



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO
MAGISTER EN MUSICOLOGÍA

EL CHARANGO K'ALAMPEADOR

En la construcción identitaria del charango boliviano

Tesis para optar al grado de Magister en Artes
con mención en Musicología

ÍTALO PEDROTTI GALAZ

Profesor guía: Rodrigo Torres Alvarado

Santiago de Chile, mayo de 2012

Voy cruzando valles y florestas
cordilleras y desiertos
en busca de identidad.
Conociendo cóndores, queltehues,
chilladores y charangos,
manantiales de ansiedad.
Voy soplando quenas y zampoñas.
percutiendo los cultrunes,
conquistando la hermandad.

Joe Vasconcellos

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Departamento de Postgrado y Postítulo de la Vicerrectoría de Asuntos Académicos de la Universidad de Chile por haberme otorgado la beca correspondiente al Programa de Estadía de Investigación para la Finalización de Tesis.

Gracias a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile por acoger el presente proyecto. Al profesor Rodrigo Torres por su valiosa guía, sus acertados comentarios y su incondicional amistad.

A todos los que, en las distintas etapas de este proyecto, contribuyeron con su apoyo. Gracias a Walter Sánchez, Omar Ponce, Julius Carlson, Jorge Martínez Troncoso, Cristóbal Corzo, Hector Gonzáles, Juan Achá, Ernesto Cavour, Bonny Terán, Jorge Oporto , Alberto Arteaga, Laureano Rojas, Julián Cama, Macario Paricahua, Raffaele Clemente, Felice Clemente, Claudia Fernández, Luigina Pedrotti, Sonia Ccahuana, Cristhian Quispe, Felipe Conejero y a Juan Antonio Sánchez.

De manera especial agradezco a mis padres, quienes me han dado la libertad para tomar mi camino por la vida. También agradezco especialmente a mi amigo Daniel Villavicencio, quien me llevó a sus tierras norteptosinas, tuvo paciencia con mis impacencias y me entregó el charango con más historias que he conocido.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I : ANTECEDENTES Y DEFINICIONES PRELIMINARES	9
1.1. Interrogantes sin respuestas	9
1.2. Definiciones preliminares	10
1.3. Hipótesis de trabajo	13
1.4. Panorama general del charango en la región andina	16
CAPÍTULO II : CHARANGO INDÍGENA	24
2.1. El proceso de incorporación	24
2.2. El material sonoro	25
2.3. La agricultura como eje de la cultura musical	27
2.4. La creación musical como una experiencia	35
2.5. Detrás del sonido	39
2.6. Música y alcohol	41
- Relato 1: Macha, 2 de mayo de 2006	43
- Relato 2: Colquechaca, 16 de abril de 2006	47
2.7. Los temples	50
2.8. Julián Cama	61
2.9. Entrevista a Julián Cama	63

CAPÍTULO III : CHARANGO MESTIZO	66
3.1. La identidad mestiza en el área andina	66
3.2. La técnica de ejecución y el estilo musical	70
3.3. Recursos técnicos	73
3.4. El escenario como eje de la cultura musical	77
3.5. Universo simbólico e imaginario poético del mestizo	79
3.6. Los precursores	84
3.7. La Sociedad Boliviana del Charango (SBC).....	87
3.8. Entrevista a Ernesto Cavour	91
CAPÍTULO IV : LA MINERÍA EN BOLIVIA	97
4.1. Charango minero	97
4.2. Una práctica ancestral	99
4.3. La conquista del oro y la plata	101
4.4. El Cerro Rico	102
4.5. La mita	104
4.6. De la plata al estaño	107
4.7. Simón Patiño, el rey del estaño	110
4.8. La revolución de 1952	112
4.9. Golpe tras golpe	114
4.10. El plan de relocalización minera	116
4.11. De la privatización a la re-nacionalización	119

CAPÍTULO V : CHARANGO CHOLO	122
5.1. El arte de tres maestros	122
5.2. Laureano Rojas y el sello discográfico “Lauro Records”	125
5.3. Entrevista a Laureano Rojas	128
5.4. Entrevista a Bonny Alberto Terán	135
5.5. Entrevista a Alberto Arteaga	145
5.6. Entrevista a Jorge Oporto	150
5.7. Análisis de las entrevistas	157
5.8. La reunión social como eje de la cultura musical	163
- Relato 3: Potosí, 24 de julio de 2004	164
- Relato 4: Cochabamba, 26 de febrero de 2010	166
- Relato 5: Cochabamba, 6 de marzo de 2010	168
5.9. El cholo y su identidad	170
- Mestizaje, racismo y política en Bolivia / Huascar Rodríguez	172
- Monteras y Guardatojos / Olivia Harris y Xavier Albó	180
5.10. La técnica de ejecución del k’alampeo	190
5.11. Transcripciones	193
5.12. Análisis musical de las transcripciones	205
- Relato 6: Colquechaca, 24 de febrero de 2012	213
CONCLUSIONES	219
BIBLIOGRAFÍA	223
GRABACIONES DE CAMPO Y REGISTROS AUDIOVISUALES	229

INTRODUCCIÓN

Quisiera comenzar mencionando algunos hechos importantes que sirvieron de motivación para emprender este trabajo de investigación. Me refiero a aquellas experiencias personales que fueron creando en mí la necesidad de entender, por una parte, cuál era el vínculo que existía entre los diferentes estilos charanguísticos bolivianos y, por otra parte, cuál era la correlación entre esos estilos y la forma de tocar que yo había aprendido en Chile.

Cuando comencé a interesarme de manera seria en tocar charango a la edad de 18 años, los referentes musicales que tuve fueron fundamentalmente grupos chilenos como: Los Jaivas, Inti-Illimani, Quilapayún, Illapu, Arak-Pacha, el grupo Agua, Ortiga, Huara, y el charanguista César Palacios. Dentro del repertorio de Inti-Illimani y de César Palacios, también pude conocer bellas piezas instrumentales para charango solista del boliviano Ernesto Cavour. Las mencionadas agrupaciones chilenas formaban parte de un movimiento musical conocido como “La Nueva Canción Chilena” que tuvo su posterior expresión en el “Canto Nuevo” durante la dictadura militar. Posteriormente descubrí agrupaciones bolivianas como Bolivia Manta, Kollamarka, Wara, Los Jairas y Los K’jarkas. También descubrí a Jaime Torres de Argentina y a figuras peruanas como Jaime Guardia y Raúl García Zárate. Este proceso de recolección musical me tomó cerca de diez años, al final de los cuales yo creía tener una visión bastante acabada de lo que para mí constituía un panorama general de la música andina y del charango en particular.

El año 1995 tuve la oportunidad de viajar a Bolivia por primera vez. En aquella oportunidad conocí a Macario Paricahua, un campesino charanguero que al igual que otros indígenas de la región, vendía mantas en las calles cercanas a la plaza de Sucre. Macario tocaba un charango muy distinto al que yo conocía, tenía encordado de metal y la manera en que lo ejecutaba se escapaba a todas las referencias que yo conocía. Él me enseñó algunos temples y rasgueos que para mí eran totalmente nuevos y que daban cuenta de una música andina mucho más antigua que la que yo conocía.

Posteriormente, en el año 1999, también en Bolivia, escuché por primera vez a un charanguista k’alampeador. No se trataba de ningún boliviano, sino que de Raffaele Clemente, un músico italiano que junto a su hermano Felice se habían dedicado a

investigar en profundidad la música de las comunidades andinas. El charango k'alampeador en las manos de este italiano produjo en mi la fascinación por un estilo que se diferenciaba notoriamente de aquel que tocaban los charanguistas en la ciudad en sus charangos con encordados plásticos y de aquel estilo campesino que conocí gracias a Macario. Comencé entonces a escuchar a los cultores naturales del estilo k'alampeado y a tratar de descifrar este entramado de expresiones charanguísticas que coexisten simultáneamente dentro del acervo musical boliviano.

Fue así entonces que el año 2004 decidí comenzar a realizar este proyecto de tesis para el programa de magister en musicología de la Universidad de Chile, de tal forma de poder desarrollar una investigación centrada en el tema del charango k'alampeador y su contextualización en el marco del charango boliviano. Me propuse alcanzar algunos objetivos generales que tienen relación, por una parte, con mi necesidad de entender mejor a la sociedad boliviana desde una perspectiva histórica y socio-económica, y por otra parte, con la intención de llegar a establecer vínculos entre grupos sociales y estilos musicales asociados al charango. El charango de las áreas rurales, el de las zonas urbanas y el que se desarrolla en los pueblos, guardan correspondencias que permiten encontrar puntos de encuentro y divergencias entre los respectivos estilos y sus cultores. Como objetivos más específicos podría mencionar aquellos que se orientan hacia la comprensión del estilo k'alampeado, tanto desde su contextualización cultural e histórica, como desde el punto de vista de la ejecución misma de la técnica. En cuanto al “estado del arte”, pude darme cuenta que, hasta la fecha, nadie había realizado una investigación documentada que abordara el tema específico del charango k'alampeador. Muchos estudios existían acerca de la música en el territorio andino: la música de las comunidades indígenas, la música colonial y republicana de los salones criollos y la música religiosa, sin embargo no se habían desarrollado investigaciones en torno a la música del sector cholo en Bolivia. Esto me motivó aún más a finalizar, desde el punto de vista formal, este proceso de investigación que ya ha tomado bastantes años en su desarrollo y que a continuación plantea sus diversos alcances e implicaciones.

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES Y DEFINICIONES PRELIMINARES

1.1. Interrogantes sin respuestas

La música que existía en la región andina al momento de producirse los primeros desembarcos europeos, y aquella que fueron desarrollando dentro de estos márgenes los pueblos indígenas durante los primeros años de la conquista, siguen siendo parte de aquellos temas que en la actualidad encienden muchas incógnitas. Si bien disponemos de algunas claves para acercarnos al universo musical de la naciente América, existirá siempre una frontera entre la certeza y la especulación que es muy difícil de establecer. Los tangenciales relatos proporcionados por los cronistas, la organología que ha sobrevivido al paso del tiempo, la iconografía religiosa colonial y las actuales manifestaciones musicales indígenas, son algunas de las pistas que nos revelan parte de un universo todavía desconocido.

El charango es uno de aquellos elementos que se nos presenta hoy como el producto de un proceso que tiene sus orígenes en una sociedad marcada por el contraste y de la cual nos llegan vagos recuerdos. Este hecho determina que en torno a este instrumento surja una serie de interrogantes sin respuestas: ¿cómo sería la música que manaba de los primeros charangos?, ¿en qué habría afectado a la música de los pueblos conquistados la paulatina incorporación de un instrumento de características tan novedosas?, ¿cuánto demoraría en ser integrado a las dinámicas comunitarias del campo?, ¿el charango vio su origen en el contexto rural, en el contexto urbano de los primeros asentamientos coloniales o paralelamente en ambos?, ¿cuándo comenzaría a ser un objeto de interés para los primeros cultores mestizos?, ¿cómo es que se reúne en la palabra “charango” una impresionante variedad de modelos tan distintos y con tantas afinaciones?, ¿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 trans-generacional ha sido el vehículo fundamental de transmisión de contenidos y de preservación de códigos identitarios.

El pensamiento occidental tiende a considerar que la historia de los procesos sociales se construye, al menos en términos formales, a partir del relato escrito. Muchas manifestaciones culturales sustentadas en la transmisión oral se han desarrollado sin dejar mayor testimonio de su existencia, mucha música ha quedado fuera de la historia por el hecho fundamental de no contar con un soporte que sea capaz de resistir el paso del tiempo y los cambios culturales. La historia de la música en nuestro continente podría contarse de muchas maneras, pero hemos construido sólo una parte, aquella que nos ha llegado por la vía del papel y la tinta. Sólo en décadas recientes la investigación de los procesos musicales comienza a experimentar una serie de cambios en cuanto a la manera de complementar la información escrita con los procesos orales, fundamentalmente debido al desarrollo de la tecnología del registro audiovisual y a un criterio no excluyente que permite integrar a todas las músicas. Sin embargo, en muchos rincones de América subsisten manifestaciones en continuo cambio y que se han mantenido al margen del relato histórico. Si concebimos una historia musical que integre la oralidad y que permita completar el cuadro de los acontecimientos de una manera mucho más real, será necesario entonces salir al campo, observar los fenómenos en terreno y construir el gran relato a partir de los pequeños relatos particulares de cada protagonista anónimo.

1.2. Definiciones preliminares

Una de las características principales que nos define como seres humanos es nuestra capacidad para darle nombre a las cosas, a los objetos, a nuestras actividades, a las expresiones de nuestra creación, a las formas de la naturaleza, a los niños que llegan al mundo, en fin, se trata de la capacidad para dotar de identidad al universo que nos rodea. Constantemente estamos identificándonos y categorizándonos ya sea por creencias religiosas, definiciones ideológicas, de género o geopolíticas. Sin embargo, por alguna razón que probablemente tiene que ver con las relaciones de poder,

siempre resulta complicado enmarcarnos a nosotros mismos bajo calificaciones que conlleven algún criterio de estratificación racial o económica.

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 las esferas 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 en la Bolivia de hoy, me refiero a: “indígenas”, “cholos” y “mestizos”. Estas distinciones o categorizaciones se convierten en herramientas necesarias para entender una serie de procesos que ha ido experimentando la sociedad boliviana y que, de acuerdo al momento histórico, se ha comprobado cuan movibles pueden llegar a ser. Al hablar de tres distinciones no pretendo decir que no existen sub-categorizaciones más sutiles ni otros grupos sociales en Bolivia. 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 experimentan a diario. En definitiva, me valdré de estas distinciones sólo 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 a mis observaciones, y teniendo en cuenta las definiciones que la propia sociedad boliviana establece en sus relaciones cotidianas, he podido llegar a identificar que “indígenas” o “indios” son esencialmente los campesinos de habla quechua o aymara (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 mayor fuerza, en las ciudades). El mestizo, en cambio, es el ciudadano boliviano que ha tenido un cierto grado de educación formal en las escuelas públicas, que sólo habla español y cuyos apellidos ostentan un componente europeo-español. El mestizo puede optar 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, pero que han nacido en Bolivia). El “cholo” sería el indígena urbano, el campesino que ha migrado del campo a los pueblos o a las ciudades 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 aymara, y además español, sus nombres y apellidos se vinculan tanto con el mundo indígena como con el 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 cholitas, que han generado una particular identidad en su forma de vestir. Es muy fácil determinar cuando se trata de una mujer campesina, de una cholita o de una mestiza. La mujer india se caracteriza por sus antiguas faldas de telar y sus chalas o sandalias de cuero, la cholita en cambio, usa zapatos de taco grueso y faldas de género de variados colores llamadas “polleras”, nombre que proviene del cesto de mimbre o red utilizado en España para acarrear y guardar pollos. La indumentaria de la cholita sin duda es una reminiscencia de la mujer española del siglo XIX. Tanto las mujeres indígenas como las cholitas acostumbran a usar sombrero y dos largas trenzas. La mujer mestiza, en cambio, marca la diferencia usando pantalones, falda ceñida al cuerpo y el cabello sin trenzas.

Estas definiciones, provenientes de un criterio categorizador, están sujetas a las variables de movilidad y relatividad que la propia dinámica social va determinando, cual organismo vivo compuesto de complejos sistemas de funcionamiento.

1.3. Hipótesis de trabajo

La música no es sino el reflejo de cómo una sociedad se va recreando a sí misma debido a las circunstancias históricas que le va tocando transitar. Desde esta perspectiva, los instrumentos musicales son resultados materiales que dan cuenta de estos procesos. El charango es el claro ejemplo de ello, ya que es el producto de la conjunción de dos dimensiones culturales muy distintas: la europea y la andina. La historia lo ha ido modelando y resignificando a cada momento, de tal forma que hoy en Bolivia lo encontramos articulando tres universos culturales bien determinados: el indígena, el cholo y el mestizo. Este hecho hace que el charango hoy, no pueda entenderse sino como un elemento que se corresponde a sí mismo desde tres perspectivas distintas pero complementarias. Esto, desde el punto de vista sincrónico, es una situación muy determinante, ya que el charango se posiciona como un eje transversal entre tres estratos culturales que coexisten simultáneamente dentro del territorio boliviano.

La técnica de ejecución charanguística conocida como k'alampeo y el estilo musical que genera esta técnica, el estilo k'alampeado, serán los tópicos a desarrollar en esta tesis, de tal forma que se pueda evidenciar el origen cholo-minero del charango k'alampeador y sus respectivos vínculos con el mundo campesino-indígena y con el mundo mestizo-urbano. El presente estudio y las conclusiones que se desprenden de él, son el resultado de observaciones en terreno y de una serie de entrevistas realizadas a los protagonistas del proceso de difusión de un estilo musical que ingresó a la pionera industria discográfica local durante la década de 1970.

El siguiente diagrama permite distinguir los tres universos charanguísticos que existen hoy en Bolivia y sus correspondientes zonas de encuentro desde el punto de vista de las influencias culturales.

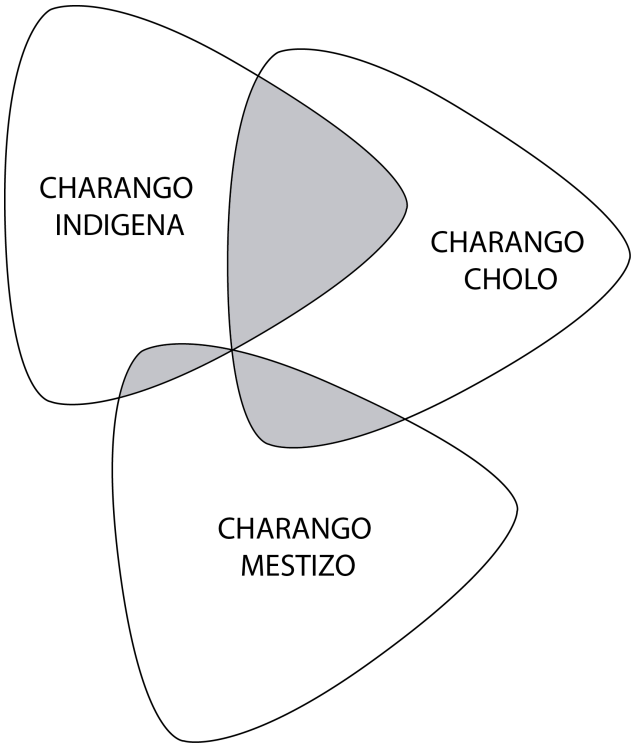


FIGURA 1: DIAGRAMA DE LOS TRES UNIVERSOS CHARANGUÍSTICOS EN BOLIVIA.

El espacio geográfico que en la actualidad concentra una notoria actividad musical vinculada al charango en Bolivia, es el territorio comprendido entre las ciudades de La Paz, Cochabamba, Sucre, Potosí y Oruro.



FIGURA 2: MAPA GEOGRÁFICO DE LA ZONA EN ESTUDIO

1.4. Panorama general del charango en la región andina

Antes de la llegada de los europeos a lo que hoy se llama América, no existían aquí instrumentos de cuerda pulsada y diapasón, sin embargo existía una bella y extensa variedad de instrumentos aerófonos, idiófonos y membranófonos, que conformaban un vasto universo sonoro. En algún momento, durante la colonización española y en medio de un intenso proceso de mestizaje y transformación cultural experimentado por los habitantes de las regiones andinas, nace producto de la genialidad popular, el charango, bajo la influencia directa de los cordófonos traídos desde Europa.

No es posible establecer coordenadas precisas que den referencias del lugar y del momento en que aparece el charango. Existe bastante información que permite conocer aspectos significativos en torno al uso de instrumentos europeos como la vihuela y la guitarra barroca en tierras americanas durante la colonia; sin embargo, en relación al charango no se tiene información escrita de su existencia sino hasta el año 1814, cuando un clérigo en Tupiza -Bolivia¹- escribe una crónica en la que menciona unos “guitarrillos” usados por los indígenas y que por esas zonas eran conocidos como “charangos”. Sin duda que este instrumento al momento de esta crónica había pasado ya por varios procesos en su desarrollo, probablemente con otros nombres e interpretado por generaciones de cultores anónimos que fueron perfilando su identidad como un instrumento propio de la cultura indígena. Esta condición de instrumento indio convertía al charango en un elemento marginado de la cultura europea dominante y explica, por lo tanto, su ausencia de la historia escrita durante mucho tiempo.

El escritor peruano Ricardo Palma comenzó a publicar en el año 1863 un interesante trabajo consistente en la contextualización histórica de una gran cantidad

¹Crónica recogida por Carlos Vega en la que señala: “La mención más antigua que conozco se encuentra en la respuesta que a un cuestionario real dio, en 1814, cierto canónigo residente en Tupiza, Bolivia. José Torre Revello me envió del Archivo de Indias copia de ese documento, y en él leo que los indios... “usan con igual afición de guitarrillos mui fuios, que por acá llaman charangos, pero –agrega el canónigo– los instrumentos de cuerda no son los primitivos, sino los de viento...”

Carlos Vega, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1946, p151

de relatos pertenecientes a la tradición popular peruana. Palma sostiene que: “*Los huamanguinos han sido y son los más furiosos charanguistas del Perú*”. Singular importancia cobra aquella historia relatada por Palma en la que “*un mal charango y una pésima guitarra*” acompañaban las voces de cinco o seis cholitas al ritmo de la *Kjaswa*² durante una situación callejera ocurrida entre 1782 y 1789 en Huamanga (actual Ayacucho)³.

En la actualidad es posible encontrar gran variedad de iconografía religiosa colonial repartida por toda la región andina que da muestras de la popularidad de los instrumentos de cuerda en la música de aquella época. Sirenas, ángeles y demonios tañendo vihuelas demuestran la importancia y vigencia de este cordófono traído por los españoles desde el viejo mundo. Particular notoriedad alcanzan aquellas imágenes de sirenas esculpidas en las portadas de algunas iglesias coloniales andinas, tales como la Catedral de Puno o la Iglesia de San Lorenzo en Potosí. En estas portadas es posible ver a aquellos seres mitológicos tañendo pequeñas guitarrillas muy similares al actual charango. Si pensamos que se trata de sirenas charanguistas, entonces se vería

²“Expresión musical que se hace presente en diferentes lugares y comunidades de la cultura andina. Aunque su constitución en espacio musical de carácter festivo y comunitario así como su ubicación temporal sean rasgos generales y extendidos, sus expresiones musicales están más allá de una idea de “género musical”. El acto de tocar el charango en la *Kjaswa*, articula los rituales de cortejo y emparejamiento, los que deben hacerse precisamente durante las celebraciones del carnaval para acceder a la validación social de las uniones conyugales”.

Omar Ponce Valdivia, *De Charango a Chillador – Confluencias Musicales de la Estudiantina Altiplánica*. Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, diciembre de 2008

³“Cinco o seis cholitas, de las de mantitas cortas y faldellín alto, formaban rueda agarradas de las manos. Cuatro o seis voces aguardentosas cantaban coplas obscenas, y al compás de un mal charango y de una pésima guitarra zapateaban las mujeres una cachua abominable. En el centro de la rueda, y con la sotana hecha un asco, se encontraba un clérigo conocido por *Yaya-Pipinco* (el padre *Pipinco*), el que con una botella en la mano escobillaba primorosamente la cachua de mudanzas, gritando: -¡Aro! ¡Arito! Dame tus brazos, mi vida, por la derecha. ¡Aro! ¡Arito! Dame tus brazos, chinita, por la izquierda. De repente resonó la voz airada del obispo en medio de la jarana: -¡Pertiguero! Lleve usted, por la derecha, a este clérigo inmundo a un calabozo.

Ricardo Palma, *Tradiciones Peruanas / Un obispo de Ayacucho*, Quinta Serie. Primera edición argentina, 1890. <http://tradiciones-peruanas.cardenas.net/>.

fortalecida la idea de la existencia de un cordófono andino surgido con anterioridad al siglo XVIII, teniendo en cuenta la fecha de construcción de dichas portadas.



FIGURA 3 : SIRENA EN LA PORTADA
DEL TEMPLO DE SAN LORENZO EN POTOSÍ

En relación al lugar de origen del charango, no es posible afirmar que exista una región o localidad en donde el charango haya hecho su aparición por primera vez, ésto porque no existen antecedentes concretos que permitan afirmar tal situación y sobre todo, porque los procesos de creación de identidades y de consolidación de éstas en objetos materiales (como puede ser un instrumento musical), son procesos que en muchas ocasiones se reproducen paralelamente en distintos lugares. Desde esta perspectiva, es perfectamente posible que el mismo fenómeno de incorporación de las cuerdas europeas a la cultura andina se haya dado simultáneamente en más de un lugar dentro de la vasta extensión de la dominación española en tierras andinas.

Existe una idea en torno a que “la cuna del charango” estaría en las inmediaciones de la ciudad de Potosí, debido a que esa ciudad fue un importante foco de interés político y económico para los españoles durante los años que duró la explotación de la riqueza argentífera del Cerro Rico, de esta forma la presencia del conquistador con su música y sus instrumentos habría sido un factor que motivaría el nacimiento del charango en Potosí. Si consideramos que este argumento es válido para Potosí o sus alrededores, también lo puede ser entonces para cualquier otra localidad andina que estuviese viviendo similares procesos de mestizaje cultural. El charango incluso pudo haber llegado a Potosí proveniente de alguna de las muchas rutas del comercio de la plata, ya que gran parte de la mano de obra necesaria para explotar las minas de Potosí provenía de población indígena que venía de regiones externas a esa ciudad. El proceso desarrollado en la región norteptosina es probable que se haya evidenciado de forma paralela en otras latitudes andinas, ciertamente con sus respectivas diferencias y probablemente no con la misma pervivencia que en la región al norte de Potosí.

La presencia y actual vigencia del charango en comunidades rurales del norte de Potosí son asombrosas y muy significativas, al igual que en todo un cordón cultural que abarca sectores rurales de los actuales departamentos bolivianos de Chuquisaca y Cochabamba. Esta vigencia sin duda demuestra que, el charango en esta región, se ha mantenido como un bastión ancestral imperecedero que nos conecta directamente con su pasado más remoto, dándole fuerza a la hipótesis del origen potosino. Sin embargo no debemos ignorar que existe también una considerable presencia del charango indígena en el altiplano puneño, en las comunidades de la región de Canas en Cusco, en Apurímac y en Ayacucho, por mencionar otros centros de trascendental vigencia del charango indígena en la zona andina.

Como en todos los procesos culturales, el origen del charango responde a una serie de fenómenos inter-relacionados 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 charango ha tenido un alto desarrollo en Bolivia y Perú, como también en forma más reciente en Chile y Argentina, países que en la actualidad comparten territorio andino. Sin embargo 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 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 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 establecer una técnica de ejecución propia y 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.

Es durante las primeras décadas del siglo XX que el charango empieza a tomar una identidad mestiza. El proceso de cambio que ha experimentado el charango al transitar desde el campo a la ciudad ha generado una serie de modificaciones tanto en el instrumento mismo como en la música que surge de él. En el contexto mestizo-urbano es posible detectar una clara tendencia a estandarizar ciertos aspectos tales como la forma, el tamaño, el encordado y la afinación del instrumento, aspectos que en la cultura de los pueblos indígenas se mantienen bajo un criterio de gran diversidad. Mauro Núñez en Bolivia y Jaime Guardia en el Perú, son intérpretes que llevaron su arte al mundo del disco, haciendo posible que comenzaran a perfilarse los trazos de dos grandes vertientes estilísticas del charango mestizo-urbano : la vertiente boliviana y la vertiente peruana. En Chile y Argentina el instrumento ha tenido su propio desarrollo dado por las respectivas influencias locales, sin embargo, en la actualidad es notoria en estos países la presencia del estilo mestizo-urbano boliviano. Desde muy joven, el charanguista argentino Jaime Torres desarrolló su estilo a partir de las enseñanzas directas de Mauro Núñez. A su vez, Jaime Torres y el boliviano Ernesto

Cavour, han sido quienes a través de sus grabaciones discográficas han dejado huella en muchos charanguistas chilenos.

Carlos Vega sostiene que la presencia documentada del charango en Jujuy se remonta al año 1882⁴ y Ernesto Cavour menciona algunos datos que permiten suponer la llegada del charango a ciudades del norte chileno durante la primera mitad del siglo XX⁵. En ambos casos el charango llegaría a estos lugares en manos de población indígena proveniente de Bolivia, sin embargo es muy razonable pensar que el charango haya sido utilizado en las zonas rurales andinas, de lo que hoy es Chile y Argentina, con anterioridad a estas fechas debido a la presencia cultural aymara y quechua que ha poblado estos territorios desde antes de la existencia de los centros urbanos modernos.

En la actualidad es posible constatar la presencia del charango en la música de otros países sudamericanos como Ecuador y Colombia, ambos unidos por el cordón montañoso andino, sin embargo su presencia ahí se debe a la llegada de la música andina urbana difundida por los medios masivos de comunicación y la industria discográfica con posterioridad a la década del 70. Esto significa que el charango en dichos países no tiene referentes ancestrales directos como en el caso de las regiones andinas del sur. En cuanto a su dispersión lejana, el charango es un instrumento que ha llegado a lugares muy apartados del planeta. Resulta impresionante constatar como músicos de las más variadas y lejanas procedencias han asimilado su técnica, llegando a dominar una importante cantidad de recursos, ligados más bien, a la estética y al

⁴Carlos Vega señala: “Consta documentalmente su presencia (del charango) en Jujuy a fines del siglo pasado. El doctor Luis Brackebusch, cuenta que pasó una mala noche de 1882, en Pampicorral, a causa de los gritos y la música “de la caja primitiva de la bandurria (especie de guitarra chica hecha de la cascara de un quirquincho)”. Yo he hallado el charango en Jujuy casi siempre en manos de los bolivianos.”

Carlos Vega, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1946, p151

⁵Ernesto Cavour señala: “Su dispersión (del charango) hacia el sur de Bolivia, junto a otros instrumentos nativos tradicionales, se da cuando es llevado en el equipaje de los emigrantes quechuas, aymaras, chicheños, chayanteños, cochabambinos y otros, a los algodinales y cañaverales de Salta, Jujuy y Tucumán en Argentina antes de la mitad del s.XX. Más tarde llegan al Valle de Azapa del norte de Chile engrosando de esta manera las filas de los braceros ...”

Ernesto Cavour, *El charango, su vida, costumbres y desventuras*, ediciones CIMA, tercera edición 2003, La Paz, Bolivia, p. 51

repertorio de la música andina urbana. Esto se puede entender, como veremos más adelante, debido a que el charango más difundido en la actualidad ha sido aquel que ha desarrollado su campo de acción en las ciudades andinas, a diferencia de aquel que es posible escuchar en los pueblos y en el mundo rural indígena.

En relación al término “charango”, se podría decir que este vocablo se remonta al período colonial americano y se relaciona con una serie de conceptos provenientes del mundo español o criollo vinculados al “bullicio” o a la rusticidad de algunas manufacturas artesanales. En este sentido, “charanga” hacía referencia a una pequeña banda instrumental y “charanguero” denotaba algo tosco, grosero o imperfecto. Ernesto Cavour en su libro “El charango, su vida, costumbres y desventuras”, recopila mucha información en relación a la etimología de la palabra charango. Cavour destaca un aspecto importante diciendo que: “...en el área rural de muchas regiones andinas bolivianas al instrumento no se le conoce únicamente con el nombre de “charango”, sino con muchos otros, como: mediana, guitarrilla, thalachi, quirqui, p’alta, khonkhota, aiquileño, guitarrón, anzaldeño, etc...” Una publicación uruguaya de 1823 menciona el término “changango” como sinónimo de charango en la Argentina de esa época y a la vez sostiene que ese mismo término servía, en el siglo XVIII, para referirse a una guitarra vieja y de mala construcción.⁶

Existen algunas hipótesis en torno al origen quechua del vocablo charango, que vincularía el nombre del instrumento al material con que se fabricaban las primeras cuerdas. Chay-anku en quechua significa “ese nervio”, asimismo la combinación de dos conceptos tales como ch’aran que significa “empapado en agua” y anku que significa “nervio” estarían revelando un significado referido al proceso de fabricación de las cuerdas de tripa. El musicólogo peruano Julio Mendivil considera que, buscar el

⁶ “... se habla de changango, que actualmente no es más que uno de los nombres del charango, aquella guitarrita de cinco órdenes de cuerdas dobles cuya caja de resonancia la constituye el caparazón de armadillo, en la Argentina. Sin embargo, hace más de cien años llamábase changango a la guitarrilla criolla. Hilario Ascasubi en una nota al pie de página de sus Relaciones de Paulino Lucero sobre la Guerra Grande lo explica con indiscutible autoridad: changango: guitarra vieja y de mala construcción”.

origen de la palabra charango en la lengua de los incas es un intento de la cultura mestiza que no hace más que mitificar la historia del charango. Este proceso de mitificación es un mecanismo que Mendívil enmarca dentro de lo que él denomina “la memoria colectiva mestiza”.⁷

La musicóloga peruana Chalena Vásquez, en una publicación del Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú, menciona la hipótesis del musicólogo cubano Rolando Pérez acerca del origen africano del vocablo “charango”. Según Pérez, el nombre del instrumento provendría del idioma africano “kikongo”, en el que el verbo “sala” unido al sufijo “anga” conformarían la palabra “salanga”, cuyo significado alude al hecho de moverse de manera rápida y vigorosa. Esta palabra modificada con el tiempo y los usos, según Rolando Pérez, habría derivado en el vocablo “charango”.

⁷*La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana*. Revista Musical Chilena, Año LVI, Julio-Diciembre, 2002, N° 198, pp. 63-78

CAPÍTULO II

CHARANGO INDÍGENA

2.1. El proceso de incorporación

Como he mencionado anteriormente, el charango surge como parte de un proceso de incorporación de elementos europeos a la cultura andina, 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. La cultura andina está llena de estos ejemplos, desde los gorros de cuero usado por los tarabuqueños⁸ inspirados en los cascos españoles, hasta la incorporación de conceptos tales como: Dios, la Virgen María y los santos católicos. En relación a 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.⁹

⁸Indígenas quechua parlantes que habitan la villa de Tarabuco a doce leguas al sur-este de Sucre, capital de Bolivia. Portan monteras de cuero de buey con los bordes ligeramente vueltos y que semejan exactamente por su forma al morrión español.

⁹José María Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Lima, siglo XXI editores, 1998, p2

2.2. 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 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 el ámbito en el que se mueven los violines andinos e incluso el registro de gran número de flautas, nos daremos cuenta que existe una estética que privilegia los sonidos agudos.

Si bien en la actualidad es posible distinguir otros cordófonos de uso en la música andina tales como la mandolina o la bandurria, todo indicaría que el charango, en todas sus variedades, es el único instrumento de cuerdas desarrollado en la cultura andina. A la vez es tan abundante la variedad de charangos que existen repartidos por cada rincón de los Andes, que se podría decir perfectamente que no existe un instrumento único sino que en realidad son muchos los instrumentos de cuerdas que se desarrollaron a lo largo de la cultura andina y que la denominación “charango” es una generalización semántica, esto sin considerar incluso toda la gama de charangos desarrollados más contemporáneamente en las ciudades. Como contrapartida a esto, se podrían establecer una serie de relaciones organológicas que permitieran concluir que estamos hablando de un mismo instrumento, pero en definitiva, la manera como se entiende este fenómeno es observando sus usos, entendiendo los significados que sus cultores le otorgan al charango, ya que son los actores sociales, las personas mismas y los charanguistas, quienes unifican en una sola palabra un universo mucho más vasto, que va más allá incluso de la conceptualización del instrumento como objeto sonoro.

Aparte del registro o ámbito preferentemente agudo en el que se mueve la música de las comunidades andinas, 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, 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 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 uno 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 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 encontrado 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. Precisamente esta característica se da también en los charangos

de las zonas rurales, sobre todo, permitiendo el encuentro entre los jóvenes charangueros y las muchachas cantoras .

De esta forma queda de manifiesto que el charango nace en un mundo con conceptos musicales propios, distintos a los del europeo y referidos a una historia antigua que todavía es posible identificar.

2.3. 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 básicamente el año en dos etapas; una que corresponde a la época de las lluvias y otra que corresponde 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 las fiestas agrícolas incorporan 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.

Para precisar mejor cada uno de los conceptos expuestos y para poder finalmente establecer relaciones coherentes que permitan vincular al charango k'alampeador con el charango indígena, delimitaré el espectro geográfico de uso del charango indígena a una franja territorial comprendida por lo que hoy se conoce como la región norpotosina y una zona aledaña inserta dentro de las provincias de Oropeza, Yamparaez y Zudañez. Dentro de estos márgenes geográficos es donde el charango indígena ha tenido un desarrollo sustancial y una presencia importante dentro de las actuales manifestaciones culturales de sus habitantes, situación difícilmente homologable en otra región del área andina. Tal como lo declara el sociólogo boliviano Walter Sánchez¹⁰, el norte de Potosí es una de esas regiones donde las formas organizativas pre-hispánicas y otros aspectos de la cultura local, han podido resistir en mayor medida la influencia de la sociedad colonial y sus sucesoras, la Republicana y el Estado Nacional Boliviano.



ESQUEMA 3 : TERRITORIO DEL CHARANGO INDÍGENA EN BOLIVIA

¹⁰Walter Sánchez, Boletín N°6, Centro de Documentación de Música Boliviana perteneciente al Centro Pedagógico y Cultural de Portales, Cochabamba, octubre de 1988.

Según el censo de población del año 1992, el departamento de Potosí, cuya capital es la ciudad de Potosí, está formado por dieciséis provincias, cinco de las cuales constituyen lo que se conoce como el Norte Potosí. Las provincias de Bilbao, Charcas, Bustillos, Ibañez y Chayanta albergan a tres grandes unidades étnicas: Macha, Pocoata y Sacaca, entre otras más pequeñas, agrupadas bajo la denominación de *Llameros* y que alcanzan una población de 175.000 habitantes. Al este de Sucre, en una franja que cubre parte de las provincias de Oropeza, Yamparáez y Zudañez, habita el grupo *Tarabuco*, cuya población es de 12.000 habitantes. Hacia el norte, desbordando sobre el departamento de Potosí, se encuentra el grupo *Jalq'a* con aproximadamente 45.000 personas. Todos estos grupos se estructuran a partir de una unidad social básica compuesta por grupos familiares denominada *ayllu* y se sustentan gracias al antiguo patrón económico de intercambio y movilidad de productos entre los distintos pisos ecológicos, lo que posibilita el acceso directo a una amplia variedad de productos agrícolas y ganaderos. Para el hombre andino, la *Pachamama* o Madre Tierra es más que un medio para abastecerse de alimentos, es un ser cósmico, es tiempo, espacio y movimiento. La *Pachamama* es fecunda y puede alimentar a sus hijos, como también, por castigo, puede dejarlos morir de hambre o sufrimiento. Esto explica muchos de los comportamientos de los habitantes de los Andes y le da sentido a toda la actividad musical inserta en el calendario anual de festividades comunitarias. Los campesinos dependen de la tierra, la tierra determina si un año es bueno o malo, por lo tanto el respeto a la tierra es fundamental. Cada vez que se bebe alcohol, primero hay que derramar una pequeña cantidad a la *Pachamama* en señal de gratitud, incluso en fiestas como el *Tinku*, los luchadores se sienten honrados al derramar su sangre a la tierra.

ESQUEMA 4 : LA REGIÓN NORTEPOTOSINA



PROVINCIAS	MUNICIPIOS
Alonso de Ibañez	Sacaca Caripuyo
Gral. Bernardino Bilbao Rioja	Arampampa Acasio
Charcas	San Pedro de Buena Vista Toro Toro
Bustillos	Uncía Chayanta Chuquihuta Llallagua
Chayanta	Colquechaca Ravelo Pocoata Ocurí

ESQUEMA 5

FIESTAS Y TRADICIONES DEL NORTE DE POTOSÍ

PROVINCIA ALONSO IBAÑEZ		
MUNICIPIOS	FECHAS	FIESTAS
SACACA	febrero	Carnaval
	abril	Pascua
	28 de junio	San Pedro
	noviembre	Todos Santos
CARIPUYO	febrero	Carnaval
	abril	Pascua
	28 de junio	San Pedro
	noviembre	Todos Santos

PROVINCIA GRAL. BILBAO		
MUNICIPIOS	FECHAS	FIESTAS
ARAMPAMPA	febrero	Carnaval
	abril	Pascua, Toro Tinku
	25 de julio	Tata Santiago
	noviembre	Todos Santos
	8 de diciembre	Virgen de la Concepción
ACASIO	abril	Pascua
	noviembre	Todos Santos
	24 al 28 de septiembre	Peregrinación a Surumi

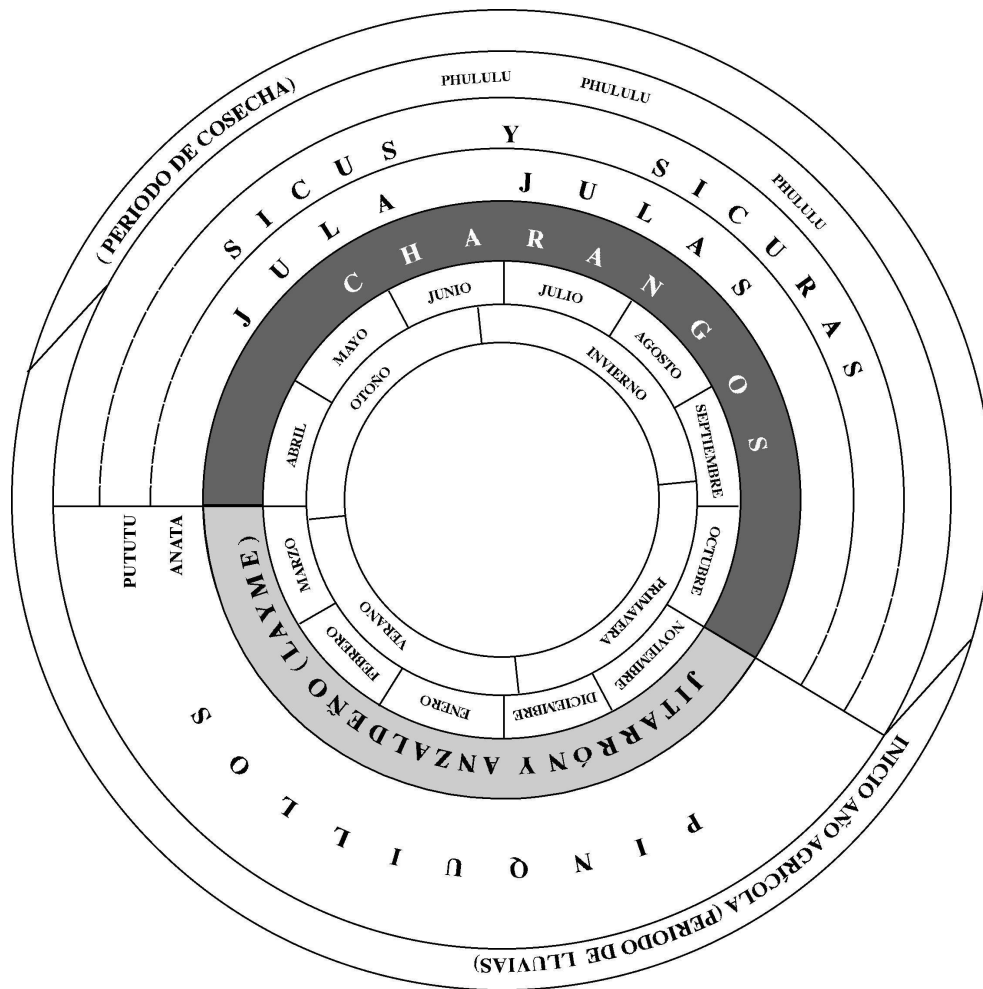
PROVINCIA CHARCAS		
MUNICIPIOS	FECHAS	FIESTAS
SAN PEDRO DE BUENA VISTA	abril	Pascua, Toro Tinku, Patas y Uras
	28 Y 29 de junio	Fiesta Patronal
	1 de noviembre	Todos Santos
	1 y 2 de enero	K'ata en Chiro Kasa
	8 de octubre	Virgen del Rosario en Toracari
	28 Y 29 de junio	Entrada Autóctona
TOROTORO	25 de julio	Fiesta Patronal Tata Santiago
	26 de julio	Jula Julas Tinku, Concurso de Zapateo, Toro Tinku

PROVINCIA BUSTILLO		
MUNICIPIOS	FECHAS	FIESTAS
UNCIA	7 y 8 de agosto	Corrida de Toros
	abril	Takiy Tinku
CHAYANTA	20 de enero	Alasitas
	1 al 31 de enero	Honra de los Palomillos
	mayo	Fiesta del Espíritu
	octubre	Virgen del Rosario
LLALLAGUA	noviembre	Todos Santos
	14 y 15 de agosto	Virgen de la Asunción

PROVINCIA CHAYANTA		
MUNICIPIOS	FECHAS	FIESTAS
COLQUECHACA	3 de mayo	Fiesta de la Cruz, Tinku de Macha
	25 de julio	Tata Santiago (Tata Bombori)
	noviembre	Todos Santos
RAVELO	abril	Fiesta en las Ferias
POCOATA	abril	Pascua, Wawa Tinku
OCURI	1 de enero	Año Nuevo
	6 de enero	Fiesta de Reyes
	febrero	Carnaval
	6 de agosto	Fiestas Patrias
	16 de noviembre	Aniversario de Ocuri
	7 y 8 de octubre	Virgen del Rosario, Niño Salvador
	2 de noviembre	Todos Santos
30 de noviembre	San Andrés	

ESQUEMA 6 y 7 : EL CALENDARIO AGRÍCOLA Y SU VÍNCULO CON LOS INSTRUMENTOS MUSICALES 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 JUYPHI PACHA				CALOR LAPAKA PACHA				HUMEDA JALLU PACHA			SECA AWTI PACHA	
FIESTAS ANDINAS	AÑO NUEVO ANDINO		PACHA MAMA		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 J'alka Temple, Runa Temple, Temple Maulín, Falso Temple o Temple Diablo				KHONKHOTA, TALAJOCHI, JITARA Y LA MEDIANA Temple Natural, Temple Maulín, Temple Carnaval				CHARANGO Temple Pascua, Temple Valle Mayu, 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 LOS SANTOS, SAN ANDRÉS	NAVIDAD	REYES MAGOS	VIRGEN DE LA CANDELARIA	CUARESMA	PASCUA	FIESTA DE LA CRUZ	



Los tres esquemas anteriores¹¹ permiten reconocer el vínculo que existe entre las festividades, el calendario agrícola y el ciclo musical instrumental. 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 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 división musical del año es una situación que probablemente se mantiene de una práctica ritual precolombina sobrepuesta al calendario católico impuesto por los españoles. Como dijera anteriormente, el calendario agrícola divide el ciclo anual en dos períodos: una época seca o *awti pacha* y una época de lluvias o *jallu pacha*. Tradicionalmente se ha creído que los charangos atraen las heladas, razón por la que su uso se ha reservado preferentemente para la época seca, sin embargo en la actualidad en muchas zonas se lo utiliza durante todo el año, llegando a establecerse un ciclo anual dividido en cuatro etapas. Si consideramos que el año agrícola comienza con las lluvias en época de siembras, entonces la primera etapa del calendario correspondería al tramo que va de noviembre hasta fines de febrero y comienzos de marzo (Carnaval). La segunda etapa comienza en marzo y se extiende hasta fines de abril (Pascua). La tercera etapa comienza el tres de mayo (fiesta de la Cruz) y termina a comienzos de agosto y la cuarta etapa va desde agosto a noviembre (fiesta de Todos Santos).

¹¹Los esquemas 5 y 6 han sido proporcionados por el investigador boliviano Héctor Gonzales Quiroz, basado en información recopilada por él mismo y complementada con datos obtenidos del trabajo realizado por Philippe Lyevre titulado *Les guitarrillas du nord du departament de Potosi, Bolivie: morphologie, utilisation et symbolique*. Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, 1990. El esquema 7 ha sido proporcionado por el investigador boliviano Walter Sánchez y forma parte de un estudio publicado en el boletín N°6 del Centro de Documentación de Música Boliviana perteneciente al Centro Pedagógico y Cultural de Portales, Cochabamba, octubre de 1988.

Cabe destacar que este ciclo es compartido por otros cordófonos desarrollados en esta región. Se trata de las llamadas guitarrillas y que hacen su aparición en la época de lluvias ya que son capaces de atraer la lluvia e impedir las heladas y el granizo.¹² Éstas tienen una apariencia de guitarras rudimentarias, construidas en madera laminada y de tamaño mayor al de los charangos pero más pequeñas que la actual guitarra, pudiendo llegar a medir hasta unos 90 cms. Su caja de resonancia se asemeja a la de la actual guitarra y no a la del charango que es cóncava y de madera labrada. Existen tres tipos de guitarrillas, las cuales además de diferenciarse por sus características, se distinguen por su área de expansión. Estos tres tipos serían, la guitarrilla propiamente dicha o *chilin chilin*, el *talachi* y el *jitarrón* o *khonkhota*. Es posible encontrar también un charango con cuerpo de guitarra, pero más pequeño que las guitarrillas, conocido como layme o anzaldeño (debido a su procedencia) y se usa preferencialmente en la época de lluvias. Algunos cultivos denominan charango *kuntur pecho* (pecho de cóndor) a las guitarrillas pequeñas. Según el investigador Philippe Lyebre¹³, el uso de las guitarrillas estaría orientado hacia el culto a la fertilidad.



¹²Henry Stobart, *Los charangos del norte de Potosí : Guía de instrumentos musicales de Bolivia*, Centro Portales, Cochabamba, 1991

¹³Philippe Lyebre *Les guitarrillas du nord du departament de Potosi, Bolivie: morphologie, utilisation et symbolique*. Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, La Paz, 1990.

2.4. La creación musical como una experiencia

Tanto los *Llameros* como los *Jalq'as* y *Tarabuqueños*, son grupos étnicos partícipes de la tradición aymara. Ésto, en palabras de Walter Sánchez, significa que los patrones culturales, simbólicos y sistemas de pensamiento de estos grupos tienen fundamentalmente una matriz aymara, independiente al hecho de que su lengua sea el quechua. Si bien es cierto que hablar lenguas distintas influye en la creación de identidades diferenciadas, en muchas zonas resulta inexacto separar “lo aymara” como distinto de “lo quechua”, y en este sentido la lengua no sería equiparable con la cultura.

La concepción aymara del universo espacio-temporal contempla una división tripartita de éste. Así, habrían tres estados de existencia: *Alax Pacha*, *Aka Pacha* y *Mankqha Pacha* o *Ukhu Pacha* (cielo, tierra y subsuelo, respectivamente). Bajo esta noción, los estados opuestos pero no excluyentes 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, el de la tierra es 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 *sajjra*. 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 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 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, 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 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. 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. Pero 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*¹⁴

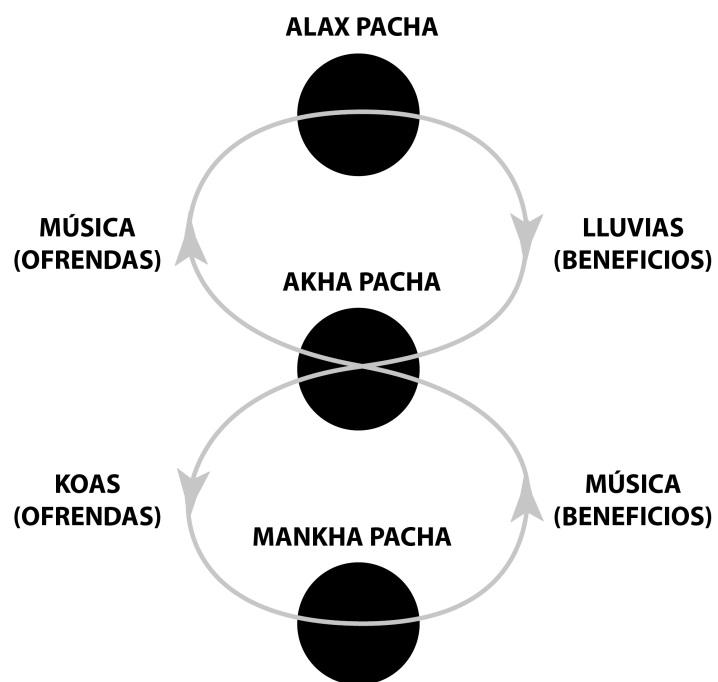
¹⁴Rosalía Martínez, *Bolivia: Calendario musical de los valles centrales*, publicación de la Unité Propre de Recherche N°165 del CNRS y del Département d'ethnomusicologie del Musée de l'Homme, Paris 1992: pp. 34-47

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.

Dentro del proceso de creación musical se dan situaciones en las que algunas comunidades pierden su Sereno y deben salir a buscar canciones a las fiestas fuera de su ayllu. Wálter Sánchez destaca esta “pérdida” de la capacidad creativa como una instancia de interrelación musical mucho mayor. El fenómeno musical se convierte de esta forma en un proceso constante de renovación, de génesis, de recreación en tanto constituye un proceso social no sólo simbólico, sino colectivo que involucra a grupos pequeños de tropas y a comunidades más numerosas. Así, a través de una constante circulación, la música va adquiriendo nuevos matices, ritmos y versos que son enriquecidos en cada *ayllu* y comunidad hasta adquirir personalidad propia luego en cada lugar.

Tal como lo grafica el siguiente esquema, y de acuerdo al criterio de dependencia y reciprocidad entre *Alax Pacha*, *Aka Pacha* y *Mankha Pacha*, la música seguiría un camino de ascenso desde el mundo subterráneo hacia el mundo celestial. Esto, por cuanto la música que emerge desde las profundidades para ser recibida por los hombres sería a su vez escuchada por las divinidades celestes cada vez que los campesinos celebran sus fiestas rituales. De manera inversa, los beneficios provenientes de lo alto y reflejados fundamentalmente en la producción agrícola, son recibidos por los humanos quienes retribuyen al mundo subterráneo en forma de libaciones al Sereno como pago por la música. Este circuito da cuentas de un proceso de integración en el que todos los aspectos de la cultura están absolutamente interconectados.

ESQUEMA 8 : TÉRMINOS DE RECIPROCIDAD Y DEPENDENCIA
ENTRE LOS TRES PACHAS ¹⁵15



¹⁵Esquema proporcionado por Wálter Sánchez referido al calendario agrícola en el norte de Potosí y publicado en el boletín N°6 del Centro de Documentación de Música Boliviana perteneciente al Centro Pedagógico y Cultural de Portales, Cochabamba, octubre de 1988.

2.5. Detrás del sonido



Para estas comunidades, la música, al igual que la danza, la vestimenta, el trabajo textil y otros aspectos de su cultura, funciona como un rasgo distintivo que reafirma sus identidades particulares, marcando las respectivas diferencias entre los distintos *ayllus*. Sin embargo, la música también los unifica, por cuanto comparten (desde una perspectiva más amplia) un lenguaje musical común dentro de un universo mayor. La música se renueva constantemente, las canciones pueden cambiar de un año a otro, pero las formas musicales y las reglas de construcción se conservan en el tiempo modificándose a través de períodos más largos.

La práctica musical es una actividad reservada fundamentalmente a los jóvenes de ambos sexos debido a que es el vehículo que les permite ir definiendo su participación en la comunidad y les da la posibilidad de interactuar y poner en práctica los diversos códigos de la conquista amorosa, marcando de esta forma una importante etapa de sus vidas. Si bien la música hace parte de instancias rituales colectivas y tiene una importancia fundamental en la organización del tiempo, es en el ámbito del cortejo donde se evidencia como un sistema de comunicación interno muy eficaz. El charango entonces cobra singular importancia, ya que más que cualquier otro instrumento musical es capaz de establecer lazos concretos de comunicación entre hombres y

mujeres. En las fiestas comunales, son los hombres, los charangueros, los que hacen posible que las muchachas jóvenes o *imillas* canten y bailen al ritmo de las coplas que se interpretan en pequeños rondas mixtas celebrando durante el día y la noche bajo los efectos de la chicha de maíz y del *singani*.¹⁶

En definitiva, el hombre que no toca charango se estará marginando de una serie de instancias que permiten mantener la cohesión del grupo y al mismo tiempo tendrá menos posibilidades de competir en el escenario de la conquista amorosa. Desde esta perspectiva, la música sería una condición necesaria para que los individuos puedan desarrollarse socialmente y para hacer que se sientan parte de la dinámica de cada comunidad. Los hombres ya establecidos en pareja, que son considerados músicos por cuanto han seguido desarrollando la práctica musical, se convierten con el tiempo en expertos conocedores del oficio musical y por lo mismo, en personajes muy respetados por el resto de la comunidad. Las mujeres casadas ya no cantan, más bien se dedican a las labores derivadas de su condición de madre y esposa. El charango en este contexto nunca cumplirá un rol como instrumento solista, la música que se interpreta con charango no es música instrumental, más bien siempre estará al servicio del canto de las muchachas jóvenes. Los hombres también cantan pero son las *imillas* las que con su notable registro agudo le dan el real sentido a las canciones.

¹⁶El Singani es una bebida alcohólica de la familia del aguardiente de uvas. Es considerado el licor nacional de Bolivia y se produce en los departamentos de Tarija, Potosí y Chuquisaca. Es el principal ingrediente de muchos cócteles tradicionales bolivianos como el Chufly, Poncho Negro y el Yungueñito. Se elabora a partir de la destilación de vino de uva moscatel de Alejandría o muscat de Alejandría, aunque también se utilizan otras variedades como uva negra, corriente y mollar.

2.6. Música y alcohol

Existen muchas fiestas comunales realizadas en aquellos pueblos coloniales que se han constituido en nexos culturales entre el mundo rural y el mundo urbano. En estos pueblos, donde la iglesia ha consolidado su presencia a través de la construcción de templos, se realizan fiestas como la del *Tinku* en la localidad de Macha, efectuada cada 3 de mayo y a la que asisten campesinos indígenas provenientes de diversos *ayllus* del interior. Esta fiesta mezcla la antigua tradición del *Tinku* con una celebración católica: la fiesta de “La Cruz de mayo”. El *Tinku* es un combate ritual colectivo en el que se enfrentan a golpe de puños los integrantes de un mismo grupo étnico divididos en *Alasayas* y *Majasayas* (los de arriba y los de abajo, respectivamente) o, como sucede en algunos casos, el enfrentamiento puede darse entre grupos étnicos distintos como Machas y Pocoatas. El término *Tinku* proviene del quechua *tinkuy* que significa encuentro. De esta forma los participantes honran a sus ancestros guerreros y ofrendan su propia sangre para la fertilización de la Pachamama. Aunque generalmente las peleas son de una persona contra otra, el exceso de chicha suele llevar a peleas masivas y a la utilización de piedras y elementos cortantes, lo que ha ocasionado numerosas muertes en varias ceremonias. Durante el día, antes del enfrentamiento, los distintos grupos llevan en procesión las cruces vestidas con atuendos propios de cada comunidad mientras van tocando *jula julas*.¹⁷ Durante la noche es posible constatar como el charango se transforma en el principal protagonista, ya que durante toda la velada no deja de sonar en cada una de las casas habilitadas para dar albergue a las distintas comunidades.

Durante la noche es posible observar a pequeños grupos mixtos de jóvenes que pasan trotando por la calle al ritmo de sus charangos y cantando coplas en un estilo muy particular caracterizado por el sentido lúdico de la performance. En todas estas instancias es el charango el que convoca y da sentido a la celebración, es el elemento

¹⁷La *jula jula*, conocida también como *sugusu* o *waucu*, es una flauta de pan sin tubos secundarios, con bisel las grandes y sin bisel las más pequeñas. Su técnica de ejecución es alternada (hoquetus). Está constituida por dos instrumentos complementarios: *guía*, también conocido como *sanja* o *ira*, formado por una hilera de cuatro tubos y el *arca*, por una hilera de tres tubos.

que permite la comunicación y el que determina las relaciones entre los participantes. Durante la noche los instrumentos de viento no son utilizados, su uso queda remitido al comienzo de la fiesta, durante el primer día, antes del combate que se desarrolla entre los distintos grupos. La noche es de los charangos, ya que la intimidad de la oscuridad y el alcohol se confabulan para producir el encuentro entre hombres y mujeres.

El alcohol es inseparable de la música y juntos hacen posible que durante día y noche la fiesta adquiera el carácter de instancia orgiástica y liberadora. El segundo día, cuando la fiesta ha terminado, las comunidades regresan a sus ayllus en camiones destinados para tal fin, sin embargo muchos viajan a pie, borrachos y tocando charango mientras caminan o trotan largos trayectos. También es frecuente que durante el trayecto los caminantes hagan un alto en alguna chichería, haciendo que el regreso a casa se prolongue más de la cuenta. En la cultura de estos pueblos, emborracharse es un acto considerado necesario para participar de la fiesta, que a su vez es considerada como un acto ritual. No es posible ser parte de la dinámica festiva si no se emborracha o si no se toca música. Al respecto, Rosalía Martínez señala:

“Aunque la relación entre consumo de alcohol y el expresarse musicalmente puede encontrarse en contextos aparentemente no ritualizados, es en el marco ritual donde se revelan con más claridad algunas de sus significaciones. En esta perspectiva, la “fiesta” constituye un caso ejemplar: aquí no solo el beber tiene una influencia sobre la experiencia musical, sino que ambos, música y consumo de alcohol se encuentran concebidos en una relación privilegiada de imbricación que se manifiesta en dimensiones diferentes del rito, estructurándolo y definiendo su vivencia”¹⁸

¹⁸Rosalía Martínez, *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, 2002. pp.413-433

Relato 1: Macha, 2 de mayo de 2006

Macha es un pueblo de tradición minera ubicado a 170 kms de Potosí y con una población estimada de 400 personas. Llegué junto a mi compañera Colomba el día anterior a la fiesta de la Cruz. Esa tarde, después de almorzar en una humilde posada frente a la pequeña plaza, tomamos la decisión de no alojarnos en el hostel preparado para los turistas. Nos resultaba mucho más atractiva la idea de caminar unas cuadras y pedir alojamiento en alguna casa del pueblo. Tuvimos suerte, una cholita anciana estaba arrendando una pequeña habitación en el patio interior de su casa, era una especie de bodega con sacos de maíz y una cama muy confortable. La señora nos dijo que las habitaciones de su casa estaban reservadas para las personas que venían desde el campo a la fiesta y que llegarían temprano a la mañana siguiente.

Despertamos de madrugada con las voces de muchas personas que hablaban quechua fuera de nuestra habitación. Se percibía un ambiente de mucha alegría y pensamos que era el momento de salir a ver qué pasaba. Había niños corriendo, señoras acarreando paquetes y un agradable aroma a leña quemada que salía del horno de barro que había en el patio. Estábamos a punto de cruzar el umbral del portón cuando un hombre me interceptó, quería saber quiénes éramos y por qué yo andaba con un charango. Le expliqué que un amigo originario de Colquechaca me estaba enseñando a tocar y aproveché de mostrarle mis incipientes avances. Creo que se sorprendió positivamente ya que su actitud cambió de inmediato, incluso me pidió el charango para tocar algunos acordes. “Anda con cuidado” me dijo, “estamos en *Tinku*”. Una vez que salimos a la calle sentimos el sonido de los *jula-julas* y nos dirigimos hacia la plaza. El cura había terminado hacía poco la misa y se había retirado del pueblo que parecía resonar por todas partes con la música y el jolgorio que provocaban las numerosas procesiones de cruces ataviadas con indumentarias que semejaban Cristos andinos. Había charangos por todas partes, siempre en manos de hombres, ya sea que lo tocaran para hacer cantar a las muchachas en las ruedas que se formaban espontáneamente o que lo cargaran en la espalda. La mayoría eran

charangos “loritos”, esos charangos de tamaño medio y de color verde fabricados en Pocoata.

Repentinamente escucho que la gente comienza a gritar más de la cuenta, a la vez que bandos de hombres comienzan a enfrentarse sin mediar provocación. Una sensación de caos se deja sentir en el aire, los turistas en el balcón de la municipalidad disparan sus cámaras fotográficas incesantemente y nosotros metidos en medio de la turba intentamos ponernos a salvo. Mientras corríamos, escucho que alguien grita: “gas, gas, gas”, al tiempo que mis ojos comienzan a llorar debido a las bombas lacrimógenas. Casi sin darme cuenta cómo, veo que estamos metidos dentro de un almacén que cierra sus puertas dejándonos en la penumbra. A través de las ventanas a medio cerrar soy testigo de la inmensa batahola que provocan cientos de personas, parecía un mar humano enloquecido. Los hombres provistos de guantes de cuero duro o con puntas de metal se enfrentaban a golpes mientras algunas mujeres con látigos intentaban poner un poco de orden y, de paso, defender a sus maridos.

La batalla dura cerca de una hora, no más que eso. Los ánimos comienzan a calmarse y la plaza poco a poco se va despejando. Cerca de las dos de la tarde salimos del escondite que compartíamos con otras personas. Gracias a eso es que pudimos ser testigos de las bajas del combate, se trataba de hombres borrachos que caminaban sin rumbo por la calle con el rostro ensangrentado. Como sea, el pueblo parecía volver a la tranquilidad, volvían a sentirse los charangos y algunos *jula-julas* a lo lejos. Las casas abrían nuevamente sus puertas para recibir dentro de sus umbrales a los visitantes que en su mayoría provenían de las zonas rurales. Era la hora de comer algo y de reponer el cuerpo para la noche.

Pasamos toda la tarde en la plaza mirando como se instalaban las tienditas que ofrecían comida, chicha, ropa, adornos e incluso improvisados albergues. A medida que atardecía, era fácil darse cuenta que las personas comenzaban a incorporarse para seguir la celebración. En las calles, muchos adolescentes en grupos mixtos de alrededor de diez personas, se reunían en torno a los cantos y al charango. Decidimos dejar la plaza e ir a nuestra habitación al anochecer. La casa donde estábamos alojando se había transformado en un albergue con mucha concurrencia campesina. Al

momento de cruzar el patio en dirección a nuestra habitación, un hombre borracho se acercó para ofrecerme chicha de maíz y para tocarme el cabello, creo que eso era lo que más curiosidad le causaba a los inquilinos de aquella casa, de hecho tras él, un par de muchachas envueltas en risas hicieron lo mismo. Colomba les explicaba que éramos chilenos y que estábamos de paso por el pueblo. Las chicas comentaban algo ininteligible para nosotros mientras a la distancia otras mujeres no paraban de reír. Otro hombre apareció, más borracho aun que el primero, pero con intenciones un tanto confusas, me hablaba en quechua sin esperar respuestas. Sentí que era momento de tomarme la chicha, agradecer y despedirme. Ya de regreso en nuestra habitación tuvimos que tomar una decisión: pasar la noche ahí, dentro de la bodega, sin intervenir en su fiesta, fundamentalmente porque nadie nos había invitado a participar y porque no queríamos transformarnos en un elemento ajeno que pudiera perturbarlos.

Los huaynos se dejaron oír una vez que llegaron los músicos, fue notoria la llegada de los charanguistas al recinto, la música sonaba hermosa, alegre, enriquecida por las voces de las mujeres cantantes. No pude resistir la necesidad de registrar esas canciones, así que a partir de ese momento activé mi grabadora portátil que afortunadamente tenía un micrófono muy sensible y suficientemente pequeño como para asomarlo por una rendija del cuarto. Nos dormimos entre la música y las risas que no cesaron hasta el amanecer.

Eran cerca de las 10 de la mañana cuando salimos a la calle, caminamos un par de metros y un hombre se me abalanza amenazante con el puño en alto. Tras él venían otros en la misma actitud. Mientras me amenazaba distinguí su borrachera y creí ser capaz de reducirlo fácilmente, pero también me di cuenta que esa era la excusa que estaban esperando sus compañeros para agredirme. No sé de dónde apareció en ese momento una chola con un látigo, que se interpuso cual madre autoritaria poniendo orden y diciéndo que me dejaran pasar. Los tipos al parecer entendían el código y la función de aquella mamacha, razón por la que se retiraron sin concretar su cometido. La mujer nos advirtió que tuviéramos cuidado porque había grupos enfrentándose con piedras. De hecho, hacía poco que había pasado cerca una turba de hombres persiguiendo a otro grupo. Necesitábamos llegar a la plaza para hacer las reservas de

bus, sin embargo cuando llegamos nos dimos cuenta que acababa de partir el último transporte. Había muchos camiones reclutando campesinos que viajaban al interior, pero ninguno a Potosí. Pedí orientación a unos policías que estaban cerca y me respondieron que ellos no eran policías, entendí su mensaje perfectamente cuando uno de ellos se desplomó al suelo borracho. Entonces me propuse buscar algún transporte alternativo mientras Colomba iba a recoger nuestras mochilas a la casa en medio de un ambiente realmente peligroso. Finalmente encontré un hombre que estaba dejando el pueblo en un jeep, pasé a recoger a mi compañera y nos alejamos de Macha con la sensación de haber salvado el pellejo. En el trayecto pasamos varios camiones repletos de gente y enseres, camiones que se retiraban rumbo al campo o a otras localidades más pequeñas. Vi varios hombres y mujeres a pié tratando de conservar el equilibrio necesario para seguir sin que los efectos del alcohol les dejara tirados en el camino como a otros alegres desafortunados que habíamos dejado atrás.



Relato 2: Colquechaca, 16 de abril de 2006



Mi amigo Daniel Villavicencio me invitó a conocer su pueblo natal Colquechaca. Ahí vive su madre todavía, quien tiene un almacén y lindos recuerdos de la infancia de mi amigo. Durante la mañana de ese día llegaron varios camiones que venían del campo con animales. Se estacionaron en una cancha deportiva en la que poco a poco se fueron instalando tienditas cubiertas de plástico destinadas al comercio de comida, chicha y ropa. La tenue lluvia no impediría que se celebrara ahí una feria de intercambio de productos agrícolas, cabras y burros. Durante el día también se organizó un concurso musical en un escenario donde participaban las comunidades campesinas de la zona. Según Daniel, esa era la primera vez que se desarrollaba este concurso ideado por el alcalde de turno que buscaba premiar a las agrupaciones más destacadas. En años anteriores los músicos simplemente llegaban al lugar y tocaban en distintos puntos de la feria de manera espontánea, sin premios ni sistemas de amplificación de sonido. Ahora sin embargo, las iniciativas musicales espontáneas se veían superadas en decibeles por la música envasada que salía de los parlantes. A pesar de ello, la gente se veía disfrutando de la situación sin mayores complicaciones.

Era un día muy alegre, de mucho movimiento, podían verse algunos grupos de tocadores de pinkillos, jula-julas y khonkhotas o jitarrones, pero sin duda los charangos sobresalían en cantidad. Pequeños grupos de jóvenes charanguistas solteros (notoriamente identificados por sus gorros multicolores terminados en punta) que animaban el canto de las *imillas* mientras las mujeres mayores cocinaban y los hombres adultos se dedicaban a tomar chicha de maíz. De acuerdo al calendario agrícola, no era época de pinkillos ni khonkhotas, pero al parecer había una motivación especial de tocar estos instrumentos debido al concurso que se había convocado.

Nos dedicamos a recorrer la feria con mucha calma, disfrutando de cada imagen y cada sonido. Para mi, resultaba muy cómodo estar en compañía de Daniel porque él hablaba quechua y dominaba todos los códigos de la comunidad. De hecho, estuvimos acompañando con la guitarra a unos k'alampeadores que conocimos ahí mismo.

Después de almorzar fuimos a descansar a casa y regresamos a la feria ya de noche. A esa altura el sistema de amplificación había dejado de sonar y toda la música que se escuchaba era la que la misma gente producía en vivo. Era una experiencia fantástica caminar y sentir como se iban trenzando las distintas músicas. Las tienditas alumbradas por velas y tenues ampolletas le imprimían al lugar una dosis de intimidad muy particular que me permitía pasar inadvertido entre la gente. Pude distinguir varias rondas de muchachos y muchachas bailando en torno a jóvenes charangueros, eran pequeños grupos que pasaban frente a mi, zapateando al compás de las canciones en las que predominaba el timbre agudo de las *imillas*. Finalmente decidimos quedarnos en una de las tantas chicherías improvisadas en la feria, se trataba de una tiendita en la que habían dos cholitas que servían chicha, un par de viejos y tres amigos de Daniel, dos de los cuales eran muy buenos k'alampeadores y que estaban muy animados cantando huayños y tomando singani. Ahí nos quedamos hasta que el alcohol hizo que nuestros amigos no pudieran seguir sosteniendo sus charangos.

Fue muy impresionante comprobar como en un mismo espacio físico podían coexistir de manera muy orgánica dos universos culturales, el de los indígenas por una parte con sus vestimentas, su lengua, sus tradiciones, sus charangos, *khonkhotas*, *pinkillos* y *jula-julas*, y el de los cholos por otra parte, con su identidad más amestizada y con su charango k'alampeador.

En relación a esta experiencia, creo necesario destacar un hecho importante que he percibido en mis viajes y que tiene que ver con el rol de quienes, siendo extranjeros, nos sentimos atraídos por la música del charango nortepotosino. Me refiero al respeto y a la distancia que debemos mantener de ciertos espacios y eventos que son de pertenencia exclusiva de quienes por derecho cultural están vinculados a ellos. Una fiesta, por ejemplo, es una instancia absolutamente reservada para quienes la convocan y para sus invitados. El respeto tiene que ver precisamente con la capacidad de saber cuando estar, donde ir y qué distancia es la que hay que conservar para no interrumpir el curso natural de un proceso.



2.7. Los temples

En el mundo rural, el charango no conoce rigurosos estándares de construcción, el tamaño está estrechamente vinculado a las afinaciones o temples, que en esta región son muy numerosos. Todo esto responde a un criterio de diversidad que se regula por el uso y la necesidad. El canto es el que determina la tesitura del charango, por ende la longitud de sus cuerdas y su correspondiente tamaño. Los temples son determinados por las festividades religiosas establecidas por el calendario agrícola. La unión de todas estas situaciones ha creado una tradición que se respeta y que va modificándose naturalmente con el paso del tiempo.

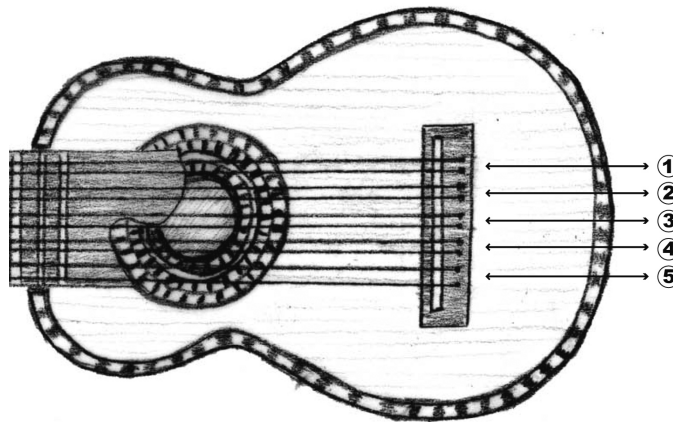
Si la tensión de las cuerdas es demasiado baja, éstas no vibrarán lo suficiente, y si la tensión es muy alta las cuerdas se cortarían o se reventará la tapa de resonancia. Es posible afinar un mismo charango con distintos temples en la medida que el registro vocal lo permita. Las cuerdas se disponen de a pares y son metálicas (todas del mismo grosor), en reemplazo de las cuerdas de tripa que se usaban antiguamente. La forma de la tapa es acinturada, su caja de resonancia es cóncava y está labrada en madera o construida con la caparazón de quirquincho (a excepción del charango anzaldeño y el *kuntur* pecho que están contruidos en madera laminada semejantes a una pequeña guitarra). Sus clavijeros de madera son muy rústicos y sensibles a la humedad.

A continuación presentaré una serie de temples¹⁹ asociados a la longitud vibrante de las cuerdas y al correspondiente uso que estas afinaciones ofrecen. Los temples tienen relación con ciertos tipos de charangos para los cuales la tensión de las cuerdas es la adecuada. El pentagrama es sólo una referencia que permite dar cuenta más bien de

¹⁹Información complementada con datos proporcionados por Daniel Villavicencio, registrados en la publicación del cd *El Charango en las Manifestaciones Culturales Recónditas*, producido por Abya-Yala y apoyado por el Instituto Boliviano de Etnomusicología de la Universidad Autónoma Tomás Frías, Potosí, 2001. Los temples han sido recopilados por Daniel Villavicencio, a excepción de aquellos en los que dejo constancia de otras fuentes.

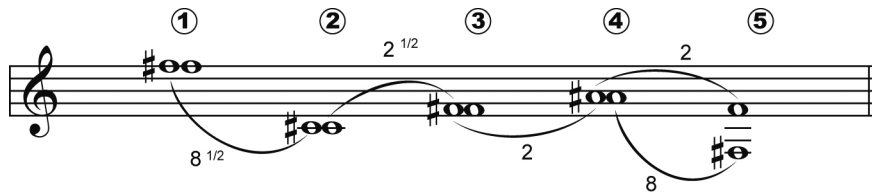
la relación interváltica entre los pares de cuerdas que de la altura específica de éstos, ya que para los cultores no existe la estandarización dada por el “la 440”. En este sentido, la afinación queda determinada por la relación interváltica de las cuerdas, como en el caso de las distintas opciones para el temple Diablo, que en definitiva, es la misma afinación pero a distintas alturas.

Los pares de cuerdas se simbolizan con un número encerrado en un círculo y en orden ascendente desde abajo hacia arriba en relación a quien lo ejecuta, es decir, desde los pies a la cabeza del ejecutante. Esta referencia es válida para intérpretes diestros (no zurdos). Los números expresados como enteros y fracciones indican las distancia o interválticas en función de tonos entre las cuerdas. Por ejemplo: $2 \frac{1}{2}$ significa que entre los dos pares respectivos existe una distancia de dos tonos y medio (cinco semitonos).



ESQUEMA 9 : ORDEN DE LOS PARES DE CUERDAS

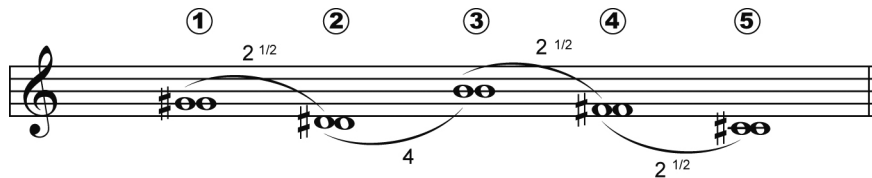
Temple Cruz



Esta afinación se utiliza en la “Fiesta de la Cruz”, celebrada cada 3 de mayo en distintos puntos de la región. Se utilizan charangos cuya longitud vibrante oscila en torno a los 45 cm. Son charangos de madera labrada (caja cóncava) y otros cuyas cajas de resonancia están hechas de madera laminada con un leve ángulo en la parte trasera que divide longitudinalmente la caja, por esta razón son conocidos como kuntur pecho (pecho de cóndor). Pueden ser de color verde o negro (zamba charango). Poseen cinco cuerdas dobles de metal a excepción del quinto par que cuenta con una cuerda de plástico afinada a la octava baja. En la primera cuerda a la altura del decimosegundo traste existe un clavito de metal incrustado que sujeta a las cuerdas que están afinadas a la octava aguda de la tercera cuerda. En el rasgueo se oye así una campanilla llamada *uñitayoj*.

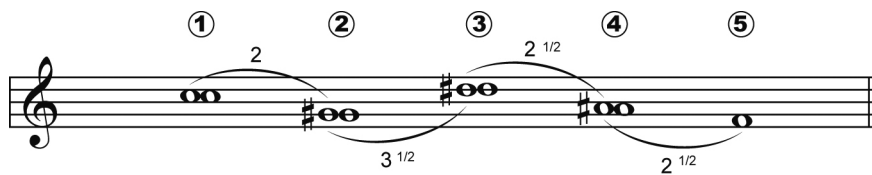
Durante la fiesta se alternan los grupos de *jula julas* con las tropas que cantan coplas acompañadas de charangos en un circuito que comprende la plaza y las calles del pueblo. El tema es cantado en coplas e iniciado por cualquier persona del grupo, luego es repetido por todos. Generalmente dos o tres coplas se refieren al mismo tema, pero a menudo son coplas sueltas (cada copla cuenta una historia diferente). En el intermedio instrumental entre grupos de coplas, guiada por el charanguero u otra persona, todos inician un zapateo *chaquis chaquis* (pies, pies) o *chitu chitu* (entendido como orden de zapateo) para cantar la próxima ronda de coplas y así sucesivamente para luego alternar con los *jula julas*. Generalmente la interpretación del charango en la población del santuario se realiza en las diversiones, galanteo de los jóvenes y en los correteos a modo de preparación para el *Tinku*.

Temple Pascua 1



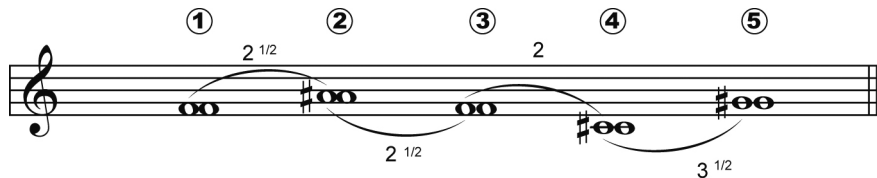
Es frecuente encontrar esta afinación en el *Jatún* charango (charango grande), cuya longitud vibrante oscila entre 42 y 44 cm. Se le encuentra también en la fiesta de la Cruz pero afinado en el temple cruz. Utiliza cinco cuerdas dobles de metal y la caja de resonancia está construida de madera ahuecada. Es el charango tradicional pocoateño conocido como “lorito” por el color verde de la caja de resonancia. Tiene un acabado muy fino y gran variedad de adornos en el diapasón y en la tapa a modo de filetes ornamentales.

Temple Pascua 2



Esta afinación correspondiente al temple Pascua me la entregó el campesino tarabuqueño Julián Cama en Sucre, quien me la enseñó en un pequeño charango cuya longitud vibrante era de 32 cm. Este charango tenía una cuerda de nylon en lugar del quinto par metálico, posiblemente puesta ahí para compensar la falta de tensión. El charango, fabricado por él mismo, no tenía mayor ornamentación y su caja de resonancia estaba hecha de caparazón de quirquincho.

Temple Diablo o Maulín



Se usa el *Jatún* Charango, conocido también como lorito o *salaque* charango cuando está afinado en temple diablo. Este tipo de charango predomina durante toda la temporada de carnavales junto a las khonkhotas o guitarillas. Esta afinación se usa para los *q'hari wayñu* (huayno de machos). Esta melodía es interpretada sólo por los varones en grupos de jóvenes. Las coplas de esta melodía hacen alusión a las visitas que se efectúan casa por casa. Generalmente ridiculizan y se burlan de la mujer. El *q'hari wayñu* se interpreta en las poblaciones de Huancarani, Pocoata y Macha.

Con el temple Diablo se interpreta el *salaque*, que es una melodía particular de las poblaciones del norte de Potosí. En Huancarani se interpreta durante toda la semana de carnaval, en Macha a partir del miércoles de carnaval, en Colquechaca solamente el día viernes, considerado este día como “viernes de *salaque*”. Se interpreta en comparsas de ambos sexos, cantando y bailando. El *salaque* se canta también en la *paqoma*, que es cuando se toman prestados algunos productos de la chacra ajena. En esta ocasión se canta y baila en parejas que se dirigen rumbo a los campos de cultivo y en donde, según la tradición, los jóvenes solteros se roban a las muchachas para formar pareja.

Según Julián Cama, el temple Diablo es conocido también como temple Maulín y se usa para interpretar el torito o *torochiku* que es una melodía tradicional en ritmo de huayno y que corresponde a una manifestación específica en base a coplas. La palabra *toror*, en esta región alude a la copulación del ganado vacuno y se canta para pedir fertilidad. Las ocasiones para cantar esta melodía son muy diversas: bautizos, cumpleaños, principalmente en los matrimonios, en las fiestas patronales y en el tercer

día de la fiesta de “Todos los Santos”, considerado como el día de *Torochiku* en la que se cantan coplas referidas a la copulación del ganado, etc. Empieza alrededor de las tres de la tarde y termina antes de la salida del sol, pudiéndose ejecutar en charangos más pequeños y en temple natural. El torito es una melodía que puede variar de acuerdo al lugar donde se use.

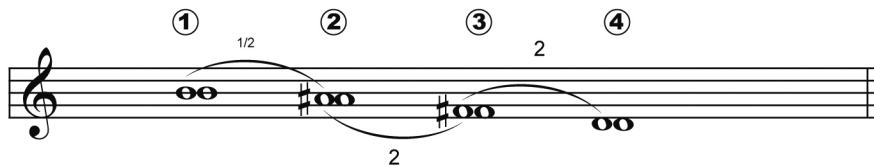
La afinación que se ha dibujado en el pentagrama corresponde a un charango cuya longitud vibrante es de 44 cm. Esta longitud determina que el segundo par de cuerdas (el más agudo) se debe afinar en la nota *la#*. A continuación presentaré diversas longitudes vibrantes con su correspondiente afinación para el segundo par de cuerdas. El resto de los pares debe conservar la misma relación interválica, es decir: $2 \frac{1}{2}$, $2 \frac{1}{2}$, 2, $3 \frac{1}{2}$ tonos, ya que se trata del mismo temple. A medida que la longitud disminuye, las notas van subiendo en el pentagrama.

44 cm	<i>la#</i> ó <i>si</i>
42 cm	<i>si</i> ó <i>do</i>
36 cm	<i>do#</i> ó <i>re</i>
34 cm	<i>re#</i> ó <i>mi</i>

En los casos de charangos con longitudes vibrantes entre 36 y 34 cm, la caja de resonancia puede ser de madera ahuecada o de caparazón de quirquincho. Estos charangos son considerados de tamaño mediano o *k'ullu* charangos, siendo muy conocidos los fabricados en Betanzos y Pocoata. Es muy común escuchar huaynos con esta afinación ya que se presta muy bien al canto solista de los hombres. Los huaynos son cantados en cualquier época del año y en todo tipo de acontecimientos. Los temas a interpretar se eligen según la ocasión a iniciativa del intérprete. Para que los temas no resulten muy cortos, los intérpretes alternan sucesivamente varios huaynos diferentes. Los temas son cantados en coplas tradicionales e improvisadas según la ocasión. También se canta en *takipayanaku*, que es una forma de alternancia

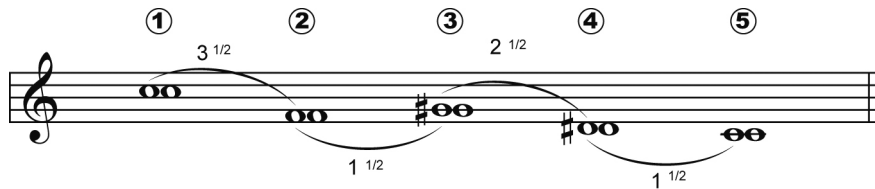
musical que se canta entre personas de ambos sexos (en la interpretación interviene un solo charango). Este temple es muy utilizado por los k'alampeadores del campo que han desarrollado esta técnica en forma reciente como producto de un proceso de ida y vuelta entre su propia tradición y las influencias urbanas de aquellos charanguistas que han llevado esta técnica a un nivel de desarrollo más elaborado.

Temple Falso



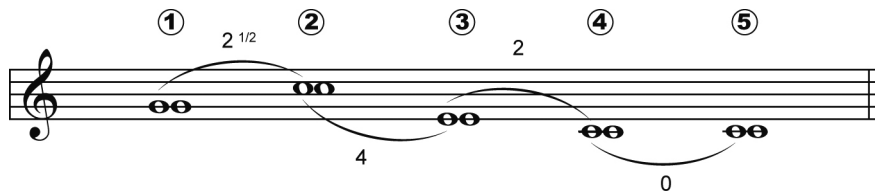
Para este registro se utiliza el *k'ullu* charango (longitud vibrante de 35 cm) con cuatro pares de cuerdas. Esta afinación se usa en un antiguo género musical tradicional llamado *Jilawi* practicado en algunas comunidades de los *ayllus* de Macha como *Werk'oma*, *Choafaya* y *Challwiri*. En la actualidad este temple se ha ido reemplazado por el Temple Cruz. Se conocen algunas melodías pertenecientes a esta forma musical y que tradicionalmente se interpretaban cada una asociada a una fiesta respectiva: Fiesta de la Cruz, San Juan, San Pedro, Espíritu Santo y La Fiesta de Guadalupe. Actualmente se interpretan las diferentes melodías juntas y son cantadas en coplas.

Temple Falso Natural

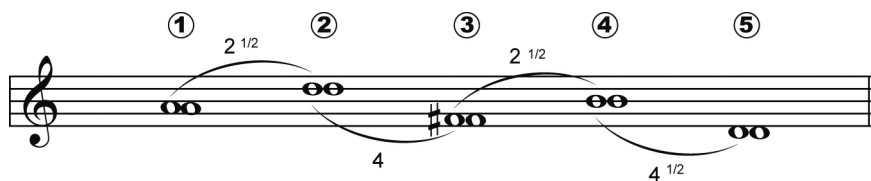


Esta versión para el temple falso me la entregó Julián Cama y está referida a un charango cuya longitud vibrante es de 35 cm.

Kinsa Temple



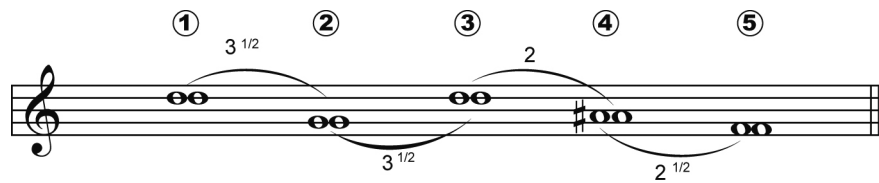
Este temple es de tres notas. La palabra *kinsa* significa “tres” en quechua y es posible encontrarlo en charangos de cuatro o cinco órdenes en los que el cuarto y quinto par se afinan a la octava baja del segundo par, cumpliendo así una función de nota pedal que resuena a la tonalidad en que se encuentre la canción. Este temple me lo entregó Julián Cama en Tarabuco y funciona con un charango cuya longitud vibrante es de 35 cm.



Esta afinación fue recopilada por Daniel Villavicencio y se caracteriza por usar una nota adicional en el cuarto par. Se obtiene con un charango mediano cuya longitud vibrante es de 36 cm. En las comunidades nortepotosinas es posible encontrar el *kinsa* temple con esta interválica que permite interpretar un género musical llamado *Aywisku* usado al finalizar la procesión del día de Viernes Santo, cuando toda la procesión ha ingresado a la iglesia alrededor de la medianoche. A partir de ese momento se practica todos los días al terminar la tarde y hasta la medianoche finalizando el 2 de mayo, día principal de la fiesta, con una comida tradicional denominada *wathía*, que pone fin a la fiesta del pueblo y da inicio a la fiesta campesina de la Vera Cruz.

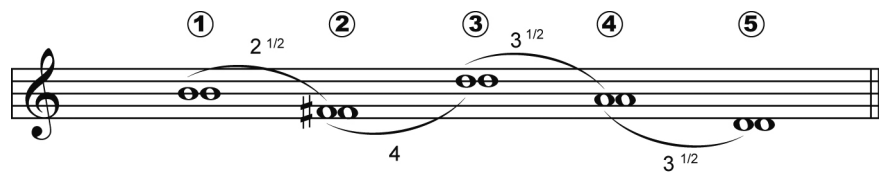
El *Aywisku* es un género cuyas coplas son cantadas en tonalidad mayor. Consta de varias partes, cada una de las cuales posee una melodía y una coreografía propia. es como un popurrí de melodías: *aywisku*, *zambita*, *palomita*, *kinsa q' omer uchu*, *khiwi*, *wata* y *atoj chupa* (cola de zorro) que es la parte final del *aywisku*. Después de bailar todas las coreografías del *aywisku* se termina con la última que es un recorrido por las calles del pueblo en fila, intercalando hombres y mujeres tomados de la cintura del compañero de adelante.

Temple Natural



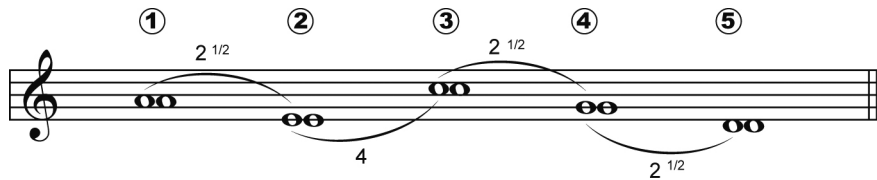
El temple natural es muy importante ya que cruza transversalmente los tres universos charanguísticos (indígena, cholo y mestizo). La afinación registrada me la entregó Julián Cama y está referida a un charango cuya longitud vibrante es de 35 cm

Allqo Temple



En esta afinación, también llamada temple de perro, se usa un charango cuya longitud vibrante es de 37 cm. Este temple se utiliza en huaynos que se cantan en fiestas religiosas como el peregrinaje a la Virgen de Surumí a mediados de septiembre. Se canta una melodía de huayno llamada *Wayñu Qhochala* con coplas de rogativas a la virgen.

Temple Caballería



En este temple, también llamado Temple de Carnaval Macheño, la anotación corresponde a un charango cuya longitud vibrante es de 37 cm. La fiesta se desarrolla en Macha para el martes de carnaval, día principal de la entrada a esa población. Es interpretado en comparsas y grupos montados a caballo en que los jinetes son los charangueros y las mujeres las que arrear cantando (o ambos cabalgando). Esta melodía se canta al ritmo del paso de los caballos, razón por la cual se llama “temple caballería”. Se puede observar que los caballos están bien entrenados y que marchan de frente y de costado al ritmo de la melodía.

La fiesta comienza cerca de las tres de la tarde. Los danzantes se visten con sus mejores atuendos y sus caballos ataviados con lujosas monturas forradas de plata. El evento culmina con varias vueltas a la plaza al oscurecer. Se cantan muchas coplas tradicionales que se refieren a la inauguración del carnaval.

Otros temples

He sabido de la existencia de otros temples, pero desconozco sus usos y contextos. El conjunto de todos los temples campesinos pareciera ser un raudal inagotable; de hecho, es muy difícil lograr una suerte de estandarización en términos de nombres y referencias. Por mencionar algunos: el temple de la comunidad de Lluchu-Macha, el temple variación del Walaycho, el temple Falso/Diablo, el temple Salaque, el temple San Juan de Kila Kila, el temple Runa, el temple Llallagueño, temples de Acasio, temple Cambray, temple Transportado, etc.

2.8. Julián Cama

La primera vez que oí hablar de Julián Cama fue en Santiago de Chile el año 1990. Patricio Hermosilla, un músico escalador de montañas, me contó acerca del pueblo de Tarabuco en Bolivia y de un notable charanguero campesino que viajaba del interior a comercializar sus tejidos a la feria del pueblo. Estando en Sucre el año 1995, trabajando como sonidista del Ballet Nacional Chileno, conocí en la calle a Macario Paricahua, un vendedor ambulante de textiles que venía de Tarabuco y que resultó ser muy amigo de Julián. Macario fue el primer charanguero indígena que conocí en Bolivia y realmente quedé muy impresionado de su simpleza y de su bello arte como tocador. Tuve la oportunidad de encontrarme algunos días con él, y en ese breve compartir pude darme cuenta que, aunque tocábamos “el mismo instrumento”, su mundo era absolutamente diferente al mío. El charango entonces era el elemento que me permitía establecer un puente con él, un puente hacia un paisaje desconocido y fascinante a la vez.

A Julián lo conocí personalmente en mi primer viaje a Tarabuco el año 1999, pensé que iba a ser difícil encontrarlo, sin embargo, con las descripciones que tenía, no fue complicado dar con él esa mañana de domingo en la plaza del pueblo. Recuerdo aquel viaje con mucha añoranza, estábamos de paso por Tarabuco con destino a Potosí junto a Horacio Durán, Matías Olivos, Samuel Linker, el violinista Raúl Orellana y José Toro, un grupo de amigos con los que realizamos una mítica travesía en tren por el altiplano desde Chile y con los que teníamos la necesaria vocación de hacer música a cada momento del viaje. Julián me aceptó sin mayor complicación cuando le dije que conocía a Macario, gracias a eso accedió a mostrarme algunas afinaciones y pudimos pasar un buen momento junto a mis colegas chilenos.

El pueblo de Tarabuco está ubicado a 64 kms. de Sucre, y la feria de los domingos es una feria a la que acuden campesinos de los *ayllus* cercanos atraídos por la posibilidad de vender sus textiles al numeroso y variado público que acude desde tempranas horas y hasta el ocaso. Tarabuco es un pueblo colonial a pequeña escala, sin más que un par de almacenes en la plaza y con alrededor de una treintena de

familias que durante la semana viven tranquilamente su rutina de pueblo campesino. Los días domingo, sin embargo, sus habitantes son testigos del crecimiento exponencial de la población atraída por los textiles más bellos de toda Bolivia, que por lo demás, se venden a un precio bastante más bajo que en las ferias y tiendas de Sucre o La Paz.

En cuanto conocí a Julián pude constatar que se trataba efectivamente de un charanguero muy talentoso, conocía muchas afinaciones campesinas y, por lo que pude constatar después, él era un hombre que concitaba mucho respeto en su comunidad. En viajes posteriores a la zona tuve la oportunidad de encontrarme con Julián varias veces y pude conocer un poco más de su entorno y su gente. A continuación transcribiré una entrevista que le pude hacer la segunda vez que me topé con él, esta vez en la plaza de Sucre, un día en que él andaba comercializando sus mantas y un par de charangos que él mismo había fabricado.

2.9. Entrevista a Julián Cama

27 de julio de 2004



Julián, me gustaría que nos contara cómo es que vive la gente ahí donde usted vive, cuántos son, cómo se llama el lugar, etc, etc.

Bueno, yo vivo en *Molle Puncu*. Ahorita estoy de dirigente, estoy manejando la comunidad y mañana tenemos una reunión general, por eso estoy viajando más tarde. Entonces yo venía a comprar materiales para mis niños, tengo siete hijos, dos mujeres, cinco hombres, pero estamos sufriendo ahora porque no ha producido la tierra.

¿Allá se dedican a la agricultura y a los tejidos?

Bueno, lamentablemente los tejidos se perdió, cambiaron de la ropa. Los únicos que estamos unos tres con nuestra vestimenta, de noventa y dos familias. Los demás se cambiaron, dicen que es más fácil comprar y ponerse, no es como tejer, porque nuestro tejido cuesta hacerlo, se demora.

¿Cuánto se demora una persona en tejer una manta como la que usted está usando ahora?

Tres meses desde las seis de la mañana hasta las seis de la tarde.

Claro, este trabajo es muy fino, es distinto a los que se venden en las tiendas de la plaza.

Esos son de Potolo, no son de nuestra comunidad, ya han venido revendedores que traen más barato, por eso. Ellos compran y venden.

¿Cuántas veces viene a Sucre?

Bueno, yo mayormente vengo dos días a la semana, viernes y sábado, para llevar para comer, cositas, té, sal, azúcar, nosotros hacemos pancito. Ayer he venido para hacer trámites de documentos para mi señora.

Hábleme de la agricultura en su comunidad, ¿cuántos viven de eso?

Bueno, para comer sembramos papa, maíz, arvejas, trigo, grano, habas, todo eso para nuestro consumo. Este año no alcanzó para comer, estamos comprando las papas, casi toda la cosecha se ha perdido porque no ha llovido, no tenemos más de donde sacar dinero y yo soy músico, a veces me encuentro con los que me conocen, o si nó preguntan y dicen él toca bien y yo toco pués. Vengo a Sucre a vender las mantas, unos charanguitos, a veces tengo que vender a las tiendas pero muy bajo, tienen que pagarme una semana poquito, otra semana poquito, no es un solo pago.

En su comunidad, ¿hacen música?, ¿se juntan a hacer música?

Bueno, tenemos año redondo, en cada mes hay diferentes huayños y diferentes temples. De veinte años para atrás era muy bueno, pero ahora lastimosamente por radios a pilas ya no hacen como antes, ahora por los cassettes, los discos, se ha perdido tocar. Ya no quieren cantar, ya no quieren bailar, se ha cambiado todo. Algunos de la comunidad tocan charango, pero no es antiguo, es de cassette, de disco, es distinto, con cuerdas de alambre pero es más moderno, de cassette, eso tocan los mozos, ellos prefieren eso.

Y sus hijos ¿tocan música?

Si, el mayor ya un poco sabe pero ya no le interesa mucho, como ha visto a sus amigos, casi ya no le interesa mucho. Pero yo voy a seguir tocando y con mi vestimenta, me gusta.

¿En su comunidad hay otros como usted que conservan las costumbres?

Si, donde yo vivo hay otros y cuando tomamos vienen y yo toco y cantamos. Son unas fiestitas que hacemos donde uno ch'alla pa la Pacha Mama, ahí cantamos. Tenemos en mayo la Santa Veracruz, el Señor Santiago y las épocas de Carnaval, la Pascua en abril, en agosto San Lorenzo, septiembre Torito, esas son las fiestas. Habían otras más antiguas pero se olvidaron.

¿Y cada fiesta tiene una afinación en el charango?

Si, claro. Pascua por ejemplo es la afinación que tiene ahora el charanguito, la puedo cambiar a otra también. Con pasquita cantamos muchas canciones, son antiguas, no se sabe quién inventó, se cantan todas en quechua, en nuestro idioma. San Lorenzo es con temple Maulín por ejemplo, un zapateadito es más rápido, para bailar, no para cantar. Torito también, es otro temple.

¿Puede tocarnos algo?, estaremos muy agradecidos.

Si, claro.

CAPÍTULO III

CHARANGO MESTIZO

3.1. La identidad mestiza en el área andina

Hasta ahora hemos visto cómo el charango ha ido incorporándose paulatinamente al mundo musical de las comunidades indígenas del norte de Potosí y sus alrededores hasta consolidar su presencia en la dinámica social de estos grupos. Esta dinámica ha sido bastante similar a la que han experimentado otras comunidades campesinas en otros puntos del territorio andino donde el charango también ha sido parte importante de la vida musical de esos pueblos. Sin embargo, y como dijera anteriormente, en las comunidades indígenas de la región nortepotosina el charango mantiene una notoria vigencia y forma parte de un contexto donde pareciera que las influencias de la cultura occidental se hubiesen mantenido bastante alejadas, sin producir los cambios que en otras comunidades sí se han experimentado. 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. En su estudio histórico del proceso de aculturación en México colonial y contemporáneo, Aguirre Beltrán 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.”²⁰ Este enfrentamiento sería entonces el que permitiría el nacimiento de una nueva cultura, la cultura de los mestizos.

²⁰Gonzalo Aguirre Beltrán, *El proceso de aculturación*, Universidad Iberoamericana, México, 1970, primera edición 1958

Antes de seguir adelante, considero necesario destacar algunos aspectos importantes en cuanto a los procesos de transformación cultural vividos en el área andina. 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, pues 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” era ya usado por los españoles en el siglo XVI y 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 el presente capítulo trataré de manera general el tema de la cultura mestiza, posteriormente en el capítulo destinado al charango k’alampeador haré un enfoque más fino, cuando me refiera específicamente a la cultura chola.

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 como 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 empezaron 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 que 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 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.”²¹

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. Es sabido que los instrumentos “públicos” de cuerda pulsada de moda utilizados por el sector criollo y mestizo a comienzos del siglo XX eran la guitarra y la mandolina, claramente identificados con el mundo occidental, es así como los primeros mestizos urbanos que llevaron el charango a la ciudad moldearon un estilo propio y distinto al indígena, para de esta forma definir su identidad y “darle al charango mayor nivel musical”, como declaran intérpretes mestizos encuestados por Turino.

Thomas 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 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 élite 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

²¹Thomas Turino, *La tradición urbano-mestiza del charango en el sur andino del Perú: una afirmación de cambiante identidad*, Journal of the Society of Ethnomusicology, vol 28, número 2, mayo de 1984. Traducción de Juan Luis Dammert en documento de trabajo CEMDUC-PUCP, 2005. pp.253-270

latinoamericano. Esta corriente de pensamiento tuvo en Perú su apogeo entre 1910 y 1940. Según Marfil Francke²², 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.

3.2. 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 sólo 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.

En cuanto a los aspectos organológicos, habría que decir que el charango mestizo reconoce claros estándares de fabricación, su caja de resonancia cóncava se construye en madera labrada o caparazón de quirquincho, la forma de la tapa es acinturada, la longitud vibrante de sus cuerdas es de 36 cm., tiene clavijeros metálicos y usa cinco pares de cuerdas de nylon de distinto grosor. Cabe destacar que dentro de ciertos márgenes, siempre existirán variaciones dadas por la procedencia y los diseños de fabricación, en este sentido el charango peruano de origen ayacuchano se caracteriza por estar construido en madera laminada y con la tapa trasera plana al igual que la guitarra. Desde el punto de vista organológico, sin duda que el hecho más determinante en la definición de la sonoridad de este charango y en el desarrollo de su

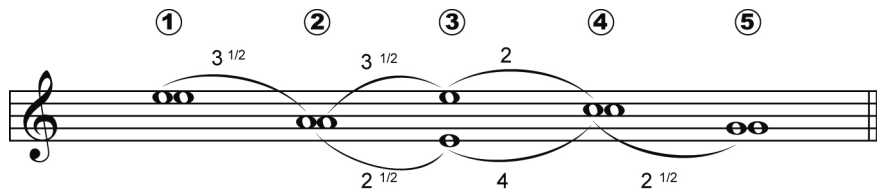
²²Marfil Francke Ballvé, *Indigenismo, clases sociales y problema nacional*, ediciones del Centro Latinoamericano de Trabajo Social. Lima: pp. 107-186

técnica, radica en el material de sus cuerdas, a tal grado que no se podría concebir un “repertorio mestizo” sin esta condición. El encordado de nylon determina una serie de recursos técnicos que con un encordado de metal sería imposible desarrollar. Me refiero fundamentalmente a recursos técnicos como el trémolo rasgueado y los repiques, que posteriormente definiré con más detalle.

En cuanto a su ejecución, la técnica mestiza de pulsación de cuerdas vendría a ser una derivación de la técnica guitarrística occidental, y desde el punto de vista conceptual existiría una clara división entre lo que es el acompañamiento armónico en base a rasgueos y la ejecución de melodías en base a la pulsación independiente de los pares de cuerdas. 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 la ejecución campesina o el k’alampeo, y cuando se pulsán las cuerdas o se “puntea” una melodía, se usan los pares de cuerdas individualizados de tal forma que es posible distinguir líneas melódicas muy definidas dentro del registro que el instrumento permite. 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 originado estilos urbanos muy característicos y perfectamente diferenciables. Es notable como en el caso del charango mestizo peruano se fue desarrollando un estilo muy definido basado en la técnica del *t’ipi* (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. Ésta es una técnica que comenzó a desarrollarse en épocas recientes, probablemente a partir de la segunda mitad del siglo XX en las cercanías de la ciudad de Ayacucho. Como sea, es 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.

El Temple Natural



La tonalidad más usada cuando se toca el charango mestizo de cuerdas de nylon en temple natural es la tonalidad de “La menor” y su correspondiente relativa mayor, es decir la tonalidad de “Do mayor”. Este hecho se debe a que el charango afinado en temple natural genera un acorde de Am7 al ser tocado con sus cuerdas al aire. Otra tonalidad frecuente es la de “Mi menor” y su correspondiente relativa mayor, es decir la tonalidad de “Sol mayor”. Una tercera tonalidad usada con el temple natural es la de “Re menor” y su correspondiente relativa mayor, es decir la tonalidad de “Fa mayor”. Es posible tocar en otras tonalidades pero se hace más complicado y se restringen una serie de recursos propios del charango afinado en temple natural debido a que no sería posible pulsar muchas de sus cuerdas al aire. La tonalidad en la que se han

compuesto casi todas las piezas del repertorio charanguístico urbano es la tonalidad de “La menor”, ya que los adornos melódicos derivados de la pulsación de las cuerdas al aire tales como apoyaturas, ligados, trinos, etc, se obtienen muy fácilmente y sin necesidad de usar acordes con cejillo. En el mundo indígena y cholo, también es usado el temple natural, pero no necesariamente afinado en “La menor” sino que en diferentes referencias tonales que varían de acuerdo al tamaño del charango y al registro vocal del cantante.

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 ponen de manifiesto un énfasis interpretativo muy distinto al que se puede apreciar en la manera de rasguear del indígena y de los k’alampeadores en Bolivia, como también en la manera de rasguear y pulsar que han desarrollado los intérpretes peruanos.

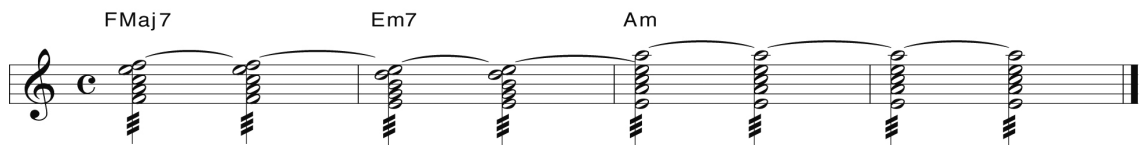
3.3. Recursos técnicos

Como dijera anteriormente, el charango mestizo urbano es un instrumento andino bastante cercano a la cultura musical occidental, lo que permite que, aun cuando se trata de un instrumento cuyo aprendizaje y práctica se ha desarrollado tradicionalmente de manera oral, sea perfectamente posible expresar sus recursos de manera escrita gracias a la nomenclatura convencional desarrollada por la tradición de la música occidental escrita.

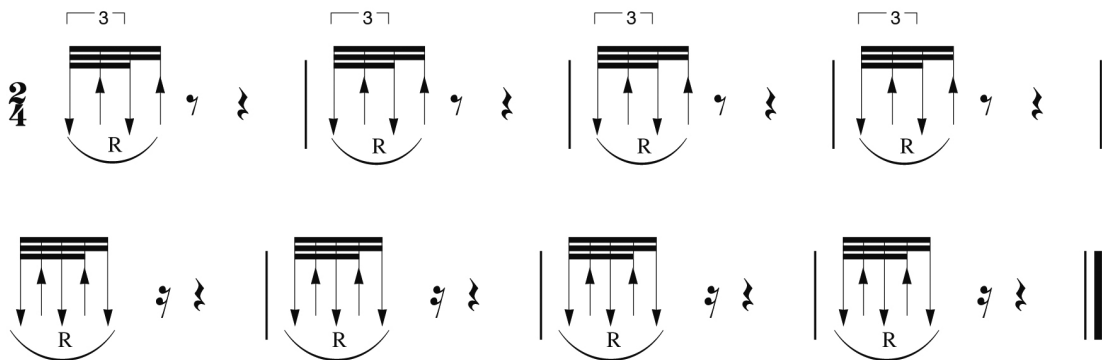
1. Trémolo Rasgueado y Repique:

Son los recursos técnicos más característicos del charango mestizo. El trémolo rasgueado es la sucesión rápida de movimientos hacia arriba y abajo de la mano derecha sobre todas las cuerdas que son tocadas con el índice. El repique, en cierto modo, es una porción breve de trémolo rasgueado, que define claramente la personalidad rítmica del instrumento y lo diferencia notoriamente de la guitarra al momento de rasguear. Cabe señalar que tanto el trémolo rasgueado como el repique se ejecutan siempre sobre acordes. Al definir el repique, quedan en evidencia dos tipos, uno de cuatro movimientos y otro de cinco. El repique, definido de esta forma, lo he simbolizado con la letra "R" bajo un corchete, y el trémolo, con tres pequeñas líneas paralelas que cruzan la plica del acorde tremolado.

Trémolo rasgueado:



Repiques de cuatro y cinco movimientos:



2. Melodías Simultáneas

Están conformadas por una melodía principal acompañada de una segunda voz. Se pulsán tocando dos pares de cuerdas en forma simultánea y utilizando los dedos pulgar e índice, pulgar y medio o pulgar y anular.

“Las obreras” (Tradicional Norte de Argentina)



3. Trémolo arpegiado

Es una aplicación al charango del trémolo que se usa en la guitarra clásica. Consiste en la sucesión rápida de grupos de cuatro notas, en donde la primera nota del grupo se pulsa con el pulgar sobre una cuerda y las tres restantes se pulsán con los dedos anular, medio e índice sobre otra cuerda.

Fragmento de “Sipassy” (R. Márquez)



4. Adornos Melódicos

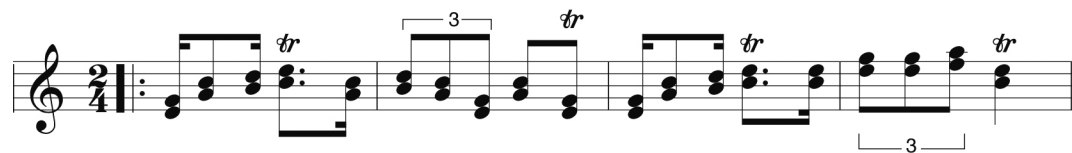
Estos recursos son los que dotan de expresividad a las melodías que se ven enriquecidas notoriamente cuando se adornan con la necesaria sutileza. Esta manera de pulsar las melodías es muy característica en la música ayacuchana y se ha convertido en un sello distintivo en el charango mestizo-urbano del Perú.

Ligados: Se pulsa el par correspondiente a la primera nota de la figura y luego se suelta, haciendo sonar la siguiente nota.

Fragmento de “Punteado” (Ernesto Cavour)



Trino: Consiste en la pulsación de dos pares de cuerdas en forma alternada y rápida con los dedos pulgar e índice o pulgar y anular. Se aplica sobre melodías simultáneas, y en la partitura se escriben las letras *tr* sobre las notas que se desean trinar. Este recurso es conocido en Perú como *tipi*, y en definitiva permite lograr una sensación de prolongación del sonido.



Acciacaturas y Mordentes: Son notas que se tocan rápidamente antes de la nota junto a la cual se escriben. En la partitura aparecen dibujadas como pequeñas notitas ligadas a la nota principal.

Fragmento “Dos palomitas” (J. Martínez A.)



3.4. El escenario como eje de la cultura musical

Como dijera anteriormente, el movimiento indigenista desarrollado no sólo en Perú sino que en el resto de los países andinos, conectado luego con el auge que tuvo en Latinoamérica el pensamiento marxista durante la década 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 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 “música de raíz folklórica latinoamericana”.

Violeta Parra en Chile surge como un gran ícono de la música popular que se nutre de la fuente tradicional. Ella fue la creadora de una identidad y de una estética musical inspirada fundamentalmente en los elementos de la música rural chilena. Violeta Parra compuso y grabó canciones en donde el charango se transformaba en su perfecto acompañante. En el año 1966 graba sus últimas composiciones, tres de las cuales son canciones acompañadas exclusivamente por un charango: “Gracias a la vida”, “Run Run se fue p'al norte” y “Mazúrquica Modérnica”. Su manera de tocar era bellamente ingenua y libre de los condicionamientos estilísticos que podrían haber teñido su ejecución. Este hecho marca de alguna manera un precedente en Chile dentro de la utilización del instrumento en un marco abierto a la exploración. Violeta Parra incorpora el charango en su música luego de conocerlo en uno de sus viajes a Francia y gracias al contacto que tuviera con músicos bolivianos en ese país europeo.

A fines 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 folklóricos y los festivales de música folklórica, 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 folklórica, 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.

En muchas ocasiones, el charango mestizo ha servido para acompañar el canto, sin embargo se ha caracterizado fundamentalmente por su condición de instrumento solista debido en gran medida a sus características organológicas que hacen posible que las líneas melódicas en la tonalidad de “La menor” fluyan de manera muy natural. 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 folklórica o cualquier recinto que permita la asistencia de público dispuesto a escuchar un programa en el cual el charango, solo o acompañado de 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 musicales 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), 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 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 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 las que interviene el charango como instrumento acompañante.

3.5. 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, estas ideas 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 de seguro ha generado interesantes puentes comunicacionales de diversa índole. Sin embargo, el estilo del 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. 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 mestizos “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, alimentadas por un público ávido de exotismo vernacular. Para dar forma a estas asociaciones intervienen elementos de diversa índole; no sólo 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 ésa fuese 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, 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.



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, sin embargo, 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 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 rememorar 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 al mundo del indio.

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 dar ningún ejemplo. Sin embargo, transcribiré un texto presente en la carátula del disco “El Sentir del Charango Peruano” 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.

Esta producción es un hermoso ejemplo de resistencia y persistencia cultural, realizada por un grupo de artistas nacionales agrupados en el Instituto del Charango Peruano, sin más apoyo que su inmenso cariño por nuestra música popular tradicional y la férrea voluntad de conservarla para que sirva de punto de partida en los futuros trabajos de estudios científicos sobre la presencia cultural del hombre andino.

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.”

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. 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.

3.6. Los precursores

Los primeros charanguistas mestizos que realizaron grabaciones discográficas en las que el charango cumplió un rol protagónico, fueron intérpretes como el boliviano Mauro Núñez, charanguista de “La Compañía Peruana de Arte”, un proyecto liderado por el charanguista y guitarrista peruano Moisés Vivanco. Esta compañía se destacaría por la voz de la promisoría cantante peruana Ima Sumac y por las intervenciones a modo de solos instrumentales de Mauro Núñez, quien desarrolló un lenguaje charanguístico original y novedoso para la época. De esta forma, y a partir de 1941, Núñez recorrería muchos escenarios haciendo popular al pequeño instrumento fuera de sus fronteras naturales. En 1943, Núñez grabó diez piezas musicales del folklore 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 en Bolivia con composiciones y reinterpretaciones para charango y piano junto a Juan Manuel Thórrez. El peruano Jaime Guardia, originario de Ayacucho, 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 plano de instrumento protagónico dentro del circuito de los escenarios y del 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.

Mauro Núñez y Ernesto Cavour en Bolivia, Jaime Guardia en Perú, Jaime Torres en Argentina y Hector Soto en Chile, son 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, Julio Benavente y Félix Paniagua en el Perú, William Ernesto Centellas en Bolivia y Horacio Durán del grupo Inti-Illimani en Chile. Mauro Núñez, sin duda ha sido un tronco del cual han crecido muchos brotes. Núñez influyó notoriamente sobre generaciones

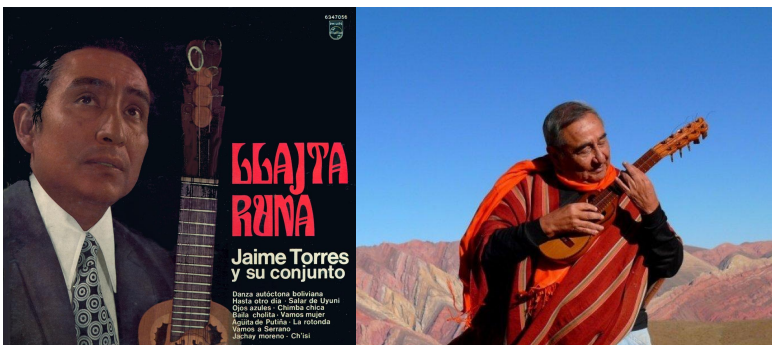
de charanguistas en Bolivia y particularmente sobre Jaime Torres, quien desde la infancia aprendiera directamente de él todas las sutilezas de una sonoridad que se transformaría en la base del estilo mestizo en Argentina.²³ Ernesto Cavour, quien gracias a su trayectoria consolidada fundamentalmente en 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.



Mauro Núñez



Jaime Guardia



Jaime Torres

²³Luis Sznaiberg, “Jaime Torres. Ecos y sonos de nuestra tierra”, primera edición, colección “Maestros, artifices y hacedores”, Buenos Aires: Garantizar SGR, 2004

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 y que, a la fecha, tiene muchísimos continuadores no sólo dentro de los países que comparten la cultura andina, sino que 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 sólo se transmiten los códigos musicales, sino que también el universo simbólico asociado al charango. Con mucha sorpresa he podido constatar como 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 sólo sonidos, sino 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 la cual 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 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.

3.7. La Sociedad Boliviana del Charango (SBC)

Un día del año 1997, estando en casa del charanguista chileno Horacio Durán (durante una de las sesiones de trabajo para la elaboración de nuestro método de charango), llegó una carta remitida por la SBC en la que formalmente se extendía una invitación a los charanguistas chilenos Roberto Márquez y Horacio Durán para contar con su presencia en el Primer Encuentro Internacional del Charango y Segundo Congreso Nacional de Charanguistas, a realizarse en la ciudad de La Paz. A raíz de esa invitación fue que me enteré de la existencia de dicha sociedad. En octubre llegamos a La Paz entonces un grupo conformado por los charanguistas Horacio Durán, Freddy Torealba, Carlos Cabezas, los guitarristas Melvin Velásquez, Elizabeth Morris y el guitarronero y payador Manuel Sánchez. El año 1999 volvimos a participar del mismo evento, esta vez en la ciudad de Potosí junto a una delegación de cerca de 15 charanguistas chilenos.

Ambos encuentros me permitieron conocer desde cerca las características de la SBC, una sociedad creada y constituida por charanguistas mestizos, orientada a preservar y difundir el charango boliviano. A la fecha la SBC ha realizado ocho encuentros internacionales en distintas ciudades de Bolivia y ha gestionado diversas iniciativas orientadas a establecer las bases legales que permitan considerar al charango como patrimonio cultural de Bolivia y nombrar a la ciudad de Potosí como “la cuna del charango”. Estas han sido una de las principales preocupaciones de sus afiliados, quienes han considerado necesario llegar a establecer legalmente y por decreto la pertenencia del charango a la nación boliviana.

A continuación presento una copia del documento correspondiente a la “Ley del Charango”, aprobada por el Congreso Boliviano en Marzo 2006, ratificada y aprobada por el Senado Boliviano y promulgada el 21 de Julio de 2006.

LEY DE 21 DE JULIO DE 2006

República de Bolivia
Honorable Senado Nacional

SANTOS RAMIREZ VALVERDE
PRESIDENTE INTERINO DE LA REPUBLICA

Por cuanto, el Honorable Congreso Nacional ha sancionado la siguiente Ley:

EL HONORABLE CONGRESO NACIONAL,

DECRETA:

Artículo 1. Declarase al "Charango", Patrimonio Cultural de Bolivia, como instrumento de Origen Nacional, *que tiene a Potosí como "Cuna del Charango"*.

Artículo 2. Declarase "Día Nacional del Charango", el 15 de enero de cada año, en honor al nacimiento de don Mauro Núñez Cáceres mentor y maestro del charango.

Artículo 3. Declarase "Día Internacional del Charango", el 6 de Abril de cada año, en conmemoración a la fundación de la Sociedad Boliviana del Charango (SBC) en el año 1973.

Artículo 4. Ratificase *a la localidad* de Aiquile como "Capital Nacional del Charango", y a la Feria y Festival del Charango, Patrimonio Oral e Intangible de Bolivia, de acuerdo a la Ley N° 2582 de fecha 9 de diciembre de 2003.

Artículo 5. Instrúyase a la Cancillería de la Republica, Ministerio de Educación y Culturas, Viceministerio de Desarrollo de Culturas, Prefecturas Departamentales, Gobiernos Municipales del territorio nacional, desarrollar tareas para el fomento, promoción, preservación y difusión en el ámbito nacional e internacional del Charango como Patrimonio Cultural de Bolivia.

Artículo 6. Autorízase la emisión de estampillas a la Empresa de Correos de Bolivia (ECOBOL), con la *imagen* del Charango declarado como "Patrimonio Cultural de Bolivia".

Artículo 7. Recomiendase a los Gobiernos Municipales de la Republica, la creación y nominación de plazas, calles y monumentos referidos al Charango.

Remítase al Poder Ejecutivo, para fines constitucionales.

Es dada en la Sala de Sesiones del Honorable Congreso Nacional, a los diecinueve días del mes de julio de dos mil seis años.

Santos Ramirez Valverde
PRESIDENTE
H.CAMARA DE SENADORES

Edmundo Novillo Aguilar
PRESIDENTE
H.CAMARA DE DIPUTADOS

La SBC fue constituida el 6 de abril de 1973 en la ciudad de La Paz bajo la iniciativa fundamental del charanguista William Ernesto Centellas y con la colaboración de Abdón Cameo y Ernesto Cavour. Con motivo de la creación de esta sociedad es que se realizó entonces el Primer Congreso Nacional de Charanguistas, que volvió a convocar a sus participantes en el año 1997. La SBC es una organización muy formal con un cuerpo directivo y con una estructura jerárquica que clasifica a sus socios en tres categorías: maestros, concertistas y charanguistas. En la actualidad es posible conocer las iniciativas de la SBC en el sitio web www.charangobolivia.org

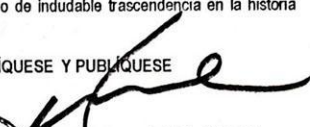
Por su parte, en el mes de septiembre del año 2007, los músicos peruanos decidieron declarar al charango con patrimonio cultural de la nación a través del Instituto Nacional de Cultura de Perú (INC), que consideró que el charango era "un instrumento panandino de indudable trascendencia en la historia musical del Perú"

SE RESUELVE:

ARTÍCULO ÚNICO.- DECLARAR PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN al "CHARANGO", instrumento panandino de indudable trascendencia en la historia musical del Perú.

REGÍSTRESE, COMUNÍQUESE Y PUBLÍQUESE




CECILIA BÁKULA BUDGE
Directora Nacional
Instituto Nacional de Cultura



Resolución Directoral Nacional N° 1136/INC
Lima, 04 SET. 2007

CONSIDERANDO:

Que, el artículo 21° de la Constitución Política del Perú, señala que es función del Estado la protección del patrimonio cultural de la Nación;

Que, el artículo VII del Título Preliminar de la Ley N° 28296 – Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación, dispone que el Instituto Nacional de Cultura, está encargado de registrar, declarar y proteger el Patrimonio Cultural de la Nación dentro del ámbito de su competencia;

Que, el numeral 2) del artículo 1° del Título I de la citada Ley establece que integran el Patrimonio Cultural de la Nación las creaciones de una comunidad cultural fundadas en las tradiciones, expresadas por individuos de manera unilateral o grupal, y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad, como expresión de la identidad cultural y social, además de los valores transmitidos oralmente, tales como los idiomas, lenguas y dialectos autóctonos, el saber y conocimiento tradicional, ya sean artísticos, gastronómicos, medicinales, tecnológicos, folclóricos o religiosos, los conocimientos colectivos de los pueblos y otras expresiones o manifestaciones culturales que en conjunto conforman nuestra diversidad cultural;

Que, corresponde al Instituto Nacional de Cultura en cumplimiento de la función que le asigna la Ley, y con la participación activa de la comunidad, realizar una permanente identificación de dichas manifestaciones tradicionales del país que deben ser declaradas Patrimonio Cultural de la Nación;

Que, mediante carta de fecha 27 de junio de 2007, el señor Oscar Chaquilla Garrido, Presidente de la Asociación Cultural "Charangos del Perú", presentó un extenso ensayo sobre el Charango, y solicitó su declaratoria como patrimonio cultural de la Nación;

Que, con Informe N° 085-2007-INC/DRECPC de fecha 03 de agosto de 2007, la Dirección de Registro y Estudio de la Cultura en el Perú Contemporáneo, señala que el informe presentado por el señor Oscar Chaquilla Garrido sustenta ampliamente que el Charango es un instrumento panandino de indudable trascendencia en la historia musical peruana;

Que, Mediante Resolución Directoral Nacional N° 1207/INC, del 10 de noviembre de 2004, se aprobó la Directiva N° 002-2004-INC, "Reconocimiento y declaratorias de las manifestaciones culturales vigentes como patrimonio cultural";

Estando a lo visado por el Director de Gestión, la Directora de Registro y Estudio de la Cultura en el Perú Contemporáneo y la Directora (e) de la Oficina de Asuntos Jurídicos;

De conformidad con lo dispuesto por la Ley N° 28296, "Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación" y el Decreto Supremo N° 017-2003-ED, que aprueba el Reglamento de Organización y Funciones del Instituto Nacional de Cultura;



3.8. Entrevista a Ernesto Cavour

La Paz, 19 de febrero de 2012



Don Ernesto, ¿cómo fue su infancia?, ¿cuándo se comienza a vincular con la música y con el charango?

Bueno, yo nací en 1940, ya son 72 años que estoy aquí en La Tierra, llegando así no más, de un de repente. Pertenezco a un hogar humilde y sencillo, también a dos barrios importantes de La Paz: Callampaya, donde me crié, y Chijini, que ahora se llama “Gran Poder”, ahí fue donde pasé mi juventud. Desde niño siempre he sentido una afición completamente fuerte y un apego a la música y al charango. Puede que desde mis diez años, digo yo, he estado apegado a la música y no he parado ni he dejado de estar con ella. Mi madre me compró un charanguito, yo entonces lo tocaba todo el día, todo el día tocaba, sin acordes, sin nada, *chin-chin-chin*, tocaba desesperadamente, hasta que mi madre, por los nervios, “me puso de poncho” mi primer charanguito, sí pues.

Mi padre era de Calama, era chileno radicado en Bolivia y mi madre era boliviana. Mi padre se cambió el apellido a Cavour, así medio afrancesado, originalmente era Cabur, como el volcán Licancabur en Calama, de ahí viene mi verdadero apellido. Esas costumbres tenemos acá los bolivianos también pues, por ejemplo, los Quispe se vuelven a Quisbert, los Condori a Condes, muchas cosas así. Mis padres se casaron siendo mi madre muy joven. Mi madre me tuvo a mí a los catorce años, pero ella me crió sola, me educó sola a mí y a mis dos hermanos. Yo era el hijo mayor y mi madre (que era muy estricta) me decía: ¿cómo que vas a ser músico?, vas a ser borracho, mujeriego y pendenciero. ¿La música te va a dar una buena mujer?, ¿te va a dar buenos amigos?, ¿te va a dar un empleo?, ¿te va a dar dinero?. Después, con el tiempo, le dije a mi madre: quiero ser músico, te prometo no ser borracho ni pendenciero, y eso lo cumplí hasta el día de hoy.

¿Qué antecedentes musicales hay en su familia?

Yo no vengo de familia de músicos, ni mis padres ni mis abuelos eran músicos. Al parecer yo he influenciado posteriormente a mi hermano Lucho, además tengo algunos primos en Chile que son músicos, charanguistas también. Acá en Bolivia hay un aprendizaje de la música por familia, un abuelo, un tío le enseña al niño, pero yo aprendí solo, tocando de niño todo el día. Como era joven, aprendí a tocar el charango de una forma sorprendente, con un virtuosismo extraordinario.

¿Qué referencias tenía usted en su juventud en cuanto al charango y en cuanto a los charanguistas de esa época?

Habían orquestas donde estaba el charanguito acompañando a la quenita, a la guitarra y a la concertina. Eran orquestas de barrio que se contrataban para las fiestas populares de la ciudad. No había luz, las casas tenían piso de tierra, ese era mi ambiente. El charango era de la gente humilde en la ciudad y del indio en el campo, por eso había discriminación, el charango era mal visto por el mundo citadino, decían que era instrumento de indios.

En cuanto a los charanguistas, en los años treinta ya había notables charanguistas en Bolivia. Felipe Rivera grabó muchos discos por entonces, él no era solista, no había solistas en esa época, pero sí charanguistas acompañantes. Felipe Rivera tocaba con

su Orquesta Típica Boliviana. Otro gran maestro fue Alberto Ruiz Labadenz del conjunto “Lira Incaica”. Tarateño Rojas, al igual que Mauro Núñez, tocó con la cantante peruana Ima Sumac. Todos estos músicos se iban a la Argentina a grabar y hacían giras internacionales. No eran campesinos, eran músicos de ciudad que tocaban el charango, la quena y la música boliviana. Iban a grabar y se quedaban en la Argentina porque era una música interesante. Yo creo que ha sido un motivo para que difundan también el charango, la quena y las zampoñas en Argentina. También tenemos a Luis Otero, el charanguista que acompañaba a Raúl Shaw Moreno que fue muy apreciado en Chile. Habría que mencionar también al cochabambino Julio Rocabado quien comenzó a tocar profesionalmente en 1947, al potosino Leandro López quien ya en 1950 estaba en París tocando charango, y a Nicolás García, conocido como K’aukita, quien fuera uno de los más afamados charanguistas de fines de los cincuenta y que llevó al charanguito a China y a la Unión Soviética.

¿Cuándo fue la primera vez que usted escuchó a Mauro Núñez?

Más o menos el cincuenta y siete, por ahí. En un disco escuché, no en persona.

Mauro Núñez no era solista realmente, él tocaba en conjuntos. Quien ha dado los primeros conciertos como solista he sido yo. Como solista, en escenarios grandes, en muchos lugares, solito.

¿De qué material y qué características tenían las cuerdas de los charangos que se tocaban cuando usted era niño?

No había nylon todavía, eran de alambre o de chunchulas (tripas), y en el charango todas eran iguales, del mismo grosor. Las cuerdas de nylon recién llegan a Bolivia el cincuenta y cinco, cincuenta y siete más o menos, en realidad era hilo de pescar que se usaba como encordado, lo recuerdo porque en esa época yo tocaba el arpa y necesitaba cuerdas de plástico para un arpa que yo me fabriqué. No había cuerdas definidas ni un temple definido para el charango, hasta que he pescado uno que yo noté que era mejor, el temple natural. Al ponerle las cuerdas de nylon no sabía donde poner la cuerda gruesa del tercer par, no sabía si ponerla arriba o abajo. Esa manera de afinar con la tercera gruesa y delgada permite hacer los arpegiados en el charango, ese fue mi aporte.

El nylon de pescar había que ir probando cual aguantaba sin cortarse. Todo eso lo aprendí solo, no había academias como ahora, no habían métodos de enseñanza.

¿En qué momento, qué charanguista fue el que definió que el charango se afinara en temple natural con las cuerdas de plástico y con el tercer par octavado?. Mauro Núñez ya tocaba con plástico.

El temple natural es una afinación muy antigua, pero llevarlo al encordado de plástico, de esa forma, bueno, ha sido espontáneo. Mauro Núñez, él ya venía tocando así, es cierto, porque él había salido de Bolivia antes, había vivido en Perú y Argentina.

Bueno, pasando a otro tema, me gustaría saber si usted ha tenido algún vínculo cercano con el mundo cultural indígena, con el mundo cultural cholo, con el charango k'alampeador.

Más con el cholo que con el campesino. Viajando por el campo siempre he visto tocar el charango y he visto a los que k'alampean. K'alampear significa rasguear, es un rasgueado melódico. El mundo del k'alampeador viene de los campesinos, los k'alampeadores en el ámbito artístico lo estudian un poquito más, saben sacarle más melodía al charanguito.

Usted es reconocido como un eje fundamental de este charango urbano, sobre todo por la creación de un gran repertorio para el instrumento. ¿Qué me puede decir usted de esta manera de tocar, de este estilo que usted ha desarrollado?

Bueno, mi preocupación ha sido, digamos, promocionar el instrumento, promocionarme, como todo artista que busca singularizarse, por eso he buscado maneras de interpretar el charango buscando sonidos para representar la naturaleza, por ejemplo. Yo soy circense en cuanto a tocar el charango, eso es lo que llamó la atención a la gente. Yo toco el charango con las dos manos, puedo tocar con la derecha o con la izquierda. No he sido nunca un charanguista serio para hacer dar pena a la gente. Compongo también temas, al no tener escuela, eso me da la facilidad de inventar música libremente. También he fabricado instrumentos, no profesionalmente sino por amor a la música.

¿En qué momento empieza usted a salir de Bolivia en giras artísticas?

En los años sesenta, en los sesenta yo ya viajé por toda la América como bailarín profesional de ballet. Fui integrante del Ballet Nacional de Bolivia, era un ballet clásico, no era folklórico, pero teníamos que presentar repertorio nacional también, con música nacional. Las autoridades bolivianas tuvieron la idea de que el ballet tenía que viajar con campesinos, eso causó un impacto increíble. Los campesinos tocaban y bailaban. No tocaban el charango, pero sí tocaban tarkas, quenás, diversos instrumentos de viento y percusión, era música tradicional, costumbres antiguas.

¿En qué momento surge Ernesto Cavour como solista en charango?

En 1965, cuando fuimos con el ballet a nuestra primera gira a Salta. En los espectáculos me ponían a escenario abierto solo con el charango y a la gente eso le gustaba mucho. Me iba mejor con el charango que con el baile. Yo me hacía llamar Coco Aramayo entonces.

¿Cuándo graba usted por primera vez?

Con el Cuarteto de Oro en el año 1962, era un grupo del barrio del “Gran Poder”. Grabamos para el sello Méndez y yo tocaba charango y guitarra. Ese ha sido mi primer disco. Yo tocaba arpa con unos hermanos que me enseñaron unos huaynitos, entonces la radio América, que era una empresa que estaba empezando, nos invitó a grabar cuatro puestas, cuatro temas, pero no les ha gustado y nos han botado, no grabamos, fue una lástima, habría sido un lindo recuerdo ese.

El segundo disco que grabé fue acompañando al “El Trianero”, un declamador que tocaba música flamenca, yo acompañaba tocando guitarra y eso debe haber sido por ahí por 1964 ó 1965.

Después, ya en 1966 vino lo de “Los Jairas”, grabamos para Lauro Records nuestro primer disco. Posteriormente con Alfredo Domínguez grabamos a dúo, eso porque en la peña Naira improvisábamos mucho a dúo.

Cuando me vine de Europa en 1972 grabé mi primer disco como Ernesto Cavour, solista en charango. Me vine de Europa porque no me gustó estar allá, es otro mundo, mi mundo es diferente. Muchos se han quedado allá, pero yo me he escapado.

¿Qué me podría decir usted acerca de esta idea de que el charango es boliviano?, ¿qué opina usted de la pertenencia del charango por parte de algún país en particular?

Bueno, el charango es un instrumento andino, pero netamente de Bolivia y Perú. En Perú también lo tocaban, pero se han descuidado mucho, si uno va a Perú, todo es boliviano. En Chile nada que ver, lo han adoptado como acá ha sucedido con el violín, la guitarra y otros instrumentos. En Argentina llega a partir de los bolivianos. En otros países no, el que ha llevado al Ecuador el charango he sido yo. Hay que tener en cuenta que Bolivia es más importante porque es un país que ha conservado su riqueza. Tenemos al charango en las portadas de las iglesias y hay que considerar a Potosí como la cuna del charango.

CAPÍTULO IV LA MINERÍA EN BOLIVIA

4.1. Charango minero



Después de una serie de entrevistas con cultores del charango k'alampeador comencé a relacionar sus historias de vida y a darme cuenta que había importantes hechos que los conectaban notablemente con el mundo minero. Este descubrimiento fue trascendental para el desarrollo de esta investigación, ya que comencé a encontrarle sentido a muchas de mis experiencias anteriores. Estos charangueros son, en mayor o menor medida, el reflejo de la cultura chola recibida de sus padres y abuelos, una cultura que nació a fuerza de pala y picota en las profundidades de las minas nortepotosinas. Resulta fácil suponer, por lo tanto, que este estilo es la proyección de una práctica aún más antigua, sin embargo, resulta difícil recoger información que nos permita conocer rasgos de su inicial fisonomía.

Durante la colonización española, la explotación minera en el área andina fue sin lugar a dudas un factor que determinó que mucha población indígena dejara sus asentamientos de origen para laborar en las minas. Esta situación generó un nexo inevitable entre el mundo cultural europeo y el de aquellas poblaciones andinas precolombinas que cambiaron repentinamente su dinámica laboral al convertirse en mineros al servicio de la corona española. Este vínculo forzado, permitió que ciertos

elementos de la cultura española fuesen incorporados a la dinámica cotidiana del minero, como el caso de la utilización de las cuerdas pulsadas en su música. Este nexo cultural derivado de la minería, obviamente, no es el único que se produjo entre españoles e indígenas, ni tampoco se produjo exclusivamente en la región nortepotosina, razón por la que no me atrevo a asegurar que el charango, en sus diversos estilos y formas, haya surgido precisamente a partir de este vínculo y en esa zona. Sin embargo, sí me atrevo a afirmar que el charango k'alampeador efectivamente tuvo su origen en el marco de ese contacto, desarrollado específicamente en las minas del norte de Potosí. Este estilo, con sus peculiares características, no se encuentra en ningún otro lugar del área andina y, según los relatos de sus actuales cultores, los orígenes de su práctica se remontan siempre al espacio minero de la región norpotosina. Esta es la razón entonces que justifica hacer una aproximación más que referencial al mundo de la minería en Potosí y sus alrededores, de tal forma de darle sustento a esta hipótesis en torno al origen cholo-minero del charango k'alampeador.

Para entender la historia social de Bolivia hay que entender la historia de su desarrollo minero. Esto permite explicar muchas de las causas que motivaron decisiones en el plano político y que se tradujeron en cambios sociales experimentados por el grueso de la población. De hecho, el surgimiento del estrato cholo en Bolivia se debe principalmente a la preponderancia que tuvo la industria minera en épocas pasadas. Desde mediados del siglo XVI y hasta la actualidad, se han podido identificar ciclos económicos de auge y crisis en esta actividad, hechos que abrieron paso a grandes transformaciones que cambiaron el rumbo de la historia boliviana. Gran parte de la vida colonial y republicana está marcada económica, política y socialmente bajo el influjo de la industria minera, rubro que convirtió en nobles y millonarios a unos pocos y en súbditos y proletarios a la inmensa mayoría de la población, generando con ello notorios antagonismos de clase en la sociedad boliviana. A continuación haré un esbozo que permitirá conocer el marco histórico general de la minería en Bolivia, de tal forma de entender los procesos que determinaron porqué el charango k'alampeador hoy se inserta dentro de su particular contexto social.

4.2. Una práctica ancestral

La explotación minera en la región andina se remonta a épocas muy remotas. De hecho, gracias a numerosos hallazgos arqueológicos es posible comprobar que ya en épocas de la cultura Tiahuanaco y posteriormente en el incario se utilizaban el oro, la plata, cobre, estaño y bronce en innumerables artículos ornamentales, rituales, herramientas y utensilios domésticos. Con la llegada de los españoles se produce la bien sabida historia de saqueo relatada por los cronistas de la época, en las que el oro y la plata se transformaron en los principales impulsores de la conquista española. El cronista y magnífico dibujante indio Guamán Poma de Ayala²⁴, refiriéndose a un época pre-incaica denominada por él como “Purun Runas”, sostiene que los hombres aprendieron a hilar y tejer, que vivían en buenas casas hechas de piedra y que en ese período se comenzaría a explotar el oro, la plata, el cobre, el plomo y el estaño, apareciendo los artífices que con nobles metales fabricaban joyas.

El historiador francés Louis Baudin²⁵ ha recopilado algunos relatos de cronistas en los que queda de manifiesto la dinámica laboral en las minas durante el gobierno del Inca, quien habría decretado la prohibición de explotar el mercurio “que da temblores y contracciones de nervios”. Según Baudin, se tenía cuidado de que los trabajadores destinados a las minas fuesen siempre hombres casados, de tal forma que sus mujeres les atendieran con alimentación. Se trabajaba en los lavaderos o en los socavones sólo por espacio de dos meses y que, al igual que las herramientas y otros instrumentos de trabajo, “el comer y el vestir, y cualquier cosa que hubiesen menester se les proveía largamente de la hacienda del Inca”. Existen algunos autores como el boliviano Jesús Lara²⁶ que sostienen que los Incas explotaron y utilizaron el hierro aunque en menor escala.

²⁴ Guamán Poma de Ayala, *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, Editorial Horizonte, Lima, 1992

²⁵ Luis Baudin, *El Imperio Socialista de los Incas*, Editorial Zig-Zag, Santiago de Chile, 1940; Ediciones Rodas, Madrid, 1972

²⁶ Jesús Lara, *La cultura de los Inkas, la religión, los conocimientos, las artes*, Editorial Los Amigos del Libro, Cochabamba, 1976.

Según las investigaciones del arqueólogo chileno Pablo Miranda²⁷, los primeros experimentos en el trabajo con metales comenzaron en el área andina a principios del Horizonte Temprano (1200 - 200 a.C.). El primer metal utilizado sería el oro, que para la sociedad Chavín -presencia hegemónica en los Andes Centrales en ese momento- habría tenido básicamente una connotación simbólico-cúltica, expresando parte de su cosmovisión mediante su uso. En la segunda mitad de este período, y en algunas zonas alejadas de la influencia Chavín, se comienza a experimentar con el cobre. Esto ocurre básicamente en las tierras altas del territorio que actualmente forma parte de Perú y Bolivia. Durante los primeros siglos del Intermedio Temprano (200 a.C. al 600 d.C.), período de surgimiento y desarrollo de la Cultura Moche en la costa norte peruana, el uso del cobre se extiende hacia la zona centro-andina. A fines del Horizonte Medio (600 d.C. - 1.000 d.C.), se desarrollaron en el área andina dos tipos de bronce: uno de cobre-arsénico, usado en Ecuador y en el norte y centro de Perú; otro de cobre-estaño, de uso en el altiplano de Perú y Bolivia, norte de Chile y noroeste argentino. Durante el Intermedio Tardío (1.000 d.C. - 1.476 d.C.) el bronce estañífero se convertirá en un material de amplia utilización, tanto en objetos ceremoniales como utilitarios, estéticos y guerreros, siendo además un bien disponible para individuos de todo nivel social. Durante el Horizonte Tardío (1.476 d.C. - 1534 d.C.), el bronce estañífero se usará en todo el imperio incaico o Tawantinsuyu. El oro y la plata eran prerrogativas estatales para los incas, su explotación, almacenamiento y distribución estaban rigurosamente reglamentados. Estos metales estaban asociados al mito de origen de la dinastía real ya que el oro era el sudor del Sol y la plata las lágrimas de la Luna.

²⁷Pablo Miranda Bown, *Metalurgia Precolombina: Origen y Desarrollo*, Revista Creces N° 10, Santiago de Chile, 1991.

4.3. La conquista del oro y la plata

Ya durante los primeros años de la conquista los españoles supieron apoderarse de los yacimientos explotados por sus antiguos dueños. Las minas de plata de Andacaba y de Porco, al sudeste de Potosí, fueron explotadas con mucho éxito durante el imperio inca. Porco fue conocida por Gonzalo Pizarro, Juan de Villaruel y Diego de Centeno varios años después de la conquista, a fuerza de torturar cruelmente a muchos nativos que se resistían a revelar su ubicación. La abundancia de utensilios de plata empleados por los habitantes de poblados cercanos a estos centros mineros se convertía en el principal foco de sospecha para los peninsulares, como así también los nombres de asentamientos poblacionales que aludían a la riqueza de sus minas, *Choquechax* o *Choquesaca* – hoy Chuquisaca – significa Puente de Oro. También *Chuquiyapu* (Chuquiago), que significa hacienda de oro, era el nombre original de la actual ciudad de La Paz.

Para los conquistadores, el oro y la plata constituían el principal motor de su empresa y el valor que estos metales tenían para ellos era muy distinto al valor ornamental y ritual que los incas le asignaban, de hecho, las magníficas esculturas de oro de los incas eran fundidas por los españoles para ser transformadas en lingotes. El cronista mestizo Gómez Suárez de Figueroa, mejor conocido como Inca Garcilaso de la Vega, en su obra “Comentarios Reales de los Incas”, realizó descripciones muy precisas acerca de la fastuosidad decorativa utilizada en el imperio. La indumentaria del Inca estaba repleta de adornos de oro y piedras preciosas, según cuenta Garcilaso, en Túmbez “hasta las ollas y cántaros, tinajas y tinajones de la cocina eran de oro y plata”. Coricancha o *Quricancha*, que en quechua (lengua oficial del imperio Inca) significa recinto de oro, era una majestuosa construcción de piedra pulida la cual estaba destinada al culto del Sol, la Luna y las estrellas. Ubicado en Cuzco, la capital del imperio, se erguía este formidable edificio cuyas paredes estaban revestidas con placas de oro y plata, sus muros de piedra tenían bellas incrustaciones de esmeraldas y la imagen del sol, labrada en oro, ocupaba todo el testero del templo de pared a pared. Quizás lo más singular de Coricancha era su jardín, compuesto por figuras de

oro que representaban animales, árboles frutales y figuras humanas, todas a tamaño real. En la actualidad es posible visitar aquel templo, del cual sólo quedan algunas paredes de piedra con agujeros en vez de incrustaciones de piedras preciosas y parte de la geométrica arquitectura sobre la que hoy se encuentra el Convento de Santo Domingo. La abundancia de tesoros que los conquistadores pudieron obtener a fuerza de engaño y violencia queda muy bien representada con la captura y posterior pago de rescate del Inca Atahualpa, quien murió enjuiciado sin ver la libertad prometida. La dote por concepto de rescate del Inca fue legendaria, se trataba de dos habitaciones llenas de plata y una de oro hasta la altura del mismo Atahualpa con su brazo levantado. Garcilaso de la Vega hace un cálculo preciso del monto de dicho tesoro que alcanza los cuatro millones seiscientos cinco mil seiscientos setenta ducados.

4.4. El Cerro Rico

Porco fue el primer gran yacimiento trabajado por los españoles, allí se acuñaron las primeras monedas coloniales. Después del descubrimiento del “Cerro Rico” en Potosí, Porco pasó a ser el segundo asiento minero en importancia. La ciudad de Potosí fue fundada en el año 1545 una vez que los españoles descubrieron la monumental riqueza del “Cerro Rico”, que atrajo un asombroso aumento de la población. Según el censo que ordenó el virrey Francisco Álvares de Toledo en 1573, la población de Potosí era de 120.000 habitantes; en 1611 el empadronamiento determinó que habrían 150.000 personas y, cuatro décadas después, en 1650, ascendió a 160.000, según el censo ordenado por el Presidente de la Audiencia de Charcas, don Francisco de Nestares y Marín.²⁸ Tantos españoles llegaron a Potosí, que el Inca Garcilaso (en su célebre crónica “Comentarios Reales de Los Incas”), expresa: “aina se despoblaron Panamá, Nicaragua, Quahutemallan, Cartagena y otros pueblos e indias.” En sus comienzos, la modesta villa de Potosí estaba dirigida por alcaldes sin mucha importancia pertenecientes al Cabildo de La Plata. Ante el vertiginoso desarrollo de la ciudad, fue necesaria la presencia permanente de uno de los Oidores de la Audiencia de Charcas y además fue honrada con el pomposo título

²⁸ Antonio Alurralde Anaya, *Cooperativas Mineras en Bolivia*, Editorial Don Bosco, Bolivia, 1973.

de Villa Imperial, en cuyo primer escudo de armas se leía : “Soy el rico Potosí, del mundo soy tesoro, soy el rey de los montes y envidia soy de los reyes.”

La fama de la riqueza de Potosí traspasó los límites de su época, llegando a transformarse en un punto de interés para todo el mundo occidental, que veía en esta ciudad un centro de fundamental interés comercial. Existen muchas leyendas que cuentan cómo es que se descubrió la primera veta de plata en el cerro llamado originalmente *Sumaj Orcko*, que quiere decir “cerro hermoso”. También existen relatos en torno a la idea de que el Inca *Huaina-Capac* conocía el secreto que se escondía al interior del cerro y que deliberadamente decidió no explotarlo debido a las potentes advertencias que se escuchaban desde su interior. Estas advertencias se oían como voces estruendosas, de ahí el actual nombre del cerro que proviene del vocablo *potocsi* que se traduce como “hubo gran estruendo”.

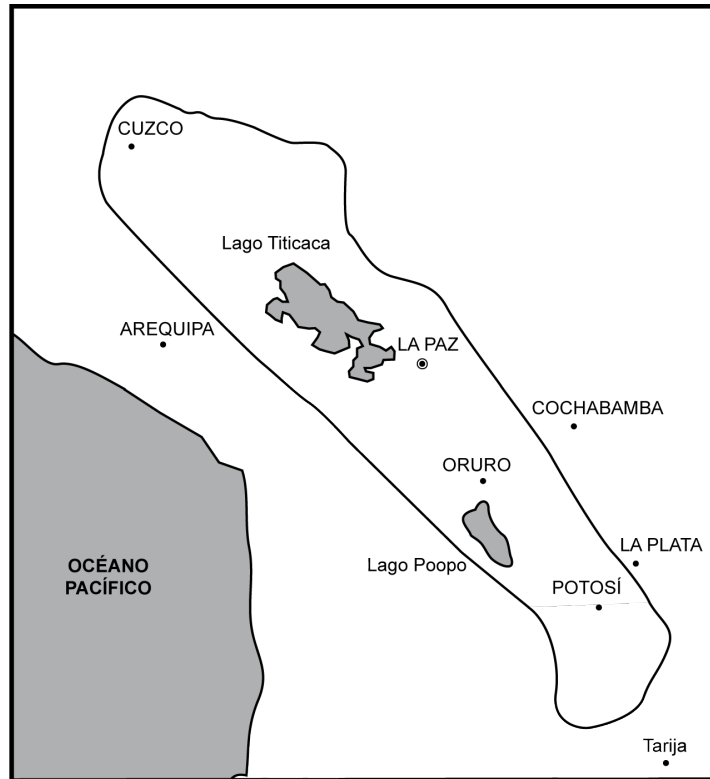
El fraile andaluz, licenciado Álvaro Alonso Barba, escribió en Potosí su obra “El Arte de los Metales” en el año 1640. Se trata de una completa investigación científica acerca de la amalgamación de los minerales en la que queda de manifiesto, entre otras cosas, la abundancia de yacimientos explotados por los españoles hasta la época. Sólo en lo que respecta a la extracción de plata, Barba menciona 36 importantes yacimientos en la zona andina del actual altiplano boliviano.



4.5. La mita

A partir de 1570, la explotación de la plata en Potosí necesitó de tanta fuerza de trabajo que miles de indígenas fueron reclutados por la fuerza, arrancados de sus familias y de sus campos de cultivo para trabajar durante un año sin sueldo en las minas, en un sistema de trabajo obligatorio instaurado por los españoles y la corona. El virrey Francisco de Toledo logró organizar esta forma de explotación laboral inspirada en la antigua organización laboral del imperio inca conocida como la “mita”, que trastocada, logró institucionalizar el abuso que los españoles infligieron sobre los indígenas y su fuerza de trabajo. Toledo determinó que la cantidad de obligados a mitar por año se estableciera de acuerdo a un porcentaje equivalente a la séptima parte de la población de cada pueblo indígena, de un total de 16 provincias con centro en el altiplano y cuyos límites territoriales correspondían a un sector comprendido entre las actuales ciudades de Cusco, Potosí, Cochabamba y Arequipa, lo que aseguraría la rotación y el descanso de seis años entre cada tanda de mita. Esta situación provocó una masiva migración de grupos humanos desde los pueblos obligados a cumplir con la mita hacia zonas exentas de ella, dentro de un proceso que fue determinando una serie de situaciones entre los dueños de las minas, los curacas de las comunidades y los propios campesinos convertidos en mineros.





ESQUEMA 10: REPARTIMIENTOS SOMETIDOS A LA MITA DE POTOSÍ

Fuente: Joseph M. Barnadas

Charcas: orígenes históricos de una sociedad colonial: 1535 -1565

Como dijera anteriormente, la mita existió como una forma de trabajo colectivo y organizado desde antes de la conquista española. Esta modalidad ya se aprecia claramente durante la época imperial del Tawantinsuyo bajo el gobierno de Pachacutec, su primer emperador. La mita era cumplida por los *hatun-runas* u hombres grandes, entre los 18 y 50 años de edad como un tributo obligatorio al Estado Inca y realizado por períodos laborales. De esta forma los “mitayos” cumplían con su obligación entregando su fuerza laboral en servicios domésticos, agricultura, construcción de caminos, servicio de correos, en el ejército, etc. El Estado

proporcionaba las materias primas para la producción, las herramientas y satisfacía las necesidades básicas de sus trabajadores.

Según el historiador boliviano Luis Peñaloza Cordero²⁹, en Potosí, bajo la administración española, la jornada regular para los mitayos era de 36 horas, tiempo que el trabajador permanecía sin salir de la mina. El salario reconocido era de cuatro reales diarios, pero en la práctica era mucho menor debido a una serie de descuentos relacionados con impuestos al fisco, días feriados, vestimenta, alimentación y diezmo a la iglesia. Antes de finalizar el año se ajustaban las cuentas y como los mitayos resultaban deudores, tenían que pagar con trabajo adicional. Los indios de Yura y Porco, decían en 1797 que el aumento de tareas hace que “no solamente vamos a la mita los indios nombrados, sino cada uno con nuestras mujeres y nuestros parientes para que nos ayuden y de contrario es imposible llenar las tareas”.³⁰

Con el transcurrir del tiempo, la abolición de la mita se fue constituyendo en una bandera de lucha para los caudillos y rebeldes a la corona española. En el siglo XVIII, José Gabriel Condorcanqui, Tupac Amaru II, defensor de la libertad de los mitayos, fue capturado por el Visitador General de la Real Hacienda y Tribunales del Reino, José Antonio de Areche. Condorcanqui fue ejecutado públicamente junto a su familia el 18 de mayo de 1781. Gracias a las reformas liberales gaditanas fue posible la abolición de la mita por decreto oficial en la Constitución de Cádiz del año de 1810. Los decretos gaditanos fueron sancionados y puestos en vigor, con mayor o menor extensión en su momento, pero sin lugar a dudas tuvieron una amplísima repercusión y trascendencia durante las décadas posteriores, tanto en la península como en América. Esto significó que en la práctica, la abolición definitiva de la mita se vio cristalizada con la independencia boliviana en 1825.

La mita potosina reaparece en la actualidad durante la fiesta de San Bartolomé celebrada en el pueblo de Pocoata en Chayanta. Cada 24 de agosto se conmemora la

²⁹ Luis Peñaloza Cordero, *Nueva Historia Económica de Bolivia*, Editorial Amigos del Libro, La Paz, 1981

³⁰ Enrique Tander, *Coacción y Mercado: La minería de la plata en el Potosí colonial, 1692-1826*, Siglo XXI de España Editores, 2002

triste “despedida a los mitayos”, que efectivamente se realizaba en época colonial en dicho poblado cuando gran número de campesinos eran obligados a marchar hasta la mina de Potosí. En la conmemoración actual, la despedida de los migrantes tiene el carácter lúgubre de una inmolación sacrificial en la que, según el investigador Tristán Platt³¹, el pueblo garantiza la propiedad de sus tierras y su prosperidad.

4.6. De la plata al estaño



Enrique Tandeter en sus estudios acerca de la minería colonial en Potosí, destaca que la singular geología del Cerro Rico, con sus vetas grandes y muy concentradas hacia la cumbre, por lo tanto de fácil acceso, determinaron una rapidísima y barata explotación inicial que culminó con el gran auge de fines del siglo XVI. A este auge siguió el rápido agotamiento y el inexorable descenso de la producción a lo largo del siglo XVII y el primer tercio del siglo XVIII. A mediados de la década de 1730 se define

³¹Tristán Platt, *Estado boliviano y ayllu andino. Tierra y tributo en el norte de Potosí*, IEP, Lima, 1982

una modesta tendencia al alza que se prolonga hasta la década de 1790, luego de la cual los niveles de producción de plata en el Cerro Rico se mantienen muy por debajo de aquellos por los que su fama traspasó el océano. En el año 1857 el empresario boliviano José Avelino Aramayo comienza la explotación de estaño en el Cerro Rico, dando paso a una nueva orientación en la explotación minera de la zona, ya que esta mina sería la primera de muchas que verían en el estaño una fuente de ingresos más que considerable.

Antonio Alurralde, por su cuenta, evidencia un paulatino descenso general en la producción minera de la región a partir de la última década del siglo XVIII que culmina con una franca decadencia entre 1810 y 1860. Las razones que explican la baja en la producción argentífera tienen que ver con el agotamiento de las vetas debido a la evidente sobreexplotación a la que fueron sometidas durante tres siglos, la baja del precio de la plata en el mercado internacional, la abolición del sistema de mita y el efecto de las inundaciones sobre las minas que iban quedando cada vez más abandonadas y desprovistas de infraestructura capaz de resistir el paso del tiempo y las inclemencias de la naturaleza. El investigador José María Dalence³² en el año 1851 hace una enumeración detallada e impresionante de los bajos porcentajes de minas trabajadas contra los altos porcentajes de minas abandonadas en la región comprendida entre Potosí, Oruro y Cochabamba. Cabe destacar sin embargo a la Compañía Minera Huanchaca, que logró importantes ganancias producto de la explotación de la plata en yacimientos cercanos a Uyuni, al sur de Oruro, entre 1873 y 1903. Esta empresa funcionaba con capitales ingleses, chilenos y bolivianos; con los que alcanzó a generar cuantiosas ganancias que permitieron la construcción del ferrocarril de Oruro a Antofagasta y capitalizaron las arcas de intereses privados, tal como sucedió con Aniceto Arce, el primer magnate boliviano que además alcanzó a ocupar la presidencia de la república entre 1888 y 1892. “La Guerra del Pacífico” de 1879 se produce por intereses económicos del gobierno chileno que termina por apoderarse del mar y del territorio boliviano rico en minerales y fertilizantes. La pérdida territorial sufrida por Bolivia se consolida debido a las negociaciones entre capitalistas

³²José María Dalence, *Bosquejos Estadísticos de Bolivia*, Editorial Universidad Mayor de San Andrés, 1975

chilenos y bolivianos que a su vez ostentaban el poder político. Estas negociaciones, en las que intervienen intereses de empresarios ingleses y franceses, se ve ejemplificada en acuerdos tales como el “Tratado de Paz y Amistad entre Chile y Bolivia” de 1904.

Durante el período en que la explotación de la plata constituyó un floreciente negocio, el estaño fue menospreciado quedando en los desmontes de las minas. Sin embargo, a partir del año 1900 este metal cobra un inusitado valor debido a su creciente uso en la industria metalúrgica del hierro y el acero. El estaño posee características muy peculiares: en estado líquido posee la propiedad de extenderse dúctilmente y recubrir la superficie de otros metales impidiendo que éstos se descompongan u oxiden; además, al cubrir al acero, permite que éste no requiera de mucha lubricación para el funcionamiento en las piezas de maquinarias mecánicas. El estaño por lo tanto empieza a ser la materia prima que la industrialización del naciente siglo XX requiere para casi todos sus procesos.

La transición de un sistema colonial a un gobierno republicano en Bolivia, se concreta con la declaración de independencia ocurrida en 1825. Este hecho determina el nacimiento de la nación boliviana que, para fines del siglo, enfrenta la era capitalista en situación de enclave económico, ya no en relación a la plata y los españoles, sino que en relación al estaño y los accionistas, que monopolizan la producción del estaño para poder negociar libremente en los mercados internacionales. Esta economía de enclave asociada a la comercialización del estaño descartó cualquier tipo de reinversión interna que pudiera mejorar los niveles de vida de los sectores más pobres de la naciente Bolivia. La independencia, en definitiva, vino a favorecer los intereses de los criollos y mestizos, a la oligarquía boliviana y no a los indígenas que seguirían condenados a trabajar en las minas o en el campo bajo un régimen hacendatario-feudal heredado de la colonia.

4.7. Simón Patiño, el rey del estaño



Simón Iturri Patiño nació en 1860 en el poblado de Santiváñez, departamento de Cochabamba. Mestizo de origen vasco que con mucha habilidad logró ser el empresario minero más poderoso de Bolivia y uno de los magnates más ricos del mundo. Comenzó trabajando como vendedor en un modesto negocio de importaciones, sin embargo conoció la dinámica comercial de las minas al desempeñarse como empleado de la Compañía Minera Huanchaca.

Su fortuna comenzó el año 1900 con el descubrimiento de una veta de estaño sumamente rica en la mina “La Salvadora” del cerro Llallagua (departamento de Potosí). En los siguientes años fue adquiriendo otras minas y su fortuna creció vertiginosamente. Alrededor de 1910 había formado un complejo minero poderoso en el norte de Potosí con las minas estañíferas de Llallagua, Catavi, Siglo XX, Uncía y Huanuni, entre otras. Patiño logró superar las inversiones de capitalistas extranjeros como Hermann Fricke y Cia., la firma francesa Bebin Hermanos o la compañía británica Penny & Duncan. Además, para transportar minerales desde sus minas construyó el Ferrocarril Machacamarca-Uncía en 1911.

Aliado con las compañías petrolíferas, Patiño financió la guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay (1932-1935). Desde 1945, su grupo empresarial controló la

explotación minera mundial del estaño. Patiño, junto con Mauricio Hochschild, quien en 1923 adquirió el control de la Compañía Minera Unificada del Cerro de Potosí y Carlos Victor Aramayo, nieto del primer gran empresario del estaño, son conocidos como “Los Barones del Estaño”, con tantas influencias en el ámbito político de Bolivia que constituyeron un gobierno virtual conocido como “El Super Estado Minero” cuyo poder se extendió hasta la Revolución Nacional de 1952, que determinó la nacionalización de las minas.

El negocio del estaño floreció debido a la creciente industrialización mundial. El mercado automotriz comenzó a desarrollarse de manera vertiginosa y junto a la primera y segunda guerra mundial fueron los factores que contribuyeron con creces a la demanda cada vez mayor de esta materia prima que se producía en Malasia, Indias Occidentales (Antillas y Bahamas), Nigeria y Bolivia. Para poder hacer frente a la competencia, Patiño eliminó los intermediarios de tal forma de vender directamente en Europa y Estados Unidos. Además compró fundiciones en Europa, minas en Malasia y, a falta de voluntad para invertir en tecnología de punta, optó por la sobre-explotación del pueblo indígena boliviano, todo ello con la complacencia de gobiernos títeres que él mismo financiaba ya que el “Super Estado Minero” era quien imponía presidentes, designaba ministros, elegía diputados, senadores y nombraba a los ministros de la Corte Suprema para que favorecieran al empresariado.

4.8. La revolución de 1952



El monopolio encabezado por “Los Barones del Estaño” dio origen al régimen de “La Rosca”, un régimen pro-imperialista y represivo que intentará mantenerse en pie a pesar de “La Gran Depresión”, la crisis mundial de la economía originada en 1930. La Guerra del Chaco de 1933 ocurre en un momento en que Bolivia busca superar sus problemas deficitarios, sin embargo el ejército es derrotado y la sociedad boliviana es testigo de la fragilidad del Estado y de las limitaciones del modelo político vigente.

De acuerdo al censo de 1950, Bolivia prácticamente había duplicado su población a partir de 1900. El 66% de los bolivianos eran campesinos, sin embargo el elemento obrero no alcanzaba el 10%. El 0.1% de la población controlaba el 70% de la producción minera, el 100% de los servicios y los ferrocarriles, el 46% del comercio y el 26% del capital financiero. El 8.1% de los propietarios agrícolas tenían el 95% de las tierras productivas, es decir, alrededor de 600 propietarios disponían de 16 millones de hectáreas, la mitad de los suelos aptos para uso agrícola del país, aunque sólo cultivaban el 10% de esa superficie. En 1951 la exportación de minerales representa el 96,29% de las exportaciones bolivianas. El país tiene, en consecuencia, un grado de dependencia absoluta de la minería en general y de las grandes empresas en particular, por efecto de la tendencia monopolista de éstas. Desde 1940 se venían sucediendo una serie de enfrentamientos entre mineros y empresarios que en algunos casos terminaron en matanzas, como las sufridas por los mineros de Catavi en

diciembre de 1942, las del 28 y 29 de enero de 1947 en Potosí o las del 27 y 28 de mayo de 1949 en Catavi y Huanuni.

Después de años de agitación y descontento, con el linchamiento de un presidente incluido, las elecciones presidenciales de 1951 dieron como ganador al representante del Movimiento Nacional Revolucionario (MNR), Víctor Paz Estenssoro, un abogado que había fundado ese partido en 1941. De extracción burguesa, el MNR se presentó con consignas anti-imperialistas a las elecciones y logró imponerse con el 40% de los votos, sin embargo un golpe militar, otro más en la historia de Bolivia, impidió que éste asumiera el cargo.

El 9 de abril el pueblo se alza en armas junto con una fracción de las FFAA y la policía. Miles de mineros bajan a las ciudades armados con cartuchos de dinamita, campesinos y ciudadanos civiles se les unen en una batalla que termina finalmente reduciendo al ejército golpista. Esta movilización con epicentro en la ciudad de La Paz no fue casual, respondía a un programa creado y difundido por el Partido Obrero Revolucionario (POR) en un congreso celebrado en 1946 y cuyo resultado fue la denominada “Tesis de Pulacayo”, que proponía una serie de reivindicaciones dirigidas al mejoramiento de las condiciones laborales de los obreros y su correspondiente toma de conciencia como pilares del proceso productivo y revolucionario. Dentro de las reformas surgidas como consecuencia de la revolución, se encuentran: el voto universal, la nacionalización de la minería y creación de la Corporación Minera de Bolivia (COMIBOL), la creación del Ministerio de Asuntos Campesinos junto a la ley de reforma agraria, la disolución del ejército y creación de milicias civiles, formulación del Nuevo Código de la Educación y creación de la Central Obrera Boliviana (COB).

Las masas populares triunfantes de la revolución, conducidas por el Comando Obrero, depositaron el poder en el MNR. La COB se creó con el fin de ser el organismo representante de la población armada, que velaría para que el MNR llevara a efecto las reformas revolucionarias y para que éste además cumpliera sus promesas electorales. Estados Unidos optó por extorsionar al gobierno boliviano restringiendo sus compras de estaño y exigiendo condiciones para prestar su ayuda alimentaria, económica y

técnica. Esto provocó que el MNR tuviera la oportunidad para entablar acuerdos con el Fondo Monetario Internacional (FMI) y con el Estado norteamericano que, a través de la venta de armas, posibilitó que en Bolivia se reconstruyera el ejército de tal forma de seguir por la senda que llevaría al MNR a reedificar las bases del estado burgués anterior a la revolución. Las consecuencias de la revolución se tradujeron sin dudas en importantes logros que hasta hoy se mantienen, sobre todo en materia de conciencia social; sin embargo, el peso de los intereses de las minorías privilegiadas siguió siendo un factor determinante en las decisiones del período post-revolucionario.



4.9. Golpe tras golpe

El MNR alcanzó a gobernar hasta 1964 con las figuras presidenciales de Estenssoro y Hernán Siles Suazo. Luego de esto y hasta el año 1982 se sucedieron una serie de gobiernos, la mayoría militares, con una clara tendencia a reprimir el movimiento obrero de los mineros y sus logros sindicales. Varios golpes de estado y juntas de gobiernos militares se fueron sucediendo y confabulando unas contra otras. Algunos de estos gobiernos tuvieron connotaciones nacionalistas y progresistas que favorecieron los intereses del país, sin embargo, los trabajadores mineros tuvieron que dar una infatigable lucha para poder defender sus reivindicaciones a costa de matanzas y ajusticiamientos. El primer golpe militar post-revolución puso al general

René Barrientos Ortuño al mando del país. Barrientos dejó en la calle a 6.000 mineros hasta entonces agrupados en la Federación Sindical de Trabajadores Obreros de Bolivia FSTMB.³³ Además, bajo esta misma gestión, en 1967, se produjo la captura y ejecución del Che Guevara y la masacre de San Juan, en la que murieron 16 obreros de las minas de Catavi y siglo XX. Esta acción de los militares en el poder contra los mineros, se enmarcaba dentro de una política de Estado que pretendía aplicar un castigo ejemplificador a los trabajadores y despejar con esto el riesgo de un mayor ascenso obrero en momentos en que se preparaba el aniquilamiento de la guerrilla del Che. De hecho, la masacre minera sería justificada con el pretexto de “combatir el proceso subversivo”. Un mes después de la matanza fue apresado Isaac Camacho, dirigente minero trotskista, asesinado luego de ser brutalmente torturado. Barrientos buscó construir una base de apoyo social a sus planes contrarrevolucionarios con una demagogia anti-izquierdista y el llamado “pacto militar-campesino”, que estableció con la burocracia oficialista de los sindicatos del agro.

En 1970 durante el gobierno del general Alfredo Ovando fue posible que los sindicatos obreros se reorganizaran nuevamente en la COB. Sin embargo, la dictadura militar de Hugo Banzer ilegalizó en 1971 a los partidos políticos, prohibió la acción sindical, suspendió todos los derechos civiles y envió tropas a los centros mineros. Banzer se mantuvo en el poder durante siete años, y entre la caída de la dictadura y la asunción del gobierno democrático de Siles Suazo en 1982, Bolivia fue testigo de una pugna, incluso dentro de las Fuerzas Armadas, entre aquellos que intentaban volver a la democracia y aquellos que veían protegidos sus intereses en el modelo de Estado autoritario de una dictadura militar, tal como sucedía entonces en todos los países vecinos: Argentina (Proceso de Reorganización Nacional), Brasil (Figueiredo), Chile (Pinochet), Paraguay (Stroessner) y Perú (Morales Bermúdez). En estos cuatro años gobernaron ocho presidentes en Bolivia (Juan Pereda, David Padilla, Walter Guevara, Alberto Natusch, Lidia Gueiler, Luis García, Celso Torrelio y Guido Vildoso). El 17 de septiembre de 1982 una huelga general convocada por la COB puso al país al borde

³³La FSTMB fue fundada el 11 de julio de 1944 en un congreso en Huanuni, Oruro. Participaron delegados de 25 sindicatos, del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) y del Partido Obrero Revolucionario de Bolivia (POR). El nuevo sindicato tenía 60,000 miembros. Juan Lechín Oquendo, miembro del POR, fue elegido como el primer Secretario Ejecutivo.

de la guerra civil. La dictadura militar de Guido Vildoso colapsó y el poder le fue entregado a un Congreso Nacional conformado según la composición de 1980, que decidió considerar válidas las elecciones de 1980 y designar en consecuencia a Hernán Siles Suazo como presidente de la nación. Hernán Siles Suazo pudo llegar a la presidencia el 10 de octubre de 1982 gracias al apoyo de la Unidad Democrática y Popular (UDP), una alianza conformada por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), el Movimiento Nacionalista Revolucionario de Izquierda (MNR- I) y el Partido Comunista de Bolivia (PCB). El gobierno democrático de Siles Suazo tuvo que enfrentar una muy difícil situación económica y política, ya que Bolivia estaba quebrada frente a la crisis de la deuda externa y además se hallaba rodeada de dictaduras latinoamericanas que planeaban el retorno de los militares al poder. Siles Suazo no tuvo respuestas económicas y finalmente debió renunciar y llamar a nuevas elecciones el 6 de agosto de 1985.

4.10. El plan de relocalización minera

1985 es el año que marca el fin de la era del estaño. El ocaso de la producción minera se debió a una caída vertical del precio del mineral en el mercado internacional que produjo una inflación del orden del 27.000 %, generando falta de divisas y un redireccionamiento de la economía hacia la producción de coca y la exportación de cocaína. Víctor Paz Estenssoro asume la presidencia tomando drásticas medidas e implementando un plan económico marcado por las ideas neoliberales desarrolladas en los Estados Unidos y aplicadas por los gobiernos militares en el resto del cono sur latinoamericano. Estenssoro intenta cortar la producción de coca y su comercialización ayudado por las tropas estadounidenses. Esta medida no tuvo el éxito esperado ya que, además de contar con el repudio del sector campesino, no logró erradicar el problema del narcotráfico. El modelo económico adoptado permitió combatir el proceso hiperinflacionario por el que atravesaba el país, sin embargo, el sector minero fue uno de los más afectados ya que fue víctima del llamado “plan de relocalización”, derivado del Decreto Supremo 21060 promulgado el 29 de agosto que dispuso el cierre de las

minas estatales y producto del cual cerca de 30.000 mineros quedaron desprovistos de sus fuentes laborales al ser despedidos masivamente. El mencionado plan no “relocalizó” precisamente en otras fuentes laborales a los mineros despedidos, sino que consistió en una liquidación de bonificaciones ofrecidas al personal para que se acogieran a retiro voluntario ante la inevitabilidad del cierre de las minas.

Era ilusorio imaginar que con ese dinero los ex-mineros pudieran haber generado negocios familiares perdurables en el tiempo. El dinero de las bonificaciones duró lo suficiente como para que inmobiliarias fraudulentas se aprovecharan de la situación o como para que la urgente supervivencia agotara el capital, que en muchos casos fue mal invertido o sencillamente despilarrado. Muchos trabajadores del departamento de Potosí migraron a otras regiones en busca de nuevos trabajos, ocupándose en oficios diversos y asentándose en regiones cuyo clima fuese favorable para su salud, afectada por los males propios del trabajo en las minas. Desde esta perspectiva, Cochabamba fue un centro urbano importante que recogió gran parte de la migración desde la zona nortepotosina. Otra cantidad permaneció en la región volviendo a sus labores agrícolas o dedicándose a la extracción de minerales a partir de colas y desmontes en las cooperativas mineras³⁴ bajo condiciones de trabajo muy diferentes a las de la minería estatal, sin un mínimo de seguridad, expuestos a situaciones de contaminación, sin leyes laborales y sometidos a los bajos precios determinados por las empresas comercializadoras o por las mineras privadas. Los cooperativistas deben producir una determinada cantidad de mineral, procesarlo y comercializarlo. Si un cooperativista no trabaja un día, no tiene ingresos. Se estima que luego de la relocalización existieron cerca de 60.000 cooperativistas trabajando en las minas, y en total, se contabilizaron

³⁴El sector minero en Bolivia a lo largo de su historia ha sido tradicionalmente agrupado en tres categorías: la minería estatal, la minería mediana y la minería chica y cooperativas. La Corporación Minera de Bolivia (COMIBOL) ha estado a cargo de la dirección y administración de la industria minera estatal, una entidad autárquica creada mediante Decreto Supremo N° 3196 el 2 de octubre de 1952. La minería mediana tiene su representación a través de la Asociación de Mineros Medianos (AMM) que fue fundada el 26 de mayo de 1939. La minería pequeña está legalmente representada por la Cámara Nacional de Minería (CANALMIN) y se encuentra organizada en cámaras departamentales y regionales. Las cooperativas mineras se encuentran organizadas en la Federación Nacional de Cooperativistas Mineros de Bolivia (FENCOMIN) y se trata de organizaciones comunitarias dedicadas a la explotación y venta de minerales que se rigen por los principios de la “Ley General de Sociedades Cooperativas”, Decreto Ley No. 5035 del 13 de septiembre de 1958.

alrededor de 120.000 empleos indirectos.³⁵ En el caso de los trabajadores de la mina Huanuni en las inmediaciones de Oruro, una gran parte se estableció en la ciudad de Cochabamba, donde hasta ahora existen tres barrios conformados por ex mineros. La relación con esta ciudad se remonta a la época del “enganche”, cuando las empresas de “Los Barones del Estaño” reclutaban casi coercitivamente trabajadores entre las ciudades campesinas del valle cochabambino y del norte de Potosí. El Chapare fue otra importante razón para trasladarse a Cochabamba, una gran cantidad de ex mineros se asentaron en esta zona convirtiéndose en cocaleros mientras que otros emigraron a Argentina y a El Alto en la ciudad de La Paz. En palabras de la investigadora Gloria Ruiz Arrieta: “La relocalización concretada el 86 fue vivida por todos los trabajadores directa o indirectamente. Es un hecho que se recuerda con rabia, con dolor, con impotencia. A pesar de haber sido un evento profundamente disruptivo y desestabilizador, no es asumido como un cierre en su vida, no representa un punto de no retorno. Al contrario, en la reconstrucción de las trayectorias de vida de los trabajadores, el período del 86, aunque significó cambiar de empleo, para ellos o sus padres y / o trasladarse a otras ciudades o fuera del país, no significó desvincularse definitivamente de las minas. De una u otra manera, se mantuvieron las redes sociales alrededor de la minería, sostenidas en otras redes y relaciones más antiguas.”³⁶

³⁵Moeller S, Hans. *Mineros Cooperativistas y mineros asalariados, una veta conflictiva*. Tinkazos, 2007, vol.10, N°22, p.83-102. ISSN 1990-7451.

³⁶Gloria Ruiz Arrieta, *Diversidad y poder en América Latina*, VIII Reunión de Antropología del Mercosur (RAM), Buenos Aires, Argentina, 29 de septiembre de 2009.

4.11. De la privatización a la re-nacionalización



En general, a partir de 1985, la minería en Bolivia ingresó en una fase de estancamiento que se expresó hasta el año 2002, principalmente en la declinación de la importancia de su contribución al Producto Interno Bruto (PIB), a las exportaciones y al empleo. Esta contribución depende de la evolución de factores tanto externos como internos en Bolivia. Entre los factores externos se encuentra la baja generalizada de precios de los metales en los mercados internacionales, y entre los factores internos se encuentra el retiro del Estado de su rol productivo y de agente de promoción y fomento de la actividad minera. Este proceso de debilitamiento de la injerencia estatal en la minería se inició con las medidas de ajuste estructural impuestas por el DS 21060 de 29 de agosto de 1985, continuó con el DS 21377 del 28 de agosto de 1987 que dispuso el cierre de operaciones mineras de la COMIBOL, y terminó de consolidarse con la Ley 1777 de 17 de marzo de 1997 (Código de Minería).

Según datos del Viceministerio de Minería y Metalurgia de Bolivia ³⁷, la minería fue hasta antes de 1986 una actividad principalmente estatal con altos niveles de inversión pública. El promedio de inversión en minería estatal desde 1985 hasta 2002 fue de 4.9 millones, en cambio en el sector privado fue de 32.4 millones. En la gestión 2004, las empresas mineras privadas exportaron alrededor de 500 millones de dólares y dejaron al Estado apenas 11 millones de dólares en impuestos y regalías.

³⁷Carlos Gustavo Machicado, *Minería: Opción para el crecimiento*, Unidad de Análisis de Políticas Sociales y Económicas, La Paz, abril de 2003.

En 1993 el presidente Sánchez de Lozada licitó todas las pertenencias de COMIBOL entregando concesiones a perpetuidad a privados, incluyendo a su propia empresa COMSUR y estableciendo las condiciones legales y estructurales para favorecerlas. En el próximo período presidencial del empresario minero, a través del Código Minero aprobado en 1997, éste logró convertir a COMIBOL en simple administrador de contratos de riesgo compartido, arrendamiento y servicios. Dicha norma benefició principalmente a las grandes empresas trasnacionales que explotaban yacimientos de plata, plomo, zinc, estaño, oro y otros minerales.

El alza creciente del precio de los minerales en el mercado internacional a partir de 2002, debido al crecimiento de la economía asiática y especialmente la de China, comenzó a generar enfrentamientos entre mineros asalariados y cooperativistas por el control de varios yacimientos mineros en Oruro y La Paz. Precisamente, a 54 Kms de Oruro se encuentra la mina de Huanuni que explota los yacimientos del cerro Posokoni, uno de los reservorios de estaño más grande de Bolivia y cuya explotación data del período colonial. El mineral que se extrae de este yacimiento es de alta pureza, razón que explica las disputas que derivaron en un enfrentamiento armado entre asalariados y cooperativistas que trabajaban en distintos sectores de la mina. Este triste episodio dejó un saldo de 16 muertos y un centenar de heridos el día 5 de octubre de 2006. En marzo del 2000, bajo el Gobierno de Gonzalo Sánchez de Lozada, la empresa minera Huanuni había sido privatizada bajo la figura de contrato de riesgo compartido. En julio de 2002, la COMIBOL se hizo cargo de ese yacimiento minero en aplicación de la Ley 2400, promulgada el 24 de julio de 2002 durante el gobierno del presidente Jorge Quiroga. El conflicto se agudizó entonces en 2006 cuando la COMIBOL desconoce la compra de acciones que los cooperativistas agrupados en la FERECOMIN hacían valer como legítimos.

Cuando Evo Morales asume la presidencia el 22 de enero de 2006, estaba convencido de que había que comenzar un proceso de nacionalización de la producción, por esta razón es que comienza estatizando las empresas energéticas de hidrocarburos (gas y petróleo). Cuando se suscitan los hechos de Huanuni, Morales

siente que la solución a ese tipo de conflictos pasa por que el Estado tenga mayor control sobre el sector minero, sin embargo se ve imposibilitado de llevar a cabo la nacionalización de la minería ya que técnica y económicamente resultaba impracticable agregar en ese momento otro proceso estatizador al ya existente. Además, esa medida conllevaba enfrentar un conflicto social importante ya que cerca de 40.000 mineros independientes rechazaban convertirse en asalariados. Morales sin embargo, a pocos días de la tragedia, toma la decisión de nacionalizar Huanuni e incorporar a 4.000 trabajadores a la minera. Precisamente, el 31 de Octubre de ese año, en coincidencia con el 54 aniversario de la nacionalización de la minería, el Gobierno definió la Nueva Política Minera Metalúrgica (NPMM) que potenciará a COMIBOL para retomar el control de las empresas mineras a través de un proceso de nacionalización cuyo punto de partida sería la minera Huanuni. El segundo paso importante en este sentido fue la nacionalización de la fundición de Vinto efectuada en febrero de 2007. Esta empresa, que también había pertenecido al ex presidente Sánchez de Losada, es un pilar fundamental en el proceso de la producción de estaño para Bolivia.

Actualmente el sector minero se encuentra operando con empresas nacionalizadas y con aquellas privadas que cumplen con la normativa vigente, que las faculta para funcionar con contratos de riesgo compartido y arrendamiento en yacimientos que son de propiedad del Estado boliviano. El Gobierno de Morales también determinó que como parte de la NPMM las empresas privadas podrán ser fiscalizadas por COMIBOL, que además impulsará auditorías sobre todos los contratos suscritos, de tal forma que aquellas minas improductivas que no cumplan con la normativa, serán revertidas al Estado. Luego de superar un período de crisis financiera económica que comenzó en 2008 y se extendió hasta mediados de 2009, la actividad minera en 2010 ha incrementado notoriamente su producción. Las empresas mineras privadas, estatales, pequeñas, medianas y cooperativas se han visto beneficiadas por un nuevo aumento de la cotización de minerales en el mercado internacional.

CAPÍTULO V

CHARANGO CHOLO

5.1. El arte de tres maestros

Me encuentro en un hotel de la ciudad de Cochabamba, hace tres semanas que llegué de Chile y en este viaje (el octavo que realizo a tierras bolivianas desde 1995) me he dedicado a realizar entrevistas y a revisar documentos en esta ciudad y en la ciudad de La Paz. En viajes anteriores he visitado otras ciudades y zonas rurales bolivianas, especialmente la región nortepotosina. Se hacía necesario entonces quedarme en el mundo urbano esta vez, a costa de mi nostalgia por la tranquilidad del campo y las montañas. La ciudad de La Paz y en menor escala Cochabamba, son un claro ejemplo de aquellos lugares donde es posible vivir un “caos organizado”, nada funciona, pero a la vez todo termina funcionando de alguna manera. Las calles repletas de pequeños vehículos colectivos muy precarios, conduciendo sin más ley que la que otorgan los instintos naturales de supervivencia.

¿Por qué Cochabamba?, porque a partir de la relocalización minera esta ciudad se ha convertido en la urbe que ha recibido un importante flujo migratorio de población minera potosina, y ese hecho, a esta altura de mi investigación, era una situación digna de ser observada en terreno. Cochabamba es una ciudad que posee una vida nocturna claramente sectorizada. En el centro se divierten los mestizos y en la periferia los cholos. Al respecto, me tocó ser testigo de una intensa bohemia en barrios de inmigrantes potosinos que se divertían tomando chicha de maíz y bailando huaynos. Ése es precisamente el espacio natural del charango k’alampeador. Otra importante razón para estar en Cochabamba, es que se trata de la residencia actual de dos de los tres cultores del charango k’alampeador más reconocidos en Bolivia: Bonny Alberto Terán y Jorge Oporto. El tercer charanguero es Alberto Arteaga, que vive en Sucre y realiza actuaciones frecuentes en Cochabamba. Estos tres músicos nortepotosinos, que además de tocar charango, cantar y componer sus canciones, poseen una popularidad y reconocimiento ganados gracias a una labor ininterrumpida desde el

momento en que comenzaron a grabar discos a comienzos de la década de 1970. Cochabamba también es la residencia de Laureano Rojas, un empresario discográfico que impulsó la masificación de la música nacional a través de su sello “Lauro Records”, cuya sede y estudio de grabación se instalaron en Cochabamba hace cerca de cuarenta años.

El surgimiento de la industria discográfica ha sido un fenómeno muy importante para el desarrollo de la música popular en todo el mundo. Este negocio ha definido en gran medida la percepción que actualmente tenemos de la música y ha marcado al menos a cuatro generaciones de consumidores de música de los más variados estilos. Actualmente, debido al desarrollo de la tecnología digital y de fenómenos como internet, estamos llegando a un nuevo escenario en lo que se refiere al mercado musical, ya que estamos siendo testigos de un cambio determinante en la manera de acceder y de hacer circular la música grabada. Éste es un hecho que afecta a todos los niveles de la producción musical, a sus protagonistas y a las futuras percepciones que la sociedad globalizada tendrá de la música en general.

Un aspecto importante que define mi investigación tiene que ver precisamente con haber tomado como referentes del estilo k’alampeado a tres cultores que han llegado al mundo discográfico a fines de la década del sesenta y comienzos del setenta. Esto es un punto de partida que merece ser destacado, ya que gracias a su ingreso al mundo de las grabaciones, estos músicos pasan del estado de cultores naturales y receptores de una tradición musical reservada al ámbito comunitario de pequeña escala, al estado de artistas e íconos referenciales para el pueblo boliviano y para los demás charangueros. En el año 1994, estando en la ciudad de Potosí, tuve la oportunidad de asistir a una fiesta familiar de obreros y ex mineros en la que al calor del Singani se cantaban muchos huaynos k’alampeados por los charanguistas locales. Con el tiempo y revisando mis grabaciones pude identificar varias canciones de Oporto, Arteaga y Terán. También recuerdo mi encuentro en Potosí el año 1996 con un joven de 15 años que venía bajando de la mina con su charango en brazos y cantando una canción de Bonny Terán. Obviamente no pretendo decir con esto que no existan canciones tradicionales (de autoría desconocida) o canciones pertenecientes a otros autores, sino

que efectivamente existe en Bolivia un repertorio de canciones que han llegado a la gente debido a la existencia de una industria discográfica orientada desde y hacia el pueblo, como veremos más adelante al analizar el caso de Lauro Records.

Sin duda que otros charangueros cantantes han dejado su huella en el vinilo, en las partículas magnéticas de una cinta o en los bits digitales de un cd, sin embargo no todos han tenido continuidad ni suficiente reconocimiento popular. Algunos recuerdan el nombre de Juan Justo Arano, el primer k'alampeador que grabó un disco con su voz y su charango. Él fue un artista de "Discos Imperio", pero sus canciones no lograron mantenerse en el tiempo ni en la memoria colectiva del pueblo boliviano. Otros k'alampeadores que han llegado a grabar y distribuir su música comercialmente han sido: Mario Anagua, Eloy Condori, Zenón Mamani, Esteban Pacheco, Gualberto Vela y Wilbert Urquieta, entre otros.

Para poder focalizar mejor mi trabajo, he dejado fuera de mi análisis directo a agrupaciones muy típicas en las cuales el charango k'alampeador acompaña la voz femenina de una o dos cantantes, además un charango con cuerdas de metal afinado generalmente en temple natural puntea las melodías a dos voces, y una guitarra acompañante bordonea los bajos. Dentro de este tipo de formato encontramos el caso del grupo Norte Potosí, cuyo fundador es el charanguista Rubén Porco. Grandes voces de cholas se han hecho populares en agrupaciones de similares características, por mencionar algunas: Encarna Lazarte, Luzmila Carpio, Ruperta Condori y Cornelia Veramendi. Es difícil encontrar mujeres que canten y toquen charango, más bien este estilo es un estilo de hombres charangueros, probablemente debido a la tradición campesina de cortejo en el que los varones tocan para que la muchachas canten. Un caso interesante es el del charanguero Florindo Alvis, nortepotosino también, quien se ha destacado por lograr una síntesis muy interesante en su forma de tocar y por la exploración de temples y charangos muy variados. Florindo ha colaborado con agrupaciones tales como Bolivia Manta y ha grabado en Francia temas instrumentales en charango k'alampeador, hecho bastante singular dentro del universo de este instrumento.

5.2. Laureano Rojas y el sello discográfico “Lauro Records”

La empresa “Discos Lauro Bolivia”, actualmente Lauro y Cia., nace como tal el 20 de mayo de 1964 con sus respectivas filiales en La Paz y Cochabamba. En 1967 obtiene la licencia de RCA y se posiciona como una importante empresa discográfica boliviana que posteriormente obtendría la representación de Poligram, Philips y Polidor. Desde sus inicios, bajo la forma de sello discográfico, su labor se ha centrado en la difusión de música folklórica boliviana al igual que Discolandia, otra empresa dedicada al negocio de la grabación y comercialización de discos surgida en 1958 a cargo de Miguel Dueri. Discolandia primeramente funcionó como importadora de discos de vinilo y, posteriormente, en el año 1963, como empresa fonográfica, al implementar una planta industrial que le permitió ser autónoma en cada una de las etapas del proceso productivo de discos. Estas dos compañías han funcionado como las principales promotoras de la música boliviana, sin embargo consideraré el caso de Lauro Records debido a que su génesis y desarrollo están notablemente vinculadas a procesos en donde la población campesina y minera de la región nortepotosina ha tenido un singular protagonismo.

Hablar de la empresa disquera Lauro Records es hablar de la historia de un hombre de trabajo infatigable y de un visionario. Me refiero a Laureano Rojas Alcócer, nacido el 4 de julio de 1938 en la antes llamada “Campiña de Cala Cala”, cerca de Cochabamba. Su familia se trasladó a la localidad de Piñami, ubicada en Colcapirhua, donde se dedicó a la agricultura. En ese entonces, a la edad de 7 años, Laureano comenzó su vida laboral trasladando verduras en un burro hacia la feria de Vinto, a 10 kms de Piñami. Aparte de su labor en el campo como agricultor, aprendió diversos oficios tales como el de reparador y vendedor de bicicletas, junior y mensajero, carpintero, albañil y comerciante de telas, además proyectó películas como parte de un proyecto de cine popular ambulante y fue luchador de lucha libre antes de convertirse en uno de los pioneros en la industria discográfica de la música folklórica boliviana. Actualmente es propietario de Lauro & Cia, de una imprenta, del canal 2 y de radio Cosmos. Es el representante de Faber Castell a nivel nacional, dueño de una empresa lechera y posee plantaciones de duraznos en el valle alto de Cochabamba. En 1993 fue

declarado por la prefectura como hijo predilecto de Cochabamba y además fue elegido diputado en representación del MNR. Posteriormente asume el cargo de presidente de la Comisión de Relaciones Internacionales y actualmente asumió la presidencia de la Cámara Departamental de Comercio y Servicios de Cochabamba para la gestión 2010 - 2011.

Luego de cumplir con el servicio militar, Laureano partió a Sao Paulo en busca de trabajo, allí pudo conseguir un puesto de mensajero en la empresa "Radio Grabaciones Especializadas" (RGB) y se instaló en una casa donde vivían otros inmigrantes como él. Se trataba de unos paraguayos que por las noches, después de las jornadas laborales, se deleitaban tocando música de su país. Sin que pasara mucho tiempo, Laureano hizo la conexión necesaria y evidente para alguien con las habilidades comerciales que él poseía. Con sus ahorros y un dinero prestado logró que sus amigos, amantes del folklore paraguayo, entraran a grabar a RGB. Con 1.000 discos a su haber, partieron a Asunción y lograron vender todos los discos en una casa disquera que se sintió atraída por la calidad musical y sobre todo porque en el Paraguay la tecnología del microsurco era una novedad. Con el dinero recaudado pudieron pagar las deudas y disponer de un margen de ganancia suficiente para regresar a Brasil y comprar otros 3.000 discos.

Después de esta exitosa experiencia, Laureano decide volver a su tierra con la intención de llevar artistas bolivianos al disco. Convoca a un antiguo amigo suyo, Luis Gutiérrez, un joven poseedor de una bella voz, hijo de un molinero al que Laureano había conocido años atrás cuando se dedicaba a vender maíz. Luis era un cantante de boleros y valeses peruanos, en épocas donde esos géneros y el tango eran los predilectos, sin embargo, la idea que le propuso Laureano consistente en cantar música boliviana le pareció desafiante. Ambos recurrieron a José Ferrufino Toranzo, un músico oriundo del valle cochabambino con excelente formación musical y vasta experiencia en el ámbito de los arreglos musicales para orquestas bailables. Cantante y pianista ensayan durante treinta días y viajan junto al ya productor musical Laureano Rojas, en abril de 1961, a Sao Paulo para realizar la grabación del disco "Fiesta en Bolivia" que se concretó en el lapso de un mes. Las fiestas de navidad y año nuevo de

ese año fueron animadas por el suceso discográfico que logró este disco de huayños, taquiraris y polcas benianas que permitió que los ritmos nacionales ingresaran a los salones de baile. Como dijera el periodista Víctor Fernández Coca: “La premisa estratégica del joven empresario se cumplió, haciendo que los aires bolivianos se bailaran compitiendo con la música tropical y los locos sonos ingleses y norteamericanos.”³⁸

Como una manera de encontrar cultores de la música tradicional boliviana que quisieran grabar discos, Laureano Rojas comienza una campaña de promoción de su incipiente sello discográfico a través de Radio Cultura de Cochabamba, invitando a la comunidad a participar del concurso “Los Barrios Cantan”, cuyo premio consistía precisamente en un viaje a Brasil con todos los gastos pagados y la posibilidad de realizar una grabación profesional en los estudios RGB de Sao Paulo. Laureano sabía que podía encontrar músicos anónimos con gran talento que serían acogidos por gente deseosa de escuchar música folklórica boliviana, por ello se aventuró en este proyecto que a cada momento cobraba mayor fuerza, prueba de esto fue la respuesta favorable de muchos músicos que comenzaron a interesarse en el concurso. En el mes de julio de 1961 se realizó la final de “Los Barrios Cantan” y el 28 de diciembre de ese año partió la caravana de ganadores a Brasil (solista, dúo, trío y cuarteto), que en un total de quince días realizan el proceso de grabación. Para mayo de 1964 Lauro Records ya contaba con equipamiento técnico que le permitía grabar en Cochabamba y La Paz, de tal forma que el catálogo comenzó a expandirse cada vez con mayor rapidez.

El concurso “Los Barrios Cantan” se constituyó en la primera versión del que posteriormente pasaría a llamarse “Festival Lauro de la Canción Folklórica”, un festival que se prolongó por más de tres décadas y que ha posibilitado que muchos músicos, cultores de la música tradicional boliviana, hayan llegado a lograr altos niveles de popularidad en su país y fuera de él. Para las bodas de plata del festival ya se podía hablar de alrededor de un centenar de artistas reconocidos que habían surgido gracias a la iniciativa de Laureano Rojas. Encarnación Lazarte, Luzmila Carpio, Bonny Alberto

³⁸Víctor Fernández Coca, *35 años de folklore marcando la soberanía patria*, Talleres Gráficos Lauro y Cia., Cochabamba, 1994.

Terán, Alberto Arteaga, Nortepotosí, La Pocoateña, Los Jairas, Ernesto Cavour, Mauro Núñez, son algunos de los muchos músicos que pasaron por este festival y/o que grabaron en Lauro Records.

5.3. Entrevista a Laureano Rojas

Cochabamba, 10 de marzo de 2010



Don Laureano, ¿cuál fue su primer contacto con la música?

Mi padre tenía discos, a él le gustaba escuchar música después de las jornadas de trabajo en el campo. Le gustaba tanto la música que un día llegó con una ortofónica a cuerda, que era como una vitrola mejorada y que le costó ocho vacas. A veces llegaba con 20 o más discos que cambiaba por un par de vaquillas.

¿Qué tipo de música escuchaban en casa?, ¿era música campesina?

Bueno, antes, el campesino era muy relegado, no grababa música de ninguna manera porque la discriminación era demasiado grande. Mi padre escuchaba música nacional, por decir, cuecas, huayños. Era música del entorno urbano, chicherías y cosas así. Surgían gentes que en su borrachera o en su encuentro tocaban, entonces alguien los

escuchaba y musicalizaba para después grabar por músicos profesionales. Algunas cosas también eran buenas pero de compositores estudiados.

Esos discos de música boliviana que su padre escuchaba, ¿eran grabados en Bolivia?

No, esos discos eran grabados en Odeón de Chile y en Odeón de la Argentina, los músicos bolivianos tenían que salir del país para grabar.

¿Cómo sonaba esa música?, ¿qué instrumentos utilizaban aquellos músicos?

Normalmente era piano y guitarra. Ni siquiera utilizaban el charango. Habían cantantes, “Las Cantutas” por ejemplo, eran unas sopranos, hace más de cincuenta años atrás. Las hermanas Arteaga también, y había una cantante, hace poco falleció, de Tito Yupanqui, su esposa, no me acuerdo de su nombre.³⁹

Es decir, hasta ese momento, los instrumentos folklóricos o campesinos no entraban al mundo discográfico.

No, no entraban. A veces aparecía un charango acompañando, haciendo imitaciones del sonido de pájaros, árboles o cascadas. Se habían grabado esas cosas pero sin darle ninguna importancia al charango, no era una cosa tan apreciada como ahora. Aunque Mauro Núñez había grabado y ganó un festival en Salta, por ahí, estamos hablando de muchos años atrás y entonces pues, le dieron hasta un calificativo como “Obispo del Charango”, una cosa así. Él ha incursionado internacionalmente, siempre era invitado de instituciones muy grandes, entonces funcionaba muy bien la Fundación Patiño, auspiciaba también, él se dejó ver. Mauro era tocador fundamentalmente, pero no tocaba lak’ampeado como los del interior, tocaba otras cosas, con piano, con otras gentes, distinto era.

³⁹En los primeros años de la década del 50, la expresiva voz de Pepita (Josefina) Cardona, se une al polifacético músico y compositor Tito Yupanqui (Humberto Flores) y juntos forman uno de los dúos de voces e instrumentos mas importantes de la historia de la música boliviana, siendo reconocidos internacionalmente como “Los Wara Wara”. Fuente: www.pentagramadelreuerdo.com

Usted dice lak'ampeado para referirse al k'alampeado ¿por qué?

Hay dos términos, k'alampeado y lak'ampeado, yo no se traducir, pero el lak'ampeado en quechua es como dar un golpe, cuando le das su apagado también de abao para arriba. Primero era lak'ampeado, después pasó a decir k'alampeado. Normalmente la gente de la parte urbana dicen k'alampeado.

¿Usted recuerda quién fue el primer charanguista k'alampeador que grabó un disco en Bolivia?

Bueno, Bonny por ejemplo, apareció de muchachito, bien muchachito. Me estaba acordando el otro día, aquí en la puerta apareció un chiquillo así con su charanguito. Él vino para estudiar, de las minas venía, de Caripuyo.

He sabido de un k'alampeador llamado Juan Justo Arano que grabó antes que él, para discos Imperio, creo.

Justo Arano apareció por ahí con sus temas propios, como muchos que hacen así, de los pueblos sobre todo, que se pierden en el anonimato. Tampoco ha sido un prodigioso tocador ni que haya surgido con un tema por lo menos o algo así, es esa la cosa. Pero no es que haya sido el único que tocaba, había otros también. De golpe han aparecido pues de las minas, todos así queriendo grabar, haciendo auspiciar con los sindicatos. Bonny Terán, prácticamente para mi, ha sido el primero en hacer grabaciones de nivel profesional, después han sido varios.

Yendo al caso del disco “Fiesta en Bolivia”, ¿qué músicos participaron en esa producción aparte de Luis Gutiérrez y José Ferrufino?. En ese disco, que era de música boliviana, ¿se incluyeron músicos que tocasen instrumentos tradicionales bolivianos?

Yo llevé al maestro arreglador y al cantor, nada más, el resto eran todos brasileros, músicos de orquesta. Bueno, es que estaba muy en boga en ese entonces ese tipo de orquestas. Se aprecian muy bien los saxos, las trompetas, eran muy buenos músicos y la grabación de muy buena calidad.

¿Cómo era el proceso de distribución de los primeros discos de Lauro Records?

Bueno, habían disqueras pero no eran grandes, las grandes trabajaban con otra clase de materiales, música juvenil, música mejicana, todo eso se escuchaba. Había gentes que pegaban, Los Galos por ejemplo, de Chile, otras gentes de la Argentina también, Palito Ortega, antes de eso Los Chalchaleros, muy famosos. Todo eso se vendía en las casas disqueras grandes, en las ciudades y en quiosquitos chicos, esos eran muchos, ahí vendíamos nuestros discos, habían más de setecientos que teníamos que atender, nosotros no más teníamos como ciento sesenta. Radio Cultura de Cochabamba fue la primera radioemisora que empezó a poner nuestros discos y así mucha gente de la región, gente campesinos, mineros, escuchaban esa música con mucho fervor porque era novedad que escucharan música de ellos.

Al parecer, la producción y distribución de discos del sello estaba muy relacionada al Festival Lauro de la Canción Folklórica que usted patrocinó, ¿cómo describiría usted este vínculo, esta relación?

Bueno, el interés del pueblo boliviano por su música estaba caliente. En el primer festival yo era el patrocinador y Radio Cultura organizaba. Ya el segundo festival que se realizó al siguiente año, Lauro y Cia. se encargó de organizar y patrocinar, además decidimos hacerlo en septiembre de ahí para adelante porque era el mes del aniversario departamental en Cochabamba, el mes de la primavera y porque tradicionalmente nuestros abuelos aymaras y quechuas celebran en esa fecha la fiesta del Coya Raymi.⁴⁰El festival nace por la necesidad de tener músicos para el sello. Haciendo un resumen general de toda Bolivia, no habían cantores, no habían músicos, ¿quiénes íbamos a hacer grabar?. Entonces incorporamos a las gentes de las provincias, de los pueblos, las gentes de los campos y cosa así. Ahí viene el lak'ampeado o k'alampeado, vienen de todos los ángulos, eran gente de tierra adentro. Imagínese que ahorita es embajadora en Francia una niña que no quiso ni cantar siquiera, Luzmila Carpio.

⁴⁰El Coya Raymi Quilla (en quechua, Quya Raymi Killa) corresponde al décimo mes del calendario inca. También era llamado Satuaiquis o Puzcuaiquiz por los cronistas del siglo XVI. En este mes se llevaba a cabo una gran fiesta dedicada a la Coya (reina) o Quilla (luna), principal divinidad femenina. Se efectuaba durante el equinoccio de primavera, y lo más importante es que se realizaba el ritual de purificación, conocido como Citua, con el cual se expulsaban las enfermedades de la ciudad del Cuzco.

¿Cómo hacían ustedes la convocatoria para traer a la gente desde el campo a la ciudad para que participaran en el festival?

Las radios eran importantes, habían pocas, unas tres o cuatro y llamaban a la gente en los programas. Habían radios pequeñas, radios sindicales, algo así y al principio no tenían discos, imagínese no teníamos música para hacer cinco minutos de programa de música puramente nacional. Después, con el festival, ya era distinto habían discos para tocar.

Muchas veces las radios no llegaban al interior de las zonas rurales porque el campesino es muy pobre siempre, no tiene condiciones para comprar. Una radio pequeñita cuesta caro, un disco, un tocadisco, las pilas y cosas así, cuando hay necesidad, usted sabe ...

Descubrimos entonces que en el campo había un festival pequeño, una fiesta con música conocida en el ámbito de gente pobre, gente campesina sobre todo. Fue para Santa Veracruz, el primero de mayo, en esta fiesta nocturna donde mucha gente se convoca. Es una fiesta religiosa, fiesta de la reproducción, la gente que no puede tener hijos y cuestiones así. Entonces, cuando vas y observas y descubren que te pueden tener confianza, sin escatimar nada, te tiran y vos también tienes que seguirles la corriente. Era una mezcla de gente en la noche, sin luz, con velas y con bostas que encienden, haciendo sus fogatitas y pidiendo reproducción si no pueden tener hijos, pidiendo tener hijos, para sus vaquitas, para sus ovejitas también piden, con canciones, con acordeoncito, precario todo es. Y de repente captamos a una mujercita que cantaba incansablemente, podía cantar toda la noche. Entonces cuando yo escuché dije: —Puchas esta música, ¿quién era pués? — Yo mandé para mis operadores de radio, unos cuatro o cinco. Uno de ellos grabó pero no supimos quién era la mujercita que cantaba, cómo se llamaba, nada de eso. Entonces, de esa manera, nosotros ya tuvimos música para la radio. Repetimos como tres meses la música y ofrecimos al principio mil bolivianos para que me traigan a la persona que cantaba, después hasta que tuvo que aumentar a cinco mil bolivianos. Claro, me traían toda clase de cholitas cantoras y cosa así, pero ninguna era pues, hasta que llegaron

dos que parecían hermanos. Los dos mal del ojo, así con estrabismo que daba pena mirarlos. Aparece primero uno:

—Y tú, ¿de dónde eres? — le dije.

—Yo conozco la cholita que ha cantado, yo soy el tocador del acordeón, pero me vas a pagar.

—Mira, te voy a pagar dos mil ahorita, anda a traerla y cuando la traigas, tres mil más te voy a dar.

No tienes idea, ¡cinco años de éxito!. Nosotros teníamos ahí cuatro prensas para fabricar discos y no daban abasto, casi se fundieron y no alcanzábamos ni siquiera a ponerle sobres a los discos. Casi cinco años a ese ritmo imagínese, no alcanzábamos para hacer todos los discos que la gente pedía, así era el asunto con Encarnación Lazarte, la joven cholita que también era bizca.

Después de que la encontraron a la cholita y la llevamos al estudio a grabar, ella no se animaba a cantar frente al micrófono, se descompasaba y la voz no era melodiosa como en la fiesta de la Santa Veracruz. Los técnicos creían que era porque no le habían hablado del pago y le preguntaron cuánto cobraría por cantar. Ella se enojó mucho y casi se va sin grabar, dijo que ella no cobraba por cantarle al Tatala (el Señor de la Santa Cruz), lo que faltaba era comida y chicha para brindar. Una vez complacida ella y sus músicos, todo salió mucho mejor.

¿Con qué instrumentos se acompañaba ella aparte del acordeón?

El acordeón primero para las coplas de la Veracruz, ya después nosotros le pusimos charango y guitarra, ya le pusimos nosotros de la ciudad, con otros tipos de música , pero con canto era maravilloso, maravilloso, no hay nada que hacer.

¿Y ella está viva ahora?

Si, vive. Ahora ya pues imagínese, sus hijos son profesionales. Antes vivía en la indigencia pues, ahora está bien puesta, radica en la parte más desértica del valle alto con su marido Angel Ochoa.

¿Cuál es el público que empieza a comprar discos de Lauro Records?

Fue creciendo el mercado, las gentes no son meros campesinos, pero son descendientes de campesinos. Yo por ejemplo soy quechua, mi idioma natural, mi idioma madre es quechua, entonces yo fácilmente me identifico con los que hablan el quechua, quien sea, del estrato social que esté. Aunque sea niño o grande, lo que sea, yo se de dónde son, de dónde vienen, qué hacen. La gente de la clase alta no compraba estos discos, era de la clase baja para abajo, la gente que vivía en la ciudad habiendo sido del campo o de pueblos. Los artistas que grababan, la misma cosa también, no eran del campo todos, habían de la ciudad pero tenían antepasados del campo o de los pueblos del interior.



5.4. Entrevista a Bonny Alberto Terán

Cochabamba, 19 de abril de 2006



¿Bonny, cuando usted era niño, había otros que tocaban charango en su familia?

Bueno, todo esto viene de una manera muy especial. Yo nací en Caripuyo el 14 de Mayo de 1948. En mi familia somos cuatro hermanos y los cuatro tocamos charango muy bien. Yo tuve mucha suerte para salir, para grabar, tener publicidad y todo aquello. Nosotros tocamos porque nuestro padre tocaba, él era un excelente charanguista y el estilo que yo manejo viene como una herencia de él. También vale la pena decirle que en mi Pueblo Caripuyo son mayormente charanguistas, al estilo k'alampeo, con cuerdas de acero, pero uno de los eximios fue mi padre, Exaltación Terán Ramírez, ya muerto. Prácticamente, yo capaz que por esa razón vine al mundo ya hecho charanguista, yo nunca había practicado, nunca, sólo faltaba escuchar una melodía, pulsar el charango , encontrarle la historia y ya estaba. Nunca tuve escuela ni academia, es decir, por favor dígame esta digitacionsita y cosas así, jamás, ya la cosa

estaba dentro mío. Tampoco mi padre había dicho esto se toca así, no, yo solamente por una cuestión natural, escuchaba tocar a mi padre y a unos pocos que tocaban también y ya le pillaba la cuestión musical. Mi padre nunca supo que yo ya había aprendido, pero yo ya sabía. En un momento de descuido sale y aflora la cosa.

— ¿Y de dónde aprendió éste? — me dijo mi padre.

— Lo aprendí no más.

— ¿Y cómo?

— Con tu mismo charango pués — le dije.

Entonces yo certifico de que es una experiencia que yo he comprobado como una herencia. Mis hermanos a la par mía tocan también, pero yo tuve más suerte que ellos, ellos tocan así para reuniones de amigos y eso.

¿A qué edad comienza usted a tocar?

Mi padre era maestro rural, profesor. Yo era su hijo y al mismo tiempo su alumno. Entonces, a los seis, siete años, en la escuela durante las horas cívicas, en las veladas, se presentaban sketches cómicos, humor, bailes, danzas y ahí yo me presentaba. La gente decía:

—Y este enanito, ¿quién es, que toca y canta tan bonito?

No faltaba algún tipo mayor que me decía:

—Niño, vení pues a tocar, te voy a pagar un caramelo o un par de naranjas, tocá no más.

Y yo tocaba así, me levantaba, tocaba no más, era un niño. Entonces, al saber tocar, desde esa edad, yo creo que caló bastante en mí, en mis venas, esta música y tuve que darle con todo.

¿La manera que usted tiene para tocar el k'alampeo es parecida a la de su padre?

Completamente, casi idéntica. La mayor fuerza de experiencia la habría tenido mi padre que aprendió de su padre, don Tranquilino Terán que había sido también un eximio charanguista del mismo estilo y en el mismo pueblo, Caripuyo, para hacer alegrar a esa misma gente, sin salir de ese lugar. No te digo que este charango, con

este estilo, ha salido recién con mucha libertad, digo así, hace unos quince o veinte años, porque más antes era bastante limitado, casi prohibitivo. La gente decía:

—¿Cómo estás bailando esa música?, ¿cómo vas a escuchar algo por el estilo? —Era censurado por la gente de la ciudad. Entonces emigramos nosotros, la gente de provincia, por motivo de estudio, profesional, todo aquello, entonces salimos con nuestras costumbres, con nuestro lenguaje, con nuestra música.

¿Tiene antecedentes de cómo su abuelo aprendió a tocar el charango?

Yo tengo conocimiento hasta donde tocó mi abuelo solamente, más antes, pudo ser que hayan sido charangueros también los bisabuelos, pero eso lo desconozco. Mi abuelo era artesano del telar dicen, yo ya no lo he conocido a mi abuelo. Él hacía los tejidos, era artesanía rural de Caripuyo y en las fiestitas que había en el pueblo, él era el más solicitado, como charanguista. Mi padre, como consecuencia, también aprendió a tocar charango y era muy bueno, buenísimo.

Yo me he dado cuenta que a nivel campesino, usan también charangos de cuerdas metálicas y tocan una especie de k'alampeo pero muy sencillo, muy simple. Lo que usted hace tiene un grado de complejidad mayor, sobre todo en la melodía que el charango va cantando. Entonces yo establezco una diferencia entre lo que en la actualidad hace el campesino con su charango y lo que usted y otros k'alampeadores han desarrollado. La pregunta es: ¿Cómo se llega desde el estilo campesino al k'alampeado propiamente tal?, ¿cómo se produce esa transición?

Perfecto, esa música del campesino actual, esa música quedó, quedó allá. Seguramente, la música que nosotros o que yo hago, también emergió de esa naturaleza. Se ha ido investigando, mejorando, puliendo el lenguaje, armonizando mejor la melodía ¿no?. En cambio, esta gente que hoy la escuchamos así, básicamente se quedó, no ha investigado pues, ha quedado aletargado, con sus costumbres, ahí no más. Pero si algún día, en algún tiempo, ellos van a salir, ya van a copiar también algunos usos ciudadanos, alguna mejoría para implementar. Entonces eso

es lo que sucedió, el estilo que yo toco necesariamente ha debido tener un origen más básico, más elemental, más simple, porque así como lo toco no habrá sido antes. Entonces de ahí hemos ido arrastrando, lo hemos ido mejorando, lo hemos ido progresando hasta llegar ahora.

Yo lo reconozco a usted como un hombre ya de ciudad, que viene de Caripuyo y que se instala en la ciudad. En el caso de su padre y de su abuelo, ¿qué vínculo tenían ellos con el mundo campesino indígena y con el de los trabajadores mineros?

Ellos fueron de clase media, el campesino-campesino está en el sector rural, con trabajos agropecuarios, del labrantío de la tierra y todo aquello. En cambio, mi pueblo Caripuyo ya es de clase media, ya un poco mejorado ¿no?. Tenemos pequeñas oficinas, hay escuelas, colegios y eso es la diferencia con el campo, ahí hay analfabetismo muchas veces, sin mucho progreso, sin mucha ayuda gubernamental y por eso ahora las cosas se esperan mejorar con el nuevo gobierno. Nuestros apellidos son mestizados, la cruce con el aborigen y el español nos dejaron estos apellidos, por ejemplo yo soy Terán y ese apellido no tiene nada que ver con el apellido netamente originario como Condori, Choque y otros. En su juventud mi padre fue minero, él trabajó en Catavi, luego de eso, y siempre con su charango, participó en la guerra del Chaco para posteriormente dedicarse a la docencia como maestro rural. Él conocía muy bien el ambiente minero, en aquella época las minas ofrecían posibilidades de trabajo para jóvenes como él, que vivían en los pueblos nortepotosinos.

¿Qué otros grupos de música boliviana existían en aquellos años de su adolescencia?

Habían grupos de música criolla, nada que ver con el k'alampeado. Por ejemplo: Los Puyantes, Los Mensajeros de Santa Fé, Los Mensajeros del Ande, Ases Andinos, etc. Todos tocaban música criolla, cuecas, taquiraris, huaynos, pasacalles, música orquestada. El huayño nortepotosino existía pero no se difundía.

¿Cómo fue su acercamiento al mundo discográfico?

Bueno, pasó el tiempo, la escuela, el colegio y me entró el interés de escribir versos, para combinarlo con lo musical. Y la barra, los amigos dicen: —Pucha, que lindo tocas hermano, ¿por qué no haces algo mucho mejor?, podrías grabar. — Pero no, yo no tuve interés para esas cosas, yo tocaba para los amigos y nada más. Casualmente entonces, justo llegó Zulma Yugar⁴¹ al distrito minero donde yo estaba estudiando y le faltaba un charanguista, me buscaron en el colegio y entonces ahí tuve la suerte y la ocasión de poder acompañarla. Después, había un grupo minero, eran todos mineros, “Los Emperadores de Santa Fé”, en el cual estaba Benigno, mi hermano mayor como charanguista, que por motivos de trabajo se fue y dejó una vacancia que cubrir con el charango. Entonces me llamaron, cubrí ese lugar que faltaba y fuimos a grabar a Discolandia pero como integrante, yo no cantaba. En esa época yo estaba de trece, catorce años. Después integré el grupo “Los Sicoyas del Norte de Potosí”, que era el grupo de mi hermano y con ellos hicimos tres discos para Lauro Records. Yo después terminé mis estudios y mis amigos (siempre los amigos son como una muleta que nos apoyan) me dicen: —¿Por qué no haces una grabación?, tienes todos los dotes de un artista y estás perdiendo el tiempo. — Yo no quise creer, porque antes, para ser artista había que ser formado culturalmente, con mucha experiencia y había que tener mucha personalidad.

Alguna vez, estando en Cochabamba, se me ocurrió golpear las puertas de Lauro, eso fue por allá por el año 1969, era como una curiosidad. Voy y justo estaba grabando un conjunto. El que me recibió fue el técnico, el sonidista, don Panchito Sosa, entonces yo le digo:

—Busco a alguien que pudiera probarme, yo toco charango, canto, soy nortepotosino,—le digo. Claro, la música nortepotosina era de poca importancia, nadie conocía, sólo tocábamos en nuestro pueblo, para nosotros. Don Pancho me dice:

—Sí, podemos probar, ¿tiene su charanguito?, véngase mañana por la mañana, tráigase un guitarrista más y venga mañana, ahorita estamos grabando.

⁴¹Zulma Yugar es una destacada cantante de música boliviana que comenzó sus actuaciones a muy temprana edad. Nació en la ciudad de Oruro el 6 de enero de 1953. En 1965 fue elegida “Ñusta” y obtuvo el primer lugar en la categoría solista del Festival Lauro de la Canción, gracias al que pudo realizar su primera grabación y comenzar una prolongada gira por todo el país. A la fecha, cuenta con más de 50 producciones discográficas, una vasta trayectoria internacional y se desempeña como ministra de cultura.

Bueno, esa tarde busqué un amigo que me acompañara en guitarra y armamos un pequeño repertorio que al día siguiente tocamos. Don Panchito no me dio ninguna opinión, sólo me dijo que esto lo tenía que escuchar el dueño, don Laureano Rojas. Si a él le gustaba, estaba todo bien, si no, mala suerte no más. —Venga en unos tres meses, —me dijo, porque ahora él tiene mucho trabajo con otros grupos. Bueno, yo dije, esto queda aquí no más y me fui. A las dos semanas volví y me dice don Pancho que al dueño le ha gustado y que hay que programar una sesión dentro de unos cinco meses. Pasaron seis meses y nada, y yo, ya queriendo olvidar todo. Un día en Llallagua un amigo me dice:

—¡Bonny, están escuchando tu disco en la disquería! ¡Si, ahorita están escuchando!, ¡ahí en el disco dice: Bonny Alberto Terán!, ¡está escrito en el disco!.—

Claro, era un disco con cuatro canciones, un extended play, sin foto mía, nada, con un paisajito sin importancia, pero era mi disco, mis canciones. Fuimos juntos a la tienda y efectivamente la gente estaba haciendo fila para comprar el disco. Yo le digo al vendedor:

—Disculpe, ¿cuándo ha salido el disco?

—Ayer, ayer traje unos trescientos, ahora quedán nomás unos cincuenta”.

—Yo soy el que ha grabado, le digo, pero él no me creyó, claro, no había foto para testificar. Bueno, y así fue la cosa, se vendían muy bien los discos, como no había piratería y todo eso. Ahí nació el artista.

Después, a los pocos meses me llamaron de Lauro para hacer otra grabación. A mi no me interesaba lo comercial, lo que me interesaba era que lo que yo hacía, era escuchado por la gente, que me mencionaran, eso a mi me satisfacía, como a cualquier joven, ¿no?. Ya después para el tercer disco hicimos un LP y fui tomando seriedad para componer más temas, para ensayar, para mejorar la cosa, leer un poco de literatura para no tener errores de dicción y todo aquello.

Este estilo no estaba muy a flote, como te decía, estaba guardadito, solamente se tocaba en las provincias, en las cuestiones festivas, en las reuniones sociales del pueblito, a nivel pequeño, era un tanto limitado para tocar en la ciudad, casi prohibitivo, por la cuestión de las distinciones sociales y todo aquello ¿no?. Pero el caso es que yo

me atreví a golpear las puertas de las discográficas, grabé con muchos peros, tuve que esperar las condiciones que me ponían las discográficas, se grabó poquito a poco, había que incursionar en el público, había que hacer publicitaciones. Pasaron ¿cuántos años?, veinte años, veinticinco años y ahí caló en la ciudad esta música, ya entró. Tanto es así que la gente provinciana salió a la ciudad con sus costumbres, con su música, con su alegría iba ya contagiando, de modo que ya tuve yo un público que me aplaudía y que me decía: —Toca no más, ya nadie te va a decir nada. —Entonces yo empecé a difundir y después las casas discográficas toman interés, porque piensan que esto les resulta comercial y dicen: —Esto nos va a dar plata, ¿por qué no grabamos más? —. Así empecé a grabar y grabar, tuve que hacer hartos discos. No vendí mucho digamos, a favor mío, pero sí a favor de la empresa, como es lógico ¿no?. Y bueno, después ya la gente empieza a bailar, a gustar, a buscar al autor.

—¿Quién es el que toca tan bonito?

—Es Bonny Alberto Terán.

—¿Dónde anda?

Entonces ya quieren contratarlo a uno para un cumpleaños, para una pequeña fiesta, y así pasaron los años, ahora ya son treinta y cinco años de hacer discos, de hacer música y aquí estoy todavía de pié, de modo que ahora, en estos momentos, la música nortepotosina, el k'alampeado, los huayños, están en boga. Los fines de semana no tengo tiempo, estoy aquí, allá, en festivales, en peñas, cumpleaños, matrimonios y bueno...

¿Cuántos discos ha grabado hasta la fecha?

Bueno, deben ser más de treinta elepés, unos veinticinco de los chicos que salían antes, después los cidís, ya después perdí la cuenta. La cosa que yo digo es que primero hay que sembrar y después cosechar, yo creo que es una consecuencia lógica de lo que yo había hecho. Tantos años golpeando puertas para grabar, decir:

—Por favor, hágame actuar en su peña, en su escenario...

Yo tengo una información acerca de que Juan Justo Arano habría sido el primer cantante solista y k'alampeador que realizó una producción discográfica, ¿usted corrobora esa información?

Yo grabé el sesenta y nueve, para entonces ya hubo disco de Justo Arano, él habrá grabado para el sesenta y seis o sesenta y siete. Había otra grabación que hizo una tía mía, más antes que yo también, una tal Tomasa Terán, con unos caripuyefios que le acompañaron con charanguito, pero así con una simpleza muy poco profesional, pero a falta de un palanqueo, digamos, no salió a flote, lo mismó pasó con el de Justo Arano que quedó por ahí también. Después de mi habrá grabado Alberto Arteaga, después grabó Jorge Oporto, el mismo estilo, después grabaron ya muchos.

Es impresionante constatar que paralelamente fueron apareciendo k'alampeadores que no se conocían ,sin embargo, cultivaban el mismo arte.

Alberto Arteaga es nortepotosino, de la provincia Bustillo, yo soy de la provincia Alonso de Ibáñez y Jorge Oporto es de la provincia Charcas, también nortepotosino. Justo Arano es de la provincia Bustillos. Todos somos nortepotosinos y como te digo, la fortaleza que ha crecido en este estilo es netamente nortepotosina.

Ha sido un proceso muy natural, puesto que sin ponerse de acuerdo, ustedes empiezan a dar a conocer este estilo en forma casi simultánea.

Si claro, y ahora nos encontramos. Ahora por ejemplo, algunas veces nos encontramos en algún evento artístico y compartimos un solo escenario. Como quien dice, bueno, tanto tiempo hemos fregado con charango, ahora nos encontramos ¿no?.

Y usted que conoce la técnica, cuando los ve a ellos tocar, ¿nota diferencias?

Necesariamente, claro. Aunque toditos apuntamos a la misma meta, a la misma dirección, pero con distintas fuerzas. Los que estamos metidos en esto notamos diferencias en la destreza, en la poética de las estrofas, son diferencias que encontramos ¿no?, y cada uno estamos conscientes donde estamos. En el Norte Potosí por ejemplo, muchos rasgúan hacia abajo, otros hacia arriba, a contratiempo, y otros como yo, ambas cosas. Entonces, entremedio de uno y otro se va distinguiendo

la cosa. Hay alguna cosita que siempre diferencia, los sacaqueños tocan distinto a los sanpedrinos y a los chayanteños. Justo Arano y Alberto Arteaga estarían codificados más o menos entre los que tocan como los chayanteños, rasgueado hacia abajo más bien.

¿De dónde viene el término k'alampeo?

Es sencillo, es el sonido onomatopéyico del rasqueo del charango, el solo hecho de rasgear con la mano hacia abajo y redoblar hacia arriba dice “k'ala”. Se baja y se recoge, en ese momento el charango suena “k'ala”, viene de ahí, indefectiblemente.

De acuerdo a su apreciación, ¿de dónde vendría esta forma de tocar el charango?

Muy probable, con mayor seguridad debe ser que el charango nortepotosino es del lado de Pocoata, originario neto de ese lugar porque está más cerca de Potosí. Nosotros somos de Caripuyo, un poco más lejos, pero atribuimos la originalidad que es de Pocoata, Macha, Colquechaca. De ahí por ejemplo, hoy en día encontramos unos siete fabricantes netamente para el estilo del k'alampeado. En la antigüedad mucha gente ha trabajado en las minas del Cerro Rico de Potosí, y a la par de los españoles, los europeos, toda esa gente que estaba concentrada allá y que organizaba sus fiestas, el originario, el obrero, que estaba condenado a estar callado y trabajando, entonces ha buscado formas como alegrarse, fabricó el charango y empezó a tocar, no se si tocar para llorar, para cantar o para bailar, pero encontró ese desahogo en el charango.

Actualmente, ¿usted está dedicado cien por ciento a tocar charango?, ¿es esa su fuente de ingresos?

Ahora me llaman de todos lados para tocar, pero yo no puedo salir porque trabajo, pues aquí soy profesor. He salido de Bolivia teniendo que dejar un suplente, me hizo sentir un poco incómodo eso porque yo nunca faltó al trabajo, de modo que ahora me están haciendo pensar que hay que jubilarse, estar libre para ir a uno y otro lado con mayor libertad. Y así yo creo que este estilito, a tanto tiempo que estaba rezagado, ahora está encontrando su momento, su época. Ahora ya la gente de traje y corbata

canta, baila y se divierte, gente de buena posición ¿no?, ya no hay esa discriminación, entonces eso me satisface de sobremanera.

¿Usted ve continuidad en esto?, ¿los jóvenes se interesan en tocar el k'alampeo hoy en día?

Ahora hay cienes de charanguistas, ha salido a flote este estilo, hay gente que toca el estilo mío, ahora son más queridos los que tocan el charango k'alampeado. Están, Alberto Caballero, Miguel Ángel, Antonieta Antezana, las cholitas que están tocando, "Las Consentidas", "Las Sabrositas", las tales, las cuales, todo el mundo.

5.5. Entrevista a Alberto Arteaga

Cochabamba, 28 de febrero de 2010



Don Alberto, ¿podría hablarme usted de sus orígenes, de su pueblo natal, su familia?

Bueno, prácticamente mi padre ha emigrado hacia las minas de la COMIBOL, él trabajó en la mina de estaño “Siglo XX”, entonces, a base de eso, nosotros nacimos en Uncía, en la provincia Bustillos. Yo he nacido el 8 de abril de 1947. Mi padre era minero en la época cuando estaba en auge el estaño, habían mineros de Cochabamba, de La Paz, de Potosí, porque la mina era grande, trabajaban casi diez mil trabajadores mineros. En eso llegó mi papá a trabajar, él venía de Pocoata en el norte de Potosí, ahí donde fabrican lindos charangos, éste que tengo es hechito en Pocoata, se caracteriza por su estilito, es único pocoateño. Por ahí, cerca de Pocoata están los pueblitos de Macha, Ocurí, está Ravelo, después se llega a Sucre.

Su padre que era minero, ¿tocaba charango también?

Mi padre ya tocaba aliguito charango, claro, no tan perfecto, lo tocaba a su criterio, a su formación tocaba y de ahí han nacido mis inclinaciones artísticas. Mi hermano también aprendió a tocar charango y era muy bueno.

¿A qué edad empieza usted a tocar?

Yo, desde muy joven he tocado, pero mi primera canción, “Negritay Palomitay”, debe haber sido cuando salí del cuartel el 67, para las guerrillas, cuando mataron al Ché Guevara. Yo estaba en La Paz en esa época y de ahí nos mandaban a la zona de las guerrillas.

¿Usted trabajó en la mina también?

Si, posteriormente he trabajado en las minas, después de grabar, después de formar familia. Una vez que terminé el servicio militar me he regresado a Uncía y ahí conocí a mi esposa, nos casamos, entonces tenía que buscar trabajo y he entrado a la COMIBOL, casi como trece años he trabajado en la mina y de ahí ha nacido otro temita: “Los Mineros de Bolivia”, eso nació cuando las dictaduras, el sindicalismo. Los mineros hemos soportado todo, usted sabe. Después he trabajado en el Servicio Nacional de Caminos y también hice una cancioncita para los camineros. Después de mi trabajo en la mina me voy a Sucre con mi familia para que mis hijos puedan estudiar y no vayan a la mina. Ahora radico allá, tengo mi casita, tengo un pequeño negocio en el mercado allá en Sucre y de vez en cuando vengo a hacer la cantada, algunas veces la gente solicita también en Potosí, Oruro, La Paz.

¿Con qué otros músicos ha grabado usted?

Bueno, el año 1969 yo había grabado con “Los Pocoateños” aquí en Cochabamba, con Lauro. Yo tocaba charango y había una vocalista, doña Prima. Después me he salido del conjunto por problemas con el sello y he grabado con “Los de Uncía” para Discolandia. En los conjuntos siempre hay problemas con las vocalistas, por los

compromisos con la familia o su marido que no quiere, en fin, muchos problemas. Yo he grabado muchos discos como solista, ahora me acompaña mi hijo con la guitarra.

¿Recuerda haber escuchado a algún k'alampeador que haya grabado discos antes que usted y que Bonny Terán?

Cuando estuve en el cuartel escuché yo, había un temita que me acuerdo, en quechua cantaba, yo lo escuchaba cantar. Era de Chayanta, don Juan Justo Arano, él grabó los k'alampeaditos primerito, no cantaba con grupo, solito cantaba. Después su hermano también cantó, pero él grabó primero, después yo he grabado, después posteriormente había otro que grabó, don Julio Tobar, se ha muerto, en un accidente ha muerto, buen charanguero también. El Bonny y yo casi juntos hemos aparecido, él grabó con su hermano primerito, eran "Los Sicoyas del Nortepotosí".

Bonny y usted han desarrollado un trabajo musical como solistas de manera ininterrumpida hasta hoy, ¿qué diferencia reconoce usted entre su trabajo y el de Bonny?

Las letras mismas del Bonny son bien filosofadas, mientras que yo no tengo esa preparación, yo las he puesto más simples, las letritas son más simples y la persona rapidito aprende, capta la letra y empieza a cantar, mientras cuando es digamos bien filosofadas es difícil, no la puede ubicar rapidito. De ahí mis temas rapidito la persona aprende. Yo lo admiro al Bonny, es mi colega, él me admira también, siempre juntos hemos andado, en teatros de la empresa COMIBOL hemos actuado, en las fiestas, en todos lados. Antes no había plata para ganar, asistías a una fiesta, te daban tu plato de picante, tu chicha y listo, pa la casa no más. Así, contra esa adversidad hemos luchado y nos sentimos realizados. Ahora mayormente estamos tocando hermano, en cumpleaños, matrimonios, bautismo, ahora ya es así la moda, nos conviene ahora pues.

Cuando usted estaba en la mina ¿habían otros charangueros?

Sí, habían otros. Yo he conocido algunos que tocaban digamos, no tan perfecto, sino tocaban a su manera ¿no?, se dejaban entender pero así a medias digamos. He

conocido unos mayores en mi juventud que tocaban también, pero nosotros hemos perfeccionado mucho.

¿Cómo es que usted tuvo la posibilidad de llegar a grabar un disco como solista?

Bueno, como le decía, yo había grabado primero con Los Pocoateños en 1969 para Lauro, después me retiré del conjunto y comenzamos a tocar con otra cantante y fuimos a la radio. Había un programa en Oruro, en Radio Bolivia, y la gente iba a cantar de todo Oruro y de otros lugares iban a cantar a esa radio. Entre ellos llegaban la Betzabé Iturralde, la Luzmila Carpio, La Sanpedreña, así todos querían salir a la fama. Entonces nosotros también nos metimos ahí, empezamos a tocar así, nos han escuchado y les ha gustado, no teníamos ni el nombre y nos han bautizado “Los de Uncía” en un concursito de la casa Alamez de Oruro. En ese trajín, un jovencito de la casa me llama y me dice: —Don Alberto, usted parece que lo hace bien, ¿por qué no viene?, quiero hacer la prueba. —Entonces he comenzado a cantar en un cuartito chiquitito así y le ha gustado y me ha hecho grabar en La Paz, me ha recibido la señora Dueri, la esposa de don Miguel Dueri de Discolandia y he grabado pues. En aquellos años habían otras radios también, eran radios sindicales, la “Pío XII” en Llallagua y “La Voz del Minero”, pero las cerraron durante la dictadura.

¿Existe alguna diferencia entre el k’alampeo y la manera en que toca el campesino?

Sí, es que el charango ya es ahora cholo, es mitad campesino y mitad criollo, ése es el cruce. El campesino tiene sus modos, sus costumbres para tocar y nosotros lo propio, porque también tenemos nuestros gustitos especiales para cantar y para tocar, hay un estilo especial para tocar.

El estilo k’alampeado ¿no?

El k’alampeado, queremos hacer hablar el charanguito con el k’alampeado. No es campesino, pero siempre anda agarrado de la mano con el campesino. Además que ahora es distinto, antes se tocaba el charango así neto-neto, pero ahora ya le han puesto batería, otras cositas que le han implementado, pero el charanguito no pierde su esencia, eso es lo bueno que tenemos. Yo me acuerdo cuando chango, cuando

chico, jovenzuelo, la música en una fiestita era acordeón, su batería y su saxito más, eso era. El que tenía platita se hacía su fiestita, el que no tenía platita, charanguito y guitarrita. Ahora aparecieron los equipos, sonido, los conjuntos, las costumbres han cambiado. Antes por ejemplo en Carnaval se iba tocando charanguito con su vieja acordeoncito y cuando así de lo lejos se escucha, cuando el viento trae la música, eso es lindo. Pero con equipo electrónico ya se distorsiona, pierde su esencia, su sabor, lo lindo que es la música del nortepotosí.

5.6. Entrevista a Jorge Oporto

Cochabamba, 6 de marzo de 2010



Don Jorge, ¿dónde y cuándo nació usted?, ¿cómo comienza su relación con la música?

Bueno, yo vengo de Moscarí, una población cercana a San Pedro de Buena Vista, en la provincia Charcas del Nortepotosí, nací en el año 1949. Allá todo el mundo toca, la gente dice que los nortepotosinos hemos nacido abrazados del charango porque tenemos esa esencia cultural de nuestros antepasados. Yo vengo de una familia humilde pero que han sido cultores de lo que es su música. Mi padre era un buen cantor y tocaba algo de charango, él tenía buena voz y tenía buena literatura expresiva en las letras de las canciones. De parte de mi madre, todos los hermanos de mi madre, casi todos tocaban el charango, tocaban muy bien. Entonces esa conjunción de padre y madre, gracias a Dios, ha dado como resultado que yo tenga este don con la música. Yo vengo ejecutando desde muy jovencito, más o menos de los diez, doce años ya empecé a pulsar lo que es el charango melódico.

¿El charango melódico es el charango k'alampeador?

A mi no me parece que sea correcto llamarlo k'alampeado, prefiero decirle charango melódico, además, allá en mi tierra se conoce como el charango rasgueado y otro es el charango punteado. Yo domino ambas cosas, domino el punteado, domino el rasgueado. Ésa es la conjunción de instrumentación del área rural, después se introduce la guitarra y se empieza a ejecutar con el charango rasgueado y el punteado, pero originalmente es rasgueado.

Si, yo a veces hablo de la técnica del k'alampeo como una técnica de rasgueo melódico

Esta manera de tocar no se aprende más que tocando, es difícil enseñarla, nace con el ejecutante, además el ejecutante tiene que tener la habilidad necesaria para crear su propio estilo. Todos tenemos un estilo propio, formado por nuestra propia persona y por nuestra experiencia. Yo conozco gente con mucha habilidad pero que son imitadores míos o de otros. Yo mismo, que vengo de una familia de tocadores de charango, he admirado mucho a uno de mis tíos que tocaba muy bien. Yo quise tocar como él y no he logrado, entonces de ahí me he dado cuenta que querer tocar el estilo o querer copiar a una persona que admiras mucho, es un poco difícil, no es fácil, hay que tocar al estilo propio, eso es mejor. Yo doy gracias a Dios que nos ha dado la habilidad para poder manejar el charango, manejar las distintas afinaciones, educar la voz y poder difundir nuestra música. Hay mucha gente que sabe afinar pero no sabe tocar. Hay otros que saben tocar pero no pueden afinar. Y hay otros, que pueden tocar pero no pueden tocar y cantar a la vez. Nosotros gozamos de ese privilegio porque Dios nos ha dado ese don. Ahora, otra cosa que le digo, para las distintas afinaciones y para las distintas melodías, el rasgueado no es lo mismo. En el natural, en el diablo, en el kinsatemple, es distinto el rasgueado para cada uno de esos temples.

Yo pienso que para poder tocar este estilo hay que primeramente saber hablar quechua.

Este estilo nace de la cultura provincial del cholo, con su cultura y con su habla quechua. Precisamente, en las canciones que nosotros ejecutamos, tienen más sentimiento y tienen un lenguaje más agradable las canciones cantadas en quechua, que no es lo mismo que traducidas al castellano. Yo me comunico bien en quechua porque he nacido en un pueblo donde se habla esa lengua. El quechua es tan dulce, que las canciones son más agradables así que en castellano, si traduces al castellano ya no tienes ese dulcecito del quechua.

Bueno, volviendo al tema de sus inicios como charanguista y de su historia personal , ¿me podría decir cómo es que llega a grabar su primer disco solista?

Yo me fui a la escuela que quedaba en Llallagua, empecé allá la escuela, ya desde esa edad surge la idea de querer tocar. Llego a Oruro, al colegio donde conocí a “Los Príncipes del Folklore”, un grupo buenísimo, yo era muy seguidor de ellos. Ese grupo estaba integrado por norteños y orureños, habían ganado el segundo o tercer Festival Lauro con su canción “Señora Chichera” y grabaron un LP. Ese grupo fue el que impuso la tonada norteña, los que hicieron popular la tonada norteña a ese nivel. Después surge otro grupo, que también eran mis amigos, “Los de Bolivia”, eran muy parecidos a “Los Príncipes” y cultivaban también la tonada norteña. Yo les ayudaba a estos grupos a cargar los instrumentos y andaba con ellos de aquí para allá. Ahí me he introducido en lo que es el charango con cuerdas plásticas. Luego surgen “Los Chaskas”, yo copié el estilo del charanguista de ese grupo y, como había aprendido a tocar guitarra con “Los Príncipes”, hago un grupo: “Los Reyes del Folklore”, el año 1968. Con ese grupo grabamos dos discos para un sello pequeño de la ciudad de La Paz. Ese fue un conjunto sin ninguna dirección técnica ni conocimiento alguno, hemos hecho una cosa experimental, no tuvo éxito el disco y se deshizo el grupo. Ese año me conocí con Luzmila Carpio, ella necesitaba un charanguista y vinimos a grabar a Cochabamba al sello Lauro. Hemos estado un año más o menos con Luzmila hasta que ella viaja a la Argentina por una dolencia, problemas de salud. Se deshizo el grupo y he quedado solo, entonces un amigo de Oruro me anima a cantar como solista. Bueno, yo también tuve la idea alguna vez de querer cantar, y como grabé otro disco para Lauro acompañando a una chica que estaba empezando,

ahí en esa grabación, yo pedí si me podían probar como cantante y charanguista. El técnico, don Panchito Sosa, me dio la oportunidad de grabar un tema, entonces yo probé con “way way cholita” que fue aprobado inmediatamente y a los quince días ya estaba a la venta un disco con cuatro canciones. Lo escuché por radio y no podía dar crédito, no creía lo que cantaba ni lo que tocaba. Tuve que reservar con anticipación y comprar el disco porque se vendió como pan caliente. *Way way cholita* ha sido un éxito de entrada, se vendieron miles de copias.

Usted me decía que estudió en Llallagua, un reconocido centro minero. ¿En aquella época había más charanguistas en ese pueblo que tocasen el charango melódico?

Sí, precisamente yo vivía con uno de los tíos míos y allá las fiestas no eran con la tecnología nueva, eran con charango y guitarra. Matrimonios, cumpleaños, todo era con música de huayño norteños. Las poblaciones mineras de Uncía, Llallagua y Catavi son poblaciones baluarte de esta música y han sido las poblaciones que más gente ha reunido del norte de Potosí. La mayoría de esta gente minera ha llegado desde la provincia Charcas, entonces, ese es el lugar que ha reunido a los grandes valores en charango antes que nosotros, o sea, nuestros tíos, nuestros abuelos, eran ejecutantes eximios del charango. Nosotros hemos tenido la suerte de haber llegado al disco, de habernos hecho tal vez conocer a nivel nacional e internacional gracias a nuestra habilidad, a las empresas discográficas y a la gente que se ha interesado en nosotros. En los pueblos mineros que le he mencionado existen muchos charanguistas, gente que yo conozco y que no han tenido esa oportunidad de darse a conocer, pero sí han tenido la habilidad suficiente y han tenido la capacidad intelectual suficiente para, por ejemplo, poner en conocimiento tantas afinaciones que tiene el charango en el Nortepotosí. De ahí por ejemplo, esa gente que ha estado donde yo he vivido de chico y he aprendido junto con ellos lo que ellos han disfrutado. Las canciones que en su mayoría hemos recopilado nosotros, son canciones que han compuesto nuestros abuelos.

¿Sus tíos charanguistas eran mineros?

Eran mineros, netamente mineros.

¿Se establecía en aquella época alguna diferencia entre el charango que tocaban los mineros y el charango que tocaban los campesinos?

En la construcción del instrumento prácticamente lo mismo, ejecutaban en los mismos charangos, las mismas cuerdas de metal, solamente que los campesinos tienen otras afinaciones, más para las fiestas del campo. Yo conozco algo pero ya me he debido olvidar porque no he ejecutado mucho tiempo, pero cuando yo vivía por la propiedad de mis padres, de donde vengo, Moscarí, habían campesinos que a la edad mía ellos estaban también con lo que es el charango, entonces de ahí que nació la curiosidad que yo tocaba el charango que ellos tocaban, pero era otra la afinación, no era lo mismo que nosotros afinábamos y era otra la ejecución, otra manera de ejecutarlo, de rasgearlo. El campesino es netamente campesino, entonces el campesino tiene una melodía que es propia y originaria del campesino. El campesino tiene netamente tonadas, que tienen sus variaciones por la época también de ellos, Carnaval, Pascua, de acuerdo a su calendario, tienen sus melodías para sus fiestas. A nosotros nos decían los cholos, y la cholada tiene otra melodía, que son los huayños, los quinsatemple, los zapateados. El Carnaval en mi pueblo, por ejemplo, dura una semana exactamente, siete días de la semana, de ahí puede prolongarse aunque más, pero de los siete días, cada día tiene una melodía distinta. La afinación, la melodía, las letras y las estrofas que debe tener cada canción no las podías repetir de un día para otro.

¿En la actualidad usted vive de tocar el charango?

Yo terminé mis estudios en Oruro, soy egresado de la escuela de música, soy bachiller en educación musical con especialidad en acordeón. Trabajé como profesor rural por mi pueblo, hice algunas alternativas entre el profesorado y la parte de agricultura porque mi padre era netamente agricultor y yo trabajaba en las vacaciones. Después me volví a Oruro y me quedé allá, comencé a trabajar en una imprenta y el año ochenta y seis me vine a Cochabamba por motivos de la relocalización minera. Las instituciones gráficas y el ferrocarril los mantenía COMIBOL, y la empresa donde yo trabajaba bajó la producción. Entonces se me ocurrió venir a Cochabamba a trabajar

en la parte gráfica o como maestro en educación musical. Me vine acá y no pude conseguir trabajo como profesor de música porque había que tener currículum, había que tener experiencia y yo recién egresado, además no había mucha amistad, por ese lado entonces era difícil. Como yo para ese entonces era artista de Lauro y él tenía su empresa gráfica, entonces él me dio trabajo y me quedé en Cochabamba. Trabajé poco tiempo en Lauro y me fui a una empresa que pagaba mejor, de ahí pasé a otra y actualmente me encuentro jubilado. Finalmente entonces, no ejercí lo que es magisterio.

Cuando yo he empezado a grabar el año setenta y cinco, había algún dinero que la empresa pagaba, por decirle unos diez mil bolivianos por un LP, eso era plata. Como derechos autorales era otro ingreso que tenía cada tres meses y yo los recogía anualmente, pero no era suficiente como para poder vivir. Las grabaciones eran al año una vez, a lo mucho dos veces podías grabar. Todo eso era rentable para el momento, pero para una subsistencia familiar no era rentable; por eso hasta hoy nosotros seguimos manteniendo la música por amor al arte; por eso con los colegas de mi época no hemos dejado de cantar. Laboralmente, nosotros siempre hemos tenido una profesión de la cual hemos disfrutado y ha disfrutado nuestra familia. Ahora tenemos algunos ingresos pequeños por las actividades que se han generado últimamente. Hay actuaciones en distintos locales, en fiestas privadas, sobre todo ahora que ha habido un cambio cultural provocado por el nuevo gobierno, se ha enraizado más lo que es la esencia provincial, en particular la música nortepotosina. Nosotros, los que grabamos en los setentas, somos muy pocos. Prácticamente hemos hecho historia y hemos abierto el camino a las nuevas generaciones; entonces ahora conocemos un montón de gente que toca y canta pero eso es gracias a que nosotros hemos recorrido un largo camino.

Usted ha colaborado en discos de varios músicos

He grabado discos con muchos artistas, si yo le nombro, es un montón de gente con la que he colaborado. Yo empecé con Luzmila Carpio, después con Betzabé Iturralde, Los Mayas de Potosí, Los Cuatro de América, Los Reyes del Folklore, La Pocoateña,

Ruperta Condori y así sucesivamente. Con un montón de gente he colaborado, tanto en el rasgueo como en el punteo.

¿Qué me puede decir de Juan Justo Arano ? Bonny Terán y Alberto Arteaga lo reconocen como un pionero en lo que se refiere a las grabaciones como solista. Yo he tratado de seguirle la huella, me dicen que está radicado en La Paz, que hace tiempo está retirado de la música. Me dieron una dirección que no corresponde y unos teléfonos de familiares, pero que no saben nada de él.

Justo Arano, según que yo conozco, hace rato ha fallecido, ya no vive. Yo he grabado sus temas, mi primer disco lleva uno de sus temas y alguno de mis otros discos también. Arano ha sido el que nos ha dado, prácticamente, la luz verde a nosotros que hemos empezado posteriormente. Por eso es que seguramente mis colegas lo han nombrado, porque ha sido el primer charanguista nortepotosino que ha llegado con ese estilo musical al disco. Justo Arano tiene algunos familiares que han continuado con la música, una sobrina por ejemplo que canta. Han habido otros pioneros, claro en el estilo punteado, como don Uriel Vásquez, un muy buen punteador de quien también he grabado unos temas. El charango punteado ha estado presente en grupos como el de La Pocoateña, Los Ecos del Socavón y muchos otros.

¿Cómo funciona hoy en día la producción y distribución de sus discos?

Bueno, yo acá en mi casa tengo un pequeño estudio de grabación, muy modesto, pero que nos sirve para poder ser independientes. Acá viene un técnico y hacemos grabaciones. Yo tengo discos en otros sellos y además en el mío propio. Bonny ha grabado también para sellos más pequeños como discos Javier del señor Ortuño acá en Cochabamba. Hay que tratar de ser independientes para que quede aliguito de plata con los discos hoy en día, por lo del pirateo y esas cosas. Acá en Bolivia todo es pirata, usted ve en las calles, las películas, la música, es una fuente de ingreso para muchísimas personas que viven de eso.

5.7. Análisis de las entrevistas

El proceso de colonización en la región andina produjo una notable intervención en el espacio del indígena. Ya desde las tempranas épocas de la explotación del Cerro Rico, los españoles se instalaron en esa zona fundando la ciudad de Potosí y generando una migración forzada de indígenas hacia esa urbe. Este proceso de movilidad desde las zonas altas hacia los pueblos y hacia la ciudad, motivado por la actividad minera de esta región, propició las condiciones necesarias para que, con el paso de los siglos, muchos campesinos indígenas se convirtieran en mineros. El sector cholo en la región nortepotosina ha nacido, por lo tanto, como producto de esta dinámica y se ha constituido en un importante protagonista de la historia boliviana, articulada en gran medida por el movimiento obrero de los trabajadores mineros. En todo este proceso de formación identitaria han intervenido diversos factores que nos permiten hoy, ser testigos de un escenario en donde los mismos protagonistas reafirman su condición de tales. El mestizo, el indígena y el cholo han sabido construir su universo cultural a través de variados componentes, siendo el musical quizá uno de los más determinantes.

La región nortepotosina ha sido un lugar donde, indiscutiblemente, se ha desarrollado con mucha fuerza el charango, tanto a nivel de las dinámicas propias del sector indígena como en las del sector cholo. Aquí precisamente llegamos a un punto en el que cabe preguntarse: ¿a cuál de estos dos sectores se debería atribuir el origen del charango en la región?, ¿se adoptó primero en las dinámicas de las celebraciones campesinas o en las fiestas de los asentamientos mineros?, ¿fueron desarrollos paralelos?. Al respecto, puedo decir que las respuestas se encuentran en el ámbito de las hipótesis y no en el de las certezas comprobadas.

Un hecho claro en relación al surgimiento del charango nortepotosino es que la cultura chola como tal, obviamente no se formó de la noche a la mañana, tuvieron que pasar muchos años antes de que se definiera una dinámica musical propia y diferenciable de la indígena. Desde esta perspectiva, cobra fuerza la hipótesis de que, antes de la existencia del cholo, los indígenas mineros, esclavos o comerciantes

podieron llevar la idea de un cordófono a sus lugares de origen y que en ese contexto podría haber comenzado a desarrollarse un instrumento que posteriormente lo recogerían los cholos, instrumento al que le imprimirían su sello propio, de tal forma de concebir lo que hoy conocemos como el estilo k'alampeado. Poder determinar cuándo comienza a suceder este proceso creativo es cosa difícil.

Las primeras grabaciones comerciales de música nortepotosina en las que intervinieron charangos k'alampeadores se remontan a fines de la década del sesenta. Las entrevistas efectuadas a Bonny Terán, Alberto Arteaga y Jorge Oporto, nos permiten llegar hasta sus padres, tíos y abuelos. Es muy probable, sin embargo, que los abuelos de los entrevistados hayan escuchado tocar charango a sus padres y a sus abuelos también. Sin embargo es difícil afirmar que aquellas ejecuciones hayan sido precisamente k'alampeos, si así fuese, estaríamos remontándonos a mediados del siglo XIX. No me aventuraría a suponer nada más que eso, aun considerando que, a medida que retrocedemos en el tiempo y a medida que nos internamos en el mundo rural, los cambios en las costumbres son mucho más lentos que en las sociedades urbanas actuales. Por esto mismo, es muy probable que el charango campesino indígena que hoy es posible escuchar en el campo nortepotosino, tenga probablemente una antigüedad mayor a la del k'alampeador.

Un dato importante que se desprende de las entrevistas realizadas a los tres k'alampeadores, es que ellos establecen una clara diferencia entre su círculo social y el de los campesinos indígenas y su música.

Bonny Terán:

“Ellos (padre y abuelo) fueron de clase media, el campesino-campesino está en el sector rural, con trabajos agropecuarios, del labrantío de la tierra y todo aquello. En cambio, mi pueblo Caripuyo ya es de clase media, ya un poco mejorado ¿no?, tenemos pequeñas oficinas, hay escuelas, colegios y eso es la diferencia con el campo. Ahí hay analfabetismo muchas veces, sin mucho progreso, sin mucha ayuda gubernamental y por eso ahora las cosas se esperan mejorar con el nuevo gobierno. Nuestros apellidos

son mestizados, la cruza con el aborigen y el español nos dejaron estos apellidos, por ejemplo yo soy Terán y ese apellido no tiene nada que ver con el apellido netamente originario como Condori, Choque y otros”.

Alberto Arteaga:

“Es que el charango ya es ahora cholo, es mitad campesino y mitad criollo. Ése es el cruce. El campesino tiene sus modos, sus costumbres para tocar y nosotros lo propio porque también tenemos nuestros gustitos especiales para cantar y para tocar, hay un estilo especial para tocar”.

Jorge Oporto:

“Este estilo (el k’alampeado) nace de la cultura provincial del cholo, con su cultura y con su habla quechua”.

“El estilo campesino es netamente campesino, entonces el campesino tiene una melodía que es propia y originaria del campesino. El campesino tiene netamente tonadas, que tienen sus variaciones por la época también de ellos, Carnaval, Pascua, de acuerdo a su calendario, tienen sus melodías para sus fiestas. A nosotros nos decían los cholos, y la cholada tiene otra melodía que son los huayños, los quinsatemple, los zapateados”.

Los cultores entrevistados provienen todos de pueblos norteptosinos vinculados a la actividad minera. Cada uno de estos cultores, en su juventud, ha sido parte de la cultura minera de esa zona en mayor o menor grado y conocieron a mineros que tocaban charango k’alampeador.

Bonny Terán:

“En su juventud mi padre fue minero, él trabajó en Catavi, luego de eso, y siempre con su charango, participó en la guerra del Chaco para posteriormente dedicarse a la docencia como maestro rural. Él conocía muy bien el ambiente minero porque trabajó en las minas. En aquella época las minas ofrecían posibilidades de trabajo para jóvenes como él que vivían en los pueblos nortepotosinos.”

“Casualmente entonces, justo llegó Zulma Yugar al distrito minero donde yo estaba estudiando y le faltaba un charanguista, me buscaron en el colegio y entonces ahí tuve la suerte y la ocasión de poder acompañarla. Después, había un grupo minero, eran todos mineros, “Los Emperadores de Santa Fé”, en el cual estaba Benigno, mi hermano mayor como charanguista, que por motivos de trabajo se fue y dejó una vacancia que cubrir con el charango”.

Alberto Arteaga:

“Bueno, prácticamente mi padre ha emigrado hacia las minas de la COMIBOL, él trabajó en la mina de estaño Siglo XX”.

“Posteriormente he trabajado en las minas, después de grabar, después de formar familia. Una vez que terminé el servicio militar me he regresado a Uncía y ahí conocí a mi esposa, nos casamos, entonces tenía que buscar trabajo y he entrado a la COMIBOL, casi como trece años he trabajado en la mina y de ahí ha nacido otro temita, por ejemplo “Los Mineros de Bolivia”, eso nació cuando las dictaduras, el sindicalismo. Los mineros hemos soportado todo, usted sabe”.

Jorge Oporto:

“Sí, precisamente yo vivía con uno de los tíos míos y allá las fiestas no eran con la tecnología nueva, eran con charango y guitarra. Matrimonios, cumpleaños, todo era con música de huayño nortepotosino. Las poblaciones mineras de Uncía, Llallagua y

Catavi son poblaciones baluarte de esta música y han sido las poblaciones que más gente ha reunido del norte de Potosí, la mayoría de esta gente minera ha llegado desde la provincia Charcas. Entonces, ese es el lugar que ha reunido a los grandes valores en charango antes que nosotros, o sea, nuestros tíos (mineros), nuestros abuelos, eran ejecutantes eximios del charango. Nosotros hemos tenido la suerte de haber llegado al disco, de habernos hecho tal vez conocer a nivel nacional e internacional gracias a nuestra habilidad, a las empresas discográficas y a la gente que se ha interesado en nosotros. En los pueblos mineros que le he mencionado existen muchos charanguistas, gente que yo conozco y que no han tenido esa oportunidad de darse a conocer, pero sí han tenido la habilidad suficiente y han tenido la capacidad intelectual suficiente para, por ejemplo, poner en conocimiento tantas afinaciones que tiene el charango en el Nortepotosí. De ahí por ejemplo, esa gente que ha estado donde yo he vivido de chico y he aprendido junto con ellos lo que ellos han disfrutado. Las canciones que en su mayoría hemos recopilado nosotros, son canciones que han compuesto nuestros abuelos”.

Otro aspecto importante a considerar es que los tres entrevistados distinguen un vínculo entre su estilo y el del campesino, un vínculo cercano ya que reconocen que se trata del mismo instrumento, pero diferenciado por las afinaciones, los usos y la técnica de ejecución.

Bonny Terán:

“Esa música del campesino actual, esa música quedó, quedó allá. Seguramente, la música que nosotros o que yo hago, también emergió de esa naturaleza. Se ha ido investigando, mejorando, puliendo el lenguaje, armonizando mejor la melodía ¿no?. En cambio, esta gente que hoy la escuchamos así, básicamente se quedó, no ha investigado pues, ha quedado aletargado, con sus costumbres, ahí no más. Pero si algún día, en algún tiempo, ellos van a salir, ya van a copiar también algunos usos ciudadanos, alguna mejoría para implementar. Entonces, eso es lo que sucedió”.

“El estilo que yo toco necesariamente ha debido tener un origen más básico, más elemental, más simple, porque así como lo toco no habrá sido antes. Entonces de ahí lo hemos ido arrastrando, lo hemos ido mejorando, lo hemos ido progresando hasta llegar ahora”.

Alberto Arteaga:

“El k’alampeado, queremos hacer hablar el charanguito con el k’alampeado. No es campesino, pero siempre anda agarrado de la mano con el campesino”.

Jorge Oporto:

“En la construcción del instrumento prácticamente lo mismo, ejecutaban en los mismos charangos, las mismas cuerdas de metal, solamente que los campesinos tienen otras afinaciones, más para las fiestas del campo. Yo conozco algo pero ya me he debido olvidar porque no he ejecutado mucho tiempo, pero cuando yo vivía por la propiedad de mis padres, de donde vengo, Moscarí, habían campesinos que a la edad mía ellos estaban también con lo que es el charango, entonces de ahí que nació la curiosidad que yo tocaba el charango que ellos tocaban pero era otra la afinación, no era lo mismo que nosotros afinábamos y era otra la ejecución, otra manera de ejecutarlo, de rasgearlo”.

Estas observaciones extraídas de las entrevistas, permiten entonces constatar que los entrevistados establecen una clara diferenciación entre su contexto cultural cholo minero y el contexto cultural del campesino indígena, diferencia marcada en este caso por la música y el charango mismo, que a su vez, se mantiene como un nexo entre los dos universos. He constatado también, que los campesinos, por su parte, realizan el mismo proceso de identificación y distinción en relación a su música y su técnica charanguíptica, prueba de ello es lo que deja en claro Julián Cama cuando dice: *“Algunos de la comunidad tocan charango, pero no es antiguo, es de cassette, de*

disco, es distinto, con cuerdas de alambre pero es más moderno, de cassette, eso tocan los mozos, ellos prefieren eso”

Un hecho interesante de destacar es que los k’alampeadores entrevistados se sienten pertenecientes al sector cholo y al sector mestizo también. Ellos, en mayor o menor medida, transitan entre ambas esferas. Efectivamente, esto se explica porque han salido de su contexto originario, han logrado grabar discos, conocer distintos lugares, han podido relacionarse con personas de variada procedencia y de esa forma se han posicionado como personalidades reconocidas y respetadas por la gente del pueblo netamente cholo, que escucha, canta y baila sus canciones. Dicho de otra manera, por efecto de la industria discográfica, estos cultores tradicionales se han transformado en artistas. La música, los huayños, el zapateo, el estilo k’alampeado, son expresiones netamente cholas que durante mucho tiempo se practicaron en las fiestas a pequeña escala. Hoy, producto de la masificación de la música, estas expresiones están llegando a la ciudad con mucha fuerza y poco a poco están ocupando espacios reservados al mundo mestizo urbano. Prueba de esto, es que desde hace un par de años Bonny Terán y Jorge Oporto están realizando conciertos en teatros de Cochabamba con bastante éxito de público. Esto no hace más que reforzar la idea de que ambos cultores tienen una notoria presencia en el mundo mestizo, con una música y un estilo que proviene del mundo netamente cholo.

5.8. La reunión social como eje de la cultura musical

El contexto natural donde se desarrolla la música con charangos k’alampeadores es en el ámbito de la celebración, la fiesta, la reunión social con los amigos, donde el alcohol es el ingrediente fundamental para templar la voz y para animar a las parejas en el baile. Reuniones de estas características, con esta música, se dan con mucha frecuencia en ciudades como Potosí y Cochabamba entre el “cholaje” que proviene fundamentalmente de los pueblos al norte de Potosí donde esta dinámica es tradicional.

Relato 3: Potosí, 24 de julio de 2004

En el invierno de 2004 llegué a la ciudad de Potosí a visitar a mi amigo Daniel Villavicencio, un charanguista oriundo de Colquechaca que estaba viviendo en esa ciudad por ese entonces. Gracias al conocimiento que él tenía de la ciudad y de su gente, pudimos disfrutar de un par de fiestas nocturnas en la ciudad, tal como la que se celebró después de un programa de televisión local dedicado exclusivamente a transmitir música nortepotosina en vivo y que a la fecha llevaba tres años de existencia. Daniel, mi pareja Camila y yo, nos fuimos a la transmisión en vivo esa noche. Eran cerca de las ocho cuando llegamos a un barrio periférico de la ciudad. Casi no había alumbrado público y las calles eran todas de tierra y piedras. Finalmente llegamos a una casa pequeña conducidos por la música que se dejaba oír a un par de cuadras. Afuera de la casa, mujeres con sus guaguas en la espalda y músicos afinando sus charangos, adentro, una chola joven de pollera y trenzas sostenía un micrófono entre sus manos y hablaba un quechua muy rápido y divertido que le otorgaba a ella una simpatía muy especial. Las intervenciones que hacía la muchacha eran alternadas con las de un señor vestido como campesino con ciertos ribetes estrafalarios (después supe que se trataba del productor del programa).

Aquella noche, en el canal 36, fui testigo de un desfile considerable de grupos y solistas que interpretaban su arte en un espacio mínimo donde apenas cabían los músicos. Alrededor de 20 espectadores sentados frente al escenario y un camarógrafo con una cámara muy modesta. En realidad, la mayoría de los espectadores estábamos afuera de la casa, en la calle, que además servía de camarín para los artistas. El programa se llamaba “Dominguito” (nunca me quedó claro si el nombre se debía al día de transmisión del programa o porque el productor se llamaba precisamente así) y era auspiciado por pequeños almacenes de abarrotes, sombrererías y tiendas de sahumerios, cuyos nombres y direcciones eran recitados rápidamente por la cholita animadora.

Me sentía privilegiado de poder estar conociendo el “under musical” de Potosí. Esta sensación de privilegio se reforzaba al darme cuenta que los propios músicos veían en

mi persona una especie de embajador del mundo exterior, debido a que Daniel me había presentado como un gran charanguista chileno. Esta era una razón más que suficiente para acceder a la petición de Dominguito y dar un fraterno saludo internacional a todos los presentes y televidentes.

Una vez terminado el programa que duraba alrededor de una hora, y después de haber entrado a la casa contigua que estaba llena de comensales, entendí que la instancia televisiva no había sido más que una especie de preparación para la fiesta que se venía a continuación. Desde el término del programa en adelante, fueron muchas horas de tocar, beber, cantar y bailar, en un ambiente muy familiar entre *tatas* y *wawas* donde la música fluía bastante más libre que en el programa de televisión y donde pude constatar que sencillamente se estaba reproduciendo una tradición en la que el charango k'alampeador era el eje de la situación. Había allí una pareja de músicos, él, k'alampeador, acababa de cumplir sus treinta, y ella, poseedora de una bella e incansable voz aguda, debía haber estado rondando los veinte. Ambos se acompañaban de un guitarrista y de otro charanguero que punteaba reforzando la voz de la cantante. Cantaban y cantaban, una canción tras otra, sólo hacían breves pausas para tomar singani. Yo no estaba acostumbrado a ver tal resistencia femenina a los efectos del alcohol, parecía que a cada trago mejor cantaba esa cholita. Mi amigo Daniel me iba traduciendo las canciones del quechua al español. Recuerdo una estrofa que decía: "... debajito del poncho pude ver, una jarra de leche pude ver, pero en vano no más la tienes, si es que no me das de beber ...". Otra canción en español decía "...Hombre traicionero eres tú, hombre sinvergüenza eres tú, después de quererme y amarme, todo tu cariño te llevaste. Te quiero, te adoro me decías, al mismo tiempo me engañabas, ojos traicioneros sin corazón, yo he de quemarlos con mi querer ..."

Cerca de las tres de la mañana decidimos dejar la casa, antes que las incansables demostraciones de amistad reflejadas en los vasos de singani caliente nos impidieran partir dignamente a nuestros aposentos en el centro de la ciudad.

Relato 4: Cochabamba, 26 de febrero de 2010

Era día viernes, durante el día me había dedicado a recorrer Cochabamba para poder ubicarme en esa ciudad. Quería tener un plano mental de sus principales calles y de las zonas cercanas al centro, la plaza de armas, el mercado, la zona turística de restaurantes, el sector de comercio, etc. También necesitaba acomodarme en un hotel un poco más confortable ya que la noche anterior, llegando de La Paz, tuve que alojar en el primer hostel que encontré. Me di cuenta que, a diferencia de La Paz, Sucre o Potosí, en Cochabamba no existía un flujo importante de turistas ni de jóvenes viajeros, más bien se trataba de una ciudad volcada hacia su propia gente. En 2006 había visitado a Bonny Terán y a Walter Sánchez, sin embargo mi estadía en ese momento en Cochabamba había sido muy breve y no tuve la oportunidad de recorrerla. El cambio monetario siempre ha sido muy beneficioso para los chilenos, así que me instalé en un hotel bastante cómodo, con internet, cable, cerca de la plaza y frente a un restaurant vegetariano. La situación no podía ser mejor. En la tarde llamé a un joven amigo charanguista, Cristhian Quispe, que había conocido en mi viaje anterior y quien nuevamente ofreció su amistad, tiempo y ahora su auto, para enseñarme los lugares y las personas que necesitaba conocer.

Esa noche partimos junto a Franco, el hermano de Cristhian, a la avenida Simón López. Estábamos en la periferia de la ciudad y pude darme cuenta sin dificultad que se trataba de un barrio de gente que venía desde los pueblos a vivir a la ciudad, con boliches y chicherías, autos viejos y casas humildes. Eran como las 11 de la noche cuando llegamos a un local adornado con luces de colores y con un letrero que decía "El Charanguito". Mientras estacionábamos el auto, podíamos sentir desde la calle los acordes de los huayños norteptosinos y el ambiente de fiesta. A medida que nos acercábamos al local aumentaba dentro de mí la sensación de estar siendo observado, sentirme un extraño, ajeno al mundo que estaba visitando. Definitivamente no habría sido capaz de ingresar a ese espacio sin la compañía de Cristhian y Franco, que sin pertenecer en propiedad a ese mundo, de alguna manera me otorgaban la licencia necesaria para ingresar. Pagamos unos bolivianos en la puerta (eso nos daba derecho

a un jarro de chicha de maíz) y nos dirigimos a una mesa del rincón de aquel galpón en medio de una penumbra iluminada por un par de bolas de espejo del tipo “disco”. La música sonaba fuerte y sobre el escenario pude distinguir a una mujer de voz añosa y a sus acompañantes, un guitarrista y dos charanguistas que animaban el baile de las parejas. La mayoría de los hombres que vi estaban bastante borrachos y algunos sencillamente “fuera de servicio”, lo que provocaba que más de alguna cholita buscara compañía femenina para seguir bailando. Cristhian me explicaba que toda esa gente provenía de pueblos entre Cochabamba y Potosí, eran inmigrantes en busca de trabajo que se reunían para reproducir el ambiente de fiesta al que estaban acostumbrados.

Al cabo de unos veinte minutos sube un presentador al escenario y, para sorpresa nuestra, anuncia al gran charanguista Alberto Arteaga. Yo no podía dar crédito a lo que estaba oyendo ya que nunca imaginé que esa noche podría encontrarme con él ahí. Mi intención era realizar un viaje especial a Sucre dentro de un par de semanas para tratar de ubicarlo ya que tenía vagas referencias de él y, por lo mismo, mis expectativas no eran muy alentadoras. Se sube al escenario entonces un hombre delgado, como de sesenta años, con un charango muy colorido y un guitarrista que lo sigue. Arteaga comienza con la intervención en k’alampeador y al momento de cantar la primera estrofa se deja oír una voz impecable, como la de un muchacho de veinte años. Realmente su música logró animar mucho más al público asistente y quedó en evidencia que se trataba de alguien poseedor de un talento especial.

Una vez que acabó su participación esperé un momento a que se sentara en una de las mesas y fui a presentarme. Con el respeto característico de los músicos bolivianos, me recibe en su mesa y me invita un vaso de chicha. Me dice que está alojando ahí mismo en el local y que parte al día siguiente a Sucre. Ofreció gentilmente recibirme a la mañana siguiente con el fin de darme una entrevista. Estuvimos escuchando un par de músicos más y nos regresamos al centro. En la calle del hotel había mucho movimiento, muchos autos modernos y 4X4. Era la zona de los pubs y las discotecas, se sentía el reggaetón y las baladas románticas de Ricardo Arjona. Entendí entonces que estábamos en el territorio de los ciudadanos mestizos cochabambinos y que no me quedaba más alternativa que pensar en buscar otro hotel.

Relato 5: Cochabamba, 6 de marzo de 2010

Esa mañana pude llegar sin problemas a la casa de Jorge Oporto, las indicaciones que me había dado Bonny habían sido precisas. Conversamos mucho y pude registrar su música y sus opiniones en relación al charango k'alampeador. Al caer la noche fui a escucharle tocar a uno de los muchos lugares dedicado a la música nortepotosina en Cochabamba, se trataba del *Kollasuyu* en el barrio Siglo XX. En esta oportunidad fui acompañado de Cristhian y Tamara, una amiga chilena que conocí durante el viaje y que, al igual que yo, vivió el terremoto chileno desde la distancia.

El lugar era bastante más grande que “El Charanguito”, además tenía mejor sonido y estaba más iluminado. Estimo que deben haber habido cerca de trescientas personas. Nos instalamos en una mesa y la sensación de “gringos intrusos” disminuyó notoriamente de momento en que Jorge llegó a nuestra mesa a compartir con “sus invitados”. Las personas se acercaban a nuestra mesa para que Jorge firmara algún autógrafo o se tomara alguna foto con ellos. El esquema era básicamente el mismo que había visto anteriormente, es decir, un escenario por el que pasaban los músicos en intervenciones de alrededor de 30 a 40 minutos, un presentador que amenizaba mientras se pasaba de un artista a otro, la gente que se acomodaba en mesas dispuestas de tal forma que al centro quedaba un espacio considerable destinado al baile, las parejas bailando en hileras y las jarras de plástico con chicha que no dejaban de circular. Todas las mujeres eran cholitas de pollera y trenzas, la mayoría de las bailarinas eran cholitas jóvenes que con mucha gracia zapateaban los interludios musicales de cada huayño.

Pude distinguir que los grupos musicales que participaban iban desde el k'alampeador acompañado por su guitarrista, hasta grupos más numerosos con teclado, bajo eléctrico, batería electrónica, charango k'alampeador, guitarra y cantante (por lo general se trataba de cantantes femeninas jóvenes). Estos grupos desarrollaban un estilo que se podría definir como la mezcla entre el huayño nortepotosino y la cumbia electrónica o chicha, una música que se escucha bastante en los mercados, chicherías y en la locomoción colectiva. Jorge me decía que existe una fuente de

ingresos segura para muchos músicos que se dedican a tocar por las noches. Esto se debe a que el público prefiere al artista en vivo que a las grabaciones, ya que precisamente lo que el público busca es la reminiscencia de sus fiestas familiares.

El artista preferido de la noche fue sin dudas Jorge Oporto, que cantó muchas canciones reconocidas por el público. Una vez que Jorge terminó su participación nos retiramos del lugar, que sin duda, iba a seguir funcionando hasta altas horas de la madrugada.

5.9. El cholo y su identidad

Con la finalidad de complementar mis observaciones y reflexiones acerca del universo musical de los k'alampeadores nortepotosinos, presentaré a continuación el trabajo realizado por algunos investigadores que han orientado su quehacer en la dirección de dilucidar el desarrollo, carácter e identidad del sector cholo en Bolivia. Primeramente, haré un resumen de un artículo del año 2011 del sociólogo Huascar Rodríguez⁴², quien desarrolla su análisis desde una perspectiva histórica y luego comparativa al incorporar los alcances desarrollados contemporáneamente por las investigadoras Ximena Soruco⁴³ y Rossana Barragán⁴⁴. La tesis general que Rodríguez sustenta, es que han habido tres grandes emergencias mestizas o cholas en la historia republicana boliviana. La primera a principios del siglo XIX bajo el gobierno de Belzu, otra a principios del siglo XX hasta 1952 y otra emergencia republicana que surge en la década de los 80 y se extiende hasta el día de hoy. Para entender estas emergencias habría que remontarse al período colonial, época en que como veíamos anteriormente, los españoles ya venían usando el término “mestizo” para referirse a la “raza híbrida” que estaba surgiendo como resultado de los cruces biológicos entre indígenas y peninsulares.

⁴²Sociólogo y magíster (c.) en ciencias sociales con orientación en educación por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) con sede en Argentina. Enseña en diferentes universidades de Cochabamba y también es investigador asociado al Centro de Investigación de Sociología (CISO).

⁴³Comunicadora y egresada de sociología de la UMSA. Hizo su doctorado en literatura (University of Michigan, 2006). Las referencias mencionadas están contenidas en su tesis doctoral “La ciudad de los cholos. Economía y cultura en Bolivia, siglos XIX y XX”, University of Michigan, 2006. Ifea/Pieb, Lima, 2011.

⁴⁴Doctora en Historia. Docente de Historia en la Universidad Mayor de San Andrés en La Paz, Bolivia. Es directora del Archivo de La Paz, y Presidenta de la Asociación de Estudios Bolivianos. Autora de una serie de escritos sobre historia prehispánica, colonial, republicana y contemporánea de Bolivia. Las ideas expuestas en el presente trabajo han sido publicadas en “*Más allá de lo mestizo, más allá de lo aymara: organización y representaciones de clase y etnicidad en el comercio callejero de la ciudad de La Paz*”, Decursos, no.17/18, 2008.

En segundo término, presentaré algunos aspectos que Olivia Harris⁴⁵ y Xavier Albó⁴⁶ desarrollaron en torno a las dinámicas entre campesinos y mineros norteños durante la década del setenta. Harris y Albó se conocieron en La Paz en el año 1972, cuando la investigadora inglesa recién egresada de Oxford, venía llegando a Bolivia atraída por la cultura de los indígenas Laymi de Norteños. Para ese entonces, el jesuita Albó que había llegado en 1952 a Bolivia, se desempeñaba como académico universitario y ya había publicado algunos estudios acerca de la cultura andina. Este libro, que fue publicado en 1974, es el primero escrito por Olivia Harris y constituye un documento de gran valor por cuanto ha permitido develar el trasfondo de las dinámicas entre los campesinos y los mineros norteños en épocas previas a la relocalización minera. Este trabajo resulta de gran utilidad para los fines de mi investigación ya que permite conocer esta dinámica minero-campesina durante los años de juventud de mis entrevistados, originarios todos de esa región. Haré, por lo tanto, una selección de aquellos alcances que tienen directa relación con mi investigación.

⁴⁵Antropóloga inglesa especializada en cultura andina que desarrolló su trabajo específicamente con la comunidad indígena Laymi del norte de Potosí. Violinista y defensora de los derechos de la mujer que desarrolló su labor docente en el Goldsmiths College de la Universidad de Londres, en el Departamento de Antropología del London School of Economics, en el Institute of Latin American Studies, en la Universidad de Kent en Canterbury, en la Universidad de Oslo y en la Universidad de Chicago.

⁴⁶Jesuita catalán que a la edad de 17 años ingresa a la orden de la Compañía de Jesús y al año siguiente se radica en Bolivia. Desde entonces ha desarrollado su trabajo como investigador de la cultura andina publicando numerosos estudios referidos al tema. Es doctor en Lingüística y Antropología por la universidad de Cornell, Nueva York; licenciado en Teología de la Facultad Borja, Barcelona y de la Loyola University, Chicago; además es Doctor en Filosofía por la Universidad Católica del Ecuador.

Mestizaje, racismo y política en Bolivia⁴⁷/ Huascar Rodríguez



Hacia 1570 los denominados mestizos ya constituían un sector importante de las poblaciones andinas y sufrían el desprecio tanto de españoles como de indígenas. Al respecto de estos mestizos, el cronista indio Guaman Poma, a inicios del siglo XVII, proponía exiliarlos a Chile puesto que “mal influenciaban” a los naturales. Este sector estaba conformado no sólo por los nacidos de padre español y madre india —mestizos biológicos—, sino también por aquellos indios que se habían lanzado a un proceso de movilidad social aprendiendo la lengua castellana y adoptando la vestimenta, las costumbres y ciertos oficios de los invasores. Es justamente en el contexto de la creación de la amplia terminología socio-racial colonial, que aparece en los Andes la denominación peyorativa cholo, vocablo que en un principio designaba específicamente a los hijos de mestizos e indios, según las pesquisas realizadas por Magnus Morner (1969: 64). Lo interesante es que este término, quizá aparecido en algún momento de la segunda mitad del siglo XVI, se desplazó rápidamente para referirse a los “mestizos” en general que se hallaban más cerca de la sociedad indígena.

⁴⁷Rodríguez García, Huascar, “*Mestizaje y conflictos sociales. El caso de la construcción nacional boliviana*”, Cuadernos Intercambio, no. 9, 2011.

Es preciso considerar el hecho de que los mestizos, aparentemente desde las primeras generaciones, estaban eximidos de pagar tributo, por motivos que todavía no están suficientemente estudiados. Lo importante de esto es que la exoneración tributaria confirió a los “mezclados de sangre” una notoria superioridad social respecto a los indios y es ahí donde se encuentra una de las razones por la que muchos indígenas empezaron a adoptar los trajes de los españoles y a migrar a las ciudades pasando por mestizos, con el objetivo de evadir el sistema fiscal, escapar del estigma que pesaba sobre quienes estaban enmarcados dentro la categoría “indio” y para poder emprender una carrera de ascenso social que al parecer no era nada fácil. Desde luego, esto podía hacerse únicamente después de aprender prolijamente la lengua española, requisito indispensable para todos aquellos que habían decidido convertirse en “mestizos”. El surgimiento de los mestizos no fue un problema mientras se trató de un fenómeno de escasas proporciones, mas cuando los “mezclados” comenzaron gradualmente a llenar las ciudades, algo cambió radicalmente y para siempre. Los mestizos se convirtieron en individuos que inspiraban desconfianza porque podían manejar dos códigos sociales y sistemas de valores diferentes. Esto significaba que tenían la posibilidad de atravesar fronteras políticas, geográficas y culturales. Este sector estaba por encima de los indios, pero por debajo de los españoles y criollos. Al considerar este proceso no hay que olvidar que los mestizos andinos surgieron fundamentalmente de la condición india y quienes se quedaron más cercanos y vinculados a esa condición empezaron a recibir el denominativo de cholos. Si bien existían marcadas diferencias sociales entre mestizos, los españoles y criollos muchas veces no las reconocían, recurriendo a la palabra cholo en vista de que el mestizaje cultural superó con mucho al biológico.

En relación al vocablo cholo, hay un relativo consenso en que éste se usaba en la península ibérica y que proviene primigeniamente del “chulo”: individuo del populacho español cuyo oficio principal lo desempeñaba como ayudante de los toreros. Su mujer, la “chula”, se distinguía por ser “muy donairosa en su porte y atrevida en las palabras”. La chula además se vestía con una falda larga y plisada, con una blusa vivamente decorada y con un chal bordado, según informa alguna versión del diccionario de la real academia española, datos que en última instancia nos muestran no sólo la fuente

del término sino también el origen de la conocida chola andina caracterizada por la vestimenta descrita. Más allá de las múltiples especulaciones existentes, éste parece ser el auténtico punto de partida del uso de la palabra cholo, término que se extendió para exteriorizar peyorativamente y a modo de burla el desprecio que muchos españoles “puros” sentían hacia los “no puros”, pero particularmente hacia los indios castellanohablantes y vestidos a la europea.

Pasados los años, la dominación colonial entró en una gran crisis y del variopinto abanico mestizo salió gente que se enriqueció y ascendió en la escala social, al punto de que algunos mestizos llegaron a ser grandes terratenientes e incluso próceres de la independencia. Sin embargo, la dirección de la nueva república quedó en manos de los descendientes de los criollos y también de los herederos de los mestizos acriollados ricos, quienes reprodujeron sistemáticamente el racismo y la discriminación, limitando a todos los demás las posibilidades de ascenso social. Evidentemente, con el advenimiento de la república, los españoles “desaparecieron”, siendo reemplazados por la categoría de “blancos”, no obstante, las personas plenamente blancas quizá eran una relativa minoría frente al resto de los miembros de la oligarquía que, sin embargo, eran mestizos blanqueados por el dinero y el poder. Debido a esto, tiene sentido hablar de las élites dominantes como un estrato mestizo-criollo distinto del mestizo-indio, mejor conocido como cholo. Esta situación de discriminación cambió momentáneamente a mediados del siglo XIX ya que desde 1848 a 1855 el populista general Isidoro Belzu catalizó con su gobierno la primera gran emergencia chola en los Andes, generando una inédita irrupción de las masas plebeyas.

Ya en 1910 el intelectual paceño Franz Tamayo afirmó que el mestizaje era una fatalidad que tenía que ser asumida con mucha seriedad. En opinión de Tamayo, el mestizo debía dejar de ser cholo para convertirse en un nuevo ser que recoja tanto la voluntad y la energía india como la inteligencia blanca. Tamayo señalaba que el cholo recibía más de lo que daba, convirtiéndose en un aprovechador e incluso en un parásito que además representaba la inestabilidad social. El punto es que para Tamayo, el cholo y el mestizo son a veces indistintos, ambigüedad peligrosa que según él era un problema central que tenía que resolverse pronto. Precisamente por esto la

educación, en la propuesta tamayana, debería hacer del cholo, y también del indio, un mestizo ideal que algún día borre por fin al cholaje “revoltoso y aprovechador”. El muy ambiguo y aparente divorcio de los términos “mestizo” y “cholo” que se puede leer entre líneas en Tamayo tardará décadas en consolidarse. Las ideas de Tamayo surgieron como respuesta contrapuesta a las de Alcides Arguedas, quien en su libro “Pueblo Enfermo” de 1909 sostenía que los males del país se originaban en su inherente composición racial, condición que hacía de Bolivia un país degradado por el mestizaje y sin posibilidades de convertirse en un país moderno. Alcides Arguedas difunde la noción de la superioridad del blanco frente al indio en todos sus aspectos y de que la principal forma de degeneración social era producto de la mezcla racial.

El proceso de consolidación de una economía minera hizo que se difundieran nuevas doctrinas en el país: el sindicalismo, el marxismo, el anarquismo, etc. Esto ocasionó que, a partir de la década de los 20, junto al esbirro cholo electoral -que era visto como el borracho y escandaloso, el que apoya a los partidos a sueldo- paralelamente surgiese el artesano intelectual. Estos artesanos eran tipos muy elegantes, también cholos que tenían claramente ascendencia indígena, pero que al mismo tiempo eran artesanos, particularmente sastres y carpinteros que poseían sus propios medios de producción. Esta combinación de elementos hacía posible que estas personas pertenecieran más o menos a una clase media y que fueran capaces de conducir los debates doctrinarios de la época. De esta forma entonces, los artesanos intelectuales se convirtieron en los rivales de los servidores políticos y aparecieron dividiendo a la plebe chola entre servidores de las élites por un lado y activistas sindicales radicales que cuestionaban el orden establecido por el otro lado.

La necesidad intelectual de promover el discurso del mestizaje fue haciéndose cada vez más urgente al finalizar el desastre de la Guerra del Chaco contra Paraguay (1932-1935). Barragán ha expuesto este interesante fenómeno poniendo al descubierto ciertos libros olvidados de prominentes intelectuales que retomaron a Tamayo y plantearon superar el problema de la amenaza chola e india apelando a lo mestizo. Por ejemplo Humberto Palza —en “El hombre como método” (1939)— afirmaba que todavía no existía un “hombre boliviano”, de modo que era necesario crearlo, y ese

hombre era desde luego el mestizo. El tema clave para Palza era que no había un sólo mestizo sino dos: el mestizo-indio y el mestizo-blanco, y obviamente este último debía ser el representante de la nacionalidad. Federico Avila, por su parte —en “La revisión de nuestro pasado” (1936) y en “El problema de la unidad nacional” (1938)— afirmaba que Bolivia podría ser una “realidad histórica” únicamente considerando al mestizaje como preocupación central. Ávila propuso superar los problemas bolivianos eliminando la cultura india y blanca, por ser razas “degeneradas”, para originar, por fusión, el auténtico ser nacional encarnado en el mestizo, pero en un mestizo ideal y finalmente más blanco que indio. Por último, Vicente Donoso Torres, personaje ligado a la destrucción de la escuela indígena de Warisata, señalaba —en “Filosofía de la educación boliviana” (1946)—, que el fin del indio tenía que ser el mestizaje, pensamiento resumido en su frase: “necesitamos más bolivianos que indios” (cit. en Barragán 1992b: 20). Es con estos planteamientos que se logró crear un ideal de mestizo-blanco o mestizo-criollo que sirvió de prototipo nacional opuesto al mestizo-indio, o cholo, de manera que los estigmas negativos pasaron poco a poco de lo mestizo a lo cholo exclusivamente. A partir de la revolución de 1952, cuando el “nacionalismo revolucionario” impuso como parte de su proyecto de unidad una identidad mestiza a indios y cholos, tratando de conformar cierta homogeneidad forzada que diluyese los conflictos étnico-sociales, los indios pasaron a ser llamados oficialmente “campesinos” y todos se vieron impelidos a legitimar ese mestizaje ideal prefigurado por los intelectuales de la primera mitad del siglo XX. De aquí en adelante la categoría mestizo será el soporte de la nueva conciencia de la nación y pretenderá borrar artificialmente la discriminación y el racismo.

“El proceso de cholificación” fue una expresión acuñada por investigadores peruanos de fines de la década de los 50, entre los que se destaca el sociólogo Aníbal Quijano. Para él, el fenómeno de cholificación es un proceso ocurrido desde la colonia, mediante el cual se da un paulatino desprendimiento de grandes sectores del campesinado indígena que van adoptando un nuevo estilo de vida integrado por elementos occidentales y elementos indios, estilo de vida que se diferencia de las dos culturas sin perder por eso vinculación con ellas. Así, el término cholificación pone de manifiesto que el mestizaje cultural, en el caso andino, ha creado una nueva identidad

que, a pesar de adoptar elementos de la cultura urbana-criolla-occidental, no pierde totalmente sus componentes culturales indios. Uno de los principales vehículos del proceso de cholificación que distingue Quijano para el Perú de la primera mitad del siglo XX, mirada que también es válida para Bolivia en el mismo periodo, está constituido precisamente por los cambios económicos introducidos por la modernidad, que tienen que ver con la industrialización gradual, la minería, la expansión de los núcleos urbanos, la lenta migración campo-ciudad, el desarrollo del pequeño comercio y el ingreso y consolidación de la economía de mercado, factores que, en definitiva, crearon una novedosa estructura de oportunidades y de roles ocupacionales para los indios en tránsito de modificar su condición cultural y económica inicial. Quijano sugiere que la cholificación de fines del siglo XIX y de la primera mitad del XX fue también una consecuencia de importantes factores políticos como el arribo de nuevas corrientes de pensamiento social y la aparición de los partidos y del sindicalismo. En suma, el proceso de cholificación puede entenderse como un canal de movilidad social ascendente para la masa indígena que se inicia en la colonia, pero que adquiere características y tendencias nuevas durante el periodo republicano.

Si bien el término cholo, usado en masculino, puede ser peyorativo, el femenino chola, y más todavía el diminutivo cholita, es a veces neutro o inclusive, en el último caso, tiene una connotación afectiva para subrayar una cercanía o una intimidad cariñosa. Esto depende también, desde luego, del tono, del contexto y de la forma en que se utilizan las palabras. De cualquier manera, y a diferencia de los hombres, la mujer que usa polleras ha llegado a asumir esta denominación desde la segunda emergencia chola, primero como una aceptación resignada de una condición social subalterna, pero después con orgullo y con ánimo provocador. Por supuesto el uso de los términos tiene sus matices y lo que aquí quiero poner en relieve es que si los hombres pueden aceptar rara vez la denominación cholo en algunas circunstancias, son las mujeres quienes con más frecuencia son identificadas con dicha palabra. Más todavía, las propias mujeres de pollera se autoidentifican así y, de hecho, la reivindicación del término chola se ve ya en los discursos de la anarcosindicalista Federación Obrera Femenina (FOF) de fines de la década de los 20. Por otro lado es preciso considerar también que desde la década de los 40 ciertos intelectuales,

mediante novelas y algunos ensayos, plantearon una nueva perspectiva que empezó a exaltar a las cholos, cosa que ya había hecho en parte Nataniel Aguirre con su trascendental y fundamental novela “Juan de la Rosa” en 1885.

Es en la década de los años 80 cuando irrumpe en el escenario nacional la tercera gran emergencia chola con la aparición de ciertos partidos populistas con Conciencia de Patria (CONDEPA) y Unión Cívica Solidaridad (UCS). Tales expresiones políticas aparecieron acompañadas de dos fenómenos importantes registrados particularmente en la ciudad de La Paz: el crecimiento de la economía informal que transformó zonas populares del espacio urbano paceño en lugares clave del comercio, y la “invasión” del centro criollo por parte de la fiesta del “Gran Poder”, el correlato cultural del auge de la economía informal chola (Soruco 2006: 51,52). Esta nueva emergencia llega hasta hoy, haciendo posible pensar que el movimiento identitario indígena actual se ha conformado políticamente, en cierta medida, alrededor de los cholos, quienes están ahora más empoderados que nunca. El gobierno del Movimiento al Socialismo (MAS) con Evo Morales a la cabeza, es una clara prueba del empoderamiento mencionado, y también la evidente presencia chola en todos los espacios públicos, incluyendo desde luego a los medios masivos de comunicación. De hecho podría decirse, aunque suene a sacrilegio, que Evo Morales en realidad es cholo y no indio: el típico cholo exitoso que sabe moverse en una comunidad rural o en lujosos salones de clase alta, pero esto no debería escandalizarnos mucho pues el cholo siempre tiene algo de indio, y el indio, desde la colonia, siempre quiso valerse de la “modernidad” para sus propios fines.

Ximena Soruco (2006) propone que el actual escenario boliviano ha refrescado las dicotomías raciales de lo *q'ara* (los blancos) y de lo indio, por lo que las categorías intermedias estarían “desapareciendo”. Para Soruco, la coyuntura que vivimos hoy en Bolivia continúa enterrando lo cholo pues la actual reinvención indígena excluye este término ya que ahora es más probable que alguien se declare indio a que se identifique como cholo. La autora añade: “Si ser indígena genera mejores posibilidades de movilidad social, es probable que lo cholo tienda a identificarse como indígena, siempre que tal vocablo denote tanto lo andino como las aspiraciones de modernidad”.

Sin embargo, si lo cholo es inentendible, y hoy tal término supuestamente pierde vigencia o tiende a diluirse frente al renacimiento de la dicotomía blanco-indio ¿por qué vemos una presencia cada vez mayor de las cholitas en el ámbito público? ¿Por qué, por ejemplo, la elección de la “cholita paceña” es un evento cada vez más grande auspiciado incluso por autoridades políticas? ¿Acaso no hemos escuchado hablar de las cholitas que tienen un exitoso show de lucha libre? ¿No vemos cada vez más cholitas conduciendo programas televisivos y trabajando en múltiples oficios antes sólo reservados para las “señoras” o “señoritas”? ¿No hemos visto en Youtube la popularidad de grupos de cholitas electro-cumbia-huayño como “Las Conquistadoras” o “Las Consentidas”? Yo creo, por tanto, que lo cholo —como categoría, como identidad, como subcultura o como lo que fuese— nunca va a desaparecer porque está encarnado para siempre en la mujer de pollera. En otros términos, si bien los últimos años hemos vivido una reactualización de la dicotomía *q'ara*-indio, no creo que esto implique necesariamente la disolución de la categoría cholo.

Por su parte Rossana Barragán (2008), la gran pionera en el tema, levantó grandes cantidades de información mediante entrevistas y encuestas en diversos mercados y lugares de venta callejera en la ciudad de La Paz para averiguar cómo estos heterogéneos sectores se autoidentifican. ¿A qué resultados arribó esta investigación? Lo más importante es que, según Barragán, ha llegado la hora de dejar de asociar el mestizaje con el horizonte de homogeneización de 1952, ya que hoy la categoría mestizo corresponde a la clase media, asumiendo que esta clase se ve engrosada cada vez más por sectores provenientes del cholaje. Para Barragán, actualmente estamos frente a resignificaciones de identidades intermedias en un espectro de posicionamientos económico-sociales antes que culturales o de origen. Dicho de otra forma, el mestizaje como concepto está siendo resignificado: no remite hoy sólo a una “cultura mezclada”, o a una homogeneidad falsa, ni tampoco implica un “sujeto nacional boliviano”, dado que tiene que ver más con representaciones de clase. En fin, considero que, pese a los grandes cambios que ha vivido el país, la diferencia entre las categorías cholo y mestizo continúa presente y es aún uno de los fundamentos del racismo, tema que debería encabezar la agenda de las investigaciones sociales hoy.

Monteras y Guardatojos⁴⁸ / Olivia Harris y Xavier Albó



El Norte de Potosí ha sido desde los primeros años de la Colonia una zona eminentemente minera. En Colquechaca, donde se encuentra el famoso “mineral de Aullagas”, hubo minería incluso en épocas precoloniales.⁴⁹ El pueblo mismo de Chayanta, una de las primeras fundaciones españolas en toda la zona altiplánica, nació probablemente a la sombra de la mina de oro prehispánica de Amayapampa. Aparte de estos ejemplos sobresalientes, había una gran cantidad de explotaciones mineras pequeñas en toda la región, en épocas previas al gran boom del estaño producido a comienzos del siglo XX, fenómeno que desarrolló notablemente la producción minera de la región. Uncía y los otros centros mineros vecinos a Llallagua, Siglo XX y Catavi, llegaron a ser el complejo minero más importante del país. El boom atrajo muchos trabajadores a la región, de modo que los inmigrantes cochabambinos, que formaron sobre todo la primera oleada, llegaron a crear un núcleo minero de habla quechua y de cultura más amestizada en medio de un campesinado aymara.

⁴⁸La primera redacción de este trabajo es de 1974 y fue presentada en el simposio sobre estratificación andina del 41 Congreso Internacional de Americanistas (México, septiembre de 1974). En 1975 fue publicado en forma ampliada en la serie Cuadernos de Investigación CIPCA (7). La presente versión publicada en 1986 incorpora datos y bibliografía aparecidas en los últimos diez años a partir de su primera edición. El nombre *Monteras y Guardatojos* recoge las expresiones usadas para aludir a campesinos y mineros en referencia a sus sombreros.

⁴⁹Joseph M. Barnadas, *Charcas 1535- 1565. Orígenes de una Sociedad Colonial*, 1973, La Paz: CIPCA.

La revolución nacional de 1952 introdujo dos cambios estructurales de envergadura: la nacionalización de la minería y la reforma agraria. La situación de alianza entre gobierno, mineros y campesinos en los primeros años de la revolución, rápidamente se convirtió en alianza entre gobierno y campesinos contra los mineros, configuración que siguió en vigencia hasta los años setenta. Por otra parte, la reforma agraria de 1953 dio tierras a los campesinos destruyendo el poder latifundista. Además organizó el sindicalismo campesino y aseguró cierta participación política a este sector hasta entonces marginado. En algunos lugares como Cochabamba, el campesinado tuvo en buena parte la iniciativa para estos procesos; en otros lugares, como el Norte de Potosí, el campesinado sólo se puso en marcha después de que se introdujeron los cambios a nivel legislativo.

Durante el gobierno militar de Barrientos, en 1965, se firmó un pacto militar-campesino que ha sido renovado por cada gobierno militar que se ha venido sucediendo hasta el presente. En términos generales, el pacto prometía ayuda directa al campesinado en forma de donaciones, obras de construcción por medio de la acción cívica de las Fuerzas Armadas (soldados en servicio militar que van a trabajar al campo) y otros tipos de ayuda que hacían que las organizaciones oficialistas del campesinado comprometieran su apoyo incondicional al gobierno en manos de los militares. El gobierno se convierte de esta forma en una especie de “padrino” aparentemente dadivoso pero que a la larga va poniendo freno a las iniciativas e intereses de las bases campesinas.

Desde la revolución de 1952 hasta la fecha (1972), la situación del país en cuanto a clases sociales no ha cambiado tanto como era de esperar. La antigua clase alta se ha reducido a una minoría muy pequeña y la clase latifundista tradicional prácticamente ha desaparecido dando paso a una nueva élite de empresarios privados y de mineros medianos. También ha aumentado la clase media de funcionarios públicos, empleados y sobre todo comerciantes. Finalmente, la clase baja sigue abarcando a un alto porcentaje de la población que incluye a la gran mayoría campesina, a los obreros, mineros y a los pequeños comerciantes y artesanos.

A nivel cultural existen también fuertes divisiones, pero que no siguen exactamente las divisiones de clases económicas. En las ciudades existe una minoría de blancos de origen hispano-criollo o europeos, y un grupo mucho más grande con su cultura mestiza o “chola”, que incluye entre otros a obreros y comerciantes pequeños. Los pueblos rurales (como los del Norte de Potosí) pertenecen también sobre todo a este grupo cholo. En cambio la cultura de los ranchos y estancias del campo, propiamente dicho, puede llamarse “india”, palabra peyorativa que indica el desdén con que el de las ciudades y pueblos miran al campo y que desde la reforma agraria ha sido parcialmente sustituida por el equivalente “campesino”.

En el Norte de Potosí el esquema cultural se refuerza con diferencias lingüísticas: la clase media habla mayormente en castellano, pero muchos saben también hablar quechua; los mineros y pequeños comerciantes son también bilingües, hablan castellano-quechua, pero con más tendencia a hablar quechua, sobre todo en el hogar y en la mina. Los campesinos, sobre todo los varones, son también bilingües pero en relación al quechua y aymara, siendo el aymara el medio de comunicación entre ellos y el quechua el idioma para entenderse con los forasteros.

En la región nortepotosina, al igual que en otras regiones andinas, existen dos zonas ecológicamente distintas: la puna, alta y árida (aprox. 3500 a 4500 mts.) donde se producen tubérculos como papa, oca y papalisa. Allí viven los rebaños de llamas y ovejas; en cambio en el valle (en realidad un sin fin de valles fragmentados), a una altura mucho más baja (aproximadamente 2000 a 3000 mts.), se produce maíz, frutas, hortalizas, etc. Desde tiempos precoloniales las dos regiones han estado estrechamente vinculadas y el sistema de explotar terrenos en ambos climas o pisos ecológicos por parte de una misma familia sigue en vigencia. Cada *ayllu* (unidad endogámica que puede tener hasta unos 10.000 miembros dispersos en un gran número de ranchos y comunidades), tiene terreno tanto en la puna como en el valle, tardando en este viaje alrededor de una semana. Antes de la presencia española en la región, el valle tenía una estructura menos desarrollada que la puna. Era una especie de colonia de las tierras altas, sin embargo esa realidad fue cambiando con el correr de los siglos. En los valles se fueron instalando muchas haciendas españolas, cosa que

no sucedió en la puna debido al clima inhóspito y a las posibilidades tan limitadas de producción agrícola de ese piso ecológico. En los valles norteptosinos, a diferencia de lo que sucedió en los valles cochabambinos, las dificultades de comunicación impidieron la creación de haciendas a gran escala, de modo que los *ayllus* norteptosinos han podido conservar por lo menos una parte de sus antiguas propiedades en el valle. Esto no significa que no hayan existido conflictos entre campesinos y hacendados, los abusos por parte de los patrones han generado desde tiempos coloniales gran cantidad de conflictos y levantamientos en la región.

Actualmente en los valles, más que en la puna, se da el antagonismo entre pueblo y campo. Levantamientos como los de Moscarí, San Pedro de Buena Vista y Toracarí muestran un creciente conflicto entre los pueblos y las comunidades campesinas circundantes. En sus orígenes estos pueblos no eran más que simples “reducciones” de los indios de los alrededores, pero poco a poco, sobre todo desde el siglo XVIII, se fueron formando en ellos nuevos grupos sociales de tipo español y mestizos. En nuestros días los pueblos han olvidado por completo su origen indio y están contrapuestos al mundo rural. La gente de los pueblos sigue explotando a los campesinos en formas más o menos sutiles. Los campesinos de ex-haciendas, que han tenido más contacto con los pueblos y el grupo dominante, ahora han adoptado muchos elementos de la cultura mestiza. Hablan mayormente quechua, se visten de cholos y muestran más espíritu comercial e iniciativa que los campesinos de los *ayllus*.

En la puna, como veíamos anteriormente, nunca hubo haciendas. En la actualidad existen algunos pueblos con características comparables a las que hemos señalado al hablar del antagonismo pueblo/campo en los valles. Las comunidades campesinas que viven en las zonas rurales de la puna mantienen el sistema tradicional de *ayllus* sin cambios hasta el presente. La puna ha tenido siempre minas importantes desde épocas precoloniales hasta el presente. Además los puneños, por pertenecer a comunidades originarias, tuvieron que acudir regularmente a la mita de Potosí. Por todo ello la puna, a pesar de su relativo aislamiento y tradicionalismo, se ha convertido

gracias a las minas, en una zona muy conectada con el mercado y con las culturas dominantes del país.

Cuando se habla de puna y valle, se tiende a caer en una suerte de dualismo idealizado, fruto de la categorización dualista tan notable en los Andes (Wachtel 1973, Albó 1975). Junto con la puna y los valles, los *ayllus* de la región reconocen una zona intermedia llamada *taypirana* en aymara, o *ch'awpirana* en quechua. Esta zona tiene un clima más templado y una producción agrícola más variada que la puna. En ella se encuentran algunos de los pueblos principales como Pocoata, Macha y Sacaca.

Se calcula que en la actualidad (1974) hay unas 400 minas pequeñas en las cinco provincias del Norte de Potosí, aparte de varias minas medianas y las dos grandes minas nacionalizadas de Catavi y Colquechaca. El complejo de estaño de la empresa Catavi (antes Patiño Mines) en la región de Llallagua–Uncía, se ha convertido en el centro comercial y la fuente principal de trabajo para una región mucho más amplia que las cinco provincias del Norte de Potosí.

El sector de los comerciantes en la región se ha desarrollado notablemente a partir de la nacionalización de las minas, a medida que la pulpería dejó de cumplir la función totalizante que tenía en tiempos de Patiño. Aparte de prestar sus servicios en los centros mineros, muchos de estos comerciantes y funcionarios mantienen también contactos habituales con los sectores rurales del contorno. Desde un punto de vista cultural, este grupo tiene una mayor afinidad con los mineros que con los campesinos. Comparten el mismo idioma quechua con algo de castellano y están unidos con frecuencia por lazos de parentesco o de compadrazgos. Ambos usan también como marco final de referencia a la sociedad nacional. Los mineros, como resultado de estar inmersos en una empresa de estilo capitalista, donde la constante referencia es el mundo occidental de las ciudades e incluso de los mercados internacionales, buscan en estos referentes y sus valores asociados, la meta final de sus aspiraciones. En todos estos puntos, el proletario minero y la clase media del sector aparecen más semejantes entre sí y forman un bloque culturalmente contrapuesto al campesino de la región circundante.

Dentro de este análisis, el caso de las mujeres merece un comentario especial. Gran parte del comercio está en manos de las mujeres. Son ellas también las que suelen rescatar los productos de los campesinos. Más aún, muchas esposas de mineros se dedican, como actividad complementaria, al comercio. Ésta es una situación que se incrementa notablemente a raíz de la disminución del poder adquisitivo en las pulperías. El varón ha quedado absorbido por su trabajo en la mina, pero no así su esposa. Ella mantiene entonces sus contactos con su pueblo de origen, y a través de ellos, cierta posición de dominación sobre los campesinos dependientes de dicho pueblo, a quienes compra, vende o hace trabajar para provecho propio. Estas rescatadoras son conocidas como “señoras”.

Dentro de un análisis basado en la división de clase surge entonces una situación paradójica, pero no por ello menos real: en el mismo hogar coexisten dos conyuges, uno altamente proletarizado y el otro asociado a una clase media incluso en algún caso explotadora. Surge entonces un constante conflicto de actitudes que en parte explica el alto porcentaje de matrimonios fracasados en las minas, en contraste con la altísima estabilidad conyugal en el campo circundante. Decimos que explica “en parte” este fracaso de matrimonios, porque influyen también otros factores. Uno de ellos es la prematura impotencia sexual del minero envejecido por la mina. Por ello y por sus constantes ausencias durante los turnos de trabajo de tarde y noche, es fácil que su esposa, aun joven, encuentre “arreglos” con otros hombres. La mayor independencia económica de la mujer a través de sus actividades comerciales facilitan también que ésta se anime al rompimiento en el caso de conflicto. Esta es una situación que se repite en muchos casos de ex-campesinos emigrados a la ciudad.

Las mujeres comerciantes o “señoras” se aprovechan económicamente de sus clientes o compadres campesinos, y por otra parte, les brindan ciertas facilidades, como podría ser el alojamiento cuando éstos acuden a los centros mineros. Sin embargo, es siempre el comerciante el que sale ganando. Cuando van los campesinos a la mina, sus transacciones son mayormente por medio de plata, pero existe también un sistema de trueque a provecho de las cholas o señoras. Ellas van al campo llevando coca, pan, azúcar y otras provisiones que cambian por productos del lugar, con una

ganancia tanto más impresionante cuanto más lejos quede la mina. Lo mismo hacen los mañazos (carniceros) que llevan ropa al campo a cambio de animales. Los campesinos se dan cuenta muchas veces de la desigualdad, pero se conforman porque para ellos es un lujo poder comprar tales cosas en su propia comunidad en vez de tener que ir hasta las minas. Además estas señoras se aprovechan de sus enlaces de compadrazgo y de la hospitalidad del campo para hacer su comercio.

Lo más corriente en Catavi es que haya una rotura más bien notable entre la mina y el campo circundante. Esto se debería a causas como las siguientes: porque los mineros ya son hijos de mineros, con lo que en la práctica han perdido el acceso real a sus antiguas tierras; porque han venido de lugares super poblados y terrenos escasos, como la lejana Cochabamba; o porque la entrada en la mina ha exigido una fuerte rotura sociocultural con el lugar de origen. Esta rotura al nivel de fuente productiva alterna no implica con todo una rotura total entre ambos mundos. Ya hemos visto la importancia de las relaciones comerciales y el papel especial de las mujeres en este punto. Hay también otros lazos que, si bien no implican la siembra de terreno por parte de mineros, si incluyen cierto acceso a los productos del campo. El minero de extracción rural sigue acudiendo a su lugar de origen con ocasión de las fiestas o intercambia regalos y productos con sus parientes o compadres que siguen en el campo. El acceso del minero a la pulpería es importante para sus parientes campesinos, quienes a su vez pueden proporcionar productos agrícolas o ganaderos necesarios para la subsistencia del minero. En los intentos de vinculación política entre mineros y campesinos, el intercambio de productos alimenticios ha sido a veces un punto tanto más importante que otros aspectos ideológicos. Ante tal necesidad mutua resulta perjudicial para ambos sectores una ruptura o un distanciamiento como el que se da con frecuencia en la región.

Sobresale en este punto la fuerte división entre dos mundos sociales y culturales. El minero, así como los comerciantes y rescatadores, pertenecen al mundo básicamente urbano, al grupo cultural cholo o mestizo, y a la tradición quechua. En cambio el campesino de los contornos pertenece al mundo rural, indio y aymara. A su vez, desde la perspectiva india, la división de clases sólo se percibe como “nosotros, indios” (*jaqi*=persona) y “los demás” (*q'ara*=blanco, pelado). Los símbolos culturales más obvios de un *q'ara* son: que habla quechua y se viste con ropa comprada, sin embargo hay muchos otros símbolos que subrayan esta diferencia, como podrían ser: la manera de divertirse, la música, los bienes que consume, etc.

En el pasado, una de las diferencias más importantes entre indios y *q'aras* era que los últimos tenían oportunidades de educarse. En los pueblos y sobre todo en la mina, existen escuelas con enseñanza completa; en cambio en el campo sólo se enseña a leer. Otro índice claro de diferenciación sociocultural es la que existe entre los jóvenes que han ido al cuartel a prestar servicio militar y los que no han ido. En general, los de los pueblos y minas van, y los del campo no van. En los casos de campesinos que van al cuartel, resulta difícil que reciban el mismo trato que los demás. Además de menospreciarles por su bajo nivel cultural, muchas veces terminan por hacerles sirvientes, privándoles así de las oportunidades educativas que hay en el servicio militar. Aparte de estos ejemplos específicos, la comida, vestimenta, música y fiestas de los campesinos son despreciadas en general. Por eso cuando un campesino va a trabajar temporalmente a la mina, casi siempre compra ropa de cholo con el primer dinero ganado y va tratando de dejar de hablar aymara.

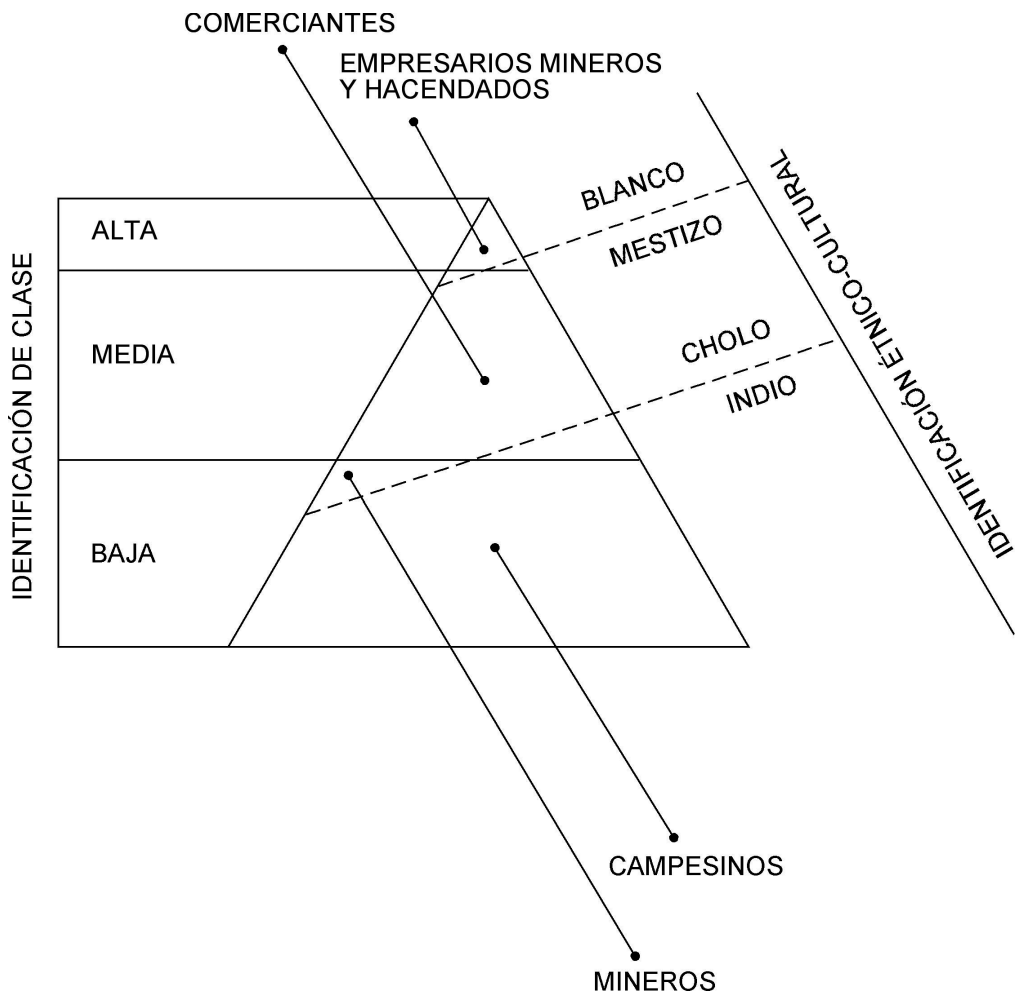
En el caso de algunos *Chullpa*, *Kharacha* y otros campesinos de *ayllus* cercanos que se han convertido en mineros estables, el conflicto sociocultural no es menos agudo. Estos campesinos-mineros se consideran cholos, es decir “civilizados”, pero siguen con las fiestas campesinas, y los campesinos de lugares más distantes tienden a verlos como no-indios (*q'aras*).

Cuando un campesino de *ayllu*, cercano o lejano, va a trabajar en forma permanente a la mina, es más probable que pierda contacto estrecho con su lugar de origen ya que hay pocos mecanismos para mantener dicho contacto y porque, como consecuencia, sufre un fuerte y brusco desclasamiento. Al adoptar la cultura de las minas empieza a tener vergüenza de su pasado, de sus parientes y de su apellido aymara. Los mineros, aunque a veces tienen menos recursos económicos y condiciones de vida peores que los campesinos, explotan a éstos, porque en su condición de asalariados, están metidos en el sistema del mercado y van generando una formación que les permite amenazar y abusar. Todas estas diferencias culturales refuerzan las diferencias de estatus creadas ya por las diferencias económicas.

Hay también entre los mineros cierta diferenciación según el decreciente grado de proletarización (de mayor a menor grado de dependencia por la venta de su trabajo). Utilizando este criterio, un primer estrato estaría ocupado por los más proletarizados, es decir, los mineros de la empresa; el estrato siguiente estaría ocupado por los mineros subsidiarios y, finalmente, los trabajadores de la minería chica, con frecuencia temporales, ocuparían un tercer estrato. En relación a esto, habría que distinguir varios tipos de mina y, por lo tanto, grupos humanos vinculados a éstas.

1. Minas privadas
2. La gran minería nacionalizada
 - 2.1 Mineros de interior mina
 - Arrendatarios
 - Locatarios
 - Veneristas
 - Lameros
 - Palliris
 - Makipura
 - 2.2 Trabajadores de exterior mina
 - 2.3 Empleados
3. Grupos subsidiarios de la empresa
4. Sector terciario

ESQUEMA 11: IDENTIFICACIÓN DE CLASE E IDENTIFICACIÓN CULTURAL EN EL NORTE DE POTOSÍ SEGÚN HARRIS Y ALBÓ.



5.10. La técnica de ejecución del k'alampeo

El huayno o huayño nortepotosino es el género musical en el que se desarrolla el k'alampeo. Existe una especie de simbiosis entre las melodías del huayño, sus acentuaciones rítmicas, la manera de ser cantado, bailado y k'alampeado. Todo es una misma cosa que se desenvuelve como un organismo vivo, como un sistema perfecto que no necesita nada y en el que nada está demás.

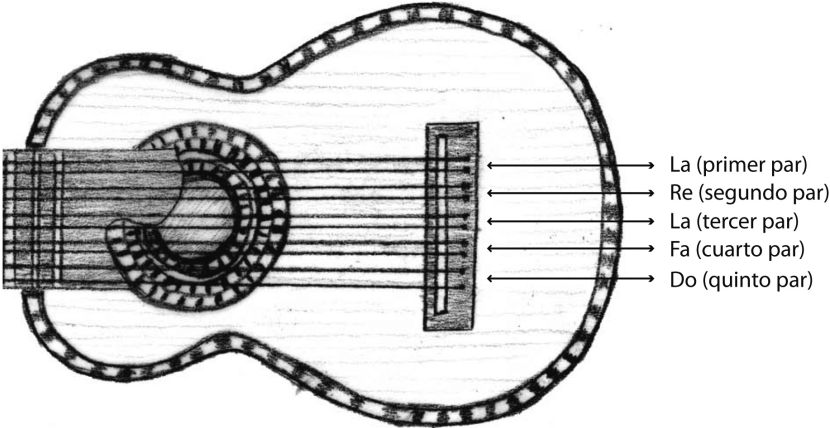
Lo que el charanguista persigue, al k'alampear con su charango, es reproducir la melodía de la canción que se está cantando, pero sin pulsar o "puntear" las cuerdas individualmente sino que rasgueando todas las cuerdas. Por esta razón es que se habla de "rasgueo melódico" cuando se quiere explicar en que consiste la técnica del k'alampeo. Rasguear una melodía pareciera ser cosa sencilla, sin embargo se trata de una elaboradísima combinación de posiciones de la mano izquierda y de movimientos hacia arriba y abajo de la mano derecha que rasguea fundamentalmente con el dedo índice y apaga los sonidos con la base del pulgar.

Los k'alampeadores utilizan diversas afinaciones, tales como: el temple diablo, el temple natural, el kinsa temple y el temple falso, entre otros, sin embargo pareciera ser que el temple diablo es el más difundido. En relación a este temple, es el segundo par de cuerdas (o segundo orden) el que lleva la melodía al momento de rasguear, esto se debe a que el segundo par es el más agudo y por lo mismo, el que tiene mayor presencia sonora. Cada nota de la melodía tiene una posición determinada y asociada a la mano izquierda (que al pisar las cuerdas, además, produce los acordes que armonizan la canción). No se trata sencillamente de rasguear esas posiciones, sino que se trata de hacer resaltar la melodía (dentro de los acordes que se van formando), para lo cual es necesario que el rasgueo de la mano derecha vaya dándole importancia a algunas cuerdas más que a otras. Además, con el mismo fin de poder dibujar mejor la melodía rasgueada, es necesario a veces que algún dedo de la mano izquierda enmudezca alguna cuerda. Para completar el cuadro expresivo, los k'alampeadores además utilizan ligados entre notas distintas que se logran deslizando algún dedo de la

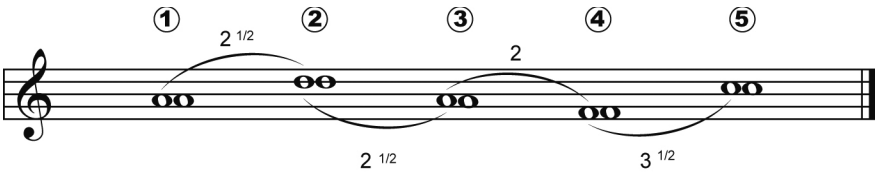
mano izquierda entre un espacio y otro del diapasón. Todo esto conforma un rico universo de posibilidades y recursos que, en definitiva, permiten que la melodía se distinga tan clara como cuando la canta la voz humana.

En general los temples corresponden a una relación interválica entre los pares de cuerdas, esto significa que la tonalidad o “altura” de la canción puede variar de acuerdo al registro vocal del cantante sin cambiar el temple. Obviamente, esto será factible en la medida que se conserve la misma interválica entre los pares de cuerdas para cada temple. Como todas las cuerdas metálicas tienen el mismo grosor, es prudente no bajar ni subir demasiado la tonalidad de la canción ya que al quedar las cuerdas con baja tensión pierden sonoridad, y al quedar con demasiada tensión corren el riesgo de cortarse. En el caso del temple diablo, el cuarto par (que es el más grave), no debería quedar muy suelto y el segundo par (que es el más agudo), no debería soportar mucha tensión. Si fuese necesario algún ajuste que exceda las posibilidades de las cuerdas del charango, entonces es conveniente usar un charango más pequeño (para registros más agudos) o un charango más grande (para registros más graves). Al referirme al tamaño del charango, no me refiero sólo al tamaño de la caja de resonancia, sino fundamentalmente al largo de sus cuerdas, es decir, a la longitud vibrante de ellas. Actualmente existe una cierta estandarización en la construcción de charangos k'alampeadores. Al respecto, existe un tamaño cuya longitud vibrante es de 36 cm y que permite afinar el segundo par de cuerdas en la nota re, y con ello, entonar melodías en la tonalidad de re menor. En adelante, para los tres ejemplos de huayños que transcribiré, utilizaré el temple diablo en re menor; esto permitirá una manera más fácil de comparar las piezas musicales entre si.

El temple diablo en las cuerdas del charango:



El temple diablo en el pentagrama:



5.11. Transcripciones

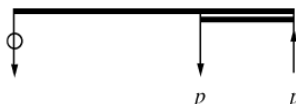
A continuación transcribiré tres huayños, uno de cada k'alampeador entrevistado. Para tal fin usaré el temple diablo (que es el temple en el que están compuestas las tres piezas musicales) y un charango cuya longitud vibrante es de 36 cm. Estas condiciones permitirán entonces moverse dentro de la tonalidad de re menor en el caso de las tres canciones.

Para cada huayno escribiré:

- La letra de la canción
- Las posiciones de la mano izquierda o “pisadas”
- La digitación y movimientos de la mano derecha
- La línea melódica que se desprende del canto del charango
- La clave americana y el rasgueo de la guitarra acompañante

En la mayoría de los huayños nortepotosinos se canta una estrofa en español y otra en quechua. Además entre cada estrofa cantada existe una estrofa exclusivamente instrumental cuyo protagonismo está reservado al charango k'alampeador que motiva el zapateo de las parejas que bailan. Al comienzo de cada canción se reserva uno o dos compases al charango en solitario, luego se suman simultáneamente la guitarra y el contrabajo que, a modo de introducción, van preparando el momento para que entre la voz. En algunas ocasiones el contrabajo se reemplaza por una segunda guitarra que pulsa las bordonas a modo de bajo y en otros caso esta misma guitarra “bordoneada” se suma al dúo charango - contrabajo. La guitarra acompañante rasguea los acordes que definen claramente el movimiento armónico de la canción y que, en el caso de las transcripciones, aparecerán anotados en clave americana. El rasgueo de esta guitarra acompañante siempre seguirá el patrón rítmico formado por una corchea y dos semicorcheas, en una combinación conocida comúnmente con el nombre de “galopa” en la que se acentuará levemente la primera semicorchea.

La digitación del rasgueo de la guitarra acompañante es la siguiente, donde la letra “p” corresponde al dedo pulgar de la mano derecha y el círculo en la plica corresponde al apagado:



Cabe mencionar que las canciones que transcribiré recogen los recursos interpretativos propios de la técnica k'alampeadora y, desde esta perspectiva, la escritura musical da cuenta de esta técnica aplicada a las canciones transcritas. Dicho de otra forma, no se trata de una “fotografía” de alguna de las versiones que pudieran interpretar sus compositores. Esto es bueno destacarlo ya que me parece muy acertado lo que dijera Jorge Oporto cuando recomienda no transformarse en un imitador que se esfuerza en copiar tal o cual versión. Lo importante es recoger la técnica y hacer una versión propia. Esto tiene sentido también porque cada cultor, además de tener una manera propia que lo diferencia de otro cultor, siempre estará innovando e improvisando en cada una de las versiones que tenga para una misma canción.

Queriendo Llorar (Bonny Terán)

Instrumental

*Robar corazones prefiero,
borrar mis delitos no puedo.
□□:Prisionero yo soy por ellos,
loco me tienen tus cabellos :□□*

Instrumental

*Imallaykitataq japiny,
kallillaykitañas puruni.
□□: Manañas nokapichu kani,
wayñullatañas mascasiani :□□
□□*

*¿Qué tengo de ti?
Por tu calle ya no camino.
□□ : No estoy en mí,
la muerte no más ya estoy buscando :*

Instrumental

*A las orillas de aquel río,
paso las horas divisando.
□□: Hasta que las aguas corriendo,
me digan porqué estás llorando :□□*

Instrumental

QUIERIENDO LLORAR

BONNY TERÁN

The first system of guitar notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a 2/4 time signature, followed by a 1/4 time signature, and then a 2/4 time signature. It contains three measures of music with triplets of eighth notes. The lower staff is a bass clef with a 2/4 time signature, followed by a 1/4 time signature, and then a 2/4 time signature. It contains three measures of music with triplets of eighth notes. Above the upper staff are six guitar chord diagrams, and below the lower staff are six guitar chord diagrams. The notes in the upper staff are 'i a i i' and 'i i i'. The notes in the lower staff are 'M p p', 'M p p', and 'M p p'. Chord labels 'Bb' and 'F' are placed below the lower staff.

The second system of guitar notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a 2/4 time signature, followed by a 1/4 time signature, a 3/4 time signature, and a 2/4 time signature. It contains four measures of music with triplets of eighth notes. The lower staff is a bass clef with a 2/4 time signature, followed by a 1/4 time signature, a 3/4 time signature, and a 2/4 time signature. It contains four measures of music with triplets of eighth notes. Above the upper staff are eight guitar chord diagrams, and below the lower staff are eight guitar chord diagrams. The notes in the upper staff are 'i i i i a i i' and 'i i i a i i i i'. The notes in the lower staff are 'M p p', 'M p p', 'M p p', and 'M p p'. Chord labels 'A7' and 'Dm' are placed below the lower staff.

The third system of guitar notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a 2/4 time signature, followed by a 1/4 time signature, and a 2/4 time signature. It contains three measures of music with triplets of eighth notes. The lower staff is a bass clef with a 2/4 time signature, followed by a 1/4 time signature, and a 2/4 time signature. It contains three measures of music with triplets of eighth notes. Above the upper staff are six guitar chord diagrams, and below the lower staff are six guitar chord diagrams. The notes in the upper staff are 'i i i a i i i i' and 'i i i i a i i'. The notes in the lower staff are 'M p p', 'M p p', and 'M p p'. Chord labels 'Bb' and 'F' are placed below the lower staff.

The musical score consists of three measures, each with a different time signature: 3/4, 1/4, and 3/4. Above the staff are fretboard diagrams for each measure, showing fingerings for notes. The first measure (3/4) features two triplet patterns of eighth notes with fingerings 'i i i' and 'i i i'. The second measure (1/4) has a single eighth-note triplet with fingerings 'a i i i i'. The third measure (3/4) contains two triplet patterns of eighth notes with fingerings 'i a i i i' and 'a i i i i'. Below the staff, the bass line uses 'M' for mutes and 'p' for palm mutes. The third measure includes chord diagrams for A7 and Dm. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Transcripción: Italo Pedrotti

Los Mineros de Bolivia (Alberto Arteaga)

Instrumental

*II: Los mineros de Bolivia
todos trabajan
con su coca y su cigarro
en sus diferentes rajos :II*

*II: ¡Ay minerito!, ¿qué vas a hacer?
¿Hay que explotarlos hasta morir?,
¿Destruyendo los pulmones
en los profundos socavones? :II*

Instrumental

*II: Nadie es libre de la muerte
amigos míos.
¡Que triste!, triste es la mina,
para morir malpagado :II*

*II: ¡Ay minerito!, ¿qué vas a hacer?
¿Hay que explotarlos hasta morir?,
¿Destruyendo los pulmones
en los profundos socavones? :II*

Instrumental

LOS MINEROS DE BOLIVIA
ALBERTO ARTEAGA

The first system of the musical score consists of three measures. Above the staff, there are guitar chord diagrams for F major, G major, and F major. The first measure is in 2/4 time, the second in 3/4, and the third in 2/4. The melody is written in a single line with fingerings (i, a, i) and accents. The bass line is written in a single line with fingerings (M, p, p) and accents. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of two measures. Above the staff, there are guitar chord diagrams for F major and G major. The first measure is in 2/4 time and the second in 3/4. The melody and bass line continue with fingerings and accents. The system concludes with a double bar line.

The third system of the musical score consists of two measures. Above the staff, there are guitar chord diagrams for A7 and Dm. The first measure is in 3/4 time and the second in 2/4. The melody and bass line continue with fingerings and accents. The system concludes with a double bar line.

System 1: Treble clef with guitar tablature and bass clef with bass line. The tablature shows fingerings (i, a, i, i) and dynamics (p). The bass line includes chord labels B^b, F, and G. The system contains six measures of music.

System 2: Treble clef with guitar tablature and bass clef with bass line. The tablature shows fingerings (i, a, i, i) and dynamics (p). The bass line includes chord labels B^b, F, and G. The system contains six measures of music.

System 3: Treble clef with guitar tablature and bass clef with bass line. The tablature shows fingerings (i, a, i, i) and dynamics (p). The bass line includes chord labels G and F. The system contains six measures of music.

IV

3

i *a* *i* *i* *i* *i* *i* *i*

3

i *a* *i* *i* *i* *i* *i* *i*

3

i *a* *i* *i* *i* *i* *i* *i*

3

i *a* *i* *i* *i* *i* *i* *i*

M p p M p p Dm 3

M p p M p p

Transcripción: Italo Pedrotti

Corazón a Corazón (Jorge Oporto)

Instrumental

*Corazón a corazón, negrita,
quisiera pagar mi deuda, negrita.
□□: ¿Qué delito he cometido, negrita?,
me castigas sin motivo, negrita :□□*

Instrumental

*Mi pequeño corazón, negrita,
ha sufrido desde niño, negrita.
□□: De chico por una chica, negrita,
ahora por una vieja, negrita :□□*

Instrumental

*A mañas waqachiwaychu, negritay,
Waqcha waway kita hina, negritay.
□□: Wañupunay ratollapis, negritay,
negrita
Munaykuricuwankyman, negritay :□□*

*Ya no me hagas llorar, negrita
como a tu pobre hijo, negrita
□□: En el momento de mi muerte,
ahí me vas a querer :□□*

Instrumental

CORAZÓN A CORAZÓN
 JORGE OPORTO

The first system of guitar notation consists of three measures. Each measure includes a guitar chord diagram at the top, a treble clef staff with a melodic line, and a bass clef staff with a bass line. The measures are in 3/4, 2/4, and 1/4 time signatures respectively. The bass line features triplets of eighth notes with fingerings 'i i i' and 'M p p'. Chord diagrams show various fingerings for chords F, Bb, and F. The treble clef staff contains melodic lines with triplets and slurs.

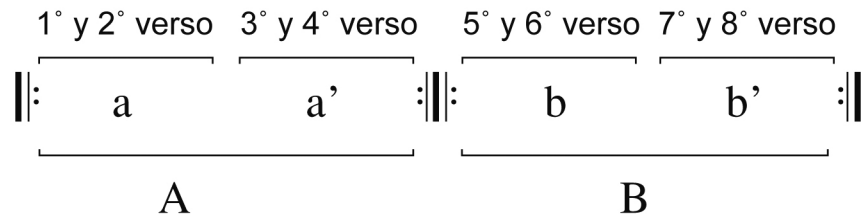
The second system of guitar notation consists of three measures. Each measure includes a guitar chord diagram at the top, a treble clef staff with a melodic line, and a bass clef staff with a bass line. The measures are in 3/4, 2/4, and 3/4 time signatures respectively. The bass line features triplets of eighth notes with fingerings 'i a i i' and 'i i a i i'. Chord diagrams show various fingerings for chords G, F, A7, and Dm. The treble clef staff contains melodic lines with triplets and slurs.

The third system of guitar notation consists of three measures. Each measure includes a guitar chord diagram at the top, a treble clef staff with a melodic line, and a bass clef staff with a bass line. The measures are in 3/4, 2/4, and 1/4 time signatures respectively. The bass line features triplets of eighth notes with fingerings 'i i i' and 'i i i'. Chord diagrams show various fingerings for chords Bb, G, F, and Bb. The treble clef staff contains melodic lines with triplets and slurs.

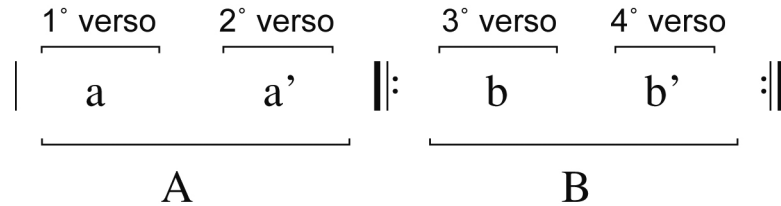
The musical score consists of two systems. The first system is in 3/4 time and contains six measures. The second system is in 2/4 time and contains three measures. Each measure includes a guitar fretboard diagram, a melodic line with fingerings (i, a, p) and accents, and a bass line with fingerings (M, p) and accents. Chords G, F, A7, and Dm are indicated in the bass line of the second system.

Transcripción: Italo Pedrotti

“Los Mineros de Bolivia”



“Corazón a Corazón”

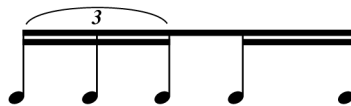


Evidentemente las tres canciones tienen la misma estructura formal, además se cumple una condición similar en lo que respecta a la línea melódica de cada canción. Me refiero a que entre a - a' , y entre b - b', el movimiento melódico sigue la lógica de “antecedente” – “consecuente”. Básicamente podría decirse que las tres piezas musicales comparten la estructura del género canción compuesto por dos partes A y B. La canción “Los mineros de Bolivia” sólo difiere de las otras dos en que cada sección es de dos versos y la parte A se repite. Esta fórmula estructural evidenciada en estas tres canciones es muy común en todos los huayños nortepotosinos, donde el charango conserva el mismo esquema formal de las estrofas cantadas cuando desarrolla sus intervenciones instrumentales

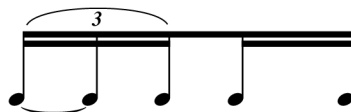
Métrica y figuras rítmicas

Desde el punto de vista métrico, es un hecho muy recurrente que las canciones k'alampeadas se enmarquen en una estructura compuesta por compases de 2/4 y 3/4. Esta alternancia métrica es muy característica en los huayños nortepotosinos, que los define y diferencia notoriamente de los huayños más urbanos que permanecen siempre en 2/4. Haciendo un análisis mucho más preciso en relación a la métrica que define el tipo de compás en esta música, me he permitido reemplazar determinados compases de 3/4 por dos compases, uno de 2/4 y otro de 1/4. Esta licencia responde a la necesidad de expresar la real acentuación que tienen las melodías y que dan cuenta de un universo musical muy característico y por ende, distinto al occidental.

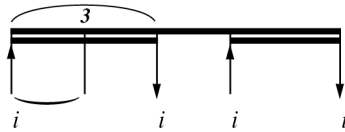
En relación a las agrupaciones de las figuras rítmicas, existe una agrupación muy recurrente que funciona como una célula rítmica que nos acerca bastante a lo que se podría definir como la matriz rítmica del huayño. Me refiero particularmente al patrón rítmico compuesto por un tresillo de semicorchea y dos semicorcheas:



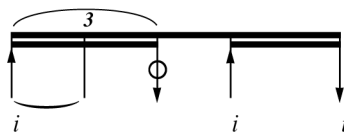
Si ligamos las dos primeras notas del tresillo de semicorchea se obtiene la siguiente figura:



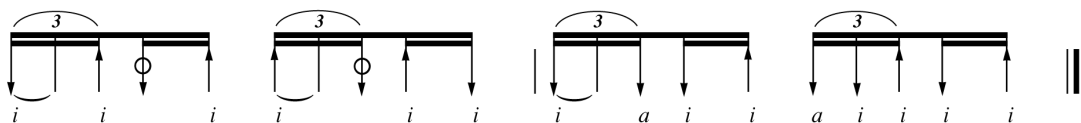
Reemplazando ahora las cabezas de las notas por flechas que indican la dirección del movimiento de la mano derecha que rasguea con el dedo índice (*i*), el patrón queda de la siguiente forma:



La dirección del movimiento de la mano derecha puede ser hacia arriba (desde los pies a la cabeza) o hacia abajo (desde la cabeza a los pies). Siempre se rasguea utilizando el dedo índice y eventualmente el anular. El apagado es un rasgueo que apaga el sonido de las cuerdas con el borde interno del pulgar y se simboliza por una flecha descendente con un círculo al medio. Si se incluye el apagado ahora, el patrón queda finalmente anotado de la siguiente manera:

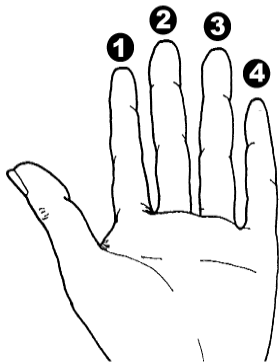


Existen muchas combinaciones de movimientos, a continuación presentaré dos compases con algunas de estas combinaciones. La letra "a" corresponde al dedo anular de la mano derecha.



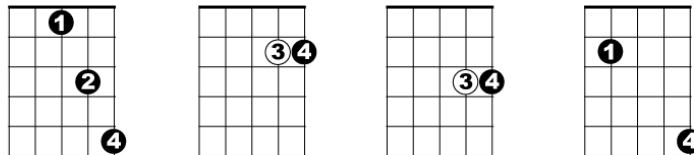
DEDOS DE LA MANO IZQUIERDA

Para los diagramas de acordes o “pisadas”



DIAGRAMAS DE ACORDES

Los números encerrados en un círculo negro se refieren a los dedos de la mano izquierda que pisan completamente las cuerdas, en cambio los números en círculos blancos se refieren a los dedos que mutean o silencian las cuerdas al ser pisadas suavemente.



Armonía

Como ya he dicho anteriormente, los huayños analizados en este capítulo están tocados con el charango afinado en temple diablo, cuyo segundo par corresponde a la nota re. Esto genera una situación que nos remite a un eje armónico determinado, caracterizado por el encuentro del reposo en el acorde Dm y su consiguiente vínculo con la tonalidad de re menor, hecho que nos llevaría a concluir, por lo tanto, que las canciones están en esa tonalidad. Sin embargo, si se analiza con mayor atención la situación, sobre todo considerando que el presente planteamiento armónico y el análisis que se desprende de él tienen su necesaria expresión en el acompañamiento de la guitarra, es posible darse cuenta que la primera parte de las estrofas están en la tonalidad de fa mayor, y por lo tanto el acorde F funciona como acorde de tónica y el acorde Bb como sub-dominante. En las secciones finales o de remate de las estrofas, intervienen los acordes A7 y Dm, que funcionan respectivamente como dominante séptima y tónica de la tonalidad de re menor. Esta es una relación muy lógica ya que se trata de una tonalidad mayor asociada a su relativa menor y que en este caso, al complementarse de manera recíproca, generan una dualidad muy notable que se deja sentir en la mayoría de los huayños k'alampeados. El tema de la bimodalidad es muy recurrente cuando se analiza la música andina, en este sentido, el investigador Rodolfo Holzmann⁵⁰ afirma que:

"Uno de los conceptos típicos de la escala pentatónica peruana, para expresarlo en términos prestados del sistema armónico europeo, es su carácter bimodal. Sus melodías giran, casi siempre, alrededor de dos centros tonales: uno en la primera parte, correspondiente al clásico modo "mayor" y el otro, en la parte conclusiva y de forma descendente-cadencial, al modo "menor".

⁵⁰ Holzmann, Rodolfo, "De la trifonía a la heptafonía en la música tradicional peruana", Revista San Marcos, N° 8, Lima, 1968.

En ciertos momentos de los huayños “Corazón a Corazón” y “Los Mineros de Bolivia”, la melodía se armoniza con un acorde de paso que genera una situación armónica muy particular y característica de ciertas canciones andinas, me refiero al acorde G que en el contexto armónico en el que se encuentra (tonalidad de fa mayor) debería naturalmente ser un acorde menor (por tratarse del segundo grado de la escala), sin embargo, como se trata de un acorde mayor, estamos frente a lo que se conoce como un “intercambio modal”, que resulta ser una situación muy bienvenida dentro de este contexto. El acorde G usado de esta manera, se transforma en un recurso armónico bastante utilizado en los huayños k’alampeados. De hecho, Bonny Terán ha compuesto muchos huayños donde utiliza este intercambio modal. Sin ir más lejos, su conocida canción “Abierto mi corazón” da prueba de ello.

Como dijera anteriormente, el análisis expuesto corresponde a la estructura armónica de las canciones en función de la guitarra acompañante. Si tuviese que hacerse un análisis armónico en función del charango k’alampeador, habría que analizar cada posición de la mano izquierda sobre las cuerdas del diapasón y su correspondiente armonización de acuerdo a los acordes que se definen para cada punto de la melodía. Es posible establecer que existe una suerte de “fórmula armónico-melódica” que el k’alampeador va desarrollando durante su ejecución, de tal forma de cohesionar la melodía (siempre pentáfona) y el acompañamiento armónico que se desprende de las pisadas que realiza la mano izquierda. Digo que es una suerte de fórmula porque el ejecutante sabe perfectamente qué posición de la mano izquierda sirve para cada nota de la melodía. De esto se desprende por lo tanto, que existe un repertorio bien determinado de posiciones o pisadas asociadas al temple diablo, así como existen también otras pisadas asociadas a otros temples. Los acordes resultantes que se producen al rasguear el charango no son necesariamente los mismos que va rasgueando la guitarra (acordes mayores, mayores con séptima y menores), sino que en muchos casos se trata de acordes “suspendidos”, “híbridos” o “huecos” (add 9, add 11, sus 4, etc.) que se forman al quedar cuerdas al aire (sin pisar) mientras se rasguea la melodía con el resto de las cuerdas. La textura armónica que se produce es muy rica, sobre todo gracias a que el charango posee cuerdas de metal que permiten mayor sostenimiento del sonido y abundancia de armónicos.

Sintiendo más que entendiendo

En este momento quisiera aventurarme a hacer un análisis en función de lo que los huayños k'alampeados producen en quienes escuchan, cantan y bailan estas canciones. Sin duda que esta música representa a mucha gente primero que nada por su poesía, que habla del lugar de origen, de los paisajes y de la belleza de la mujer nortepotosina, del amor y sobre todo del desamor. Este es precisamente el tema más recurrente, me refiero al dolor producido por una cholita traicionera, esa cholita joven, independiente y de personalidad fuerte, enfrentada a tener que trabajar en el comercio y a amar a un minero ausente que prácticamente vive al interior de la mina. Los huayños entonces se transforman en el refugio, el desahogo y consuelo del hombre que termina solitario.

En cuanto a la conocida relación que ha existido en la música occidental entre las tonalidades menores asociadas a la tristeza y tonalidades mayores asociadas a la alegría, me gustaría resaltar el hecho de que todas las estrofas de los huayños k'alampeados comienzan en una tonalidad mayor que va desembocando de manera muy natural en su relativa menor al momento de concluir la estrofa, este hecho, por supuesto permite que el discurso melódico tenga una conducción que va muy de la mano con el texto, desde un estado de menor compromiso emocional a uno de mayor compromiso. Es decir, cada estrofa termina con un dejo de tristeza que inmediatamente se contrasta con la intervención del solo de charango en modo mayor, logrando un efecto reparador desde el punto de vista emocional, y que es evidenciado notoriamente por las palmas y el zapateo de los oyentes.

La dualidad armónica detectada en los huayños k'alampeados es fácilmente relacionable con aquel fundamental concepto de dualidad complementaria y recíproca perteneciente a la cosmovisión andina. Esto explicaría entonces el hecho de que una tonalidad menor coexista en una misma canción con una tonalidad mayor. Dicho de otra forma, es posible darse cuenta que la tristeza puede convivir y ser parte de la alegría, que se pueda bailar una canción triste y que la música, en definitiva, puede llegar a ser el remedio necesario para los dramas de la vida.

Relato 6: Colquechaca, 24 de febrero de 2012

Llegamos a Colquechaca el día anterior, éramos cinco viajeros que nos habíamos propuesto huir de los carnavales urbanos para pasar esas fechas en los pueblitos nortepotosinos. Me refiero a mi querido amigo Lautaro Toscano, su colega de música y periplos, Alejandro Vasto, ambos argentinos, el inglés Rudi Schmidth, que había sido mi alumno de charango un par de meses antes en Chile, y Macarena, mi pareja y actual madre de nuestro pequeño hijo Malku.

Habíamos pasado por Macha días atrás, donde el cariño de un grupo de residentes y del musicólogo francés Philippe Lyevre, nos estaba haciendo difícil partir en busca de una comparsa de charanguistas que, al parecer y según las indicaciones de mi amigo Daniel Villavicencio, podríamos encontrar en Colquechaca. En Macha, y gracias a la gestión de nuestro amigo Philippe, tuvimos la oportunidad de conocer a Florencio Barahona, un anciano charanguista macheño que todavía toca los temples antiguos y que están prácticamente en extinción. Para hablar de don Florencio habría que dedicar un capítulo entero, cosa que quedará pendiente para otra oportunidad.



Florencio Barahona

Esa mañana salimos temprano de la casa donde nos alojamos en Colquechaca, se sentía el ambiente de fiesta que se venía prolongando desde al menos dos días en el pueblo. Pregunté a unas personas y me dijeron que al final del camino principal, en la cima de un cerro, estaban las comparsas preparándose para comenzar la jornada de pasacalle. Respecto a los charanguistas, me decían que también estaban en la colina y que estaban "latigándose". No entendía a lo que se referían con ese término, así que decidí ir a investigar mientras mis compañeros se fueron a observar a los tocadores de sicus y a la comparsa de mujeres. Le pedí prestado su charango a Macarena y me dirigí rumbo a la cima.

Estaba lloviznando y entre la bruma me guiaba el sonido de los charangos que sonaba a la distancia. Poco a poco vi aparecer a un grupo de hombres, unos ochenta o cien. Estaban relativamente dispersos, conversando en pequeños grupos, brindando y riendo animadamente mientras se vestían con poleras negras y blancas que decían "hualaychos"⁵¹2012". No alcancé a darme cuenta, cuando uno de ellos me ofreció un trago de whisky en la tapa de la botella. Mientras tomaba me preguntó si acaso tocaba charango, indicándome con el dedo el charango de Macarena. "Bueno, sí", le contesté, mientras hacía algunos acordes. "Tocá esto pues", me dijo, mientras rasgueaba una melodía repetitiva. Afortunadamente no era complicado poder imitarlo, así que comencé a tocar aquella melodía mientras se acercaban otros hombres con más botellas de whisky en sus manos. Me presenté, hicimos otro brindis, y seguimos tocando la melodía aquella. Me dijeron que si quería unirme a la tropa era bienvenido, así que me pasaron una polera negra y me invitaron a presenciar la ceremonia de recibimiento del nuevo alférez. Se trataba del traspaso de las indumentarias del alférez del año anterior al del año en curso. Me llamó la atención que entre los atuendos figuraba un gran látigo con una masa de cuero enrollada en la punta.

⁵¹Hualaycho o *Wallaychu* es el nombre que se le asigna a un tipo de charango pequeño equivalente al Maulincho. También se trataría de un personaje popular de la tradición puneña caracterizado por tener buena voz, ser bohemio y buen tocador de charango. Según Jesús Lara, en su diccionario qheshwa – castellano, este término tiene su equivalencia española con el término "azotacalles", que significa vago, haragán, callejero o desocupado.

Después de brindar y ofrecer un trago a la Pacha-Mama, comenzó lo que poco más tarde comprendí se trataba de una ceremonia de iniciación. Se abre un gran círculo entre los asistentes, el alférez queda al centro junto a un hombre colgando del cuello de otro que lo sostenía sobre su espalda. Todos comienzan a gritar la palabra "tradición", una y otra vez, hasta que el alférez dando vueltas el látigo en el aire, lo azota con mucha fuerza y precisión contra las nalgas del aspirante a charanguista. Lo mismo se repite una segunda y una tercera vez. El hombre baja tambaleándose de las espaldas de su compañero tratando de caminar normalmente, pero el dolor lo hace tastabillar una y otra vez, hasta que recibe un trago de whisky que parece reincorporarlo a la vida nuevamente. Bajo el látigo pasan alrededor de una docena de aspirantes. Algunos jóvenes que querían someterse al ritual eran rechazados por el alférez ya que se trataba de un acto reservado sólo para los mayores de edad. Yo miraba mi camiseta con la inscripción en el pecho y me sentía cada vez menos digno de usarla. Entonces, cuando ya parecía que había terminado todo, me acerco al alférez y le digo que quiero tocar. Me pregunta si conozco la melodía, y antes que yo pudiera responder, uno de los participantes se me adelanta y le dice: "el chileno ya aprendió, conoce la melodía".

Después de recibir el primer azote, el dolor era tan intenso que no imaginaba cómo iba a ser capaz de soportar los dos restantes. Sentía los gritos que daban vueltas en mi cabeza: ¡tradición!, ¡tradición!, ¡tradición!. El segundo golpe vino sin tardar y el tercero también, exactamente en la misma zona de mi cuerpo, lo que acrecentaba el dolor aún más. Sin embargo, al poner mis pies en la tierra, sentí una euforia indescriptible, una sensación de júbilo que me invitaba a ser parte de lo que ahí estaba pasando, con todo el derecho ganado, como un hualaycho más. El dolor entonces se transformó en la llave que abrió mi conciencia a esta experiencia que comenzaba esa mañana. La llovizna cesó y el cielo comenzó a abrirse dejando entrar los rayos del sol que iluminaban todo el pueblo. Era una vista fantástica de Colquechaca desde las alturas.

Ya dispuestos a bajar, me ofrecen un último trago de whisky y un ramillete de ramas verdes que formaban parte del atuendo de los charanguistas. También me piden que enrolle el borde del pantalón hasta la altura de la rodilla izquierda y me

recalcan que no debo separarme del grupo en todo el día ni hablar con mujeres. Yo no entendía el significado de estas formalidades ni tampoco conocía “las normas” a las que algunos se referían, sin embargo trataría de hacer todo lo que los demás hacían.

Comenzamos a bajar la colina rumbo al pueblo. Primero iba el alférez, con una gruesa trenza de serpentinas en el cuello. Le seguíamos todos los charanguistas, algunos guitarristas y tocadores de ronroco también. Los charangos rasgueando sin cesar aquella melodía de 16 compases, que primero se cantaba y en la repetición se silbaba. A nuestro alrededor bailaban los hombres de camiseta blanca, que por momentos se adelantaban y bailaban frente a toda la tropa. Sin dudas que habían otras cofradías que iban delante nuestro y otras que iban detrás, sin embargo para mí, era esa la música que escuché durante toda la marcha. Parte importante del grupo eran tres hombres que cargaban baldes con chicha de maíz, de tal forma que constantemente nos estaban ofreciendo tragos en unos pocillos hechos de calabaza. Además, de vez en cuando las personas que estaban en las veredas del pueblo también nos ofrecían cerveza en latas. En realidad, al cabo de un tiempo, la mayoría ya estábamos sintiendo los claros efectos de tanta generosidad.

El pueblo estaba en pleno carnaval, las casas adornadas con banderines y serpentinas, challas en el cabello, harina en la cara, agua en el cuerpo. Se sentía el ruido de los petardos entre las risas y gritos de las personas. Repentinamente escucho que todos los hualaychos comienzan a gritar ¡tradición!, ¡tradición!. Entonces veo al alférez propiciar un feroz latigazo a un hualaycho que había salido de la fila a conversar con una mujer. Sigue la marcha y al cabo de unos minutos se repite la escena pero con un hualaycho que estaba posando para una foto. Las personas disfrutaban del espectáculo y al parecer los azotados también. Mientras avanzábamos veía a los niños en la calle jugando con cordeles, tal como si fuesen látigos, y a otros pequeños más allá tocando charango.

Justo cuando el hambre me empezaba a recordar que era hora de comer algo, el alférez detiene la marcha y nos invita a sentarnos en las veredas de la calle porque estábamos frente a su casa y había preparado comida para todos, como es la

tradición. Choclo, papas y carne era el menú que compartimos todos en aquel momento. Las reglas se dejaban de lado y la camaradería, la conversación, las fotos y los chistes tomaron su espacio. Al rededor de unos 40 minutos duraría ese momento, luego de los cuales reanudamos la marcha con el corazón y el estómago contentos.

Siguió la música, el baile, los latigazos, la chicha, la cerveza y el singani. No se por cuanto tiempo, pero en algún momento llegamos al otro extremo del pueblo. Completamente borrachos, éramos todos hermanos. Yo regalé el mar chileno a cuanto boliviano me lo pidió. Entre abrazos y promesas cada uno trataba de mantenerse en pie de la manera más digna posible. Yo no recuerdo cómo llegué de regreso al cerro de donde partimos, y mientras escuchaba a los sicuris que tocaban todavía, me desplomé sobre la hierba húmeda.

El siguiente recuerdo que tengo es que mis amigos Lautaro y Alejandro me recogieron del suelo y me llevaron a la casa donde Macarena me atendió con esmero tratando de aguantar la risa mientras yo repetía incesantemente: “mar para Bolivia

Con el tiempo me di cuenta que lo que había hecho, más que una iniciación, había sido un rito de fertilidad. Efectivamente, eso era lo que celebraban los hualaychos, Las hojas verdes, la canción en quechua, la época de la fiesta, todo estaba dirigido hacia el rito de la vida. Cuando nuestro hijo nació justamente un año después, en la segunda quincena de febrero, entendí que había sido el regalo que la montaña nos había obsequiado.



CONCLUSIONES

Al momento de poner fin a este trabajo y de pensar en las conclusiones, me resulta inevitable recordar diversas situaciones que fueron claves para ir armando el tejido que hoy me permite entender mucho mejor el panorama del charango boliviano. Poco a poco fui descubriendo que el charango y su música estaban presentes en distintos sectores de la sociedad boliviana y que además, este instrumento se posicionaba como un eje transversal entre dichos sectores. Una vez que pude distinguir este hecho, comencé a tratar de identificar a estos grupos humanos con el fin de establecer algún tipo de frontera que los delimitara y definiera. Fue así como llegué a darme cuenta que las distinciones observadas no eran sino aquellas que se habían comenzado a dibujar como producto de la evolución de la sociedad boliviana a través de un largo proceso histórico, que se basaban en factores tanto raciales como económicos y que, en definitiva, daban cuenta de una necesaria búsqueda de identidad por parte de la población en su conjunto.

Si bien he observado que el charango k'alampeador pertenece al universo cultural del sector cholo boliviano, no pretendo con esto ser categórico y cerrar las eventuales movi­lidades que en su desarrollo este estilo pueda experimentar. De hecho, pienso que en la actualidad el estilo está desplazándose paulatinamente hacia el sector mestizo y hacia el mundo indígena de Bolivia. Prueba de esto es que ya se están realizando conciertos de k'alampeadores en teatros con bastante concurrencia de público, y que los jóvenes habitantes de las zonas rurales están incorporando el repertorio y la técnica del k'alampeo a sus propios usos. Entre el mundo indígena y el mundo cholo existe un vínculo bastante estrecho que permite esta relación de "ida y vuelta" de manera muy natural, situación que no se da tan fácil entre la música del cholo y la del mestizo y menos aun entre la del mestizo y el indio (figura 1).

Otro aspecto revelador en el transcurso de la investigación tiene que ver con el hecho de constatar que el estilo k'alampeado tiene un origen minero. De acuerdo a los relatos de sus cultores y al análisis de la historia de la región, queda de manifiesto que

esta expresión musical se origina gracias a que la actividad minera posibilita el nacimiento de un nuevo actor social: el minero norteñosino. Este personaje que va tomando forma y adquiriendo una identidad cultural determinada, es quien se autodefine por oposición y contraste como un individuo distinto al indígena y se adscribe al mundo obrero. Ya no se trata del indígena obligado a extraer la plata bajo el sistema de la mita colonial, sino que se trata del minero inserto en el sistema de producción capitalista desarrollado en Bolivia a partir del auge del estaño en plena revolución industrial.

Si consideramos como un “macro escenario” a la región andina en su totalidad, es decir, aquella región en donde hoy es posible encontrar manifestaciones culturales provenientes de los pueblos de habla aymara-quechua que han sido modelados por el sincretismo y los correspondientes procesos de mestizaje, y en este contexto posicionamos al charango como un instrumento musical nacido dentro de esas fronteras, es claro que el charango k’alampeador tiene su origen determinado a una zona geográfica, a una época en particular y a un grupo humano definido. Esta es una situación similar a la que podría darse con otros estilos charanguísticos específicos asociados a ciertas zonas andinas bien delimitadas culturalmente, como podría suceder con el charango chillador del altiplano puneño. Considerando el mismo macro escenario definido anteriormente, pero ahora en relación al charango campesino-indígena que es posible encontrar hoy en diversas manifestaciones del área rural andina, nos encontramos con la imposibilidad de adjudicar su origen a alguna zona específica y a adscribir su nacimiento a una fecha concreta, fundamentalmente por tratarse de un instrumento mucho más antiguo y debido a la diversidad que su misma esencia le confiere. En relación al charango mestizo-urbano, es posible poder establecer coordenadas que permitan ubicarlo dentro de un marco temporal con bastante precisión, sin embargo, tampoco es posible fijar una zona geográfica específica vinculada a su nacimiento. Su desarrollo tiene que ver con procesos evidenciados de forma paralela en distintos puntos de la región andina y que se relacionan con factores tales como el desarrollo de las ciudades modernas, la aparición de la industria discográfica, el surgimiento del encordado de plástico y por sobre todo, la necesidad de definición identitaria del mestizo urbano.

Existe un aspecto que tiene que ver con las profundas razones y circunstancias que motivan el encuentro en torno a la música en determinados grupos humanos. En el caso de la presente investigación, he podido constatar que para los indígenas de la región andina el eje de su cultura musical está determinado por la agricultura, una actividad fundamental para su subsistencia y que está absolutamente regulada por los ciclos de la naturaleza. La música es practicada de manera colectiva por toda la comunidad en fiestas religiosas y celebraciones de variada índole, que propician el contexto en el que el charango tiene su necesaria expresión. En el caso del sector cholo boliviano, y en particular en el arte de los k'alampeadores, el eje de su cultura musical está determinado sencillamente por las dinámicas propias del encuentro social, de la celebración como una necesidad derivada de la vida de pueblo, libre de la dependencia a la tierra y a la lluvia. La performance en la que se desarrolla la actividad musical de este sector se caracteriza por la relación entre los músicos y las parejas que bailan. En cuanto a los charanguistas mestizos, se podría decir que el contexto en el que desarrollan su actividad musical está determinado por el concepto de espectáculo y escenario. Más bien se trata de una condición vinculada al concepto de artista, en donde el músico desarrolla una habilidad digna de ser exhibida a un público que demuestra su admiración a través del aplauso.

En cuanto a la técnica misma del k'alampeo, habría que destacar que se trata de una forma de ejecución fundamentalmente intuitiva, es decir, no existen estándares definidos ni moldes rígidos, como podría suceder con técnicas instrumentales provenientes del mundo occidental y de la academia. La oralidad es el vehículo fundamental para integrar el aprendizaje del estilo, esto significa que el intento por escribir y llegar a determinar una notación referida al k'alampeo es sólo un mecanismo que podría ser útil en términos del análisis y no precisamente como una metodología de aprendizaje. Creo que para poder k'alampear en propiedad hay que ser capaz de penetrar al mundo cultural de sus intérpretes naturales, hay que sentir el huayño en el cuerpo, poder ser capaz de zapatear frente a una cholita y hablar quechua. La manera

como se dice una palabra es la manera como se toca una nota, porque el lenguaje hablado, en definitiva, también es música.

BIBLIOGRAFÍA

ABSI, PASCALE

2009 **Los Ministros del Diablo. El trabajo y sus representaciones en las minas de Potosí.**

IRD / IFEA / Plural Editores. La Paz..

AGUIRRE BELTRÁN, GONZALO

1958 **El proceso de aculturación.**

Universidad Iberoamericana, edición 1970. México.

ALURRALDE ANAYA, ANTONIO

1973 **Cooperativas Mineras en Bolivia.**

Editorial Don Bosco, Bolivia.

ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA

1975 **Formación de una Cultura Nacional Indoamericana.**

Siglo XXI editores, primera edición, Lima.

1989 **Indios, mestizos y señores.**

Editorial Horizonte, tercera edición, Lima.

AYALA, GUAMÁN POMA DE

1615 **Nueva Crónica y Buen Gobierno.**

Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague, Bibliotek, GKS 2232 4°.

Edición actualizada por Editorial Horizonte, 1992, Lima.

BARBA, ÁLVARO ALONSO

1640 **El Arte de los Metales**

Edición actualizada por Editorial Potosí, Colección Cultura Boliviana, Volumen N°3, 2008, Potosí.

BARNADAS, JOSEPH

1973 **Charcas : orígenes históricos de una sociedad colonial : (1535-1565)**

Centro de Investigación y Promoción del Campesinado, La Paz.

BARRAGÁN, ROSSANA

2009 **Gran Poder: Morenada. Fiesta Popular Paceña.**

Instituto de Estudios Bolivianos, Archivo de La Paz, La Paz.

BAUDIN, LUIS

1940 **El Imperio Socialista de los Incas.**

Editorial Zig-Zag, Santiago de Chile, Ediciones Rodas, 1972, Madrid.

BAUMANN, MAX PETER

2004 **The Charango as Transcultural Icon of Andean Music**

Revista transcultural de música, N°8, Barcelona www.sibetrans.com/trans/a192/the-charango-as-trancultural-icon-of-andean-music, pp.1-21

BERTONIO, LUDOVICO

2004 **Vocabulario de la Lengua Aymara**

Ediciones El Lector, Arequipa.

CASARES, EMILIO (Editor)

2003 **Diccionario de la música española e hispanoamericana.**

Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, Madrid.

CAVOUR, ERNESTO

2003 **El charango, su vida, costumbres y desventuras.**

Ediciones CIMA, tercera edición, La Paz.

CORTES, GENEVIÉVE

2004 **Partir para quedarse. Supervivencia y cambio en las sociedades campesinas andinas de Bolivia.**

IRD / IFEA / Plural Editores. La Paz.

CORONA ALCALDE, ANTONIO

1993 **La vihuela, el laud y la guitarra en el Nuevo Mundo.**

Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología "Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones", Revista de Musicología, XVI/3. Madrid.

DALENCE, JOSÉ MARÍA

1975 **Bosquejos Estadísticos de Bolivia.**

Editorial Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.

FERNÁNDEZ, ROBERTO

2002 **Prensa, radio e imaginario boliviano durante la Guerra del Chaco (1932 – 1935)**

Wálter Sánchez (Editor), "La Música en Bolivia" De la Prehistoria a la Actualidad. Fundación Simón I. Patiño. Editorial J.V. Cochabamba.

FERNÁNDEZ COCA, VICTOR

1990 **35 años de folklore marcando la soberanía patria.**

Talleres gráficos Lauro y Cia., Cochabamba.

FRANCKE, MARFIL

1978 **Indigenismo, clases sociales y problema nacional**
Ediciones del Centro Latinoamericano de trabajo Social. Lima

GALLAC, HECTOR

1937 **El horigen del charango**
Boletín latinoamericano de música. Año III, tomo III. Instituto de Estudios Superiores de Montevideo. Montevideo.

GOYENA, HECTOR LUIS

1986 **El Charango en el departamento de Chuquisaca.**
Temas de Etnomusicología, 2: 6 - 28. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

GRUZINSKI, SERGE

2000 **El pensamiento mestizo**
Ediciones Paidós Ibérica S.A. Barcelona.

HARRIS, OLIVIA Y XAVIER ALBÓ

1974 **Monteras y Guardatojos**
Simposio sobre estratificación andina del 41 Congreso Internacional de Americanistas (México, septiembre de 1974). Primera edición de 1975 en la serie Cuadernos de Investigación CIPCA (7). Edición actualizada de 1984 serie Cuadernos de Investigación CIPCA (26), Editorial Alenkar Ltda, La Paz.

LARA, JESÚS

1976 **La cultura de los Inkas, la religión, los conocimientos, las artes.**
Editorial Los Amigos del Libro, Cochabamba.
2004 **Diccionario Qheshwa-Castellano / Castellano-Qheshwa.**
Editorial "Los Amigos del Libro", La Paz-Cochabamba.

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.

MACHICADO, CARLOS GUSTAVO

2002 **Minería: Opción para el crecimiento.**
Unidad de Análisis de Políticas Sociales y Económicas, La Paz.

MARTÍNEZ, ROSALÍA

- 1991 **Bolivia: Calendario musical de los valles centrales.**
Texto incluido en el disco compacto publicado por la Unité Propre de Recherche N° 165 del CNRS y del Département d'ethnomusicologie del Musée de l'Homme, Paris, pp 34-47
- 2003 **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, pp.413-433

MENDÍVIL, JULIO

- 2002 **La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana.**
Revista Musical Chilena, ano LVI, N° 198 (julio-diciembre), pp.63-78.

MENDOZA, ZOILA

- 2006 **Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX.**
Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

MERRIAM, ALLAN

- 2001 **Usos y Funciones de la Música**
Las Culturas Musicales. Francisco Cruces y otros (Editores), Editorial Trotta S.A. Madrid. pp. 275-296

MIRANDA BOWN, PABLO

- 1991 **Metalurgia Precolombina: Origen y Desarrollo.**
Revista Creces N° 10, Santiago de Chile.

MOELLER S, HANS

- 2007 **Mineros Cooperativistas y mineros asalariados, una veta conflictiva.**
Revista Tinkazos, vol.10, no.22, p.83-102. ISSN 1990-7451, La Paz.

MURRA, JOHN

- 2002 **"El Mundo Andino". Población, Medio Ambiente y Economía.**
Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial. Lima.

OPORTO, LUIS

- 2007 **Uncía y Llallagua. Empresa minera capitalista y estrategias de apropiación real del espacio (1900 -1935).**
Plural Ediciones, Instituto Francés de Estudios Andinos. La Paz.

PANIAGUA, FÉLIX

- 2005 **El Charango**
Universidad Nacional del Altiplano. Oficina Universitaria de Proyección Social y Extensión.

PEÑALOZA CORDERO, LUIS

1981 **Nueva Historia Económica de Bolivia.**

Editorial Amigos del Libro, La Paz.

PLATT, TRISTAN

1982 **"Estado boliviano y ayllu andino". Tierra y tributo en el norte de Potosí.**

IEP, Lima.

PONCE, OMAR

2008 **De Charango a Chillador – Confluencias Musicales de la Estudiantina Altiplánica.**

Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago.

RODRÍGUEZ, GARCÍA HUASCAR

2009 **"La choledad antiestatal". El anarcosindicalismo en el movimiento obrero boliviano (1912-1965).**

Libros de Anarres, Utopía Libertaria, Buenos Aires.

RUIZ ARRIETA, GLORIA

2010 **Diversidad y poder en América Latina.**

VIII Reunión de Antropología del Mercosur (RAM), Buenos Aires.

ROEL, PINEDA VIRGILIO

2001 **Cultura Peruana e Historia de los Incas.**

Fondo de Cultura Económica, Universidad Alas Peruanas. Lima.

SANCHEZ, WÁLTER

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

2004 **La ininteligibilidad de lo cholo en Bolivia.**

Revista Tinkazos, vol.9, no.21, p.47-62. ISSN 1990-7451, La Paz.

SOUX, MARÍA EUGENIA

2002 **Música e Identidad: La ciudad de La Paz durante el siglo XIX**

"La Música en Bolivia" De la Prehistoria a la Actualidad. Walter Sánchez (Editor), Fundación Simón I. Patiño. Editorial J.V. Cochabamba. pp.249-268

STOBART, HENRY

1992 **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.

2006 **Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes.**

SOAS Musicology Series. Ashgate Publishing Limited. Hampshire.

SZNAIBERG, LUIS

2005 **Jaime Torres. Ecos y sonos de nuestra tierra.**

Colección "Maestros, artífices y hacedores", Garantizar SGR, primera edición, Buenos Aires.

TANDETER, ENRIQUE

2002 **Coacción y Mercado: La minería de la plata en el Potosí colonial, 1692-1826.**

Siglo XXI de España Editores.

TORRES, NORBERTO

2006 **Mauro Núñez, para el mundo...**

Editorial Tupac Katari, Sucre.

TURINO, THOMAS

1983 **The Charango and the Sirena: Music, Magic and the Power of Love.**

Latin American Musica Review, IV/ 1. pp.81-119

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 28, número 2, pp. 253-270 Traducción de Juan Luis Dammert en documento de trabajo CEMDUC-PUCP, 2005.

VÁSQUEZ, CHALENA

2007 **El Charango en el Perú.**

Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Primer volumen de la serie "Música del Perú". Lima

VEGA, CARLOS

1946 **Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina.**

Ediciones Centurión, Buenos Aires.

VILLAVICENCIO, DANIEL

2001 **El Charango en las Manifestaciones Culturales Recónditas.**

Información contenida en el cd editado por Abya-Yala producciones y apoyado por el Instituto Boliviano de Etnomusicología de la Universidad Autónoma Tomás Frías, Potosí.

YAURI, MARCOS Y MÓNICA BARBÁN
1988 **Jaime Guardia: Charanguista**
Instituto Nacional de Cultura, Lima.

Disco Compacto

01	Alberto Arteaga	Amada mía
02	Alberto Arteaga	Nunca pensé
03	Alberto Arteaga	Flor Margarita
04	Bonny Alberto Terán	Delincuente
05	Bonny Alberto Terán	Basta Corazón
06	Bonny Alberto Terán	Queriendo llorar
07	Jorge Oporto	Linda Sanpedreña
08	Jorge Oporto	Paloma querida
09	Jorge Oporto	Corazón herido
10	Ernesto Cavour	Fiesta en el tambo
11	Ernesto Cavour	Piedras peregrinas
12	Ernesto Cavour	Solito de charango
13	Florindo Alvis	Kimsa Temple
14	Florindo Alvis	Salaque de Ocuri
15	Florrindo Alvis	Olvidarte prefiero
16	Conjunto Norte Potosí.....	Tupaj Katari
17	Conjunto de Llallaguita, cantón Llallagua, provincia Bustillos	Waritay
18	Conjunto de Agomarka y Kisivilke, cantón Ovejería, provincia Ibañez	¡Ay Francisca!
19	Florencio Barahona	Carnaval Macheño
20	Macario Paricahua	Temple Falso
21	Macario Paricahua	Temple Diablo
22	Julián Cama	Temple Pascua
Tracks 01 al 12	Sello discográfico Lauro Records Cochabamba - Bolivia	
Tracks 13 al 16	"Charangos y guitarrillas del Norte Potosí" Archivos Internacionales de Música Popular del Museo de Etnografía / Ginebra - Suiza	
Tracks 17 y 18	"Música Autóctona del Norte de Potosí" Centro Pedagógico y Cultural de Portales / Fundación Simón Patiño / Cochabamba - Bolivia	
Track 19	"El Charango en las manifestaciones culturales recónditas" Instituto Boliviano de Etnomusicología Producido por Daniel Villavicencio	
Tracks 20 al 22	Grabaciones de campo realizadas por Ítalo Pedrotti	