

Charango indígena y charango mestizo: dos universos en contraste y correspondencia

Italo Pedrotti

Charanguista, Musicólogo
Docente de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano



*Julián Cama
Comunidad Molle Puncu, Sucre, Bolivia*



*Ernesto Cavour
La Paz, Bolivia*

Resumen

Las ideas expuestas en el presente artículo forman parte de un trabajo de tesis para el programa de Magíster en Musicología de la Universidad de Chile. En dicho trabajo planteo la hipótesis general acerca de la existencia de tres universos charanguísticos en Bolivia: el indígena, el cholo y el mestizo. También planteo una hipótesis específica en torno a la idea del origen cholominero del charango k'alampeador, que a su vez se convierte en el tema con mayor desarrollo dentro de ese trabajo.

Para esta publicación he decidido presentar un panorama general de los universos indígena y mestizo asociados al charango dentro del territorio andino, de tal forma de poder comprender hasta qué punto un mismo instrumento musical puede corresponderse a sí mismo desde dos realidades tan distintas. El análisis se centra en las formas de correspondencia simbólica que el charanguista mestizo elabora en torno a la figura del indio, así como las respectivas distancias o cercanías que él establece con este imaginario a modo de construcción identitaria.

Definiciones preliminares

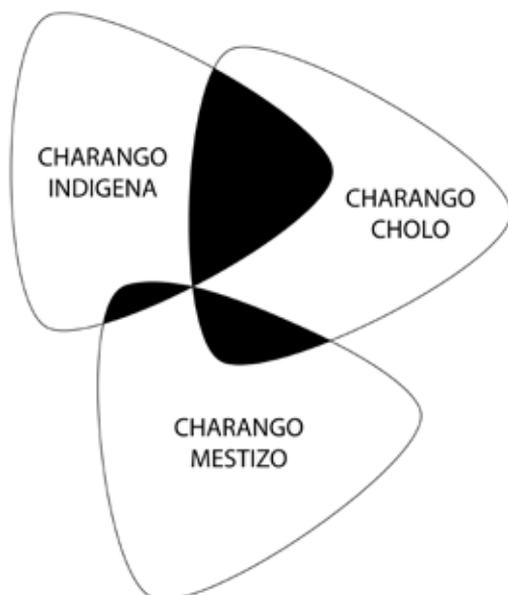
Desde que comenzó el proceso de conquista y mestizaje en América, se han acuñado diversos términos que han permitido identificar a los habitantes de estas tierras en función de su posicionamiento en el marco social. En muchos casos, estas denominaciones han surgido desde la verticalidad del poder en perjuicio de los grupos dominados económicamente, sin embargo, con el paso del tiempo, estas denominaciones han llegado a ser parte del lenguaje convencional con que nos hemos ido definiendo.

En el presente trabajo haré uso de tres distinciones básicas que permiten identificar tres grupos sociales bien determinados, me refiero a: “indígenas”, “cholos” y “mestizos”. Al hablar de tres distinciones no pretendo decir que no existen subcategorizaciones más sutiles ni otros grupos sociales. Tampoco quiero decir que se trate de grupos rígidos, sin relaciones de reciprocidad entre ellos o que no tengan posibilidades de cambios identitarios internos. Precisamente las fronteras que podrían establecerse entre estas categorizaciones están en una permanente dinámica de cambio debido a las interrelaciones que van experimentando a diario. En definitiva, me valdré de estas distinciones solo como herramientas necesarias para desarrollar mi análisis, sin entrar en cuestionamientos de carácter ético en torno a las interpretaciones sensibles que puedan generar. En general, siempre me referiré a estos grupos sociales como si se tratara del género masculino, sin embargo, me estaré refiriendo, obviamente, a hombres y mujeres.

De acuerdo con mis observaciones y teniendo en cuenta las definiciones que la propia sociedad andina establece en sus relaciones cotidianas, he podido llegar a identificar que los “indígenas” o “indios” son esencialmente los campesinos de habla quechua o aimara (en el caso de la región andina) unidos por una misma cosmovisión y por relaciones de parentesco ancestrales que les han permitido mantenerse todavía como una unidad cultural reconocible y diferenciada de la occidental (que se evidencia en los pueblos y con más fuerza en las ciudades). El mestizo, en cambio, es el habitante de la urbe, que ha tenido un cierto grado de educación formal en las escuelas públicas, que solo habla español y cuyos apellidos dan cuenta del componente europeo-

español de sus sangre. El mestizo puede optar a un título profesional, trabaja en los servicios públicos, es capataz de hacienda, profesor o empresario. Básicamente, el mestizo es el resultado de la unión que se ha venido dando entre indígenas y extranjeros o indígenas y “criollos” (hijos de extranjeros nacidos en tierras andinas). El “cholo”, en el caso de Bolivia, sería el indígena urbano, el campesino que ha migrado del campo a los pueblos o a la ciudad y que ha sobrevivido gracias a su trabajo como obrero en las minas, en las industrias y en el comercio informal de las ciudades. El cholo habla quechua o aimara y además español. Su sangre, nombres y apellidos pertenecen tanto al mundo indígena como al occidental, ya que puede tratarse de hijos resultantes del contacto entre indígenas y mestizos o puede tratarse de indígenas que viven en la urbe. La vestimenta del cholo refleja su advenimiento al mundo occidental. Caso particular en este sentido es el de las cholos en Bolivia, que han generado una particular identidad en su forma de vestir. En general, estas distinciones o categorizaciones se convierten en herramientas necesarias para entender una serie de procesos que ha ido experimentando la sociedad andina y que, de acuerdo al momento histórico, se ha comprobado cuán movibles pueden llegar a ser.

El siguiente diagrama permite distinguir los tres universos charanguísticos que existen hoy en Bolivia. Para este contexto en particular, se establecen las correspondientes zonas de encuentro desde el punto de vista de las influencias culturales entre cada sector.



CHARANGO CAMPESINO INDÍGENA

El proceso de incorporación

El charango surge como parte de un proceso de incorporación de elementos europeos a la cultura andina. Esta incorporación se da fundamentalmente, en el caso del charango, a nivel material, a nivel del objeto-instrumento, del principio acústico de producción sonora, pero no a nivel de la técnica de ejecución ni de las formas musicales, ni del estilo ni de las funciones. Más bien se inventaría una técnica y se adaptaría el instrumento a formas musicales existentes en el universo musical del hombre andino. Esta manera de integrar elementos nuevos provenientes de la cultura dominante y resignificarlos dándoles contenidos propios es un mecanismo fundamental del proceso de mestizaje. En relación con la supervivencia de la “cultura india”, José María Arguedas sostiene que desde la llegada de los conquistadores a América todo ha cambiado, y que, precisamente, la vitalidad de la cultura prehispánica ha quedado comprobada en su capacidad de cambio, en su capacidad de integrar elementos ajenos, dotándolos de nuevos contenidos, y en la capacidad de crear identidades distintas y propias, diferentes a la occidental.¹

¿En qué momento, bajo qué circunstancias y dónde habría aparecido un instrumento con identidad propia que permitiera diferenciarlo de los cordófonos europeos? Estas y otras interrogantes quedan planteadas como parte de una trama que se extiende a todos aquellos procesos en los que la práctica transgeneracional ha sido el vehículo fundamental de transmisión de contenidos y de preservación de códigos identitarios. En la época en que surge el charango no existían las fronteras tal como las conocemos hoy, el territorio andino estaba entonces bajo el dominio de la corona española y la cultura de los pueblos indígenas de habla quechua y aimara mantenía un firme lazo con su pasado precolombino. El charango entonces comenzó a circular y a difundirse dentro del territorio andino como consecuencia del intercambio comercial entre comunidades y también debido al constante movimiento de mano de obra indígena entre los centros mineros y las ciudades coloniales. Es muy probable entonces que, gracias a un interesante proceso creativo, los indígenas andinos desarrollaran el charango, logrando adaptar un nuevo instrumento a antiguas tradiciones musicales. Ellos pudieron desarrollar una técnica de ejecución propia y que todavía es posible escuchar en el mundo campesino andino. Fueron, por lo tanto, estas culturas las responsables de poner en un instrumento la identidad que más tarde sería recogida y resignificada por los cultores mestizos de las ciudades andinas.

Como en todos los procesos culturales, el origen del charango responde a una serie de fenómenos interrelacionados que fueron generando complejas

1 José María Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Lima, siglo XXI editores, 1998, p2

redes de comunicación en los Andes durante todo el período colonial. Esta situación nos coloca como frágiles observadores, maravillados ante el milagro de la creación de un objeto que encierra en sí mismo el misterio de su origen.

El material sonoro

Una manera de constatar cómo se fue integrando el charango a la tradición cultural de las comunidades andinas es observando la manera en que los indígenas han ido trabajando el material sonoro que les proporciona el instrumento, cómo han llegado a hacer que el sonido de las cuerdas se haga parte de su propio universo sonoro. Arguedas habla de una indigenización de los instrumentos, refiriéndose a la manera en que estos adoptan nuevas características y reafirman una nueva personalidad. ¿Por qué el charango no conservó el tamaño de la vihuela?, ¿por qué, aunque existe gran variedad de charangos, todos siguen la tendencia a conservar su reducido tamaño? Si observamos lo que sucede con el registro presente en la voz de los cantos campesinos femeninos o el ámbito en el que se mueven los violines andinos e incluso el registro de gran número de flautas, nos daremos cuenta de que existe una estética que privilegia los sonidos agudos.

Aparte del registro, es posible detectar otra característica que el charango ha podido asimilar perfectamente, me refiero al concepto “armónico-melódico” usado por los indígenas. Este concepto precisamente es un concepto dual, en el que las melodías siempre existirán sobrepuestas a un tejido armónico inmanente. Cuando escuchamos tocar la rica variedad de flautas andinas, siempre se escucha una impresionante masa sonora cargada de armónicos. Pareciera ser que no existe sonido sin su correspondiente raudal de frecuencias asociadas a la frecuencia fundamental. La estética andina precisamente busca evidenciar estos sonidos, que hacen que una melodía se dibuje siempre sobre una rica textura armónica. En el charango indígena se reproduce la misma situación, ya que la técnica de ejecución basada en el rasgueo de las cuerdas posibilita que la melodía siempre aparezca “armonizada” por otras voces. La mano derecha rasguea todas las cuerdas, a la vez que la mano izquierda adopta posiciones para cada nota de la melodía en cuestión. Las melodías son simples y repetitivas, generadas, en el caso del charango, por la cuerda más aguda de la respectiva afinación que se esté utilizando. Los pares de cuerdas no se pulsan ni de a una ni de a dos, de tal forma que nunca se escuchará una línea melódica desnuda ni acompañada por una segunda voz, como podría suceder en la música más occidentalizada cultivada en las ciudades por los charanguistas urbanos. Esta técnica de rasgueo de melodías no obedece a una imposibilidad kinésica de la mano del indígena que le impidiera aprender a pulsar o puntear las cuerdas separadamente, sino que responde a una concepción sonora arraigada en su propia cultura.

Antes de la utilización de las cuerdas metálicas en los charangos del campo, los encordados fueron de tripa de animal y, probablemente, su sonoridad era distinta. En la actualidad es prácticamente imposible encontrar charangos con este tipo de encordado. Los charangos más antiguos que he observado siempre han sido con encordado de metal y con las cuerdas agrupadas de a pares. Este hecho produce bastante más sonoridad que una cuerda simple y se refuerza la idea de la melodía acompañada de armónicos resonantes. Otro concepto propio de la cultura musical indígena andina es el que tiene que ver con la interpretación colectiva y la ritualidad asociada a las fiestas agrícola-religiosas, que además propician el encuentro entre los jóvenes charangueros y las muchachas cantoras.

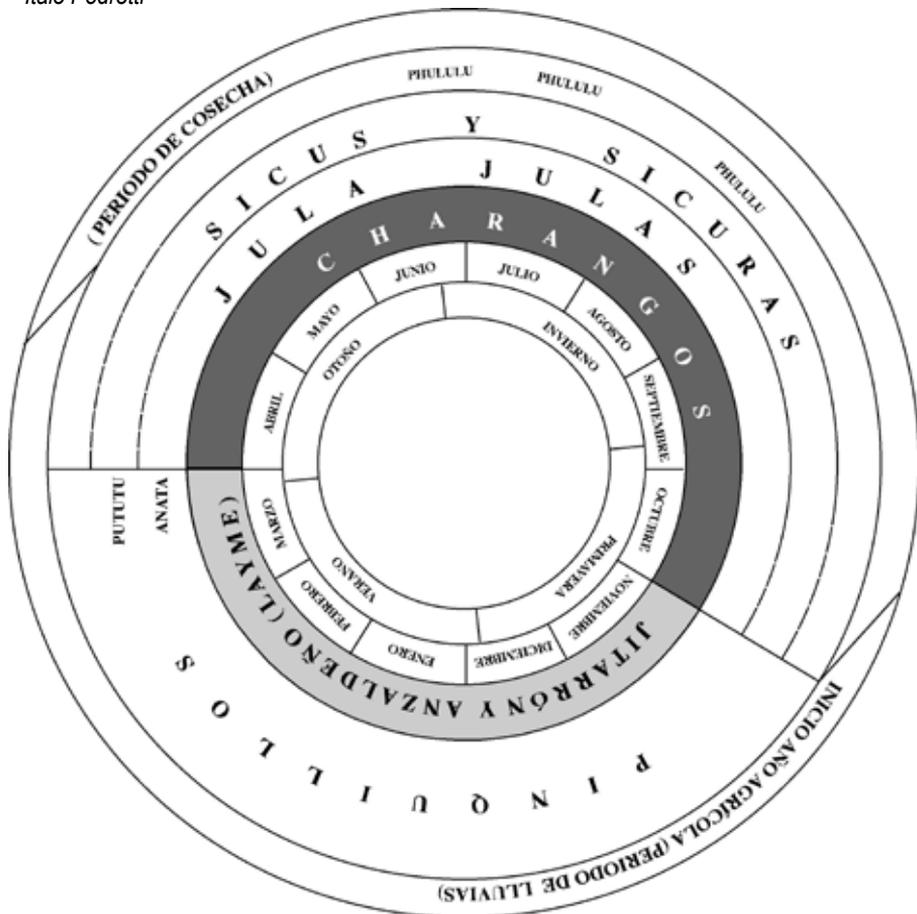
La agricultura como eje de la cultura musical

La música en las comunidades indígenas andinas ha estado estrechamente ligada a los ciclos de la naturaleza. La tierra produce el alimento de acuerdo a un orden dado por las estaciones climáticas, éstas determinan una calendarización de la vida en comunidad, se organiza el trabajo y las fiestas, en las que la música juega un rol fundamental. El calendario agrícola divide básicamente el año en dos etapas, una que corresponde a la época de las lluvias y otra que corresponde a la época seca. De esta forma, las fiestas se reparten durante todo el año entre los períodos laborales determinados por las faenas de la agricultura. Con la llegada de los españoles se produce una serie de cambios que van modificando esta práctica. La Iglesia impone sus ritos y sus santos, de tal forma que las fiestas agrícolas incorporan una serie de elementos pertenecientes a la tradición católica, sin embargo se conservan muchos de los conceptos que permiten seguir manteniendo una estrecha vinculación con los procesos naturales y con la ritualidad ancestral, que en definitiva son los elementos que regulan la dinámica de la vida en comunidad.

Dentro de las celebraciones definidas por el calendario agrícola, los charangos juegan un rol bien definido, ya que sus afinaciones están determinadas por cada fiesta en cuestión. De esta forma se desarrolló en el campo un sistema coherente que relaciona el tiempo con las fiestas, la producción agrícola y los instrumentos musicales, tal como lo grafican los siguientes esquemas² que dan cuenta de las dinámicas festivas en el norte de Potosí.

2 El calendario lineal ha sido desarrollado por el investigador boliviano Hector Gonzáles Quiroz como producto de sus estudios de campo en la región nortepotosina . El calendario circular ha sido proporcionado por el investigador boliviano Walter Sánchez y forma parte de un estudio publicado en el boletín N°12 del Centro de Documentación de Música Boliviana perteneciente al Centro Pedagógico y Cultural de Portales, Cochabamba, octubre de 1988. p.39.

ESTACIONES	INVIERNO			PRIMAVERA			VERANO			OTOÑO		
	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPTIEMBRE	OCTUBRE	NOVIEMBRE	DICIEMBRE	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO
MESES	FRÍA			CALOR			HUMEDA			SECA		
EPOCA	JUYPHI PACHA			LAPAKA PACHA			JALLU PACHA			AWTI PACHA		
FIESTAS ANDINAS	AÑO NUEVO ANDINO		PACHA MANA		DÍA DE LOS DIFUNTOS				JANA JHATA (ANATA) CARNAVAL		PASCUA	FIESTA DE LA CRUZ
UTILIZACIÓN DEL CHARANGO	La utilización del instrumento es de forma natural, en ocasiones de reuniones familiares o de amistad (en una chichería o en una fiesta)						La utilización del instrumento es en relación a la necesidad de las lluvias para una mejor producción agrícola, y el agradecimiento a la Pachamama por los frutos de la tierra.					
TEMPLES	CHARANGO						KHONKHOTA, TALAUCHI, JITARA Y LA MEDIANA					
	Jaika Temple, Runa Temple, Temple Maulín, Falso Temple o Temple Diablo						Temple Pascua, Temple Valle Mayu, Kimsa Temple					
TRABAJOS DE AGRICULTURA	DESCANSO DE LA TIERRA			PREPARACIÓN DE LA TIERRA PARA LA SIEMBRA			ÉPOCA DE LLUVIAS			PRIMERAS COSECHAS		
FIESTAS CATÓLICAS	CORPUS CRISTI	APOSTOL SANTIAGO	VIRGEN ASUNCIÓN SAN BARTOLOMÉ	VIRGEN DE LA MERCED	VIRGEN DEL ROSARIO	TODOS LOS SANTOS, SAN ANDRÉS	NAVIDAD	REYES MAGOS	VIRGEN DE LA CANDELARIA	CUARESMA	PASCUA	FIESTA DE LA CRUZ



La música de estas comunidades está organizada gracias a un complejo tramado, tanto a nivel económico-social como mágico-religioso. Esto determina, por lo tanto, en qué momento usar determinados instrumentos musicales, cuáles son los templos de los cordófonos, qué ritmos se ejecutan, qué danzas se bailan y qué coplas se cantan. Todo esto estaría determinado por el calendario cíclico anual durante el cual estas comunidades renuevan sus vínculos de reciprocidad y dependencia continua con Dios, los santos, los diablos y sus muertos.

La creación musical como una experiencia

La concepción aimara del universo espacio-temporal contempla una división tripartita de este. De esta forma existirían tres estados de existencia: *Alax Pacha*, *Aka Pacha* y *Mankqha Pacha* o *Ukhu Pacha* (cielo, tierra y subsuelo, respectivamente). Bajo esta concepción, los estados del mundo superior e inferior se relacionan con los seres humanos, manteniendo vínculos de reciprocidad y dependencia renovables constantemente y de manera cíclica.

El mundo de arriba es la tierra alta donde residen los astros, Dios/Sol, los santos católicos, las deidades que legitiman la autoridad, todo lo que representa el orden controlado y todo aquello que involucra luminosidad. El mundo

intermedio es el mundo de la superficie terrestre, el mundo del ser humano que convive con la naturaleza y donde la tierra es domesticada por el trabajo. El mundo de abajo, el de las oscuras profundidades habitadas por los diablos, los muertos, las fuerzas del paisaje y otros seres del antiguo panteón aimara como los *supay* o los *sajjra*. Es el mundo de la energía incontrolable, genésica, renovadora y creadora, es el lugar de donde surge la música y la poesía.

El músico va a “sacar” las melodías a ciertos lugares secretos, cerca de los precipicios, junto a las vertientes, a las corrientes de agua donde la divinidad se manifiesta en la figura del Sereno (*Sirinu, Sirina, Sirena*). A este personaje de características fisonómicas duales o *kariwarmi* se le identifica tanto con lo masculino como con lo femenino; su voz, al igual que la de las sirenas, es femenina y oírlo puede provocar la locura. Sereno emerge de las vertientes de agua, desde las profundidades y durante la noche, para recibir las ofrendas que los músicos le otorgan a cambio de nuevas canciones y del poder que le transfiere a los instrumentos que él toca mientras canta sus huaynos. Él es el encargado de hacer que los charangos adquieran un notable sonido y que sean capaces de atraer a las *imillas* o muchachas jóvenes en busca de pareja. El paso del Sereno desde el mundo de *Manqha Pacha* al mundo de los hombres es considerado peligroso, razón por la que debe ser convocado por los maestros músicos de la comunidad o *licoiras* y los *aysiris* que son los que “conocen”. Las ofrendas o *ch'allas* consistentes en hojas de coca, alcohol fuerte y comidas rituales que se depositan junto a los instrumentos, ponen de manifiesto este concepto de reciprocidad mencionado anteriormente. Es costumbre que los músicos que van a “serenar” sus instrumentos esperen al Sereno a distancia prudente del lugar donde aparecerá. La espera se realiza tomando alcohol (elemento fundamental de todas las celebraciones andinas) y sahumando *k'oa*, de tal forma de mantenerse en vigilia hasta el momento en que puedan oír las canciones que serán memorizadas y recordadas al día siguiente. Este es un acto de valentía, ya que en el intento se puede perder la razón o recibir alguna desgracia. El sueño de la noche completará el proceso hasta el otro día, cuando los músicos despierten y sean capaces de mostrar las canciones a la comunidad. El poder encantador del Sereno reside dentro de los instrumentos, pero puede ser traspasado al músico, dotándolo de un talento especial para tocar. Sin embargo, si el músico se encuentra ebrio y solo, Sereno puede conducirlo hacia las profundidades en un estado de locura y comérselo vivo.

El proceso de creación musical se constituye entonces en una experiencia muy particular, en la que participa un intermediario entre el mundo de la superficie y el mundo de las profundidades. El acto de “sacar” las melodías es conocido como *orqoy*³ y forma parte de una concepción metafísica en donde el plano consciente de lo cotidiano se complementa con el inconsciente de los sueños y en donde el límite de la cordura es muy difuso, por lo tanto susceptible de ser traspasado.

3 Martínez 1992: 36

CHARANGO MESTIZO URBANO

La identidad mestiza en el área andina

Desde la llegada de los conquistadores a las costas del nuevo continente, la cultura del indígena ha sufrido muchas transformaciones que se han vivido en base a un proceso de aculturación, con todas las características propias de una situación donde una cultura dominante se impone a otra, cambiando sus estructuras y generando nuevas identidades gracias a un lento proceso de adaptación y cambio. Aguirre Beltrán⁴ establece una interesante relación entre mestizaje y aculturación en su estudio histórico del proceso de aculturación en México colonial y contemporáneo. En él demuestra que los mestizajes son un resultado de “la lucha entre la cultura europea colonial y la cultura indígena (...) Los elementos opuestos de las culturas en contacto tienden a excluirse mutuamente, se enfrentan y se oponen unos a otros; pero, al mismo tiempo, tienden a penetrarse mutuamente, a conjugarse y a identificarse”. Este enfrentamiento sería entonces el que permitiría el nacimiento de una nueva cultura, la cultura de los mestizos.

Siempre que se habla de mestizaje existe una asociación implícita con la idea de cruces raciales, y en este sentido, habría que tener en cuenta que no existen las “razas puras”. De hecho, los peninsulares que comenzaron a llegar a América no constituían un grupo homogéneo desde el punto de vista étnico, traían en sus genes componentes adquiridos a través de una larga historia de contactos con otros pueblos europeos y con pueblos del norte de África. El término “mestizo” ya era usado por los españoles en el siglo XVI y era aplicado en América a los descendientes “mezclados”. Por otra parte, durante La Colonia se dieron muchos tipos de enlaces étnicos en América, los españoles, mayoritariamente venían sin mujeres, por lo que sus descendientes eran hijos de mujeres indias y de las esclavas negras traídas de África. A esto habría que sumar los respectivos cruces entre indios, negros, mestizos y criollos, situación que amplía mucho más la gama desde el punto de vista de la diversidad racial o étnica en las tierras conquistadas.

En cuanto al espacio físico ocupado por los conquistadores, siempre existió un criterio orientado a la apropiación de aquellos asentamientos precolombinos de singular importancia para los andinos, quienes fueron desplazados hacia las zonas rurales y fueron siendo testigos de cómo paulatinamente se iban sentando las bases de la nueva sociedad colonial urbana. En las nuevas ciudades construidas por los conquistadores, comienza también un paulatino proceso de cambio interno y de transformaciones a nivel social, ya que es la misma cultura europea la que va cambiando, la que va adquiriendo nuevos rasgos con el paso del tiempo y con las nuevas generaciones que van poblando las urbes. De esta forma entonces, desde que se empezó a desarrollar una dinámica en torno al establecimiento de las ciudades coloniales andinas, se comenzaron

4 Aguirre 1970:58-59

a conformar las diferencias sociales entre los primeros habitantes de estos centros urbanos. La clase dominante, constituida por españoles y criollos, normaba la vida cultural de las ciudades, razón por la cual la música indígena era despreciada y marginada al mundo rural, al cual la población indígena había sido relegada. Bajo esta situación, el sector mestizo tuvo que ir buscando y elaborando una identidad que al parecer siempre ha estado mediada entre el deseo de pertenecer a la élite dominante, por una parte, y su reconocimiento con el mundo indígena, por otra.

Los mestizos poblaron tanto las ciudades como el campo, desempeñándose como pequeños empresarios, comerciantes o capataces en las haciendas criollas donde tomaban contacto directo con el mundo indígena. Thomas Turino, en sus estudios de campo realizados en torno al charango mestizo en Cuzco y Puno entre los años 1981 y 1982, señala:

Los charanguistas de 60 y 70 años con quienes estudié aseguraron que la suya era la primera generación de mestizos en tocar charango en los centros urbanos serranos. Las historias personales de estos hombres dan testimonio de que cada uno viene de sectores de clase media y de que vivieron sus primeros años en zonas rurales como hijos de propietarios de tierras. Siendo claramente de familias privilegiadas en sus distritos rurales, estos mestizos tuvieron contactos cercanos con todos los aspectos de la cultura indígena que los rodeaba. Ellos aprendieron quechua (o aymara) desde niños, y de acuerdo con muchas personas, fue su primera lengua. También aprendieron a tocar música campesina e instrumentos musicales como el charango y la quena desde una edad temprana, ya que esta tradición provenía de los ámbitos rurales en que vivían. Sus actividades musicales, sin embargo, en la gran mayoría de casos reportados, encontraron una firme resistencia por parte de los padres, quienes les prohibían tocar el charango y la música asociada con la cultura indígena y el “bajo pueblo”. Esto subraya el bajo status social del charango y sus asociaciones con la cultura indígena. Cuando muchachos, los mestizos con quienes trabajé reportaron que ellos llevaban a cabo sus actividades musicales de una manera clandestina, aprendiendo de los campesinos que acostumbraban a trabajar en las tierras de sus familias.⁵

Es muy probable que esta situación de contacto y aprendizaje fuese una práctica que desarrollaron los mestizos con anterioridad al siglo XX, pero que estuviera relegada más bien a un ámbito privado y siempre en un contexto rural. Turino identifica dos fuerzas contradictorias que determinan la naturaleza de la tradición contemporánea del actual charango urbano mestizo en el sur andino peruano. Estas fuerzas fundadas en un “factor hegemónico” y un “factor de

5 Turino 1984:12-13

identidad”, por una parte, hacen que los grupos que se esfuerzan por ir hacia arriba en su movilidad social adopten los valores y manifestaciones culturales externas pertenecientes al grupo dominante, como un esfuerzo por unirse a la elite a la vez que van generando sentimientos de inferioridad en relación a los valores basados en el poder de la clase dominante. Por otra parte y en relación al segundo factor, es posible detectar que los miembros de un grupo dominado social y económicamente trazan conscientemente símbolos o refuerzan manifestaciones culturales de su mismo grupo, en muchos casos heredadas de una tradición ancestral, para así contraponer públicamente su propia unidad, identidad y autoestima frente a la opresión y al prejuicio. En este sentido, el charango mestizo sería un símbolo de identidad tomado del mundo indígena y remodelado por la cultura mestiza, que además lo reivindicaría desde el punto de vista ideológico, dotándolo de contenidos provenientes de una línea de pensamiento difundida en gran medida por el movimiento indigenista de comienzos del siglo XX⁶.

La técnica de ejecución y el estilo musical

El charango más difundido en la actualidad en las ciudades andinas y que es ejecutado por intérpretes mestizos es un instrumento que ha tenido un desarrollo muy distinto al charango de los indígenas y al de los cholos o indígenas urbanos. Las diferencias no solo abarcan el ámbito organológico, sino que comprenden aspectos como la técnica, la estética sonora, los usos y las funciones sociales. El charango mestizo, como veremos más adelante, encuentra su espacio natural en los escenarios, en el ámbito del concierto y los aplausos, ejecutando piezas musicales ante un público y desarrollando un circuito de difusión mediado fundamentalmente por la producción discográfica.

El charango mestizo reconoce claros estándares en su fabricación, afinación y tipo de encordado. La longitud vibrante de sus cuerdas es de 36 cm, la afinación usada corresponde al temple natural y el material de sus cuerdas es de plástico.

En cuanto a su ejecución, la técnica mestiza guarda un parentesco cercano con la técnica guitarrística, sobre todo en cuanto a la división que existe entre la pulsación de una melodía con las cuerdas individualizadas y el rasgueo a modo de acompañamiento armónico. Cuando se rasguea para “acompañar una melodía”, se recurre a módulos o patrones rítmicos en los que no es posible distinguir una línea melódica derivada de ese rasgueo, como en el caso de

6 Movimiento ideológico que tuvo en Perú su apogeo entre 1910 y 1940. Según Mafil Francke, los indigenistas proclamaban que la cultura regional, y por ende la nacional, debían ser definidas a la luz de la cultura indígena andina. Los indigenistas rechazaban los valores criollos e hispánicos por ser imperialistas y foráneos, y ensalzaban la cultura indígena como la verdadera base sobre la cual construir la cultura peruana.

la ejecución campesina o del estilo k'alampeado del sector cholo en Bolivia. Esta manera de ejecución, a la que se le suman recursos propios como los repiques y trémolos de la mano derecha, se presta perfectamente para que el charango se desarrolle muy naturalmente dentro de los cánones de la música popular occidental. En Bolivia y Perú, se han desarrollado estilos urbanos muy característicos y perfectamente diferenciables. Es notable cómo en el caso del charango mestizo peruano se fue desarrollando un estilo muy definido basado en la técnica del *t'ipi*⁷⁷, un rasgo distintivo que los mestizos urbanos del Perú se han encargado de resaltar como una característica que los define estilísticamente. En el caso de Chile y Argentina, se han desarrollado estilos que provienen fundamentalmente del estilo mestizo boliviano.

En cuanto al repertorio del charango mestizo, se trata de piezas musicales relativamente breves (3 minutos), basadas en ritmos o géneros musicales provenientes de la conjunción entre el mundo indígena y el español. Estos géneros se pueden entender perfectamente dentro de los patrones definidos por el mundo musical de occidente, ya que se ajustan a una cifra de compás específica y a un desarrollo armónico determinado por el concepto de tonalidad. Como ejemplos se pueden mencionar el huayno (ritmo en 2/4), bailecito (ritmo en 6/8), cueca boliviana (ritmo en 6/8), chacarera (ritmo en 6/8), marinera (ritmo en 6/8), zamba argentina (ritmo en 6/8), etc.

Si bien el huayno proviene del mundo indígena, cuando es interpretado por los cultores mestizos adquiere una personalidad distinta, una sonoridad filtrada por el oído urbano y dentro de una estética definida por los parámetros mencionados anteriormente. En este sentido, el estilo del charango mestizo boliviano ha definido una sonoridad muy característica al momento de rasguear las cuerdas, que pone de manifiesto un énfasis interpretativo muy distinto al que se puede apreciar en la manera de rasguear y pulsar que han desarrollado los intérpretes peruanos.

El escenario como eje de la cultura musical

Como veíamos anteriormente, el movimiento indigenista desarrollado no solo en Perú, sino que en el resto de los países andinos, conectado luego con el auge que tuvo en Latinoamérica el pensamiento marxista durante las décadas del 60 y 70, han sido elementos muy importantes para la revaloración de la cultura andina a nivel del círculo intelectual urbano. Esta conciencia reivindicadora de los valores indígenas, asociada a la lucha de clases del proletariado, fueron

7 Término quechua que significa puntear. Esta manera de ejecutar el charango se caracteriza por la pulsación de dos pares de cuerdas con los dedos índice y pulgar, las cuales generan melodías paralelas estructuradas en base a intervalos de terceras, quintas y unísonos. Además permite sostener el sonido de melodías con valores de duración mayores, gracias a la rápida y constante ejecución consecutiva de pulgar e índice.

ideas que generaron a nivel latinoamericano un movimiento cultural de mucha repercusión popular. De esta forma, la música tradicional de los pueblos indígenas se transformó en fuente de inspiración para la música popular, creándose las estructuras de lo que hoy se conoce como “la música de raíz folclórica latinoamericana”.

A finales de la década del sesenta, en todos los países que comparten la cultura andina comienzan entonces a surgir grupos musicales de mestizos urbanos que cultivan el género de la llamada “música andina”, también conocidos como grupos de proyección, en donde el charango se une al sonido de guitarras, queñas, bombos y zampoñas. Además comienzan a proliferar los ballets folclóricos y los festivales de música folclórica, todos estos en el marco del espectáculo. Hay que considerar que en todo este proceso, la industria discográfica jugó un rol fundamental. El mercado del disco marcó una gran diferencia, ya que ayudó a la construcción del concepto de música de raíz folclórica, una música que, sin ser la música del pueblo indígena ni de los campesinos, se vistió con los atuendos de la ruralidad. El escenario pasa a constituir entonces el espacio donde se lleva a cabo la “performance artística” del evento musical, en donde los músicos y el público generan la dinámica propia de un típico espectáculo dentro del marco del concierto musical.

El charango mestizo, en muchas ocasiones, ha servido para acompañar el canto, sin embargo, se ha caracterizado fundamentalmente por su condición de instrumento solista. Este hecho ha permitido que sus intérpretes puedan ofrecer “conciertos de charango”, tal como sucede con los instrumentos pertenecientes a la tradición musical occidental. Estas performances se caracterizan por realizarse en un teatro, peña folclórica o cualquier recinto que permita la asistencia de público dispuesto a escuchar un programa en donde el charango solo o acompañado de una guitarra desarrolle un espectáculo musical con repertorio creado específicamente para el instrumento o adaptaciones para charango de música de las más variadas procedencias. Los intérpretes mestizos más “tradicionalistas” se remiten a ejecutar piezas musicales dentro de cánones que permiten cierta asociación con la música y las expresiones indígenas, como es el caso de aquellos cultores que han recogido melodías del mundo rural, generalmente en ritmo de 2/4 (huayno), y las han llevado al charango en estilos desarrollados por ellos mismos. En Perú, es muy notable la belleza que se reconoce en los estilos charanguísticos desarrollados por este mecanismo de reinterpretación de la música indígena en manos mestizas.

Desde esta perspectiva, es posible constatar la diferencia entre los espacios performánticos del mundo rural, por una parte, y del mundo urbano, por otra. Si bien los contextos que le dieron origen al estilo urbano fueron probablemente las reuniones familiares o situaciones sociales informales, tal como todavía es posible detectar en los márgenes de las ciudades, es la sala de conciertos el espacio naturalmente asociado al charango mestizo. La dinámica desarrollada

en torno a los conciertos estaría determinada por las instancias propias de un concierto de música “de cámara”. Esto se aplica también para agrupaciones instrumentales mayores en donde interviene el charango como instrumento acompañante.

Universo simbólico e imaginario poético del mestizo

Existe una serie de aspectos que conforman un cuerpo de ideas en torno al charango, ideas que se han construido como producto de la visión particular del mestizo andino acerca de su propio arte y su vínculo con el universo del hombre indígena. Estas ideas, con el paso del tiempo, se han ido convirtiendo en parte de lo que define a la propia cultura mestiza. El charango pareciera ser uno de esos objetos que, a través de su historia, estuviese destinado a ser el depositario de una fuerte carga simbólica que funciona como un imaginario poético alimentado tanto por los mismos intérpretes mestizos como por la tradición popular. Este imaginario inspirado en la persona del indio y su entorno se convierte de esta manera en una construcción, en una invención que el mundo mestizo elabora y que sirve de materia prima para muchas de sus creaciones artísticas.

El contacto entre el músico mestizo y el indio sin duda ha existido desde los tempranos años de la época colonial y seguramente se han ido construyendo interesantes puentes comunicacionales de diversa índole, sin embargo, el estilo definido por el charango mestizo guarda una distancia considerable con el estilo indígena. Las distancias entre ellos confirman definitivamente que se trata de dos mundos musicales totalmente distintos. Si estos mundos musicales guardan una distancia considerable, ¿cómo es posible que el sonido del charango mestizo evoque una realidad vinculada a la ancestralidad del mundo indígena? Para responder esta interrogante, es necesario entender que en el proceso de asimilación del charango en las ciudades se van repitiendo una serie de comportamientos, en muchos casos de manera inconsciente por parte de los intérpretes mestizos, que van armando un tejido simbólico en relación al charango a distintos niveles.

Si bien existe una notoria intención por parte de los charanguistas mestizos dirigida a buscar el vínculo con una ancestralidad personificada en la figura del indio, también existe una idea en torno a “darle mayor nivel” a su arte, utilizando recursos que los mantengan cercanos al mundo de la modernidad occidental. Estas dos intenciones, evidentemente opuestas, generan como consecuencia un rasgo musical característico que, paradójicamente, los reafirma desde el punto de vista de su definición identitaria.

El escenario será entonces el espacio donde, a través de una puesta en escena y de un discurso, el músico representará cuan cercano o distante se encuentre de alguno de los polos mencionados anteriormente. Me ha tocado

ver a charanguistas “de chaqueta y corbata” que optan por esta forma de plantear escénicamente su música. La otra modalidad es aquella en donde el charanguista representa o rememora la imagen del indígena, llegando a producirse asociaciones muy sutiles o definitivamente caricaturescas. Para darle forma a estas asociaciones, intervienen elementos de diversa índole, pues no solo la vestimenta ayuda a fortalecer una performance, sino también elementos escenográficos, la utilización de un modo de hablar y en general, una actitud que define la lejanía o cercanía con el mundo indígena.

Si se trata de buscar cercanía con el mundo del indio, la gráfica o las fotografías de las carátulas de los discos van a recrear paisajes andinos, gente de las montañas o al mismo intérprete mestizo vestido con su chaleco de aguayo o poncho, como si esa fuese su ropa habitual o aquel su paisaje cotidiano. En más de una ocasión, he visto carátulas de discos o sitios web de charanguistas mestizos en donde aparece la ciudadela de *Machu-Picchu* o algún otro monumento incaico como telón de fondo del charango de cuerdas de nylon, dando a entender que el instrumento, y por supuesto, la música del disco guardarán una estrecha relación con un lejano pasado mítico. Desde esta perspectiva, el charango se constituye en un eslabón material fundamental que contribuye a la vinculación del mestizo con el indio en términos simbólicos más que musicales.

El charanguista mestizo, en muchos casos, es un gran conocedor y admirador de la cultura del indio, factor que le ha permitido llegar a establecer fuertes canales de comunicación con el mundo rural. De hecho, algunos cultores mestizos cantan antiguas melodías en lengua quechua o aymara, sin embargo, su estructura social lo remite firmemente a la cultura occidental y al mundo moderno. El mestizo vive en la ciudad y tanto su lengua como su música no son las del indígena, este hecho no impide, sino que, muy por el contrario, permite que a través de un discurso y de una postura ideológica, sea el músico mestizo quien estructure un imaginario simbólico en el que él se constituye en fundamental reivindicador y vocero de la conciencia indígena. Si analizamos estos dos niveles, el performántico y el discursivo, ambos se constituyen en potentes factores que permiten entender la construcción de un universo simbólico o imaginario poético. La música del mestizo, por sí misma, no podría ser capaz de rememorar el mundo indígena, sobre todo teniendo en cuenta que la mayoría de los elementos que la definen son ajenos al mundo sonoro campesino. Es por esta razón que se hace necesaria la concurrencia de elementos extramusicales que permitan acercar al espectador al mundo del indio.

Existen diversas maneras en que a través del discurso es posible levantar una plataforma de ideas que nos lleven a creer que la música que escuchamos pertenece a un contexto determinado. Las letras de las canciones, los nombres de las piezas instrumentales y las directas declaraciones de principios en torno al rescate de las raíces ancestrales constituyen el principal soporte ideológico

de la propuesta artística de muchos charanguistas mestizos. Este proceso de creación de una conciencia en torno a la música, muchas veces, se lleva a cabo de manera involuntaria e inconsciente, de tal forma que con el tiempo incluso va tomando carácter de tradición popular.

La lista de piezas musicales o canciones compuestas por charanguistas mestizos cuyos nombres o letras hacen alusión al mundo indígena es francamente innumerable, razón por la que prefiero no dar ningún ejemplo. Sin embargo, transcribiré un texto presente en la carátula de un disco producido por el Instituto del Charango Peruano, editado en el año 2004 y en cuyo repertorio encontramos una selección de música instrumental para charango mestizo y guitarra.

Al escuchar esta música, no estará oyendo usted un disco más... en las vibraciones de cada nota aún palpitan miles de lágrimas, de sonrisas, de amaneceres, de ocasos, de derrotas, de victorias, que han ido pasando de cerro a cerro en nuestra larga cordillera.

El cambio es lo único eterno, nuestro universo es diferente de un día para otro, pero hay cosas cuyo fondo, cuya esencia, cuya raíz no pueden ni deben cambiar. Puede cambiar su forma, su envoltura, su cáscara, mas no su contenido, como los monumentos arqueológicos de Chavín, de Tiahuanacu, de los Chancas, de los Incas. Así como el fuego, el viento, el agua, la Pachamama son eternos, el wayno también. Nació probablemente con otro nombre y fue cambiando solo en la manera que lo permitían sus celosos guardianes. Por esas épocas no había “solistas” ni “estrellas”, el principal protagonista era el sentimiento, quien determinaba la forma y el fondo de la canción, de acuerdo con su entorno: en la quebrada, en la puna, en la cosecha, en la siembra, en la sequía, en las inundaciones, en las lloccllas, en los temblores, frente al arcoíris o a las noches estrelladas.

El Instituto del Charango Peruano se proclama centinela y vigilante insobornable de la herencia recibida de nuestros campesinos, pastores, mineros, arrieros. Nuestra principal intención es resucitar la antiquísima creación colectiva que es la madre de lo mejor de nuestro arte y en lo referente a la música, progenitora de las obras musicales que escucharemos a continuación.

Si bien en la actualidad los indígenas andinos incorporan elementos provenientes del mundo occidental a sus manifestaciones musicales a modo de imaginarios referenciales, éstos carecen de la connotación reivindicadora y poética con la que los mestizos alimentamos nuestras ideas en torno al mundo indígena. Sin embargo, todo esto no hace más que confirmar que, a distintos niveles, los procesos de integración de elementos culturales externos son procesos de ida y vuelta.

Los precursores

Sin duda que en Bolivia y Perú, la industria del turismo ha jugado un papel preponderante en la estimulación de la producción discográfica de propuestas de música de raíz folclórica. Los primeros charanguistas mestizos que realizaron grabaciones discográficas, permitiendo de esta forma hacer conocido el charango fuera de sus fronteras naturales, fueron intérpretes como el boliviano Mauro Núñez, quien fuera el charanguista de la famosa cantante Ima Sumac, con quien recorriera muchos escenarios haciendo popular al pequeño instrumento fuera de Bolivia. En 1943, Núñez grabó diez piezas musicales del folclore peruano y boliviano para el sello Odeón en Argentina junto a Ima Sumac y en 1957 grabó su primer long play para el sello Méndez con composiciones y reinterpretaciones para charango y piano junto a Juan Manuel Thórrez. El peruano Jaime Guardia también fue pionero en su tierra en lo referente a la difusión del charango mestizo. Junto al grupo La Lira Pausina, grabó su primer disco long play para el sello Odeón en 1955. Núñez y Guardia fueron los primeros intérpretes en llevar el charango al circuito de los escenarios y al mundo discográfico, marcando una diferencia con cultores anónimos que les precedían y sentando las bases de una propuesta que más tarde recogerían otros intérpretes que delinearían con mayor precisión el estilo del charango mestizo.

Las primeras individualidades emblemáticas asociadas al charango en los países que comparten la cultura andina serían entonces: Mauro Núñez y Ernesto Cavour en Bolivia, Jaime Guardia en Perú, Jaime Torres en Argentina y Héctor Soto en Chile, todos considerados los primeros “solistas” que grabaron los primeros discos de charango distribuidos comercialmente en sus respectivos países. La lista de charanguistas que les siguieron es interminable, razón por la que no quisiera entrar en mayores detalles, sin embargo, considero necesario mencionar la labor pionera de algunos intérpretes tales como: Ángel “Torito” Muñoz y Julio Benavente en el Perú, William Ernesto Centellas en Bolivia y Horacio Durán, del grupo Inti-Illimani, en Chile. El boliviano Mauro Núñez, sin duda, ha sido un tronco del cual han crecido muchos brotes. Núñez influyó notoriamente sobre generaciones de charanguistas en Bolivia y particularmente en Jaime Torres, quien desde la infancia aprendiera directamente de él todas las sutilezas de una sonoridad que se transformaría en la base del estilo mestizo en Argentina.⁸ Ernesto Cavour, quien gracias a su trayectoria consolidada fundamentalmente en la década del 70, ha sido reconocido como el gran virtuoso del instrumento en Bolivia y creador de un vasto repertorio para charango como instrumento solista.

En resumen, se podría decir que los estilos desarrollados en Bolivia y Perú por cultores urbanos, que llevaron su arte al disco en la década del cincuenta,

8 Sznaiberg 2004:44

son los principales pilares de un estilo musical mestizo del charango y que, a la fecha, tiene muchísimos continuadores no solo dentro de los países que comparten la cultura andina, sino también en muchos lugares del planeta tan apartados y culturalmente tan distintos como Japón, Italia, Suiza o Australia. Lo impresionante de esta dispersión es que no solo se transmiten los códigos musicales, sino que también el universo simbólico asociado al charango. He podido constatar, con mucha sorpresa, cómo muchos charanguistas o aficionados al charango que nunca han tenido un contacto directo con la cultura andina se sienten fuertemente motivados a compartir el discurso poético o a reproducir aspectos performáticos vinculados al mundo de la gente de las montañas. Esto no hace más que confirmar que la música que surge del charango, dentro del marco estético definido por los cultores urbanos, va comunicando no solo sonidos sino que además contenidos simbólicos muy determinantes, en donde el universo del indígena andino es la fuente de inspiración para la propuesta artística de toda una corriente que incluso trasciende las fronteras originales dentro de las cuales fue concebida. Una situación que grafica claramente el proceso de “ida y vuelta” del charango (en términos de su origen y posterior dispersión), la encontramos cuando vemos a un europeo queriendo tocar charango, un instrumento que nace como producto de la admiración que el hombre andino experimentó por los instrumentos de cuerda pulsada provenientes de la cultura europea del siglo XVI.

En la actualidad, los cultores del charango mestizo han visto la necesidad de crear las estructuras para institucionalizar la práctica del charango a través de sociedades o corporaciones sin fines de lucro destinadas a organizar a sus intérpretes con el fin de preservar su arte y de defender, en el caso de bolivianos y peruanos, aspectos patrimoniales en torno a la “paternidad” del charango. Este es un tema que no voy a abordar en este trabajo, ya que significaría dedicar un largo análisis referido a la necesidad que sienten ciertos músicos por defender como propiedad nacional un instrumento que, en cuanto a su origen, le pertenece a la cultura andina en su conjunto.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre Beltrán, Gonzalo. 1958. *El proceso de aculturación*. México: Universidad Iberoamericana.
- Arguedas, José María. 1975. *Formación de una Cultura Nacional Indoamericana*. Lima: Siglo XXI Editores.
- Arguedas, José María. 1989. *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte.
- Barnadas, Joseph. 1973. *Charcas: orígenes históricos de una sociedad colonial: (1535-1565)*. La Paz: Centro de Investigación y Promoción del Campesinado.
- Baumann, Max Peter. 2004. "The Charango as Transcultural Icon of Andean Music", *Revista transcultural de música*, N°8, Barcelona.
- Cavour, Ernesto. 2010. *El charango, su vida, costumbres y desventuras*. La Paz: Ediciones CIMA.
- Gruzinski, Serge. 2000. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Martínez, Rosalía. 1989. Bolivia: "Calendario musical de los valles centrales". Unité Propre de Recherche N° 165 del CNRS. Département d'ethnomusicologie del Musée de l'Homme, Paris.
- Martínez, Rosalía. 2002. "Tomar para tocar, tocar para tomar. Música y alcohol en la fiesta jalq'a". Simposio Internacional "La música en Bolivia", editor: Walter Sánchez Canedo, Fundación Simón I. Patiño, Cochabamba.
- Mendivil, Julio. 2002. "La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana", *Revista Musical Chilena*, LVI/198 (julio-diciembre).
- Merriam Allan. 2001. *Usos y Funciones*, Madrid. Francisco Cruces (Editor), Las Culturas Musicales. Editorial Trotta S.A.
- Murra, John. 2002. *El Mundo Andino. Población, Medio Ambiente y Economía*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial. Lima.
- Lyevre, Philippe. 1990. "Les guitarrillas du nord du departament de Potosi, Bolivie: morphologie, utilisation et symbolique." *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*. 19, N°1, pp.183-213.
- Platt, Tristan. 1981. *Estado boliviano y ayllu andino. Tierra y tributo en el norte de Potosí*. Lima. IEP.
- Rodriguez, Huascar. 2008. *La choledad antiestatal. El anarcosindicalismo en el movimiento obrero boliviano (1912-1965)*. Buenos Aires: Libros de Anarres, Utopía Libertaria.
- Sanchez, Walter. 1988. "Música autóctona del norte de Potosí". Boletín N°6 del Centro de Documentación de Música Boliviana perteneciente al Centro Pedagógico y Cultural de Portales, Cochabamba.
- Soruco Sologuren, Ximena. 2002. "La ininteligibilidad de lo cholo en Bolivia", *Revista Tinkazos*, vol.9, no.21, p.47-62.
- Soux, María Eugenia. 2002. *Música e Identidad: La ciudad de La Paz durante el siglo XIX*. Cochabamba. Walter Sánchez (Editor), "La Música en Bolivia" De la Prehistoria a la Actualidad. Fundación Simón I. Patiño. Editorial J.V.
- Stobart, Henry. 1989. "Los charangos del norte de Potosí: Guía de instrumentos musicales de Bolivia". Centro de Documentación de Música Boliviana perteneciente al Centro Pedagógico y Cultural de Portales, Cochabamba.

- Sznaiberg, Luis. 2002. *Jaime Torres. Ecos y sones de nuestra tierra*. Buenos Aires: Colección “Maestros, artífices y hacedores”, Garantizar SGR.
- Torres, Norberto. 2006. *Mauro Núñez, para el mundo...* Sucre: Editorial Tupac Katari.
- Turino, Thomas. 1981. “The Charango and the Sirena: Music, Magic and the Power of Love”. *Latin American Musica Review*, IV/ 1.
- Turino, Thomas. 1984. “La tradición urbano-mestiza del charango en el sur andino del Perú: una afirmación de cambiante identidad”. *Journal of the Society of Ethnomusicology*, vol 2, número 2.
- Vásquez, Chalena. 2007. “El Charango en el Perú”. Folleto incluido en el disco editado por el Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Primer volumen de la serie “Música del Perú”.