleva a las alturas al cielo mirando desde lo alto la cordiller es hermosa esta cancion la musica y la letra.

- La verdad que escuchar este Himno Andino y en las voces tan hermosas de estos prodigios Tenores te recorre por las venas esa esencia tan nuestra, tan Latinoamericana y toca las mas sensibles fibras de nuestro corazón, elevando nuestro espíritu e invitando a salir y surcar el cielo infinito convertidos en un Cóndor majestuoso. Bendiciones ANCORA.

Anexo 4: Comentarios sobre *El cóndor pasa* interpretado por *El Dorado Orchestra*

- Definitivamente el himno a la libertad para el género humano, no es casualidad que sea apreciado e interpretado en todo el planeta. Ésa gran cultura inca del Tahuantinsuyo fué un gran legado para la unidad en estos tiempos lucharemos por ésa gran unión de nuestros pueblos, desde el norte hasta el sur de América. Viva América para los americanos por qué Dios protege a las razas del mundo
- Hermosa canción, tan original como nuestra historia, los incas siempre se han caracterizado por su fortaleza y valentía, no dejamos que las circunstancias nos derrote, una amenaza se debe convertir en una fortaleza y oportunidad.
- Orgullosa de ser inca. Mi grandeza está en mi fuerza interior y mis grandes valores. Soy peruana.
- Esta música me inspiran a pensar q Ecuador bíviva y Perú fueran una nación como deberianan ser cienpre la nueva tahuantisuyo q viva el pueblo Inca

Anexo 5: Comentarios sobre *El cóndor pasa* interpretado por *Leo Rojas*

- que hermosa canción PERUANA interpretada por Leo un capo ecuatoriano , al escuchar esta canción me sumergo a lo alto de nuestro hermoso Macchu Picchu , cierro mis ojos y puedo ver la belleza de mi Perú , compositor peruano , cantante o intérprete Ecuatoriano , muy buen tema!
- No me canso de escuchar esta bonita melodía ,me pone relajado con una paz infinita
- Algo mágico siente mi alma al escuchar los instrumentos y canción de esa cultura andina, me pasa desde adolescente esa sensación, tal vez seré alguna reencarnación de aquella época, siento que pertenezco a esa tierra a esa cultura
- Está canción representa el sentir andino uniendonos sin importar las fronteras trazadas entre nosotros.