

# La suerte del tambobambino: *archivos musicales y la biografía social de una canción indígena de los Andes peruanos*



Capa do CD *Memorias*, de Rolando Carrasco Segovia, 2016, fotografia (detalhe).

## *Julio Mendivil*

Doutor em Etnomusicologia pela Universität zu Köln (Universidade de Colônia/Alemanha). Professor do Institut für Musikwissenschaft da Universität Wien (Universidade de Viena/Áustria). Autor, entre outros livros, de *Cuentos fabulosos: la invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú/Instituto Francés de Estudios Andinos, 2018.  
julio.mendivil@univie.ac.at

## La suerte del tambobambino: archivos musicales y la biografía social de una canción indígena de los Andes peruanos<sup>1</sup>

The tambobambino's fate: musical archives and the social biography of an indigenous song from the Peruvian Andes

*Julio Mendívil*

### RESUMEN

En este artículo sostengo que, más allá de las intenciones primigenias de los Estados que los financian y de los funcionarios que los dirigen, los archivos musicales no solo preservan la música, sino que, al hacerlo, favorecen potencialmente su transformación. Trabajo la hipótesis a partir de una revisión de las metamorfosis sufridas por la canción indígena "Carnaval de Tambobamba", un tema grabado *a capella* por el conocido escritor peruano José María Arguedas en la década de los sesenta para el archivo de música tradicional que él había formado en la Casa de la Cultura del Perú. Demuestro que dicha grabación desató una serie de recontextualizaciones, suscitando una biografía social de la canción indígena que la regresa a lo que Diana Taylor denomina repertorio.

**PALABRAS CLAVE:** archivos musicales; música andina; José María Arguedas.

### ABSTRACT

*In this article I argue that, beyond the original intentions of the states that finance them and the officials who lead them, music archives not only preserve music, but in doing so, potentially favor its transformation. I work the hypothesis through an analysis of the metamorphoses undergone by the indigenous song "Carnaval de Tambobamba," a song recorded a Capella by the well-known Peruvian writer José María Arguedas in the 1960s for the traditional music archive he formed at the Casa de la Cultura del Perú. I show that this recording unleashed a series of recontextualizations, giving rise to a social biography of the indigenous song that returns it to what Diana Taylor calls the repertoire.*

**KEYWORDS:** music archives; Andean music; José María Arguedas.



Lo imagino en su oficina, a solas, cantando ante a una grabadora de carrete abierto, oyendo los registros de su propia voz, y lo imagino también encandilado con una tecnología que rompía las barreras del tiempo y que prometía portar lo sonoro hasta la posteridad. El etnólogo y escritor peruano José María Arguedas acogió con entusiasmo la tecnología de grabación. Influidido por los estudios de folklore y la musicología comparada de las primeras décadas del siglo XX, vio en ella una herramienta útil para el resguardo y conservación de las tradiciones musicales andinas que consideraba en peligro debido al proceso

<sup>1</sup> Una versión corta de este texto fue leída en la 36. Reunión Anual de la Asociación de Investigaciones Latinoamericanistas de Austria el año 2019. Agradezco a Nora Bammer, Pablo Rojas, Juan Bermúdez y Javier Silvestrini por los comentarios con que enriquecieron mis reflexiones entonces. Igualmente agradezco a Marino Martínez y Pablo Rojas por sus comentarios a la versión escrita.

de modernización que sufría el Perú de su época. Desde el campo académico de la musicología ya se había emprendiendo lo que, parafraseando el título de la famosa novela de Daniel Kehlmann, podría tildarse de medición del mundo sonoro: Grabadas *in situ* durante el trabajo de campo, las expresiones musicales de tradición oral del planeta pasaban a ser almacenadas y catalogadas sistemáticamente en archivos especializados para hacerlas accesibles a los investigadores del futuro. Este también era el objetivo de José María Arguedas cuando, a mediados del siglo XX, comenzó a grabar la música tradicional de los Andes: archivarla para su conservación. Pero, ¿dichas grabaciones han impedido realmente que esa música cambie?

En este artículo sostengo que, más allá de las intenciones primigenias de los Estados que los financian y de los funcionarios que los dirigen, los archivos musicales no solo preservan la música, sino que, al hacerlo, favorecen potencialmente su transformación. Para sustentar esta aseveración aparentemente polémica, voy a discutir en las líneas que siguen las metamorfosis sufridas por un tema emblemático del repertorio musical andino recopilado por el conocido escritor peruano: el “Carnaval de Tambobamba”, una canción apurimeña que el propio Arguedas grabara *a capella* en los años sesenta del siglo pasado y que con el tiempo llegó a convertirse en un símbolo de la identidad cultural andina. Me propongo demostrar que dicha grabación desató una serie de recontextualizaciones, suscitando lo que en otro texto denomino “la biografía social de una canción”.<sup>2</sup>

Tomo el ejemplo del “Carnaval de Tambobamba” grabado por Arguedas por el carácter emblemático que tiene esta canción en el repertorio popular andino. Aún en la actualidad no es extraño oírlo en conciertos de música popular y en programas televisivos, en los cuales se canta como expresión de arraigo tradicional. No me propongo menoscabar la destacable labor realizada por José María Arguedas en su papel de recopilador de cantos andinos. Lo que quiero, por el contrario, es repensar el rol de los archivos en su calidad de depositarios de saberes musicales, mostrando que dichos saberes retornan a los repertorios. Del mismo modo, me interesa rebatir discursos sobre autenticidad generados por los archivos, en cuanto, al sentar un canon, devienen en normativos, lo que produce, a menudo, prácticas discriminatorias.

Como primer paso quiero dedicar unas líneas a ventilar algunos aspectos biográficos de José María Arguedas.

### **El hombre, el funcionario, el recopilador**

El afamado escritor peruano José María Arguedas nació en 1911 en Andahuaylas, una pequeña provincia del departamento de Apurímac, y murió en Lima en diciembre de 1969. Hijo de un abogado cusqueño blanco, Arguedas perdió a su madre a la temprana edad de dos años y medio y quedó, primero, bajo la custodia de su abuela y, posteriormente, de su madrastra, cuando su padre en 1915 se casó en segundas nupcias. Según el propio testimonio del autor, debido a que la madrastra sentía una clara animadversión por él cuando era niño, lo mandó a vivir con la servidumbre indígena:

<sup>2</sup> MENDÍVIL, Julio. The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones. *El Oído Pensante*, v. 1, n. 2, Buenos Aires, 2013.

*yo era el menor y como era muy pequeño [mi padre] me dejó en la casa de mi madrastra, que era dueña de la mitad del pueblo; tenía mucha servidumbre indígena y el tradicional menosprecio e ignorancia de lo que era un indio, y como a mí me tenía tanto desprecio y tanto rencor como a los indios, decidió que yo había de vivir con ellos en la cocina, comer y dormir allí. Mi cama fue una batea de esas en que se amasa la harina para hacer pan, todos las conocemos. Sobre unos pellejos y con una frazada un poco sucia, pero bien abrigadora, pasaba las noches conversando y viviendo tan bien que si mi madrastra lo hubiera sabido me habría llevado a su lado, donde sí me hubiera atormentado.*<sup>3</sup>

No voy a cuestionar la exactitud de los recuerdos infantiles de Arguedas, lo que me interesa remarcar de esta cita, empero, es la absoluta identificación del escritor con la servidumbre indígena, y así mismo su deseo de legitimar su voz remitiéndose a la cercanía con ella, la cual lo trató, repito sus palabras, “como si fuera uno de ellos”.<sup>4</sup> El inusual conocimiento que poseía Arguedas sobre la cultura indígena lo colocó en un lugar especial cuando, a los veinte años, arribó a la capital peruana para dedicarse a las letras e insertarse en el mundo de la intelectualidad peruana. Allí, pronto ganó prestigio como narrador “indigenista”, una literatura que, a decir de José Carlos Mariátegui, se caracterizaba por “el sentido de reivindicación de lo autóctono”<sup>5</sup>, aunque lo hiciera desde visión estilizada de la vida indígena. Dispongo de poco espacio aquí para ahondar en las enormes diferencias entre Arguedas y esta corriente intelectual peruana que abarcó la política, la literatura, las artes plásticas y la música.<sup>6</sup> Baste decir aquí que, como gran conocedor del mundo andino y sus tradiciones, Arguedas se sintió llamado a combatir los estereotipos sobre lo andino que habían propagado los indigenistas literarios. En 1965, en su

<sup>3</sup> ARGUEDAS, José María. *José María Arguedas: obra antropológica*. Lima: Editorial Horizonte y Comisión Centenario del Natalicio de José María Arguedas, 2012, tomo 7, p. 101 (7 vs.). Salvo indicación contraria, las citas corresponden a esta edición.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> MARIÁTEGUI, José Carlos. *Mariátegui total*. Lima: Amauta, 1994, tomo 1, p. 149.

<sup>6</sup> Aunque aparecido póstumamente en 1970, en este ensayo, Arguedas no se muestra cercano al indigenismo, sino más bien, bastante crítico con él y lo define como un fenómeno completamente ajeno al mundo indígena: “Esta narrativa describe al indio en función del señor, es decir del criollo que tiene el dominio de la economía y ocupa el más alto status social, y del mestizo, individuo social y culturalmente intermedio que casi siempre está al servicio del señor, pero algunas veces aliado a la masa indígena”. ARGUEDAS, José María, *op. cit.*, tomo 1, p. 82. Nada sugiere que su posición frente al indigenismo musical difiera en mucho de esta. He encontrado solo una alusión directa a él en sus escritos. Al comentar la capacidad de creación del pueblo mestizo, dice: “Ninguno de los compositores que han tratado de hacer música superior de tema indígena ha podido crear una verdadera obra”. *Idem, op. cit.*, tomo 1, p. 154. La razón la encuentra Arguedas en las mismas carencias que mostraban los literatos y los pintores, en no ser “intérpretes auténticos del mundo que hoy les sirve de tema”. *Idem, op. cit.*, tomo 1, p. 155. Arguedas también se manifestó abiertamente y en repetidas ocasiones contra la uniformización que desató la ola de música incaica en la capital peruana. Dice al respecto: “Al cabo de pocos años la Ciudad de los Reyes, llena de gente andina, olvidó el desdén por los «serranos» y fue convirtiéndose en una gran ciudad cada vez más acogedora y propicia para los serranos. 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»”. *Idem, op. cit.*, tomo 1, p. 304. A diferencia del carácter uniformador de la llamada música incaica, nuestro escritor abogaba por el reconocimiento de la diversidad musical andina. Al respecto véase su artículo Notas acerca del folklore peruano. *Idem, op. cit.*, tomo 5, p. 351. Para una visión amplia del indigenismo, sobre todo pictórico, véase LAUER, Mirko. *Andes imaginarios: discursos del indigenismo 2*. Lima & Cusco: Sur/Centro de Estudios del Socialismo y Centro de Estudios Bartolomé de las Casas, 1997. Para una visión sobre indigenismo en sus diferentes facetas, véase FAVRE, Henri. *El indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

intervención en el Encuentro de Narradores Peruanos, realizado en la ciudad de Arequipa, toma clara distancia de ellos cuando afirma: “Yo comencé a escribir cuando leí las primeras narraciones sobre los indios, los describían de una forma tan falsa escritores a quienes yo respeto, de quienes he recibido lecciones, como López Albújar, como Ventura García Calderón. [...] En estos relatos estaba tan desfigurado el indio y tan meloso y tonto el paisaje o tan extraño que dije: ‘No, yo lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido’”.<sup>7</sup>

Como evidencia este testimonio, Arguedas surge en la literatura peruana como portavoz de un realismo correctivo sobre lo indígena. No sorprende entonces que en 1946 se orientara hacia la etnología con similares propósitos. Entonces se inscribió en el recién fundado Instituto de Etnología de la Universidad de San Marcos, donde entrará en contacto con destacadas personalidades de las ciencias sociales, entre ellas el indigenista Luis. E. Valcárcel, el arqueólogo Jorge C. Muelle y el antropólogo estadounidense John Murra.<sup>8</sup> En ese mismo período empieza a escribir para periódicos nacionales y extranjeros artículos de carácter divulgativo sobre diferentes aspectos de las culturas indígenas, ganando así gran prestigio por la profundidad de sus conocimientos sobre los Andes. Vale la pena recordar en este contexto que la autoridad etnográfica que construyó Arguedas en esa época no se sustentaba en la típica inmersión del etnólogo en la cultura estudiada, como sugieren George Marcus y Dick Cushman para el caso de los investigadores en la etnología anglosajona.<sup>9</sup> Arguedas no arriba a la cultura andina; por el contrario, se presenta como si hablase desde dentro de ella, recurriendo a menudo a su memoria personal como representativa de otra colectiva.<sup>10</sup>

Me he ocupado en otro contexto de la enorme importancia de la música en Arguedas. En sus escritos literarios y etnológicos demuestra ser un conocedor de las prácticas musicales de los indígenas y de los mestizos del sur andino. En su prosa despliega un saber inmenso sobre instrumentos y géneros musicales, igualmente sobre danzas y canciones de toda la sierra andina, y lo que es más importante, sobre las concepciones estético-sonoras de las culturas indígenas.<sup>11</sup> La importancia que adquiere la música en la obra de Arguedas está directamente vinculada al rol preponderante que ella tenía en la vida

<sup>7</sup> ARGUEDAS, José María, *op. cit.*, tomo 7, p. 104.

<sup>8</sup> Cf. MONTOYA, Rodrigo. Aproximaciones a la obra antropológica de José María Arguedas. In: ARGUEDAS, José María, *op. cit.*, tomo 1, p. 65 y 66.

<sup>9</sup> Ver MARCUS, George E. & CUSHMAN, Dick. Ethnographies as texts. *Annual Review of Anthropology*, v. 11, California, 1982, p. 39.

<sup>10</sup> Para un análisis más detallado de esta estrategia en Arguedas, véase MENDÍVIL, Julio. *Cuentos fabulosos: la invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Instituto Francés de Estudios Andinos, 2018.

<sup>11</sup> Ver *idem*, De calandrias, ríos y pinkullos: la música en la obra de José María Arguedas. In: HUHLE, Niko & HUHLE, Teresa (eds.). *Die Subversive Kraft der Menschenrechte*. Oldenburg: Paulo Freire Verlag, 2015. Sobre el papel sobresaliente de la música en la obra de José María Arguedas, véase además GARCÍA ANTEZANA, Jorge. Cosmovisión mítica en los ríos profundos: conceptualización de luz y música. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, v. XXII, n. 43-44, Boston, 1996; ROMERO, Raúl R. Música, cultura y folklore. In: MONTOYA, Rodrigo (ed.). *José María Arguedas, veinte años después: huellas y horizonte. 1969-1989*. Lima: Escuela de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1991; ROWE, William. *Ensayos arguedianos*. Lima: Sur/Casa de Estudios del Socialismo, Centro de Producción Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1996, y VÁSQUEZ, Chalena. La música en la obra literaria. In: MONTOYA, Rodrigo (ed.). *José María Arguedas, veinte años después, op. cit.*

comunitaria de las sociedades indígenas que frecuentó durante su infancia. Así, muchas de sus descripciones de prácticas musicales se legitiman en el texto etnográfico mediante el uso de formas verbales en primera persona y en tiempo pasado, lo que ponía en evidencia que su erudición sobre la música andina no era producto del trabajo de campo, sino de una experiencia de vida con dicha música.<sup>12</sup>



Figura 1. José María Arguedas. Lima, 1969.

Debido a sus detallados conocimientos sobre música y cultura tradicional andina, Arguedas comenzó muy pronto a trabajar para el Estado en las áreas de cultura y folklore. A principios de los años 50 fue nombrado Conservador de Folklore del Ministerio de Educación y, posteriormente, jefe de la Sección de Folklore de esa institución. En 1963 fue nombrado, además, director de la Casa de la Cultura.<sup>13</sup> En todas las dependencias del Estado por las que pasó, promovió la recopilación y la conservación de la música, apoyando decididamente la grabación de material sonoro.

El año 1947 el Ministerio de Educación del Perú dispuso el empadronamiento de intérpretes de música tradicional. Estos debían ser evaluados en las instalaciones del ministerio por un jurado especializado que les otorgaba el título de músicos folklóricos. Ese mismo año el equipo de empadronamiento adquirió una máquina grabadora de carrete, por iniciativa de Arguedas, y se comenzó a hacer registros sonoros de las sesiones de evaluación. En 1964 el empadronamiento de intérpretes, junto con la grabadora de carrete, pasaron al Departamento de Folklore de la Casa de la Cultura que

<sup>12</sup> Cf. MENDÍVIL, Julio. *Cuentos fabulosos*, *op. cit.*, p. 252 y 253.

<sup>13</sup> Cf. MONTOYA, Rodrigo. Aproximaciones a la obra antropológica de José María Arguedas, *op. cit.*, p. 69.

entonces dirigía el escritor.<sup>14</sup> Allí las grabaciones se intensificaron. Fue gracias a estas actividades que Arguedas pudo crear un archivo de registros sonoros de música tradicional el cual, posteriormente, fue ampliado con grabaciones de campo realizadas por un equipo conformado por personalidades de los estudios de folklore o de la naciente etnomusicología peruana como Josafat Roel Pineda, Mildred Merino de Zela, el charanguista Jaime Guardia y el propio José María Arguedas, tal consta en la documentación existente.<sup>15</sup>

Las razones de Arguedas para grabar la música andina han quedado documentadas en el informe que, en 1963, redactó para Comisión Nacional de Cultura en su calidad de miembro de la Comisión Técnica Asesora de Folklore. En él Arguedas menciona la urgencia de crear un conjunto nacional de folklore para exhibir el caudal artístico peruano y, asimismo, la necesidad de recopilar la música y las danzas de los pueblos peruanos y grabarlas: “Si por falta de fondos no pudiera realizarse la gran empresa de deslumbrar al mundo con nuestro profundo caudal artístico tradicional, con su mensaje de milenios – argumenta –, por lo menos hagamos que queden en un archivo y no se pierdan para siempre. Este proyecto costaría muy poco”.<sup>16</sup>

La propuesta tuvo buena acogida en la Comisión Nacional de Cultura. Como consecuencia de ello, Arguedas presentó un plan de trabajo que constaba de tres pasos: 1) la creación de un equipo de especialistas que recorriera las regiones más ricas del país en folklore musical, 2) el levantamiento *in situ* de información sobre las danzas, canciones e intérpretes con el fin de formar un fichero de folklore nacional y 3) la grabación de las prácticas musicales que se habían registrado etnográficamente. Que el principal objetivo de esta cruzada era salvar la música de una posible extinción se desprende claramente de dicho documento:

*Debemos advertir – anota Arguedas – con la mayor vehemencia que nos quedan ya pocos años para realizar la gran hazaña que proponemos, pues, con la penetración de la técnica occidental [y] de ciertos valores occidentales muy fecundos y necesarios, están desapareciendo las danzas, porque las fuentes de la tradición se debilitan con la difusión de la tecnología y de las creencias ajenas. Diez años más tarde habrán desaparecido, acaso, lo mejor de nuestras danzas y, probablemente, todos nuestros vestigios típicos.*<sup>17</sup>

Me he detenido un momento en esta correspondencia porque creo que muestra claramente lo que Arguedas veía en las grabaciones: un vehículo efectivo para el registro y la conservación de la música tradicional. Igualmente queda evidenciado que, a su juicio, esta tarea era responsabilidad del Estado. Arguedas asume aquí una posición bastante común para su época. Efectivamente, hasta mediados de la década del sesenta la función de los archivos musicales en la musicología comparada europea – y en la naciente etnomusicología en los Estados Unidos – era la de “almacenar, procesar,

<sup>14</sup> Cf. ARGUEDAS, José María, *op. cit.*, tomo 7, p. 466.

<sup>15</sup> Dicho archivo hoy se encuentra regentado por la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas. Bajo la dirección de Julia Sánchez Fuentes, la escuela ha editado parte del archivo en tres volúmenes llamados *Archivo de música tradicional del Perú. Registro Sonoro. Colección José María Arguedas*, los años 2011, 2014 y 2017, respectivamente. Agradezco a Julia Sánchez Fuentes haberme dado acceso a los documentos del archivo.

<sup>16</sup> ARGUEDAS, José María, *op. cit.*, tomo 5, p. 385.

<sup>17</sup> *Idem.*

clasificar y catalogar grabaciones”.<sup>18</sup> En opinión de Erich von Hornbostel, el descubrimiento del gramófono había hecho posible archivar la música a gran escala.<sup>19</sup> Esto, según el austríaco, no solo facilitaba el análisis científico de la música de otras culturas, sino que, además – y esto conformaba un factor preponderante en su discurso –, garantizaba su registro antes de que el avance de la cultura occidental las contamine y estropee. Dice Hornbostel: “Existe un gran peligro de que la rápida difusión de la cultura europea erradique los últimos vestigios de los cantos y dichos extranjeros. Debemos salvar lo que se puede salvar antes de que el automóvil y el tren eléctrico de alta velocidad se unan al dirigible y antes de que oigamos el Tararabum-diäh en toda África y la hermosa canción del pequeño Kohn en los mares del sur”.<sup>20</sup>

Pero es por esos años también que la idea de una antropología de rescate comienza a ser criticada por su tendencia a ver la música como una entidad estática. Alan P. Merriam, por ejemplo, argumentó en su contra, aduciendo que los temores por la pérdida o la destrucción de la música de un pueblo tendían a desconocer “la inevitabilidad del cambio”<sup>21</sup>, algo inherente a toda cultura musical. La labor de la etnomusicología, concluye el estudioso estadounidense, no podía ser solo la de conservar la música, sino también la de observar y registrar sus transformaciones.

Esta idea de la música como un espacio dinámico de la cultura llevó a la reformulación de lo que debían ser los archivos musicales. Por eso, quiero ahora dedicarle unas líneas a los archivos en la etnomusicología.

### La institución, el archivo

El rol de los archivos musicales ha sido motivo de reflexión en la disciplina etnomusicológica en las últimas décadas. Si en un primer momento representaban una especie de biblioteca de Babel sonora que daba acceso a investigadores y, en menor medida, al público en general a músicas remotas y hasta a músicas extintas, en la posguerra los archivos pasaron a ser criticados por ser un producto de la depredación imperialista y por sus vínculos con políticas de asimilación y de reproducción de estructuras de poder coloniales.<sup>22</sup> Aún en 1996, Anthony Seeger, entonces director de Smithsonian Folkways

<sup>18</sup> NETTL, Bruno. *Theory and method in ethnomusicology*. London: The Free Press of Glence, 1964, p. 17.

<sup>19</sup> El rol especial de las grabaciones en el surgimiento de la musicología comparada ha sido mencionado varias veces. “Con la invención del fonograma – escribió Hornbostel en 1905 – se ha dotado a la musicología de una herramienta que le permite fijar de manera indiscutiblemente exacta las expresiones musicales de todos los pueblos de la tierra y someterlas a un análisis rigurosamente científico”. HORNBOSTEL, Eric von. *Die Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft. In: Tonart und Ethos: Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*. Leipzig: Reclam, 1986, p. 42. Las grabaciones fueron también celebradas con entusiasmo por Jaap Kunst, quien consideraba que la etnomusicología no se hubiese desarrollado sin esta tecnología: “Solo entonces, cuando fue posible grabar las expresiones musicales de razas y pueblos remotos objetivamente, no fue más necesario hacer notaciones al oído y en el acto”. KUNST, Jaap. *Ethnomusicology: a study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*. Michigan: M. Nijhoff, 1959, p. 12. La objetividad de la grabación fue hartamente criticada posteriormente en la disciplina. Volveré al tema de la autenticidad más adelante.

<sup>20</sup> HORNBOSTEL, Eric von, *op. cit.*, p. 57.

<sup>21</sup> MERRIAM, Alan. *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964, p. 9.

<sup>22</sup> Ver SEEGER, Anthony. The role of sound archives in Ethnomusicology today. *Ethnomusicology*, v. 30, n. 2, Illinois, 1986, p. 266, y STOLER, Ann Laura. Archives and the arts of governance. *Archival Science*, v. 2, Berlín, 2002, p. 98.

Recordings – uno de los archivos musicales más importantes del mundo –, escribía en tono de disculpa:

*Está claro que los archivos tienen un problema de imagen. La mayoría de la gente los asocia con lugares oscuros y sin vida, escondidos en sótanos y custodiados por monstruos cuya función principal es negar a personas de bien el acceso a lo que quieren. En realidad, la mayoría de los archivos están en el sótano porque nuestras colecciones son tan pesadas que se vendrían abajo en un nivel superior; las salas son oscuras para proteger los materiales; y sus monstruos suelen estar colgados en una red de derechos y obligaciones sobre la que tienen poco control.*<sup>23</sup>

Los archivos musicales tienen una innegable herencia colonial. Pero sería errado otorgarles un valor intrínseco. Remitiéndose al caso de Uganda, Sylvia Nannyonga-Tamusuza y Andrews N. Weintraub han puesto de manifiesto que ellos pueden seguir una política anticolonialista e impulsar la recuperación de patrimonio mediante repatriaciones, reconectando a un país con un pasado que les había sido, injustamente, arrebatado.<sup>24</sup> Igualmente, Imani Sanga, revisando el caso de los cuadros del pintor tanzano Elias Jengo, ha mostrado de forma convincente que los archivos pueden materializarse de manera alterna a sus pares europeos o estadounidenses y almacenar informaciones sobre prácticas musicales en formatos gráficos, así como proyectar visiones de futuro alternativas para la nación.<sup>25</sup> Carolyn Landau, por su parte, refiere la importancia de los archivos británicos para la comunidad de migrantes marroquíes, quienes usan las colecciones para evocar la patria lejana y los recuerdos de infancia.<sup>26</sup> Como muestran los ejemplos, los archivos no tienen por qué ser siempre la expresión de la rapacidad conquistadora ni un dechado de proteccionismo musicológico.

En este nuevo contexto, la etnomusicóloga colombiana Ana María Ochoa habla de una transición del archivo como lugar de almacenamiento de documentación a uno en el cual las personas y los sonidos se relacionan.<sup>27</sup> En la actualidad, recopiladores, investigadores y público en general pueden tener acceso a diversas grabaciones y darles diferentes usos. Muchos etnomusicólogos, por ejemplo, usan los archivos como una fuente para estudios preliminares y para localizar valioso material de comparación con sus propias grabaciones, mientras que los músicos recurren a ellos para aprender viejos repertorios e insertarlos en los propios<sup>28</sup>, un punto al que volveré más adelante. Todo esto es sumamente positivo, pero, igualmente provechoso sería reflexionar sobre el carácter epistemológico de los saberes que generan los archivos mediante esa interacción entre personas y material archivado.

<sup>23</sup> SEEGER, Anthony. Ethnomusicologists, archives, professional organizations, and the shifting ethics of intellectual property. *Yearbook for Traditional Music*, v. 28, Cambridge, 1996, p. 89.

<sup>24</sup> Ver NANNYONGA-TAMUSUZA, Sylvia y WEINTRAUB, Andrew N. The audible future: reimagining the role of sound archives and sound repatriation in Uganda. *Ethnomusicology*, v. 56, n. 2, Illinois, 2012, p. 214.

<sup>25</sup> Ver SANGA, Imani. Postcolonial archival fever and the musical archiving of African identity in selected paintings by Elias Jengo. *Journal of African Cultural Studies*, v. 26, n. 2, New York & Londres, 2014, p. 142 y 143.

<sup>26</sup> Ver LANDAU, Carolyn. Disseminating music amongst Moroccans in Britain: exploring the value of archival sound recordings for a cultural heritage community in the diaspora. *Ethnomusicology Forum*, v. 21, n. 2, New York & Londres, 2012, p. 270.

<sup>27</sup> Ver OCHOA, Ana María. El reordenamiento de los sentidos y el archivo sonoro. *Artefilosofía*, v. 6, n. 11, Ouro Preto, 2011, p. 84.

<sup>28</sup> Cf. SEEGER, Anthony, The role of sound archives in Ethnomusicology today, *op. cit.*, p. 263 y 264.

Para realizar esta tarea voy a remitirme a Miguel Ángel García, quien define los archivos como portadores de un saber discursivo, estéticamente e ideológicamente orientado, que produce enunciados discontinuos de autoría compartida. Sobre la base de su propia experiencia con colecciones fonográficas tempranas de cantos de la Tierra del Fuego en el Archivo Fonográfico de Berlín, García llega a la conclusión de que es a través de un discurso específico que el archivo modifica el sentido ontológico de las prácticas musicales capturadas en formatos de audio al fijarlas y, así, sentarlas como representativas de una cultura. Dice:

*La tecnología de grabación, representada en este caso por el fonógrafo y los cilindros de cera [...] fijó de una vez para siempre una de muchas posibles realizaciones de cada uno de los cantos fueguinos. Todo el desarrollo posterior de este archivo, es decir, la instancia de análisis de la que participaron estudiosos de distintas latitudes y escuelas, se llevó a cabo a partir de un hecho fundacional. A la fijación le siguió un juego gnoseológico que rápidamente convirtió 'las grabaciones de los cantos fueguinos' en 'los cantos fueguinos' en sí mismos. [...] el dato más significativo consiste en que este dispositivo permitió congelar una de muchas manifestaciones posibles de cada una de las expresiones sonoras para ser transcripta y/o analizada por un estudioso.<sup>29</sup>*

Como bien anota García, esta transformación del producto sonoro en dato científico por parte del discurso, violenta la cultura investigada en cuanto decide sobre prácticas musicales sin considerar los intereses de sus productores, al tiempo que simula una objetividad que el acto recopilatorio en sí no posee: se invisibiliza la presencia del fonógrafo y las facultades del recolector para decidir qué y cómo grabar, todas ellas decisiones basadas lógicamente, en las preferencias estéticas del investigador. Igualmente, insiste el etnomusicólogo argentino, las motivaciones que llevan al recopilador a descontextualizar un canto indígena y convertirlo en un dato etnográfico dentro de un archivo científico, son siempre el resultado de discursos ideológicos. Así, en el caso que nos ocupa, las grabaciones de cantos fueguinos son inseparables del discurso de misión civilizatoria con que la musicología comparada justificaba el saqueo de bienes culturales ajenos.<sup>30</sup>

Me apresuro a aclarar que no me interesa valorar negativamente estas características del archivo analizadas por García, en cuanto, y aquí sigo sus planteamientos, estas son inevitables. Es realmente imposible archivar sin sentar criterios de selección, sin crear un canon que establezca normas de inclusión y exclusión. Así que, si aplico estas reflexiones al trabajo de José María Arguedas, no me mueve otro afán que dejar al descubierto que él también, como

<sup>29</sup> GARCÍA, Miguel A. Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado. In: *Etnografías del encuentro: saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2012, p. 63.

<sup>30</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 72. Un buen ejemplo de estas decisiones estéticas e ideológicas puede encontrarse en la antología de letras de canciones quechuas en el Perú de los hermanos Luis, Edwin y Rodrigo Montoya. Ya que se catalogue de poesía a los cantos indígenas implica una concepción estética sobre lo que se considera poesía, como paso a mostrar. Dicen los autores: "Reunimos 2.115 canciones quechuas. Tuvimos que dejar de lado las canciones mixtas, aquellas que combinan el quechua y el castellano. Solo excepcionalmente aparecen algunos versos en castellano dentro de las canciones eminentemente quechuas. Descartamos 173 por incompletas y/o por no poéticas". MONTOYA, Rodrigo, MONTOYA, Luis y MONTOYA, Edwin. *La sangre de los cerros: antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Lima: Centro Peruano de Estudios Sociales, Mosca Azul y Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1987, p. 7. Que solo lo poético merece ser incluido en la antología es, a no dudarlo, una decisión estética. Y qué es poético o no es una decisión ideológica. Y por lo demás, ¿quién lo decide?

es afín a todo trabajo recopilatorio, se movía según presupuestos estéticos y premisas ideológicas y que esto influía en los registros que hacía en cuanto determinaban qué quedaba dentro y qué fuera del archivo.

Pero hay un aspecto personal en esta historia del archivo que fundó José María Arguedas que aún no he mencionado. Y es que, una vez instalado en la Casa de la Cultura Peruana, él empezó a grabar canciones indígenas con su propia voz para incluirlas dentro del archivo de música tradicional. Que un recopilador — un agente externo — grabe el material de sus propias colecciones llamaría a suspicacia en tiempos actuales. Este no fue el caso con Arguedas tal vez porque se trataba de una persona con una inusual experiencia de vida que lo colocaba en el campo etnológico a medio camino entre lo *etic* y lo *emic*. A mi juicio, esa es la razón por la cual los cantos indígenas grabados con su propia voz han sido aceptados sin reparos por la comunidad académica como parte del archivo sonoro de música indígena, sin cuestionar el problema metodológico y epistemológico que dichas grabaciones representan.<sup>31</sup> Hago alusión a ello pues, que Arguedas haya grabado canciones para su conservación, implica necesariamente la toma de decisiones estéticas e ideológicas. Según la documentación de la Escuela de Folklore que lleva su nombre, el archivo sonoro José María Arguedas tiene en su catálogo 14 grabaciones de canciones interpretadas por el etnólogo peruano. Una de las más conocidas es, sin duda alguna, el “Carnaval de Tambobamba”.

### El “Carnaval de Tambobamba”

En 1942 José María Arguedas publicó un artículo de divulgación sobre una canción de carnaval de Tambobamba, un pequeño pueblo de la sierra apurimeña, en el Perú, cuyo texto narraba la suerte de un joven enamorado. Arrastrado por el cauce del río Apurímac, el joven era llevado a la muerte, quedando sobre las aguas solo su poncho, su birrete, su quena y su charango. Este canto, diferente a aquellos alegres carnavales andinos, a decir de Arguedas, sonaba tan tormentoso que incluso quienes no entendían quechua adivinaban lo trágico y cruel de su contenido. Nuestro autor describe el fuerte impacto que le causó la canción con ímpetu poético:

*En algunos pueblos la canción [de carnaval] es tierna y amorosa, pero en el Apurímac hondo, en Tambobamba, por ejemplo, es triste. La de Tambobamba debe ser muy antigua. Yo no conozco otra canción más cruel y hermosa [...] Una incontenible desesperación despierta este canto, una tristeza que nace de toda la fuerza del espíritu.*

<sup>31</sup> Sería válido hasta cierto punto establecer un paralelo entre estas grabaciones de Arguedas y las transcripciones en la historia de la etnomusicología. Según Ellingson, estas últimas fueron consideradas objetivas durante mucho tiempo dentro del paradigma propuesto por Hornbostel que le otorgaba al transcriptor una autoridad indiscutible. Véase ELLINGSON, Ter. *Transcription*. In: MYERS, Helen (ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. New York & London: W.W. Norton and Company, 1991, p. 125, y HORNBOSTEL, Erich von & ABRAHAM, Otto. *Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien*. In: HORNBOSTEL, Erich von. *Tonart und Ethos*, op. cit. La transcripción personal del investigador pasaba aquí a convertirse en la expresión musical del grupo cultural en cuestión. Esta visión, empero, comenzó a ser relativizada cuando, en 1964, durante un simposio de la Sociedad de Etnomusicología de Estados Unidos, cuatro etnomusicólogos — Robert Garfias, Mieczyslaw Kolinski, George List y Willard Rhodes — transcribieron la misma pieza, quedando evidenciado que los resultados se debían a factores de escucha individuales y subjetivos. Véase ELLINGSON, Ter, op. cit., p. 136. La subjetividad de las grabaciones de Arguedas será motivo de reflexión en las páginas siguientes.

*Es como un insuperable deseo de luchar y de perderse, como si la noche lóbrega dominada por la voz profunda del río se hubiera apoderado de nuestra conciencia, y se canta sin descanso, cada vez con más ansia y con más angustia. Es un desenfreno de tristeza y de coraje. Toda la esencia del vivir humano agitada con ardiente violencia en todo nuestro mundo interior sensible.*<sup>32</sup>

La cita evidencia que el “Carnaval de Tambobamba”, como pasó a conocerse este canto anónimo, impresionó sobremanera al etnólogo. La canción indígena habrá de acompañarlo a lo largo de toda su vida. En 1949 publicó la letra en su libro *Canciones y cuentos del pueblo quechua*<sup>33</sup> y, posteriormente, en 1957, en *Cantos y narraciones quechuas*, otra compilación de literatura indígena.<sup>34</sup> La canción lo fascinó tanto que en la segunda mitad de los años sesenta la grabó dos veces con su voz, la primera acompañado por la guitarra del músico cusqueño Augusto Navarro, y la segunda *a capella*, una versión que sería publicada en 1969 en Santiago de Chile, poco antes de que se suicidara en Lima, en un disco que acompañaba el libelo *Canciones quechuas tradicionales*.<sup>35</sup>



Figura 2. Carátula de la antología *Canciones y cuentos del pueblo quechua*, de José María Arguedas, 1949.

Musicalmente hablando, se trata de una canción pentatónica que consta de dos partes: una estrofa y un refrán. Como es común en el caso de la música andina, la estructura de la estrofa se compone de tres frases musicales, la primera de las cuales se repite, mientras que la última es una variación de la tercera por ser conclusiva y termina con una cadencia que regresa al primer grado de la escala. El estribillo, por su parte, consta de dos frases, la inicial que, a la usanza de los cantos andinos, regresa al tercer grado, después de pasar por el primero de la escala, y otra conclusiva que finaliza con la cadencia de tercera ya mencionada. En la grabación con Navarro, en mi menor, la guitarra empieza con un bordón en la primera estrofa y pasa a un rasgueo de estilo qorilazo, del

<sup>32</sup> ARGUEDAS, José María, *op. cit.*, tomo 1, p. 355 y 356.

<sup>33</sup> Cf. *idem, op. cit.*, tomo 2, p. 200.

<sup>34</sup> Cf. *idem, op. cit.*, tomo 4, p. 403.

<sup>35</sup> Cf. *idem, op. cit.*, tomo 7, p. 613. Ambas versiones han sido publicadas en CD en la edición especial *Arguedas canta y habla*. Lima: Dirección de Investigación de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas, 2018.

vecino departamento del Cusco, que se caracteriza por el golpe invertido en el acompañamiento. En la versión *a capella* en re menor, Arguedas entona las estrofas, seguida cada una por el estribillo. A continuación, reproduzco el texto consignado en las antologías de literatura quechua del autor:

“Carnaval de Tambobamba” (Provincia de Apurímac) – versión literaria

*Tambobambino maqtatas  
Yawar mayu apamun;  
tambobambino maqtatas  
Yawar unu apamun.  
Tinyachallanñas tuytushkan  
qenachallanñas tuytushkan  
Charangollañas tuytushkan  
birritillanñas tuytushkan.*

*A un joven tambobambino  
un río de sangre lo arrastra;  
a un joven tambobambino  
un río de sangre lo arrastra;  
a él no se le ve, solo su tinya<sup>36</sup> flota en la corriente  
solo su quena flota  
solo su charango flota en la corriente  
solo su birrete flota en la corriente.*

*¡Wifalitay wifala<sup>37</sup>  
wifalalalay wifala  
wifalitay wifala!*

*Kuyakusqan pasñari  
waqayllañas waqasian  
wayllukusqan pasñari  
llakiyllañas llakisian.  
Tinyachallanta qawaspa  
charangollanta rikuspa  
qenachallanta qawaspa  
birritillanta rikuspa.*

*La muchacha que él amaba  
llorando llora; ya no más;  
la mujer que él amaba  
solo el sufrimiento sufre, no más,  
viendo flotar solo la tinya  
viendo flotar solo el charango  
viendo flotar solo la quena  
viendo flotar solo el birrete.*

*¡Wifalitay wifala  
wifalalalay wifala  
wifalitay wifala!*

*Cundurllañas muyusian  
tambobambino maskaspa, (bis)  
manapunis tarinchu  
Yawar mayus apakun  
manapunis tarinchu  
yawar unus apakun*

*Un cóndor da vueltas en la altura  
buscando al joven tambobambino;  
no lo encontrará nunca,  
el río de sangre lo sepultó;  
no lo encontrará nunca,  
el río de sangre lo arrastró.*

*¡Wifalitay wifala  
wifalalalay wifala  
wifalitay wifala!*

<sup>36</sup> Tambor de marco de poca profundidad y con doble pellejo de uso popular en la sierra andina peruana. Se toca con una baqueta y de forma horizontal. Véase INC. *Mapa de los instrumentos de uso popular en el Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1978, p. 103-105.

<sup>37</sup> Wifala es un grito de triunfo en quechua.

No quiero dejar de mencionar que Arguedas muda ligeramente la letra en las grabaciones que realizó. En la primera, el vocablo quena es reemplazado por chumpi<sup>38</sup> en la primera estrofa, y en la segunda, se altera el orden de los versos, mientras que se omite la tercera estrofa. En la segunda versión, *a capella*, la tinya desaparece para dar paso a un poncho y, de la misma forma que en la versión con guitarra, el chumpi suplanta la quena. En ambas versiones el estribillo incluye un verso más que en la versión literaria, de manera que encaje con la estructura binaria de las estrofas de las canciones andinas. Reproduzco abajo los textos cambiados por Arguedas.

“Carnaval de Tambobamba” (Provincia de Apurímac) – versión cantada de Arguedas 1<sup>39</sup>

*Tambobambino maqtatas  
Yawar unu apamun;  
tambobambino maqtatas  
Yawar unu apamun.  
Tinyachallanñas tuytushkan  
birritillanñas tuytushkan  
Chumpillañas tuytushkan  
birritillanñas tuytushkan.*

*A un joven tambobambino  
un río de sangre lo arrastra;  
a un joven tambobambino  
un río de sangre lo arrastra;  
a él no se le ve, solo su tinya flota en la  
corriente  
solo su birrete flota  
solo su chumpi flota en la corriente  
solo su birrete flota en la corriente.*

*¡Wifalitay wifala  
wifalalalay wifala  
awifalalalay wifala  
wifalitay wifala!*

*Kuyakusqan pasñarí  
llakiyllañas llakisian  
wayllukusqan pasñarí  
waqayllañas waqasian.  
Punchitullanta qawaspa  
birritillanta rikuspa  
chumpillañas rikuspa  
charangullanta qawaspa.*

*La muchacha que él amaba  
llorando llora; ya no más;  
la mujer que él amaba  
solo el sufrimiento sufre, no más,  
viendo flotar solo la poncho  
viendo flotar solo el birrete  
viendo flotar solo el chumpi  
viendo flotar solo el charango.*

*¡Wifalitay wifala  
awifala lalay wifala  
wifala lalay wifala  
wifalitay wifala*

<sup>38</sup> Faja de lana tejida que se usa en los Andes.

<sup>39</sup> Las variaciones no aparecen en cursiva.

“Carnaval de Tambobamba” (Provincia de Apurímac) – versión cantada de Arguedas 2

*Kuyakusqan pasñari  
waqayllañas waqasian  
wayllukusqan pasñari  
llakiyllañas llakisian.  
Punchitullanta qawaspa  
charangollanta rikuspa  
birritillanta qawaspa  
qenachallanta rikuspa.*

*La muchacha que él amaba  
llorando llora; ya no más;  
la mujer que él amaba  
solo el sufrimiento sufre, no más,  
viendo flotar solo su poncho  
viendo flotar solo el charango  
viendo flotar solo el birrete  
viendo flotar solo la quena.*

*¡Wifalitay wifala  
awifala wifala wifala  
awifala wifala wifala  
wifalitay wifala!*

Rowe ha sugerido que la canción fue decisiva para el desarrollo de las estrategias narrativas de Arguedas; así, encuentra semejanzas entre la prosa del artículo sobre el “Carnaval de Tambobamba” y el capítulo “Los viajes” de *Los ríos profundos*<sup>40</sup>, en el cual Arguedas describe nexos entre paisajes y música en los Andes.<sup>41</sup> Según este autor, sería en este ensayo que Arguedas emprende por primera vez en su escritura esa simbiosis entre paisaje y cultura que será después una constante en sus libros. La voz del río, en su opinión, es presentada en él como la fuerza que articula el mundo y que, al hacerlo, toca la interioridad del individuo, tanto en una dimensión externa como en otra interna.<sup>42</sup> Más allá de que Rowe esté en lo cierto o no, su interpretación da cuenta de cómo la canción indígena caló en el sentir del escritor.

La simpatía de Arguedas por la canción se refleja, igualmente, en la alta expresividad que pone en su canto. Aunque no era un intérprete profesional, Arguedas consigue transmitir de manera convincente el dramatismo de la pieza, sobre todo debido al uso de técnicas de canto indígena — las apoyaturas o llamados arrastres en la voz, el uso de melismas — que él dominaba. No sorprende por eso que el antropólogo peruano Rodrigo Montoya le dedique palabras elogiosas:

*También JMA [sic] fue un intérprete. Cantaba con gran emoción y cultivaba el modo indígena de cantar en abierta diferencia al modo mestizo o misti. No era que no le gustaran los waynos llamados mestizos, prefería las canciones de los ayllus más humildes. Felizmente contamos con una veintena de canciones grabadas, a capela, en*

<sup>40</sup> Ver ROWE, William, *op. cit.*, p. 105.

<sup>41</sup> Ver ARGUEDAS, José María. *José María Arguedas: obras completas*. Lima: Horizonte, tomo III, p. 27-33. Rowe se refiere al siguiente pasaje del capítulo: “Las grandes piedras detienen el agua de los ríos pequeños; y forman los remansos, las cascadas, los remolinos, los vados. Los puentes de madera o los puentes colgantes y las oroyas, se apoyan en ellas. En el sol, brillan. Pero desde esas piedras se ve cómo se remonta el río, cómo aparece en los recodos, cómo en sus aguas se refleja la montaña. Los hombres nadan para alcanzar las grandes piedras, cortando el río llegan a ellas y duermen allí. Porque de ningún otro sitio se oye mejor el sonido del agua”. ROWE, William, *op. cit.*, p. 27.

<sup>42</sup> Ver ROWE, William, *op. cit.*, 62.

diferentes momentos [...] *El Carnaval de Tambobamba es un ejemplo emblemático. La canción de este carnaval la oyó en algún lugar del Cusco, la aprendió, la cantaba siempre y ahora es una pieza particular en el repertorio de decenas y centenas de artistas de música andina. Sus versos tristísimos cuentan la historia de un músico charanguero indígena que luego de una fiesta cae al río y es arrastrado hasta desaparecer bajo la espuma del agua en los recodos y remolinos mientras solo flotan en la superficie su charango, su sombrero, su poncho y su birrete.*<sup>43</sup>

La fatídica muerte de Arguedas le dio, sin duda, un carácter más trágico a la grabación *a capella*, que es la que mayor difusión ha alcanzado.<sup>44</sup> La voz del difunto llegaba ahora desde el más allá para perpetuarse como un testimonio sonoro del sufrimiento personal del escritor y, al mismo tiempo, para expresar el dolor del hombre andino. Así, Arguedas contribuye a colocar este tema indígena en el imaginario nacional al publicar su texto repetidas veces y al grabarlo poco antes de su muerte e inspirar a otros intérpretes a versionarlo. Es altamente significativo que dos de las grabaciones más populares hayan sido realizadas por renombrados músicos cercanos al escritor apurimeño. Tal es el caso de la versión instrumental de Raúl García Zárate<sup>45</sup>, y otra cantada por Jaime Guardia, acompañado de su charango.<sup>46</sup> Siendo ambas posteriores a la muerte de Arguedas, resulta obvio que las dos representan un homenaje al amigo. Quiero decir con esto que, de alguna manera, la autenticidad de esas versiones no se remite solamente a un nexo con las tradiciones musicales de Tambobamba, sino también a su nueva calidad como dato etnográfico y a la presencia implícita de Arguedas en ellas en su rol de recopilador trágicamente desaparecido.

Pero, ¿no era esta recopilación suya, más bien, una muestra auténtica del canto indígena? ¿Cómo así, ahora, deviene en expresión de la subjetividad del investigador? Quiero recordar aquí a García cuando afirma que los archivos producen enunciados discontinuos de autoría compartida. Revisando la biografía de esta canción indígena, ahora voy a mostrar cómo, a partir de la grabación de Arguedas, diferentes personas han ido mudando su significado social y su función. Es decir, voy a mostrar que las prácticas de preservación realizadas por Arguedas contribuyeron de forma decidida, aunque involuntaria, a cambiar la suerte de esta canción indígena de carnaval.

### Las transformaciones del tambobambino

El carnaval es una fiesta católica extendida en todos los Andes en la que participan diversas comparsas musicales. En la sierra del Perú se distinguen dos tradiciones: la indígena y la mestiza, ambas unidas por el sentido de

<sup>43</sup> MONTOYA, Rodrigo. Aproximaciones a la obra antropológica de José María Arguedas, *op. cit.*, p. 81.

<sup>44</sup> Según Sterne, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la relación entre grabación y las voces de los muertos fue una temática explotada por la naciente industria fonográfica, que prometía contrarrestar lo efímero del sonido y conservarlo, pese a lo frágil de las primeras grabaciones que no permitían aún reproducción. Ver STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham & London: Duke University Press, 2003, p. 289. Ochoa ha indicado, además, que esta lógica no tardó en ser aplicada a las culturas que se encontraban en peligro de extinción. Ver OCHOA, Ana María, *op. cit.*, p. 85.

<sup>45</sup> ZARATE, Raúl García. CD *La pampa y la puna*. Sono Radio, 1973.

<sup>46</sup> GUARDIA, Jaime. CD *Jaime Guardia, el charango del Perú*. Bomba Records, 1995.

inversión social común del carnaval.<sup>47</sup> Las celebraciones mestizas se caracterizan fundamentalmente por remitirse más estrechamente al modelo europeo. En concordancia con ello, es típico del carnaval mestizo el uso de máscaras, chisguetes, talco, serpentinas, reinados y el desfile de comparsas. “No hay en este carnaval nada ligado a la fecundidad como rito religioso esencial”, dicen los hermanos Montoya. “Se trata de la diversión urbana de una clase dominante regional con los ojos en Lima y los modelos extranjeros. [...] Los versos son siempre de amor con un complemento de burla y sátira que sube o baja de tono según la importancia de los vecinos — principales — mistis”.<sup>48</sup> Conocido como *puqllay* o *pukllay* en la región cultural chanca, el carnaval de corte indígena se caracteriza, en cambio, por su relación directa con los cortejos amorosos. A decir de los Montoya, se trata de una fiesta del amor, en la cual, solteros y solteras se entregan al canto, al baile y al gozo.<sup>49</sup> Mediante una serie de ritos vinculados a la fecundidad, los y las jóvenes indígenas celebran la libertad de la vida manceba, contraponiendo a ella la supuesta tristeza de la vida matrimonial. Por su parte, el antropólogo Ugo Carrillo define el carnaval como “una danza erótica y agro-festiva que rinde culto al agua, al amor, a la fecundación y a la tierra madre o Pachamama”.<sup>50</sup> Fue en ese tipo de contexto que la canción del tambobambino adquirió vida.

La música del carnaval en los Andes también se diferencia según su estrato indígena o mestizo. Dice José María Arguedas:

*El carnaval es la fiesta más grande de los pueblos indios peruanos. No conocemos bien su verdadero origen. Pero tiene sus danzas propias y su música propia. Y es la más hermosa música del folklore peruano. Debe tener un lejano origen indio puro; porque en el norte, en el centro y en el sur la música de carnaval tiene un genio común. Las danzas son distintas en cada región, casi en cada pueblo; pero la música y los instrumentos en que la tocan es universal: el pinkullu y la tinya. El mestizo toca el carnaval en guitarra. En el norte la música es pobre, monótona y primitiva, los indios de Cajamarca la cantan y tocan sin descanso durante ocho días y ocho noches. Pero el temple de la guitarra en carnaval, es el mismo en todos los pueblos, y esa música pobre y primitiva tiene el mismo estilo que el carnaval del sur. Pero lo importante es que en Apurímac, en estas quebradas del gran río, es donde “el carnaval” cobra todo su esplendor musical. Centenares de canciones distintas, una por cada aldea, por cada barrio, por cada ayllu, casi por cada indio. La fiesta primitiva, la que hoy se llama carnaval debe ser de origen indio chanka. Es música bravía, guerrera, trágica y violenta como el cauce del gran río, misteriosa y triste como la orilla inalcanzable del Apurímac...<sup>51</sup>*

En el departamento de Apurímac la música de carnaval en contextos urbanos está estrechamente ligada a un género mestizo que recibe el mismo nombre que la fiesta y que se caracteriza por su modalidad mayor. En el pueblo de indígena de Tambobamba, en cambio, las comparsas tocan cashuas, tonadas

<sup>47</sup> Es bueno recordar aquí que, según el filólogo suizo Martin Lienhard, la abundancia de estructuras carnavalizantes en *El zorro de arriba y el zorro de debajo*, su última novela, permite situar a Arguedas como cercano al conjunto teórico de la literatura carnavalizada descrita por Bajtín. Ver LIENHARD, Martin. *Cultura andina y forma novelesca: Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Horizonte/Tarea, 1981, p. 131.

<sup>48</sup> MONTOYA, Rodrigo, MONTOYA, Luis y MONTOYA, Edwin, *op. cit.*, p. 34.

<sup>49</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 30 y 31.

<sup>50</sup> CARRILLO, Ugo. *La pascua de Uripa y la ruta del Pukllay: carnaval*. Lima: s./e., p. 35.

<sup>51</sup> ARGUEDAS, José María. *José María Arguedas: obra antropológica, op. cit.*, tomo 1, p. 354.

y canciones de carnaval en modalidad menor como la del tambobambino. A decir de Arguedas, en Tambobamba, se tocan “[c]entenares de canciones distintas, una por cada aldea, por cada barrio, por cada ayllu, casi por cada indio”.<sup>52</sup> La canción del tambobambino que grabara Arguedas es, en verdad, una de las tantas que se cantan durante la fiesta. Ya hemos visto que, según Rodrigo Montoya, Arguedas la escuchó en Cusco y asegura que gustaba de cantarla en público.<sup>53</sup> Desconozco las fuentes de Montoya. Arguedas, por su parte, no consigna datos del registro, indicándonos apenas que, aun no conociendo Tambobamba, podía acreditar la autenticidad de la canción por haber “caminado por todas esas quebradas ardientes y profundas del Apurímac”<sup>54</sup>, lo que resulta, etnográficamente hablando, muy vago. Que Arguedas no haya conocido Tambobamba arroja algunas preguntas incómodas sobre su versión: ¿la que oyó en Cusco correspondía realmente a una versión de Tambobamba? Y si fuera el caso ¿retuvo la letra exacta o la fue alterando según las trampas que le jugaba la memoria? ¿no explicaría esto las evidentes diferencias que existen entre las propias versiones de Arguedas? ¿Cuál es entonces la versión original? Llegados a este punto quiero sentar la hipótesis de que Arguedas no fijó acústicamente la versión original de un carnaval indígena como suele creerse, sino que, por el contrario, al extraerlo del contexto de la fiesta y al fijar un texto y una melodía mediante la tecnología de grabación — recordemos las palabras de García sobre el rol del investigador —, él creó dicho “original”. Refuerza esta hipótesis el título adjudicado por Arguedas a la grabación, que hace de una de tantas canciones, el “Carnaval de Tambobamba” por antonomasia.

Jonathan Sterne ha sugerido que fue la tecnología de grabación como reproducción de una práctica musical primigenia la que generó la noción de original para una obra musical.<sup>55</sup> Aunque existe una versión de 1943 de la cantante peruana Yma Súmac adaptada por su esposo, el músico ayacuchano Moisés Vivanco, bajo el título “Wifalitay”, que antecede a la de Arguedas, y que solo posteriormente, a partir de su reedición en 2012, ha sido relacionada con el “Carnaval de Tambobamba”, puedo decir que es claramente la versión del escritor la que inspira futuras grabaciones y se convierte para los intérpretes de música andina en lo que Rubén López-Cano, al hablar de los *covers* de las canciones, llama una versión de referencia, es decir, una grabación que por consenso social o por historia personal se toma como punto de partida o modelo para otras.<sup>56</sup> O para decirlo en palabras de Diana Taylor, es la versión de Arguedas la que viene a construir un puente entre el archivo y el repertorio.

Taylor ha diferenciado entre estos dos términos aduciendo que, mientras que el primero recopila documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, vídeos, películas, discos o CD, es decir, materiales duraderos, el segundo representa lo efímero de la práctica cultural en sí, ya sea teatral o musical. En ese sentido, sostiene Taylor, la memoria que crea el archivo funciona a través de una distancia en el tiempo y el espacio, en cuanto los investigadores pueden volver a examinar un manuscrito antiguo, una carta, o

<sup>52</sup> *Idem.*

<sup>53</sup> Ver MONTROYA, Rodrigo. Aproximaciones a la obra antropológica de José María Arguedas, *op. cit.*, p. 81.

<sup>54</sup> ARGUEDAS, José María. *José María Arguedas: obra antropológica, op. cit.*, tomo 1, p. 353.

<sup>55</sup> Ver STERNE, Jonathan, *op. cit.*, p. 220.

<sup>56</sup> Ver LÓPEZ-CANO, Rubén. *Música dispersa*. Barcelona: Musikeon, 2018, p. 204.

escuchar discos desafiando el paso de los años, sin importar el lugar de procedencia de una fuente, como si escaparan o resistiesen al cambio, la corrupción y la manipulación política. El repertorio, por el contrario, sería el espacio donde se pone en práctica la memoria vivida: las acciones, los gestos, la oralidad, la danza o el canto. El repertorio, por tanto, sugiere Taylor, exige presencia: las personas que participan en la producción y reproducción del conocimiento deben estar ahí, formando parte del acto de transmisión, por lo que sus productos no permanecen iguales en el tiempo, sino que se transforman constantemente. Pero, ¿son realmente excluyentes estas dos formas de sistematización del conocimiento? Taylor responde:

*El archivo y el repertorio han sido siempre importantes fuentes de información, ambas superando las limitaciones de la otra, en las sociedades alfabetizadas y semialfabetizadas. Suelen trabajar en tándem y se complementan con otros sistemas de transmisión: el digital y el visual, por citar dos. Innumerables prácticas en las sociedades más alfabetizadas requieren tanto una dimensión archivística como una dimensión corporal: las bodas necesitan tanto la expresión performativa del 'sí, quiero' como el contrato firmado; la legalidad de una decisión judicial reside en la combinación del juicio en vivo y el resultado grabado; la ejecución de una reclamación contribuye a su legalidad. [...] Aunque el archivo y el repertorio existen en un estado constante de interacción, la tendencia ha sido desterrar el repertorio al pasado.<sup>57</sup>*

Quiero tomar esta idea de Taylor para mostrar que, contrario a lo que imaginara Arguedas, su grabación del “Carnaval de Tambobamba” para el archivo no solo cumplió un papel para su conservación como pieza musical indígena, sino también para retornarla al repertorio y formar lo que García denomina un discurso de enunciados de autoría compartida. En un texto posterior, este autor subraya el hecho de que es precisamente la conservación material de una pieza mediante la labor de personas en instituciones y sobre la base de tecnologías concretas lo que estabiliza ciertos registros y, a su vez, crea las condiciones necesarias para diversificar sus interpretaciones y la forma cómo se les usa socialmente.<sup>58</sup> El “Carnaval de Tambobamba” es un buen ejemplo de ello. La canción ha sido grabada por diversos intérpretes, alterando cada una o uno su sentido. Por razones de espacio, no me es posible referirme a todas las versiones que conozco de la canción, pero sí quiero remitirme a algunas que, considero, la transforman radicalmente. Hay, por supuesto, en esta decisión un carácter subjetivo. Pero, como ya he dicho, es imposible escapar a pareceres estéticos e ideológicos. Antes de pasar a mi análisis, quiero, no obstante, remarcar que este no está orientado a una apreciación valorativa de la interpretación de tal cantante o grupo, sino exclusivamente a constatar las transformaciones realizadas, transformaciones que mudan su significación social como música indígena. Para entender estos cambios de significación, quiero ahora introducir un concepto propuesto por mí hace unos años para estudiar el uso social que hacemos de las canciones.

<sup>57</sup> TAYLOR, Diana. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham & London: Duke University Press, 2003, p. 21.

<sup>58</sup> Ver GARCÍA, Miguel A. El archivo (sonoro) como proceso. *Indiana* v. 38, 1, Bloomington, 2021, p. 252.

Remitiéndome a trabajos de Wilhelm Schepping y Tia DeNora<sup>59</sup>, he argumentado anteriormente que las canciones ofrecen posibles lecturas, formando lo que yo llamo las biografías sociales y/o personalizadas de las canciones. Efectivamente, algunas canciones adquieren un significado colectivo que se va transformando paulatinamente y de forma independiente a la intención primigenia del compositor mediante condicionamientos performativos por parte de los intérpretes que las ejecutan en espacios públicos o en el estudio u otros condicionamientos relacionados con la escucha al momento de la recepción en el ámbito privado.<sup>60</sup> Las canciones no son solo una estructura musical que escuchamos, son objetos para la producción de cultura con los cuales interactuamos y desarrollamos vínculos emocionales. Quiero decir con ello que el significado de una canción siempre está relacionado con el uso que se le da en determinados contextos de vida. La popular canción “El pueblo unido jamás será vencido”, que se cantó durante el estallido social en Chile el año 2021, no es, por supuesto, la misma que cantara el conocido grupo chileno Quilapayún, en los años setenta, contra la dictadura de Pinochet, pues su aplicación a la vida colectiva de las personas la ha resignificado. Estas biografías sociales o personalizadas de las canciones están, de hecho, estrechamente ligadas a su historicidad, es decir, a cómo el transcurso del tiempo modifica las significaciones colectivas o individuales que pueda tener una canción, según los diferentes momentos en que es tocada, grabada o escuchada.<sup>61</sup> Para dar otro ejemplo, una versión *a capella* del “Carnaval de Tambobamba” tendría hoy un significado social completamente diferente al que tuvo en los años sesenta, cuando la grabó Arguedas, pues, al momento de la producción o de la recepción, la nueva versión difícilmente podría librarse de la historia detrás del tema: la grabación de Arguedas, la muerte del escritor, la dimensión histórica ganada por el tema como hecho etnográfico, las versiones icónicas que la siguieron, etc. La canción, como afirmaba en el texto mencionado, es y, al mismo tiempo, ya no es la misma.

He dicho líneas arriba que las biografías de las canciones están vinculadas con los llamados *covers*. Cuando hablo de *covers* o versiones, recojo aquí la acepción de George Plasketes, de expresiones en las que “confluyen intereses económicos con otros culturales, posibilitando de este modo nuevas nociones de autenticidad, originalidad, repetición, homenaje o crítica”.<sup>62</sup> Las grabaciones que comento van desde el homenaje hasta el interés monetario, sin que dichas intenciones se excluyan entre sí. Grabar un tema para un público involucra siempre imaginar un mercado, pero eso no impide en absoluto que la o el artista no se motive por cuestiones estéticas o ideológicas. Pero ¿cómo cambia la canción del tambobambino en su periplo discográfico?

<sup>59</sup> Ver SCHEPPING, Wilhelm. Zeitgeschichte im Spiegel eines Liedes. Der Fall Lili Marleen – Versuch einer Summierung”. In: Günther Noll & Marianne Bröcker (ed.). *Musikalische Volkskunde-Aktuell: Festschrift für Ernst Klusen zum 75. Geburtstag*. Bonn: Verlag Peter Wegener, 1984, p. 435, y DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2000, p. 109.

<sup>60</sup> Ver MENDÍVIL, Julio. The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones *op. cit.*, p. 7.

<sup>61</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 10-13.

<sup>62</sup> PLASKETES, George. Introduction: like a version. In: George PLASKETES (ed.). *Play it again: cover songs in popular music*. Farnham & Burlington: Ashgate, 2010, p. 2.

La amistad entre el charanguista Jaime Guardia y Arguedas ha quedado plasmada en la dedicatoria con que el último abre su novela *Todas las sangres*: “A Jaime Guardia, de la villa de Pausa, en quien la música del Perú está encarnada cual fuego y llanto sin límites”.<sup>63</sup> Ambos se habían conocido personalmente tras una presentación del músico en Radio Nacional. Entonces, Arguedas lo invitó al Museo de la Cultura Peruana, donde trabajaba, para que realizara grabaciones. Así nació una estrecha colaboración entre ambos. Guardia recuerda:

*Entré al Departamento de Folklore el 1º. de marzo de 1964. Por entonces el Director [sic] de la Casa de la Cultura era el Dr. José María Arguedas, él me llevó, me presentó al Dr. Josafat Roel que era el jefe del Departamento. El trabajo inicial consistió en la recopilación de grabaciones, información sobre las fiestas, entrevistas a ciertas personas en los lugares donde hemos ido. Comenzamos a viajar a diferentes sitios... [...] Los trabajos de campo los hacíamos especialmente en ocasiones de fiestas. A veces las autoridades de algún pueblo enviaban alguna invitación para el concurso que ellos habían organizado. Nos pedían que fuéramos como jurado. Allí aprovechábamos para recopilar material...<sup>64</sup>*

Según testimonio de Guardia, él acompañó y asistió a Arguedas en trabajos de campo en Ancash, Ayacucho, Cajamarca, Huancayo y Puno. Menciono todo esto porque creo que el hecho de que Jaime Guardia grabara el “Carnaval de Tambobamba” es inseparable de una ideología de salvaguarda aprendida de Arguedas, pero también debido a la asociación que esta canción tenía con el amigo fallecido. Ya entonces la canción había pasado de ser un canto de carnaval indígena cualquiera a ser una melodía emblemática de lo andino, inseparable de la figura del escritor. Todo indica que la versión de Guardia de 1995 se basa en la grabación *a capella* de Arguedas.<sup>65</sup> Guardia canta en la tonalidad de mi bemol menor y repite, prácticamente, la estructura de la versión arguediana, con la única diferencia de que acompaña el canto con su charango. La letra, salvo variaciones mínimas en el orden de los versos, es idéntica a la que consiguiera Arguedas. No puedo dejar de mencionar el rasgueo con que Guardia acompaña su voz. El charanguista no sigue ni el ritmo del bordón ni el rasgueo invertido de Navarro, sino, más bien, introduce un toque inusual que combina el patrón rítmico del huayno, de una corchea y dos semicorcheas en el primer tiempo, con otro que muda en el segundo a una combinación de corchea y semicorchea, seguida por un golpe apagado sobre las cuerdas, lo que da a la canción un dinamismo distante a la trágica interpretación del etnólogo, como si el

<sup>63</sup> ARGUEDAS, José María. *José María Arguedas: obras completas, op. cit.*, tomo IV, p. s./n.

<sup>64</sup> LARRÚ, Manuel. *Jaime Guardia, charanguista*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1988, p. 31.

<sup>65</sup> La versión puede escucharse en el CD líneas arriba mencionado. Antes de grabarlo, el tema ya era parte del repertorio de Guardia en sus conciertos. Durante los años ochenta, en los cuales fui su alumno de charango, recuerdo haber escuchado a Guardia tocar el “Carnaval de Tambobamba” en varias presentaciones públicas. Entonces, lo anunciaba como una recopilación de José María Arguedas y aludía a su amistad con el escritor. No deja de llamarme la atención, sin embargo, que Guardia siempre se haya referido a Arguedas en términos muy formales: “Cuando mi hijo cumplió un año – recuerda en su biografía –, lo celebramos con el Dr. Arguedas. Él visitaba con frecuencia la casa, sacaba a mi hijo a pasear, a dar vueltas con su carro. Nos llegó a estimar bastante, de igual manera nosotros. Vivíamos en Barranco y sentíamos al Dr. Arguedas como parte de la familia. Compartíamos, nos comunicábamos, participábamos de cualquier cosa”. LARRÚ, Manuel, *op. cit.*, p. 30. La constante mención del título de Arguedas por parte del charanguista bien puede entenderse como una forma de legitimación social.

músico quisiera expresar con el ritmo cortado ese “desenfreno de tristeza y coraje”<sup>66</sup> que mencionara Arguedas en su artículo. Pero hay un aspecto en esta grabación que transforma radicalmente el sentido ontológico de la canción: con ella este material etnográfico del archivo sonoro de la Casa de la Cultura pasa a ser un producto de consumo musical para el mercado discográfico. El tambobambino regresa así definitivamente, del archivo, al repertorio.<sup>67</sup>

Insertada al mundo de la oferta y la demanda, la canción ha sufrido mayores alteraciones. Un buen ejemplo de ello es la versión grabada por la cantante lírica peruana Sylvia Falcón, presentada el 3 de junio de 2013 mediante un video en la plataforma YouTube.<sup>68</sup> Según Falcón me refirió el 2019, ella grabó el tema a sugerencia del guitarrista Daniel Kirwayo, quien la animó a acercarse a la vertiente de lírica andina.<sup>69</sup> En el video, Falcón canta en el hotel “El arqueólogo” de Cusco, en un recinto de paredes de piedra que evoca la arquitectura incaica. La cantante porta una vincha y aretes de media luna dorados y un manto con flores bordadas, que deja los hombros al descubierto, aparentando ser una princesa imperial, lo que sitúa la canción en un contexto más cusqueño, distante de la tradición chanca de la que proviene. Pero es en el campo musical donde suceden las mayores transformaciones. Abre el carnaval un teclado electrónico que hace una sábana como base para una quena que toca una melodía pentatónica de dos frases, acompañada de una guitarra en arpegios. Una batería electrónica da paso finalmente a la estrofa. Falcón canta las dos primeras frases *ad libitum*, acompañada nuevamente por los arpegios de la guitarra y, ahora, un charango que toca una sábana tanto en la tónica (sol menor) como en su relativa mayor (si bemol). Noto además una alteración armónica en el acompañamiento de la guitarra de la segunda frase que pasa al cuarto grado del círculo armónico, es decir, a la subdominante, pero en acorde mayor, un recurso más bien propio de los huaynos de la región puneña. La segunda estrofa se convierte en un *allegro*, en el cual confluyen todos los instrumentos para acompañar a la cantante: la guitarra con el rasgueo invertido, el charango y la batería a ritmo de huayno, mientras que la quena duplica la voz femenina. En el refrán, el sustantivo “wifalita” es suplantado por la interjección “ah” lo que facilita el uso de melismas por parte de la cantante, que repite luego la melodía una octava más arriba. Si Guardia había acentuado el carácter corajudo de la pieza al introducir un rasgueo cortado, aquí la canción es despojada de todo dramatismo, para dar paso a un toque de sensualidad, que se evidencia en la gestualidad, en la mímica y en los guiños de la cantante. Aunque modificada, la letra no deja de expresar un cierto sentido trágico, como paso a mostrar:

<sup>66</sup> ARGUEDAS, José María. *José María Arguedas: obra antropológica, op. cit.*, tomo 1, p. 356.

<sup>67</sup> Vale recordar que la canción había sido grabada anteriormente por García Zárate, más de forma instrumental, lo que la alejaba del público en cierta medida. Como veremos más adelante, la presencia de García Zárate también se deja sentir en las versiones de la canción.

<sup>68</sup> Ver <<https://www.youtube.com/watch?v=KjmttM8BzJo>>.

<sup>69</sup> Al respecto puede verse además FERNÁNDEZ STOLL, Diego Rafael. Por las rutas de Daniel Kirwayo: recordando a un maestro de la guitarra ayacuchana. *Huari: Boletín de Estudios Históricos y Sociales* v. 1, n. 3, Ayacucho, 2013, p. 38.

“Wifala” (versión de Silvia Falcón)<sup>70</sup>

*Wilcabambino chayamun,  
Wilca mayu aparun, (bis)  
charangullanñas tuytusian,  
(tuytushan)  
birretellanñas tuytusian. (bis).*

*Llega el vilcabambino a mí,  
el río Vilca de pronto se lo llevó  
dicen que solo su charango está flotando,  
dicen que también su birretito va flotando.*

*Suyanki suyana,  
ripunallampi suyanki,  
Suyanki suyana  
qispinallampi suyanki,  
charangullanta, punchunta,  
urqurikuptin qinanqá. (bis)*

*Vas a esperar en el lugar del encuentro,  
en el lugar de despedida, lo esperas,  
Vas a esperar, en el lugar del encuentro,  
al final de su camino en la quebrada, lo esperas,  
cuando saque su poncho y su charango  
se lo pondrá.*

*¡Ah ah ah ah ah ah  
Ah ah ah ah ah ah  
Ah ah ah ah ah ah  
Ah ah ah ah ah ah*



Figura 3. Sylvia Falcón cantando “Wifala” en el Hotel El Arqueólogo del Cusco, 2013.

Es interesante permanecer unos instantes en los cambios ejercidos aquí. Lo primero que quiero mencionar es que el tambobambino desaparece de la escena, convertido ahora en un poblador de Vilcabamba, lo que justifica que se acerque la canción a una estética cusqueña. Si en la versión tambobambina el joven es arrastrado por las aguas al más allá, en esta su muerte es ambigua, quedando solo en rumores (“dicen que...”), lo que permite la esperanza de un reencuentro en la segunda estrofa y justifica el tono alegre. Es innegable que hay una tensión en cantar una canción trágica derrochando coquetería, pero, más allá de ello, lo que quiero remarcar aquí es que letra y música son cambiadas para acomodar la canción a las necesidades de la cantante.

<sup>70</sup> Agradezco a Consuelo Jerí por su apoyo en la transcripción y traducción de las letras de las versiones de Silvia Falcón e Yma Súmac.

No quisiera dejar de mencionar, además, que la versión de Falcón dialoga con la que grabara Yma Súmac en 1943 y no solo por repetir parte de la letra. Al igual que Kirwayo, Moisés Vivanco acompaña las primeras frases de la grabación de la diva andina con sendos arpeggios y punteos *ad libitum*, pasando en el estribillo a un bordón a ritmo de galopa, típico del huayno. Yma Súmac canta solo la primera estrofa, entregándose luego, mientras la guitarra marca un ritmo de pasacalle, a realizar, con gran virtuosismo, melismas en la escala pentatónica menor. En cuanto a la letra, es evidente que tanto Vivanco como Arguedas, se remiten a la misma fuente para la primera estrofa, siendo las únicas diferencias importantes en el texto, que Yma Súmac suplanta el gentilicio del distrito, Tambobamba, por el de la provincia, Cotabamba y que usa la forma pasiva “dicen” que repite Falcón en su grabación. Reproduzco también las letras que canta Yma Súmac:

“Wifalitay”  
(versión de Yma Súmac)

<i>Cotabambinoy maqtata</i>	<i>Mi mozo cotabambino</i>
<i>yawar mayu apamun</i>	<i>fue arrastrando por un río de sangre,</i>
<i>birritillanña wampushan</i>	<i>dicen que su birrete va flotando,</i>
<i>ponchitullanña wampushan. (bis)</i>	<i>dicen que su ponchito también está flotando.</i>

*¡Wifalitay, wifala,  
Wifala lalay, wifala!*

Si Falcón se remite más directamente a Yma Súmac, y solo tangencialmente a Arguedas, el grupo musical Los Cholos, que grabó la canción en un concierto en 2017<sup>71</sup>, se adscribe a la versión de Jaime Guardia, que como hemos visto, está estrechamente conectada con la de Arguedas. Dice Ricardo García, el charanguista del grupo: “la versión la tomamos de don Jaime Guardia y posteriormente la de Arguedas, [...] nos documentamos sobre el drama de la obra y nos pareció interesante no sólo por la belleza de la música, sino por el contraste con la letra que pese a lo festivo del carnaval describe una tragedia”.<sup>72</sup> El cantante Henry Guevara, define su versión de la siguiente manera: “es una especie de amalgama de las versiones de don Jaime Guardia y José María Arguedas”.<sup>73</sup> Ese contraste entre tragedia y fiesta se escucha en la grabación en vivo. El grupo la adapta a su conformación instrumental: voz, guitarra, charango y quena. La voz del cantante suena colocada, como el canto de la llamada música latinoamericana, mientras que la guitarra acompaña con el rasgueo invertido del estilo qorilazo, mientras que la quena duplica la melodía. En este tipo de combinaciones, muy propias del repertorio de Los Cholos, suelen confluír aspectos altamente tradicionales con otros más bien estilizados, algo característico del grupo. El video muestra, a mi juicio y sin que esto reste calidad musical al producto, cierta disparidad entre el alto dramatismo de la interpretación vocal y la ligereza que adquiere la pieza en la parte instrumental, lo cual se acentúa

<sup>71</sup> Ver <<https://www.youtube.com/watch?v=ONBteQzqcyA>>.

<sup>72</sup> Comunicación personal de Ricardo García, 20 abr. 2019.

<sup>73</sup> Comunicación personal de Henry Guevara, 25 abr. 2019.

cuando el cantante pide al público el acompañamiento de palmas. La tragedia del tambobambino, la incontenible desesperación y la tristeza que nace de toda la fuerza del espíritu de que hablaba Arguedas<sup>74</sup>, deviene en la sala de concierto en un tema de entretenimiento y regocijo.



Figura 4. Conjunto Los Cholos cantando “Carnaval de Tambobamba”, 2015.

Un caso de transformación radical de la canción es el *remix* del guitarrista Rolando Carrasco Segovia, publicado el año 2016 en su disco *Memorias*.<sup>75</sup> Entiendo *remix*, siguiendo la definición de López-Cano, como la intervención en un tema de otra persona, al cual se le agrega otro material o tomas pre-existentes para generar una nueva pieza.<sup>76</sup> Carrasco Segovia toma la grabación de Arguedas *a capella* e inserta su guitarra para acompañarla. Los cambios que ejerce no son menores. Comienza con un arpegio en re menor, inspirado en la tradición de guitarra solista ayacuchana. Luego, en las dos primeras estrofas, corta la frase que descansa en la relativa mayor de la tónica (fa mayor en el *remix*), para introducir los llamados codos, es decir, las escalas intermedias que se tocan en los huaynos, un procedimiento que repite también al final de la frase, cuando la melodía regresa al primer grado de la escala en la voz y la tónica de re menor en el acompañamiento. En la segunda parte de las estrofas, aumenta igualmente una pausa a mitad de la frase para tocar un acompañamiento de rasgueo que remite ligeramente al toque de Jaime Guardia. La introducción de estos codos en la relativa mayor y en la tónica, a no dudarlo, relacionan esta grabación a la versión instrumental grabada por el Dr. García Zárate, quien, para matizar la melodía sin letra, recurre a pequeños pasajes de virtuosismo. En el estribillo, Carrasco Segovia duplica la melodía, sincronizando algunas veces con la articulación de Arguedas, otras entrando con un pequeño retraso, como es común en los ensambles de música andina más tradicionales. Pero hay otro aspecto que influye en la dinámica del *remix* y es la forma en que se silencia el “*scratch*” o “*fritura*” del canal de la voz —no olvidemos que se trata de la digitación de un disco de vinilo— lo que da a la versión, por momentos, un

<sup>74</sup> Ver ARGUEDAS, José María. *José María Arguedas: obra antropológica, op. cit.*, tomo 1, p. 356.

<sup>75</sup> CARRASCO SEGOVIA, Rolando. CD *Memorias*. Paqcha Sirena, 2016.

<sup>76</sup> Ver LÓPEZ-CANO, Rubén, *op. cit.*, p. 230.

carácter algo artificial. El ambiente sonoro de la grabación de Arguedas es suprimido aquí en aras de una mayor fidelidad.



Figura 5. Carátula del disco *Memorias*, de Rolando Carrasco Segovia, 2016.

Carrasco Segovia no parece ser consciente de las modificaciones que hace al tema del tambobambino. Así, afirma en la escueta presentación del disco: “[...] hemos recurrido a la tecnología para así poder acompañar en la guitarra a nuestro querido José María Arguedas, quien grabara sin acompañamiento instrumental el Carnaval de Tambobamba”.<sup>77</sup> Aunque su discurso está orientado a la preservación del “original” arguediano, lo que hace Carrasco Segovia, *de facto*, es transformarlo radicalmente, en cuanto, como estipulan Stanyek y Piekut para el *deadness*, manipula el proceso temporal de grabación, dislocando, recolocando y relocalizando instancias corpoauditivas en una relación intermundana<sup>78</sup>: la guitarra de Carrasco Segovia acompaña mientras la voz de Arguedas, desde el más allá, canta. Puede argumentarse que Carrasco Segovia sí resguarda la versión “original” en cuanto la reproduce, pero ello significaría omitir todas las alteraciones que el guitarrista, sin consentimiento del intérprete Arguedas, realiza en dicha grabación, así como los diálogos que emprende con las versiones del Dr. García Zárate y Jaime Guardia. ¿No es esta versión, una vez más, la expresión dinámica del repertorio?

<sup>77</sup> CARRASCO SEGOVIA, Rolando, *op. cit.*, p. s./n.

<sup>78</sup> Ver STANYEK, Jason & PIEKUT, Benjamin. *Deadness: technologies of the intermundane*. In: STERNE, Jonathan (ed.). *The sound studies reader*. London & New York: Routledge, 2012, p. 305.

## El tambobambino en y más allá de Tambobamba

¿Qué tan representativo es el “Carnaval de Tambobamba”? Supongamos por un momento que Arguedas no lo hubiese grabado. La canción hubiera desaparecido tal vez de la memoria colectiva de los tambobambinos como muchas otras que se cantan durante el carnaval y que no pasan de tener un significado efímero en las festividades. Ya sé que puede parecer que estoy exagerando, pero tengo serios motivos para hacerlo. La antropóloga peruana Carmen Ilizarbe, que visitó Tambobamba durante las fiestas del carnaval el año 2019, me comenta: “Yo preguntaba siempre si conocían el [carnaval] tambobambino, es decir, siempre que había música alrededor, y todos siempre dijeron que sí, que por supuesto. También preguntaba si lo cantaban, especialmente si lo cantaban en el carnaval, el T’ikapallana, y me decían que por supuesto. No lo escuché en el tiempo que estuve allí (dos semanas) y especialmente no lo escuché en el T’ikapallana donde me decían que con seguridad lo escucharía”.<sup>79</sup>

Si algo me sugieren las palabras de Ilizarbe es que el “Carnaval de Tambobamba” de los tambobambinos difiere del que imaginamos quienes lo conocemos como un dato etnográfico o un producto de consumo. O para decirlo con todas sus letras: El “Carnaval de Tambobamba” grabado por Arguedas es tal para nosotros, mas no para los tambobambinos, quienes no consideran la canción como emblemática de sus fiestas de carnavales, al menos no de las recientes.<sup>80</sup>

Dicho esto, puedo volver ahora a mi hipótesis y afirmar que Arguedas convirtió una canción en material etnográfico y que al hacerlo generó un “original” en el archivo que permitió su conversión en un producto de consumo comercial que lo regresaba al repertorio, trastocando así aspectos musicales, textuales, tecnológicos, jurídicos y afectivos de la canción. Aunque los intérpretes de las diversas versiones suelen asumir un discurso de autenticidad cuando se refieren a ella, en muchos sentidos, la canción del tambobambino no es la misma; sus versiones son, más bien, derivadas de ella, recontextualizaciones en diferentes niveles que producen fases de vida, es decir, un discurso de autoría compartida o una biografía de la canción en el tiempo del consumo como muestra el siguiente cuadro tabular.

El ejemplo de la canción indígena grabada por José María Arguedas nos permite repensar el rol de los archivos de música en el siglo XXI. Si estos estaban vistos como museos sonoros, productos de la colonización ideológica, en la primera mitad del siglo pasado, hoy podemos movernos, sobre la base de casos como el que he expuesto, hacia una concepción que dé cuenta de su importancia para la renovación de los repertorios que ellos resguardan. Realmente, los archivos no solo producen dinámicas de fijación de piezas; también, al hacerlos accesibles a un público determinado, contribuyen a reinventar la cultura y transformar las tradiciones. En ese sentido, el archivo, para decirlo con palabras de García, “deviene en un dispositivo de administración de huellas que permite

<sup>79</sup> Comunicación personal de Carmen Ilizarbe por mail el 23 abr. 2019.

<sup>80</sup> Vale la pena recordar que las repercusiones del archivo, sin que ello altere nuestras afirmaciones, a veces son las contrarias, como cuando influyen en la percepción que tiene una comunidad de su propia música, como demuestran los casos mencionados. Ver NANNYONGA-TAMUSUZA, Sylvia y WEINTRAUB, Andrew N., *op. cit.*, y LANDAU, Carolyn, *op. cit.*

la reactivación de los registros mediante distintas impresiones orientadas o condicionadas por [distintas] fuerzas".<sup>81</sup> ¿No justifica ello que sigamos alimentándolo con nuevos registros, usándolos como depositarios de herramientas de cultura en continuo movimiento? La labor de los archivos no es la de impedir el cambio ni promoverlo. En su rol de custodios, lo que nos ofrecen al almacenar saberes es el acceso a bienes culturales para resignificarlos e insertarlos a nuestras realidades, como es afín a toda producción de cultura.

<i>Contexto</i>	<i>Formato</i>	<i>Intérprete</i>	<i>Status</i>
Tambo-bamba	oral	anónimo	canción de carnaval
Cusco (¿?)	oral	anónimo	canción de carnaval
estudio (Lima)	grabación análoga	Yma Súmac (1943)	canción comercial
archivo (Lima)	transcripción de la letra	J.M. Arguedas (1949)	dato etnográfico
archivo (Lima)	grabación análoga	J.M. Arguedas & A. Navarro (¿1965?)	registro etnográfico
archivo (Lima)	grabación análoga	J.M. Arguedas (¿1969?)	registro etnográfico
estudio (Lima)	grabación análoga	Jaime Guardia (1984)	producto comercial
estudio (Lima y Cusco)	grabación digital	Sylvia Falcón (2013)	producto comercial
estudio (Lima)	grabación digital	Los Cholos (2015)	producto comercial
estudio (Lima)	remix digital	Rolando Carrasco (2016)	producto comercial

Quiero, para terminar, regresar un instante a la primera imagen de este artículo, a Arguedas cantando frente al magnetófono, convencido de que la grabación preservaría este canto que tanto le había impresionado. No lo sabía, pero al crear una entrada en el archivo de la Casa de la Cultura, estaba al mismo tiempo direccionando esa canción de carnaval hacia el repertorio y, al hacerlo, la empujaba también hacia su constante mutación.

*Artigo recebido em 15 de setembro de 2022. Aprovado em 5 de outubro de 2022.*

<sup>81</sup> GARCÍA, Miguel A., *op. cit.*, p. 253.