

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

Italo Pedrotti  
Universidad Academia de Humanismo Cristiano

**RESUMEN.** Las ideas expuestas en este artículo forman parte de mi tesis para el programa de Magíster en Musicología de la Universidad de Chile. En dicho trabajo planteo como hipótesis general la existencia de tres universos charanguísticos en Bolivia, como son el indígena, el cholo y el mestizo, y una más específica en torno al origen cholo-minero del charango k'alampeador. Este último es el tema de mayor desarrollo del estudio.

En esta publicación presento un panorama general de los universos indígena y mestizo asociados al charango dentro del territorio andino, mostrando 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 representación simbólica que el charanguista mestizo elabora en torno a la figura del indio, así como en las respectivas distancias y(o) cercanías que establece con este imaginario a modo de construcción identitaria.

**Palabras clave:** charango indígena; charango mestizo; música andina; calendario agrícola; temple natural.

## Definiciones preliminares

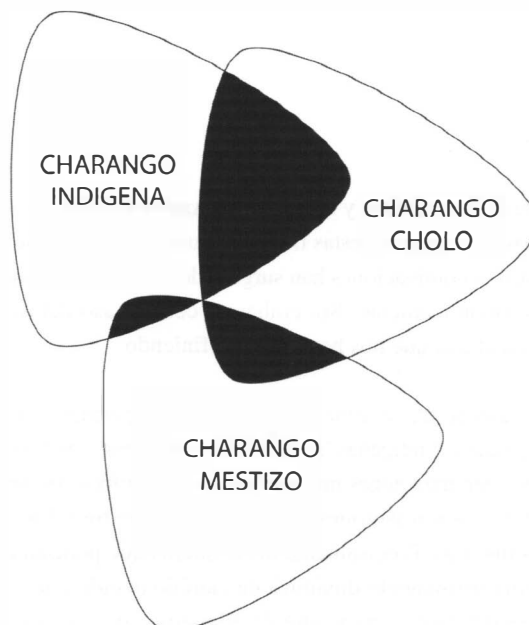
Desde que comenzó el proceso de conquista y mestizaje en América, se han acuñado diversos términos que permiten identificar a los habitantes de estas tierras en función de su posicionamiento en el marco social. En muchos casos, estas denominaciones han surgido desde la verticalidad del poder en perjuicio de los grupos dominados económicamente. Sin embargo, con el paso del tiempo 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, a su vez, identificar tres grupos sociales bien determinados: “indígenas”, “cholos” y “mestizos”. Al mencionar tres distinciones no pretendo desconocer sub-categorizaciones más sutiles ni otros grupos sociales, como tampoco decir que se trate de grupos rígidos, sin relaciones de reciprocidad entre ellos o carentes de posibles modificaciones identitarias internas. 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 ellas solo como herramientas necesarias para

desarrollar mi análisis, sin entrar en cuestionamientos de carácter ético acerca de las interpretaciones sensibles que puedan generar. En general, siempre me referiré a estos grupos sociales como si se tratara del género masculino, aunque me estaré refiriendo, obviamente, a hombres y mujeres.

De acuerdo a mis observaciones y teniendo en cuenta las definiciones que la propia sociedad andina establece en sus relaciones cotidianas, he podido llegar a identificar a los “indígenas” o “indios” como los campesinos quechua o aymara-parlantes que se han mantenido culturalmente unidos por el pensamiento y la cosmovisión aymara sin mezclarse con el occidental. El mestizo es el ciudadano urbano, que ha alcanzado un cierto grado de educación formal en las escuelas públicas, que solo habla español y cuyos apellidos dan cuenta del componente europeo-español de su sangre; puede optar a un título profesional, trabaja en los servicios públicos, es capataz de hacienda, profesor o empresario y, básicamente, es el resultado de la unión entre indígenas y extranjeros o indígenas y “criollos”. 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; habla quechua o aymara además de español, y su sangre, nombres y apellidos pertenecen tanto al mundo indígena como al occidental, ya que puede tratarse de un hijo nacido del contacto entre indígenas y mestizos, o de un indígena sin mezcla sanguínea pero que vive en la urbe. La vestimenta del cholo refleja su advenimiento al mundo occidental, aunque en tal sentido, un caso particular 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 cuan movibles pueden llegar a ser.

El siguiente diagrama permite distinguir los tres universos charanguísticos que hoy existen 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, que en este caso, se produce fundamentalmente a nivel material, del objeto-instrumento y del principio acústico de producción sonora, pero no en relación a la técnica de ejecución, las formas musicales, el estilo ni 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 de resignificarlos con contenidos propios, es un mecanismo fundamental del proceso de mestizaje. En relación a la supervivencia de la “cultura india”, José María Arguedas sostiene que todo ha cambiado desde la llegada de los conquistadores a América y que, precisamente, la vitalidad de la cultura prehispánica ha quedado comprobada en su capacidad de cambio, de integrar elementos ajenos dotándolos de nuevos contenidos, y de crear identidades distintas y propias, diferentes a la occidental<sup>1</sup>.

¿En qué momento, bajo qué circunstancias y dónde habría aparecido un instrumento con una 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 trans-generacional 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 actuales. El territorio andino estaba entonces bajo el dominio de la Corona española, y la cultura de los pueblos indígenas de habla quechua y aymara 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 debido también 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 establecer una técnica de ejecución propia que todavía es posible escuchar en el mundo campesino andino. Por lo tanto, estas culturas fueron 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 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

Un modo 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

1. Arguedas 1998: 2.

la forma en que éstos 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 en 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: el concepto “armónico-melódico” usado por los indígenas. Este concepto es precisamente dual, puesto que las melodías siempre existirán sobrepuestas a un tejido armónico inmanente. Cuando escuchamos tocar la rica variedad de flautas andinas, se percibe siempre 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 busca precisamente 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 aparezca siempre “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 el caso del charango, esta última es simple y repetitiva, generada por la cuerda más aguda de la afinación que se está 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 que cultivan 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 a 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 su sonoridad era probablemente distinta. En la actualidad es casi imposible encontrar charangos con ese tipo de encordado. Los charangos más antiguos que he observado han tenido siempre encordado de metal y con las cuerdas agrupadas en pares, lo que produce bastante más sonoridad que una cuerda simple, y 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**

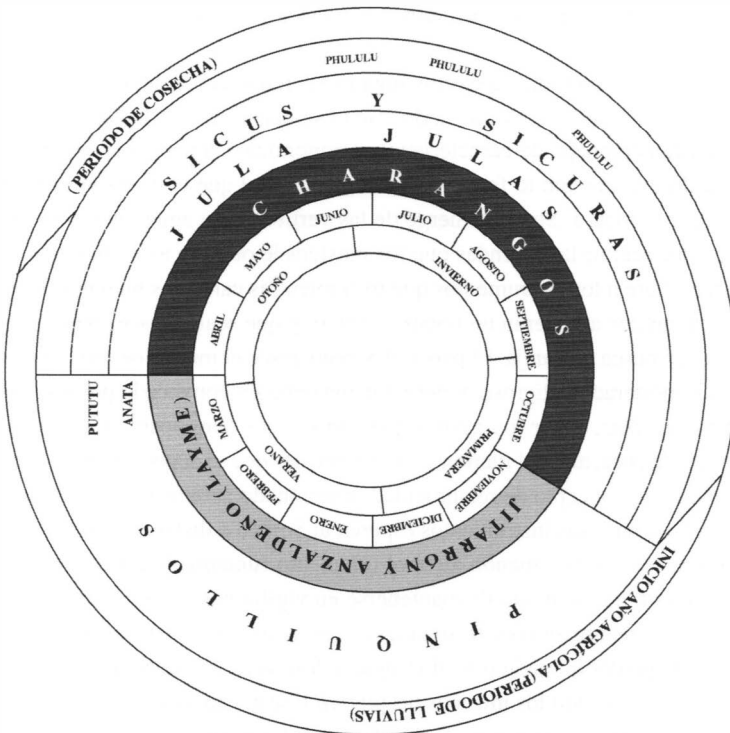
La música en las comunidades indígenas andinas ha estado estrechamente ligada a los ciclos de la naturaleza. La tierra produce el alimento de acuerdo a un orden dado por las estaciones climáticas, que determinan una calendarización de la vida en comunidad y organizan el trabajo y las fiestas, en las cuales la música juega un rol fundamental. El calendario agrícola divide el año básicamente en dos etapas; una que corresponde a la época de las lluvias y otra a la época seca. Así, 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 incorpora a las fiestas agrícolas una serie

de elementos pertenecientes a la tradición católica. Sin embargo, se conservan muchos de los conceptos que permiten mantener una estrecha vinculación con los procesos naturales y con la ritualidad ancestral, los cuales son, en definitiva, los elementos que regulan la dinámica de la vida en comunidad.

Dentro de las celebraciones establecidas por el calendario agrícola, los charangos juegan un rol bien definido, ya que sus afinaciones están determinadas por cada fiesta. De este modo, en el campo se desarrolló un sistema coherente que relaciona el tiempo con las festividades, la producción agrícola y los instrumentos musicales; así lo grafican los siguientes esquemas<sup>2</sup>, que dan cuenta de las dinámicas festivas en el norte de Potosí.

ESTACIONES	INVIERNO				PRIMAVERA				VERANO				OTOÑO	
MESES	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPTIEMBRE	OCTUBRE	NOVIEMBRE	DICIEMBRE	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO		
EPOCA	FRÍA				CALOR				HUMEDA				SECA	
FIESTAS ANDINAS	JUYPHI PACHA				LAPAKA PACHA				JALLU PACHA				AWTI PACHA	
	AÑO NUEVO ANDINO		PACHA MAMA		DÍA DE LOS DIFUNTOS					JANA SHATA (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 chicharia 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 J'alka Temple, Runa Temple, Temple Maulin, Falso Temple o Temple Diablo				KHONKHOTA, TALAJCHI, JITARA Y LA MEDIANA Temple Natural, Temple Maulin, Temple Carnaval				CHARANGO Temple Pascua, Temple Valle Mayun, Kimsa Temple					
TRABAJOS DE AGRICULTURA	DESCANSO DE LA TIERRA		PREPARACIÓN DE LA TIERRA PARA LA SIEMBRA		LAS PRIMERAS LLUVIAS		ÉPOCA DE LLUVIAS		PRIMERAS COSECHAS		COSECHAS			
FIESTAS CATÓLICAS	CORPUS CRISTI	APOSTOL SANTIAGO	VIRGEN ASUNCIÓN, SAN BARTOLOMÉ	VIRGEN DE LA MERCED	VIRGEN DEL ROSARIO	TODOS SANTOS, SAN ANDRÉS	NAVIDAD	REYES MAGOS	VIRGEN DE LA CANDELARIA	CUARESMA	PASCUA	FIESTA DE LA CRUZ		



2. El calendario lineal ha sido proporcionado por el investigador boliviano Héctor Gonzalez (sic) Quiroz y el calendario circular por el investigador boliviano Walter Sánchez. Éste último forma parte de un estudio publicado en Sánchez 1988.

La música de estas comunidades está organizada gracias a un complejo tramado, tanto a nivel económico-social como mágico-religioso. Esto condiciona, 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 ello estaría condicionado por el calendario cíclico anual, durante el cual las 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 aymara del universo espacio-temporal contempla una división tripartita de éste. Así, habría tres estados de existencia: *Alax Pacha*, *Aka Pacha* y *Mankqha Pacha* o *Ukhu Pacha* (cielo, tierra y subsuelo, respectivamente). Bajo esta noción, los estados del mundo superior e inferior se relacionan con los seres humanos, manteniendo vínculos de reciprocidad y de dependencia renovables constantemente y de manera cíclica.

El mundo de arriba es la tierra alta donde residen los astros, el 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 de la superficie terrestre; el del ser humano que convive con la naturaleza, el de la tierra domesticada por el trabajo. El mundo de abajo es el de las oscuras profundidades habitadas por los diablos, los muertos, las fuerzas del paisaje y otros seres del antiguo panteón aymara, como los *supay* o los *sajja*. Es el mundo de la energía incontrolable, genésica, renovadora y creadora; es el lugar del cual surgen 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 círla 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 transfiere a los instrumentos que 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, y por tal razón debe ser convocado por los maestros músicos de la comunidad o *licoiras*, y por 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 modo de mantenerse en vigilia hasta el momento en que puedan oír las canciones que serán memorizadas y recordadas al día siguiente. Es éste 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. Pero si el músico se encuentra ebrio y solo, Sereno puede conducirlo hacia las profundidades en un estado de locura, y luego 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*<sup>3</sup> y forma parte de una concepción metafísica, donde el plano consciente de lo cotidiano se complementa con el inconsciente de los sueños, y en el cual el límite de la cordura es muy difuso y, por lo tanto, susceptible de ser traspasado.

## 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. Estas se han vivido en base a un proceso de aculturación, con las características propias de una situación en que una cultura dominante se impone a otra, cambiando sus estructuras y generando nuevas identidades gracias a un lento proceso de adaptación y cambio. En su estudio histórico del proceso de aculturación en México colonial y contemporáneo, Aguirre Beltrán<sup>4</sup> establece una interesante relación entre mestizaje y aculturación. 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 llegaron a América no constituían un grupo homogéneo desde el punto de vista étnico, pues traían en sus genes componentes adquiridos a través de una larga historia de contactos con otros pueblos europeos y del norte de África. El término “mestizo” era ya usado por los españoles en el siglo XVI, y aplicado en América a los descendientes “mezclados”. En América por otra parte, durante la Colonia se dieron muchos tipos de enlaces étnicos; mayoritariamente, los españoles venían sin mujeres, por lo que sus descendientes eran hijos de indias y de las esclavas negras traídas de África. A esto habría que sumar los respectivos cruces entre indios, negros, mestizos y criollos, lo 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. Desplazados hacia las zonas rurales, estos fueron testigos de cómo se iban sentando paulatinamente las bases de la nueva sociedad colonial urbana. En las ciudades construidas por los conquistadores comienza también un paulatino proceso de cambio interno y de transformaciones a nivel social, ya que con el tiempo y gracias a las nuevas generaciones que pueblan las urbes, la propia cultura europea va adquiriendo nuevos rasgos. Así entonces, y desde que se empieza a desarrollar una dinámica en torno al establecimiento de las ciudades coloniales andinas, se conforman las diferencias sociales entre los primeros habitantes de estos centros urbanos. La clase dominante, constituida por españoles y

3. Martínez 1992: 36.

4. Aguirre Beltrán 1970: 58-59.

criollos, norma la vida cultural de las ciudades, razón por la cual la música indígena es despreciada y marginada al mundo rural al que la población indígena ha sido relegada. En este contexto, el sector mestizo tuvo que buscar y elaborar una identidad que, al parecer, ha estado siempre mediada por el deseo de pertenecer a la élite dominante de un lado, y por su reconocimiento con el mundo indígena del otro.

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

“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”<sup>5</sup>.

Es muy probable que el contacto y aprendizaje fuesen una práctica desarrollada por los mestizos con anterioridad al siglo XX, aunque 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 del sur andino peruano. Estas fuerzas, fundadas en un “factor hegemónico” y un “factor de identidad”, por una parte, hacen que los grupos que se esfuerzan por ascender en su movilidad social adopten los valores y manifestaciones culturales externas pertenecientes al grupo dominante, como un intento por unirse a la élite, a la vez que van generando sentimientos de inferioridad en relación a los valores basados en el poder de la clase dominante. Por otro lado -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. Así, contraponen 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

5. Turino 1984: 12-13.



que, además, lo reivindicaría desde el punto de vista ideológico, dotándolo de contenidos provenientes de una línea de pensamiento en gran medida difundida por el movimiento indigenista de comienzos del siglo XX<sup>6</sup>.

### 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. Como veremos más adelante, el charango mestizo 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 lo referido a la división 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 la ejecución campesina o del estilo k'alampeado del sector cholo en Bolivia. Esta manera de ejecución, a la que se 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 originado estilos urbanos muy característicos y perfectamente diferenciables. En el caso del charango mestizo peruano, es notable el establecimiento de un estilo muy definido basado en la técnica del *r'ipi*<sup>7</sup>, un rasgo distintivo que los mestizos urbanos del Perú se han encargado de resaltar como característica que los define estilísticamente. En el caso de Chile y Argentina se han desarrollado estilos que provienen fundamentalmente del 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 trabajo armónico determinado por el concepto de tonalidad. Como ejemplo se puede mencionar el huayno (ritmo en 2/4), el bailecito (ritmo en 6/8), la cueca boliviana (ritmo en 6/8), la chacarera (ritmo en 6/8), la marinera (ritmo en 6/8) o la zamba argentina (ritmo en 6/8), entre otros.

6. Movimiento ideológico que tuvo en Perú su apogeo entre 1910 y 1940. Según Marfil Francke (1978), 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 que construir la cultura peruana.

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.

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 establecida 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 diferente 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 se vio anteriormente, el movimiento indigenista desarrollado no solo en Perú sino que en el resto de los países andinos -y conectado luego con el auge que en Latinoamérica tuvo el pensamiento marxista durante la década del 60 y 70-, ha sido un elemento muy importante 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, 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 fines de la década del sesenta, en los países que comparten la cultura andina comienzan a surgir grupos musicales de mestizos urbanos que cultivan el género de la llamada “música andina”, también conocidos como grupos de proyección, en los cuales el charango se une al sonido de guitarras, quenás, bombos y zampoñas. Además, proliferan los ballets folclóricos y los festivales de música folclórica, todos ellos en el marco del espectáculo. Hay que considerar que la industria discográfica jugó un rol fundamental en este proceso; 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 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.

En muchas ocasiones, el charango mestizo ha servido para acompañar el canto, aunque 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 occidental. Estas performances se caracterizan por realizarse en un teatro, peña folclórica o cualquier recinto que admita la asistencia de público dispuesto a escuchar un programa en el cual el charango, solo o acompañado por una guitarra, desarrolle un espectáculo 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 dentro de cánones que permiten cierta asociación con la música y las expresiones indígenas; es el caso de aquellos cultores que han recogido melodías del mundo rural, generalmente en ritmo de 2/4 (huayno), llevándolas al charango en estilos desarrollados por ellos mismos. En Perú es muy notable la belleza que se reconoce en los estilos charanguísticos, como producto de este mecanismo de reinterpretación de la música indígena en manos mestizas.

Desde esta perspectiva, es posible constatar la diferencia entre los espacios performáticos del mundo rural, por una parte, y del mundo urbano, por otra. Si bien los contextos que 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 las que 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 y que son producto de la visión particular del mestizo andino acerca de su propio arte y de su vínculo con el universo del hombre indígena. Con el paso del tiempo, éstos 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, estuvo 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 transforma 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 de seguro ha generado interesantes puentes comunicacionales de diversa índole. Sin embargo, el estilo del charango mestizo difiere del estilo indígena: se trata de dos mundos musicales totalmente distintos. Pero 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, los intérpretes mestizos repiten una serie de comportamientos -en muchos casos de manera inconsciente-, que van armando un tejido simbólico a distintos niveles en relación al charango.

Si bien por parte de los charanguistas mestizos existe una notoria intención de buscar el vínculo con una ancestralidad personificada en la figura del indio, también está latente la idea de “dar mayor nivel” a su arte, utilizando recursos que los mantengan cercanos al mundo de la modernidad occidental. Estos dos propósitos evidentemente opuestos, 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 cuán 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 la cual el charanguista representa o rememora la imagen del indígena, llegando a producirse asociaciones muy sutiles o definitivamente caricaturescas. Para dar forma a éstas, intervienen elementos de diversa índole; no solo la vestimenta ayuda a fortalecer una performance, sino que 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 fuese ésa su ropa habitual o aquél 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 para el charango de cuerdas de nylon. Con ello se da a entender que el instrumento -y por supuesto la música del registro-, guarda 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.

En muchos casos, el charanguista mestizo 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, pese a que su estructura social lo remite firmemente a la cultura occidental y al mundo moderno. El músico mestizo vive en la ciudad y tanto su lengua como su música no son las del indígena. No obstante, ello no impide que, a través de un discurso y de una postura ideológica, estructure un imaginario simbólico en el cual él se constituye en reivindicador fundamental y vocero de la conciencia indígena. Si analizamos estos dos niveles -el performático y el discursivo-, ambos conforman potentes factores que permiten entender la construcción de un universo simbólico o un imaginario poético. Por sí misma, la música del mestizo no podría ser capaz de recordar el mundo indígena, sobre todo teniendo en cuenta que la mayoría de los elementos que la definen son ajenos al mundo sonoro campesino. Por tal razón, se hace necesaria la concurrencia de elementos extramusicales que permitan acercar al espectador.

A través del discurso, existen diversas maneras de 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 se lleva a cabo con frecuencia de manera involuntaria e inconsciente, de tal forma que con el tiempo, va tomando incluso 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 innumerable, razón por la cual prefiero no ejemplificar. Sin embargo, resulta ilustrativo el texto de 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 puede ni debe 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 sólo 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 llocllas, en los temblores, frente al arcoiris 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”<sup>8</sup>.

Si bien en la actualidad -y a modo de imaginario referencial- los indígenas andinos incorporan a sus manifestaciones musicales elementos provenientes del mundo occidental, éstos carecen de la connotación reivindicadora y poética con la cual los mestizos alimentamos nuestras ideas en torno al mundo indígena. Ello sin embargo, 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 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. Charanguista de la famosa cantante Ima Sumac, con quien recorrió numerosos escenarios, Núñez hizo popular el pequeño instrumento fuera de Bolivia. Junto a Sumac grabó en 1943 diez piezas musicales del folclore peruano y boliviano para el sello Odeón en Argentina, y en 1957 fue producido 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 fue también 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, quienes delinearón con mayor precisión el estilo del charango mestizo.

Las primeras individualidades emblemáticas asociadas al charango en los países que comparten la cultura andina son 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”, quienes grabaron los

8. Varios artistas 2004.

discos inaugurales de charango distribuidos comercialmente en sus respectivos países. La lista de charanguistas que les siguieron es interminable, aunque considero necesario mencionar la labor pionera de algunos intérpretes 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 ha sido sin duda un tronco del cual han crecido muchos brotes, pues influyó notoriamente sobre generaciones de charanguistas en Bolivia, y particularmente sobre 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<sup>9</sup>. Por su parte, Ernesto Cavour, con una trayectoria consolidada fundamentalmente en la década del setenta, 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, son los principales pilares de un estilo musical mestizo del charango. A la fecha, tienen muchísimos continuadores tanto dentro de los países que comparten la cultura andina como en otros lugares del planeta, tan apartados y culturalmente distintos como Japón, Italia, Suiza o Australia. Lo impresionante de esta dispersión es que no solo se transmiten los códigos musicales, sino también el universo simbólico asociado al charango. Con mucha sorpresa he podido constatar cómo muchos charanguistas o aficionados al instrumento 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 dentro del marco estético definido por los cultores urbanos, la música que surge del charango va comunicando no solo sonidos, sino que contenidos simbólicos muy determinantes, 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), se encuentra 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 instrumento 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. El tema excede los límites de este trabajo, ya que significaría analizar largamente sobre la necesidad que sienten ciertos músicos por defender como propiedad nacional a un instrumento que, en cuanto a su origen, 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.
- \_\_\_\_\_. 1989. *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte.

9. Sznaiberg 2004:44.

- 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", *Trans. Revista transcultural de música*, N°8, Barcelona. Disponible en: [www.sibetrans.com/trans/a192/the-charango-as-transcultural-icon-of-andean-music](http://www.sibetrans.com/trans/a192/the-charango-as-transcultural-icon-of-andean-music)
- Cavour, Ernesto. 2010. *El charango, su vida, costumbres y desventuras*. La Paz: Ediciones CIMA.
- Francke, Marfil. 1978. "El movimiento indigenista en el Cusco", *Indigenismo, clases sociales y problema nacional: la discusión sobre el "problema indígena" en el Perú*, Lima: Centro Latinoamericano de Trabajo Social, pp. 107-186, 1978.
- Gruzinski, Serge. 2000. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Martínez, Rosalía. 1989. *Bolivia: Calendario musical de los valles centrales* (texto de CD), Unité Propre de Recherche N° 165 del CNRS. Paris: Département d'ethnomusicologie del Musée de l'Homme, pp 34-47.
- \_\_\_\_\_. 2002. "Tomar para tocar, tocar para tomar. Música y alcohol en la fiesta jalq'a", en *La música en Bolivia. De la prehistoria a la actualidad* (Editor: Walter Sánchez Canedo), Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño, pp.413-433.
- Mendivil, Julio. 2002. "La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana", *Revista Musical Chilena*, LVI/198 (julio-diciembre), pp.63-78.
- Merriam, Alan. 2001. "Usos y funciones de la música", en *Las Culturas Musicales*, Francisco Cruces y otros, Madrid: Trotta Editorial, pp. 275-296.
- Murra, John. 2002. *El Mundo Andino. Población, Medio Ambiente y Economía*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima: Fondo Editorial.
- 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 Potosi*. Lima. IEP.
- Rodríguez, Huascar. 2008. *La choledad antiestatal. El anarcosindicalismo en el movimiento obrero boliviano (1912-1965)*. Buenos Aires: Libros de Anarres, Utopía Libertaria.
- Sánchez, 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, pp.47-62.
- Soux, María Eugenia. 2002. "Música e Identidad: La ciudad de La Paz durante el siglo XIX", en *La Música en Bolivia. De la Prehistoria a la Actualidad*, Editor: Walter Sánchez Canedo, Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño, pp. 249-268.
- Stobart, Henry. 1989. "Los charangos del norte de Potosí: Guía de instrumentos musicales de Bolivia". *Boletín* N°10, Centro de Documentación de Música Boliviana, Centro Pedagógico y Cultural de Portales, Cochabamba.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*. Hampshire-England. SOAS Musicology Series. Ashgate Publishing Limited.
- Sznaiberg, Luis. 2002. *Jaime Torres. Ecos y sonos de nuestra tierra*. Buenos Aires: Buenos Aires: Garantizar SGR.
- Torres, Norberto. 2006. *Mauro Núñez, para el mundo...* Sucre: Editorial Tupac Katari.
- Turino, Thomas. 1983. "The Charango and the Sirena: Music, Magic and the Power of Love", *Latin American Music Review*, IV/1, (spring-summer), pp.81-119.

- \_\_\_\_\_. 1984. "The Urban-Mestizo Charango Tradition in Southern Perú: A Statement of Shifting Identity", *Journal of the Society of Ethnomusicology*, vol 28, N° 2, pp.253-270.
- Varios artistas. 2004. *El sentir del charango peruano* [disco]. Lima: Instituto del Charango Peruano.
- 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*.
- Yauri, Marcos y Mónica Barbarán. 1988. *Jaime Guardia: charanguista*. Lima: Instituto Nacional de Cultura (Perú).

