

La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana

por
Julio Mendivil
Instituto de Musicología
Universidad de Colonia, Alemania

1. INTRODUCCIÓN¹

En el Perú se halla extendida la idea de que el charango, ese pequeño cordófono compuesto de cinco órdenes dobles asociado al armadillo, surgió como burla indígena a la práctica musical guitarrística hispana. Aunque existen pocos trabajos sobre la esquivia "historia" de dicho instrumento, bastaría recurrir a algunas noticias para refutar, en base a "hechos históricos demostrables", tal aseveración. A través del presente artículo trataremos de mostrar, en base a datos recogidos entre músicos charanguistas y público por un lado, y al material musicológico por otro, cómo la memoria colectiva y la visión histórica se diferencian en su forma de entender la "historia" del charango y trasmitirla, y cómo, a través de la creación conceptual del instrumento, la población mestiza andina tiende a reforzar su identidad cultural frente a la cultura oficial peruana, representada por los investigadores académicos.

2. EL CHARANGO EN LA MEMORIA COLECTIVA MESTIZA

La memoria colectiva andina sostiene que el charango surgió como un intento de ridiculizar la guitarra —el instrumento por excelencia de la sociedad seglar colonial—, cuando el indio redujo sus proporciones hasta convertirla en un mero objeto ornamental, que sólo después de un largo proceso creativo fue dotándolo de musicalidad. Hemos oído dicha aseveración en boca de jóvenes y destacados intérpretes mestizos, en innumerables conciertos e, incluso, de boca en algunos estudiosos del folclore andino². Igualmente, hemos podido comprobar que entre

¹El presente trabajo fue presentado a la XIII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología en la ciudad de Buenos Aires, el mes de agosto de 1999. La aquí publicada es una versión corregida.

²Hemos optado por el anonimato de nuestras fuentes por razones obvias. Sí anotaremos que debemos nuestras informaciones a músicos, estudiantes o inmigrantes ayacuchanos mestizos residentes en Lima o en el extranjero, o a hijos de inmigrantes ayacuchanos que se interesan por la música andina o que la consumen. Al igual que Turino (1984) hemos constatado un papel ambiguo en estos sectores frente a lo indígena: mientras que por un lado tienden a remarcar su identidad andina, tienden a diferenciarse de lo indígena, presentándose como un nivel superior a ello.

el público que asiste a espectáculos de música andina reina la idea de que el charango nació como una sátira de la guitarra –de ahí su tamaño–, aunque nadie sepa argumentar el porqué ni pretenda hacerlo. Llamaremos a dicho supuesto la tesis de la memoria colectiva. Esta intenta sustentar tanto el origen como el carácter indígena del instrumento a nivel material y conceptual, incluso en su nomenclatura, como veremos a continuación.

Una pequeña excursión mítica será necesaria antes de emprender nuestra empresa. Debemos al señor José Castro Pozo la versión inédita de un mito sobre el origen del charango, recogido por su padre, el escritor Hildebrando Castro Pozo. He aquí una versión escueta del mito:

“Un indio abandonó su pueblo natal en las alturas en busca de mejor vida, yendo a afincarse como colono en las zonas de montañas y, cansado de los abusos, decidió regresar a su pueblo, tomando consigo a su mascota, un pequeño armadillo. Extraviados, ambos pasaron mil penurias, mas durante todo ese tiempo el animal consoló al indio cantándole hermosas melodías. Después de varios días de hambruna, el quirquincho murió de inanición, pidiéndole al hombre que comiera de sus carnes para salvarse. El indio agradecido por el sacrificio de su mascota tomó su caparazón e hizo de él un instrumento con el cual él pudiera cantar con su amigo”.

Con todo el respeto que nos merece el autor nos permitiremos calificar dicho mito –momentáneamente– como “sospechoso”. No sólo porque éste no acuse procedencia o difiera de los complejos míticos existentes que se relacionan con el charango sin referirse a su origen, sino por su estructura misma: ésta se acerca más a la lógica de un cuento infantil que a la de una creación mítica, más a la imaginación literaria de un autor indigenista –como la de Castro Pozo– que a la tradición oral andina. Dicho mito se inscribe, empero, dentro de la tesis de la memoria colectiva, como demostraremos más adelante y cumple, o pretende cumplir, un papel de legitimación del instrumento.

Igualmente se enmarca dentro de las tesis de la memoria colectiva la tentativa etimológica que remite la nomenclatura del instrumento a la lengua de los incas. En una separata colegial anota un grupo de estudiantes de Río de la Plata, en base a informaciones de dos profesores peruanos, que:

“La palabra charango proviene de la cultura quechua cuyo idioma, el runa simi [*sic*], denomina a este instrumento chawaqku que significa alegre y bullicioso como el carnaval”³.

Los diccionarios no recogen ese vocablo; tampoco nuestros informantes quechuas parecen convencidos de la existencia del mismo, menos aún de su raíz etimológica. Es interesante anotar que ambos profesores desconocen el quechua y que la información referida a sus alumnos no se basa en ninguna cita bibliográfica. En dos palabras: su afirmación carece de sustento, históricamente hablando.

³Esain, Fernández y Echarte 1987:2.

Desde un principio hallamos en la tesis de la memoria colectiva algo paradójico: no se recurre a un instrumento, con el que se pretende ridiculizar a otro, para expresar sentimientos tan profundos como la soledad, la tristeza o la más vital alegría. Igualmente paradójico nos pareció siempre el supuesto de que el indígena recurrió al caparazón del armadillo debido a la escasez de materiales de construcción para instrumentos de cuerda, pues sólo en el caso de la caja de resonancia se buscó un sustituto, no así para las otras partes del instrumento que siguieron haciéndose de madera. Tales paradojas no existen para el común de la gente, ni siquiera para aquellos que conocen lo que denominaremos la tesis histórica. Sucede lo contrario con los defensores de esta última, quienes no dejan de remarcar la carencia de objetividad y de una metodología científica en las "tesis" sustentadas por la memoria colectiva. Durante un Congreso Nacional de Folklore, realizado en Lima el año 1985, comentamos al etnomusicólogo peruano Josafat Roel Pineda el resultado de nuestras indagaciones en torno a la historia del charango; éste, tras calificar las afirmaciones de nuestros informantes de infundadas y fantasiosas, nos puso "tras una pista verdadera": una guitarra europea de cinco órdenes dobles del renacimiento. Desde entonces hemos seguido las "huellas históricas" del charango.

3. EL CHARANGO EN EL PENSAMIENTO HISTÓRICO MUSICOLÓGICO PERUANO⁴

Hasta mediados de siglo todavía se discutía el origen europeo del charango. En 1937 Héctor Gallac selló la discusión, respaldándose en la pluma de renombrados "estudiosos" como Andrés Sas o los D'Harcourt que demostraron la ausencia de instrumentos de cuerda en el Perú antiguo⁵. Para él nuestro instrumento surgió como una reproducción de la guitarra española, "sustituyendo el instrumento cabal, por el primitivo y rústico charango, cuando la indigencia del indio lo demandaba"⁶. Por consiguiente todo intento de otorgarle "genealogía autóctona" al charango era insostenible para ese investigador argentino.

Es por todos sabido que la familia de los laúdes nos llegó de la península. Dice Corona Alcalde:

"La importación de los instrumentos de cuerda principia prácticamente desde el momento del descubrimiento, cuando Fernando el Católico ordena en 1496 y 1497 que se tomen las medidas necesarias para enviar a La Española (Santo Domingo) instrumentos musicales, con el fin de proporcionar un pasatiempo a los que quedaban allá. Posteriormente, los viajeros con inclinaciones musicales llevarían sus propios instrumentos, como en el caso de Rui González, secretario que partió con la flota de Diego Colón en 1509 llevando consigo 'una vihuela y cuerdas'."⁷

⁴Como puede apreciarse nos centraremos en el trabajo de numerosos estudiosos extranjeros y no solamente peruanos. No pretendemos al incluirlos aquí que éstos conformen la visión musicológica peruana, sino que ésta se funda en dichos trabajos, reconociéndolos como válidos.

⁵Gallac 1937:74-75.

⁶Gallac 1937:75.

⁷Corona Alcalde 1993:1363.

Los cordófonos gozaron de cierta preferencia. Torr  Revello ha publicado una interesante lista de libros de música llegados a nuestras tierras en los albores de la época colonial entre los que destacan los libros para vihuela⁸. Las crónicas mencionan igualmente a diversos ta edores de cuerdas llegados a América en fechas tempranas⁹, algunos de los cuales fundaron escuelas de música. Como consecuencia de ello se originó un segundo momento en el proceso de integración de los cordófonos, es decir, el de los naturales que se entregaban al encanto de la lira de Apolo¹⁰.

Al igual que en México, dicho proceso se inició muy temprano en el Perú. Campos y Stevenson nos informan sobre la presencia de vihuelistas en el Perú en 1546 y 1553¹¹. Uno de éstos, Juan de la Peña Madrid, inauguró una escuela de música en 1568 junto con el mulato Hernán Garc a¹², lo cual nos indica qué temprano comenzó el mestizaje cultural en tierras peruanas. El entusiasmo indígena tampoco se hizo esperar. El folio 857 de la *Nueva Corónica* de Guaman Poma es más que elocuente. Bajo el sugestivo título "Indios criollos y criollas ind as" Guaman Poma nos muestra un indio ta endo un cordófono de mango, mientras entona un canto indígena como se desprende del texto, en quechua, que se transcribe al lado de la imagen (ver figura N  1). Aun suponiendo que el cronista no reprodujera exactamente el instrumento representado, es importante hacer notar que ya a principios del siglo XVII un documento "histórico" registra evidencias de un mestizaje musical en base a instrumentos de cuerda¹³.

La primera noticia "histórica" del charango –recogida por Vega– se remonta a 1814, cuando un clérigo de Tupiza refiere en un informe que los indios "usan con igual afición de guitarrillos mui fuis, que por acá llaman charangos"¹⁴. Turino, por su parte, ha ubicado representaciones de sirenas tocando posibles charangos en algunas iglesias coloniales de mediados del siglo XVIII en el altiplano peruano y en Bolivia, lo cual datar a el instrumento algo más temprano¹⁵. Sus antecedentes históricos más cercanos parece hallarlos Vega en una guitarra europea de cinco órdenes que menciona Marin Mersenne en su *Harmonie Universelle* de 1636, notando incluso coincidencias en la afinación interrumpida y pentatónica de ambos instrumentos¹⁶ (ver figura N  2). Esa es la famosa pista de Roel Pineda, a la que volveremos más adelante.

Tal como el instrumento, su nomenclatura parece remontarse al Viejo Mundo. Una publicación uruguaya de 1823, recogida por Ayestarán, menciona un cordófono del siglo pasado "el changango, para cantar   aflicion"¹⁷. Éste anota seguidamente:

⁸Torr  Revello 1978.

⁹Carpentier 1988:18; Díaz del Castillo 1947:306.

¹⁰Corona Alcalde 1993:1364-1365.

¹¹Campos 1989:128; Stevenson 1968:289.

¹²Stevenson 1960:181.

¹³Guaman Poma 1988:802-803.

¹⁴Vega 1946:151.

¹⁵Turino 1983:109.

¹⁶Vega 1946:151.

¹⁷Ayestar n 1977:117.

INIS CRIOLLOS ICRIOLLASINIS



Figura N° 1. Ilustración de la Nueva Corónica de Guaman Poma.

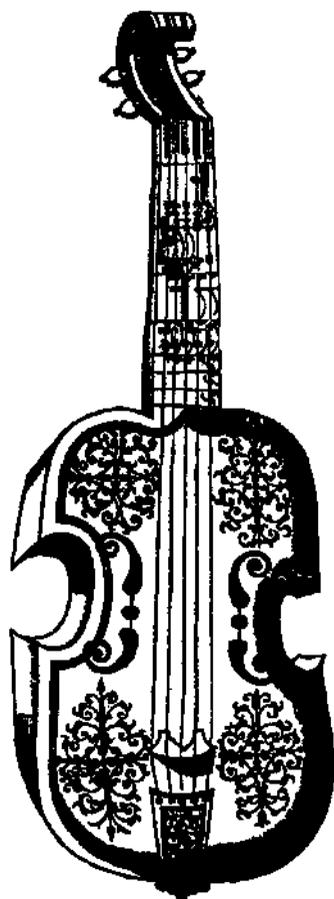


Figura N° 2. Guitarra de cinco órdenes que ilustra el tercer volumen de *Harmonie Universelle* de M. Mersenne.

“Obsérvese un detalle notable: en el primer verso 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 guitarra 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’¹⁸.

Conocemos dos variantes del término que denotan variedades de guitarras: charanga, para un laúd de mango y de caja¹⁹ o para uno con resonador de capa-

¹⁸Ayestarán 1977:117.

¹⁹Díaz Gaínza 1988:173.

razón de quirquincho en Colombia²⁰, y charranga, una guitarra guatemalteca²¹. Todas estas voces pretenden, onomatopéicamente, significar el acto de rasguear un cordófono.

Nada apunta a una sátira de la guitarra. Todo lo contrario. Crónicas mexicanas refieren la gran capacidad indígena para la fabricación de instrumentos de cuerda. Díaz del Castillo decía de los indios que "hacen vihuelas muy buenas"²². Es famosa la anécdota de De las Casas y el esclavo con las tres "vigüelas muy buenas y grandes", en la que el obispo toma los instrumentos, hechos por el esclavo, por "vigüelas de Castilla" debido a su perfección, llegando a afirmar luego que los indios fabricaban los instrumentos europeos sin que ningún maestro se lo enseñase²³. Torquemada tampoco escatima elogios a los artesanos indígenas:

"Los primeros instrumentos de Música, que hicieron, y usaron, fueron Flautas: luego, Chirimías: después Orlos: y tras ellos, Vihuelas de Arco [...] finalmente no ai género de Música, que se usa en la iglesia de Dios, que los indios no lo tengan, y usen en todos los Pueblos Principales, y aún en los no Principales: y ellos lo labran todo, que ya no ai que traerlo de España"²⁴.

Y añade:

"... los indios son los que labran todo lo que es menester para ellos, y ellos los tañen en nuestros conventos. Los demás instrumentos, que sirven para solaz, y regocijo de las Personas Seglares, los Indios los hacen todos; y los tañen: Rabeles, Guitarras, Discantes, Vihuelas, Harpas y Monocordios; y con esto se concluye, que no ai cosa que no hagan"²⁵.

Palabras similares encontramos en Guaman Poma al referirse a la evangelización de los nativos en el Perú. Dice:

"Y acimismo le cirue a su Magestad como su basallo, yndios de este rreyno como españoles de Castilla. Sauen y prenden [*sic*] de todos los oficios, arteficios, beneficios, los quales son grandes cantores y músicos de canto, de órgano y llano y de uigüela y de flauta, cheremía, tronpeta, corneta y bigüela de arco, organista"²⁶.

Fuera de esa mención de Guaman Poma no disponemos de fuentes directas para el área andina. No obstante, si recordamos que indios y mestizos mexicanos tomaron parte activa en la escena musical del Perú colonial temprano²⁷, podemos suponer un proceso semejante al de la Nueva España en las ciudades perua-

²⁰Bermúdez 1985b:32.

²¹Marcuse 1964:90.

²²Díaz del Castillo 1947:311.

²³De las Casas 1992:596.

²⁴Torquemada 1975:214.

²⁵Torquemada 1975:214.

²⁶Guaman Poma 1988:764.

²⁷Campos 1989:185.

nas. Según Campos en 1569 ya había vihuelistas indios en Perú, los cuales, afirma, no mucho después “empezaron a construir sus vihuelas que poco a poco transformarían en el charango”²⁸. Aún ignorando las fuentes en que se basa Campos las informaciones que acabamos de recoger parecen darle la razón.

Llegados hasta aquí, resumiremos la tesis histórica: los indígenas se hicieron pronto de los instrumentos de cuerda europeos, tuvieron que o quisieron aprenderlos, y lo hicieron con gran dedicación, llegando muy pronto a dominar su manejo y fabricación. Con el transcurso del tiempo un cordófono de mango de doble cuerda llegado de Europa se fue transformando en el charango con las características que hoy le conocemos. Creemos haber demostrado que el vocablo charango, lejos de fundarse en algún vocablo quechua, se revela como un arcaísmo del español americano. Así, coincidiremos con Gallac, aunque efímeramente, en negarle al charango “toda la genealogía autóctona; si nos atenemos a la definición del diccionario que establece por tal *lo originario del mismo país en que vive, actúa o se emplea*”²⁹. Y con Roel Pineda por añadidura.

4. LA INVENCION DE LA HISTORIA DEL CHARANGO

A primera vista puede aparecer innegable la supremacía del punto de vista académico en la discusión sobre la historia del charango, pues éste, a diferencia de la memoria colectiva, se basa en datos concretos. Nos permitiremos una revisión crítica de nuestra propia exposición para poder plantear un problema de la musicología latinoamericana que nos parece demasiado olvidado: el de la “visión histórica”. Recordaremos con Derrida³⁰ que todo escrito está limitado a un sistema textual determinado. Así, nuestra escritura de la historia tiende a manejar conceptos no definidos como categorías absolutas. Habrá entonces que revisar dichas categorías. No es casual que hayamos acentuado el tono policial de nuestras pesquisas, definiendo nuestras fuentes como “pistas” y las noticias como “huellas”, pues en ello radica nuestra crítica a la historiografía musicológica: en buscar la verdad y el origen, como si la labor del historiador musical fuese cubrir los hoyos que nos separan del pasado. Así, no nos será difícil establecer un puente entre un texto temprano como el de Gallac –que anteponía la ciencia al “empirismo puro de la apreciación popular” para concluir que el investigador, al momento de resolver problemas históricos, no debe recurrir “nunca a las opiniones o tradiciones lugareñas, desconcertantes y contradictorias”³¹–, con uno tardío como el artículo de Corona Alcalde, quien acepta como una concesión “la especulación inteligente”³² hasta la aparición de piezas –léase verdades materiales– que la sustituyan, como si la presencia aislada de un ejemplar de determinado instrumento pudiera suplantar todo un proceso de gran complejidad. Lejos de ello, lo que

²⁸Campos 1989:144.

²⁹Gallac 1937:75, las cursivas son nuestras.

³⁰Derrida 1998:276.

³¹Gallac 1937:74-75.

³²Corona Alcalde 1993:1363

proponemos en este trabajo –siguiendo la terminología de Foucault³³– es una arqueología de la palabra charango que nos permita revisar los criterios con que se ha venido escribiendo su historia.

Lévi-Strauss nos ha recordado, defendiendo la historicidad de los mitos, que la visión histórica adolece de imprecisiones y generalizaciones, sin que ello sea motivo de descalificación³⁴. Veamos algunas de esas imprecisiones en el caso de nuestro instrumento. ¿Qué sabemos del charango? Desde el punto de vista sistemático el charango es un cordófono compuesto, un laúd de mango, de cuello y con resonador cóncavo³⁵—ésta es, al menos, la opinión común entre los investigadores—. Según Vega es justamente la caja de resonancia, hecha del caparazón de quirquincho, lo que lo diferencia de la guitarra europea³⁶, punto de vista que comparte con González Bravo, quien se refiere al instrumento como “un guitarrillo de cerca de 55 centímetros de largo y 17, más o menos de ancho [...] con la caja hecha de la caparazón del armadillo [...]”³⁷ y con muchos otros. Sin embargo, una revisión del *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* bastará para demostrar que la palabra charango denomina diversos laúdes de caja o con resonador cóncavo, de 3, 4, 5 y 6 órdenes, los cuales pueden ser o no duplicados, ejecutados con plectros o con los dedos³⁸. No existe ninguna razón para creer que en el pasado no fuese así. Nos preguntaremos entonces: ¿De qué charango hablamos cuando nos referimos a la historia del charango? ¿De qué charango hablaba el clérigo de Tupiza en 1814, de uno de resonador cóncavo, de quirquincho? No contamos con ningún referente histórico para afirmarlo. Todo lo contrario: nos resulta extraño que tal característica haya pasado desapercibida al ojo vigilante del cura de Tupiza. Turino mismo ha sido cuidadoso en afirmar que las sirenas esculpidas porten charangos, pudiéndose tratar de vihuelas o guitarras con resonadores cónicos³⁹. Pero, antes de desligar al charango de sus antepasados europeos, cabría preguntarse si existía ya dicha división para la población indígena o mestiza del siglo XVIII, lo cual nos parece poco probable si recordamos cuántos instrumentos de cuerda denotaba la palabra hasta el siglo pasado. Una muestra clara de los engaños a los que pueden conducirnos los datos “históricos” la encontramos en el libro *Música y músicos de Latinoamérica* de Otto Mayer-Serra. Éste, dejándose llevar por una copla de Hilario Ascasubi que menciona el “changango”, ubica nuestro instrumento entre los gauchos argentinos en el siglo XIX, cuando el texto, en verdad, se refiere a una guitarra⁴⁰.

³³Foucault 1997:198.

³⁴Lévi Strauss 1986:122.

³⁵Usamos en este artículo el término “con caja de resonancia cóncava” propuesto por Egberto Bermúdez (1985b:60) en su traducción de la clasificación de Sachs y von Hornsostel por parecernos más apropiado que el de “cáscara” usado por Vega (1946:150). Igualmente acertado nos parece el término “de cuenca” propuesto por la organóloga argentina Yolanda Velo (comunicación personal).

³⁶Vega 1946:150 y 152.

³⁷González Bravo 1938:174.

³⁸Instituto Nacional de Cultura 1978:136-141.

³⁹Turino 1983:110.

⁴⁰Mayer-Serra 1947:276.

La afinación más difundida del instrumento es la que reproducimos abajo y que en el Perú, debido a la sonoridad que origina el orden de intervalos que producen las cuerdas al aire al ser tocadas en forma ascendente, se conoce con el nombre de Santo Domingo (ver ejemplo 1); ésta suele ser transportada una cuarta inferior o una quinta superior según el tamaño del instrumento⁴¹.



Ejemplo 1. Charango.

Es cierto que esta afinación tiene antecedentes europeos, mas solamente en los aspectos formales, no así en su concepción sonora. Según Bermudo (1555) diversos cordófonos pequeños se afinaban con órdenes octaveados⁴². Muchos de ellos pudieron inspirar la sonoridad actual del charango. ¿Por qué restringimos entonces a la viola de Mersenne⁴³ y su afinación interrumpida y pentafónica? (ver ejemplo 2). Creemos que la semejanza establecida por Vega entre ambos instrumentos es completamente arbitraria y se funda más en las ideas difusionistas de éste —quien aconsejaba que siempre “debe preferirse la hipótesis del transplante a la idea de una segunda invención”⁴⁴— que en una semejanza real. Observemos la afinación de esta “antigua Guitarra europea”:



Ejemplo 2. Guitarra de cinco cuerdas (Mersenne).

Fue sin duda el carácter interrumpido de la afinación lo que entusiasmó a Vega, como se desprende de la siguiente cita:

“La marcha ascendente irregular es, en efecto, rara en nuestros días; pero, sin duda alguna, se conocieron en Europa, hacia 1600, especies de guitarras con tal *anomalía*. El Padre Marin Mersenne, que publicó en 1636 su *Harmonie Universelle*, nos da noticias de un tipo de guitarra de cinco órdenes dobles, como el charango”⁴⁵.

Y continúa:

“Como puede observarse, el movimiento general de la afinación de esa antigua europea y el de nuestro Charango son iguales: del quinto al cuarto orden, ascenso; el terce-

⁴¹Goyena (1986: 19-22) menciona este mismo procedimiento para Bolivia, refiriendo sólo otras secuencias de intervalos para el temple de Pascua.

⁴²Bermudo 1957:XXIX.

⁴³Mersenne 1936:191.

⁴⁴Vega 1985:178.

⁴⁵Vega 1946:153, la cursiva es nuestra.

ro toma una nota más grave, y hay después nuevo ascenso hasta el orden de las primas. En cuanto a los intervalos, sólo difieren en que participan las terceras y las primas⁴⁶.

Vega, como todos los de su generación, creía en la supervivencia de anomalías tempranas de la música europea en la música americana. Por eso no dudó en relacionar la pentafonía del charango con la de la viola de Mersenne⁴⁷. Hoy por hoy sus tesis son insostenibles. Hortense Panum, sin conocer la discusión sobre el origen del charango, ha demostrado que la afinación ininterrumpida publicada por Mersenne no es tal, sino la de la vihuela de cinco órdenes documentada por Vicente Espinel, mas sin cuerdas octaveadas⁴⁸, como se puede observar (ver ejemplo 3):



Ejemplo 3. Guitarra de cinco cuerdas (Espinel).

Efectivamente, al octavear la guitarra de Espinel, encontramos la misma afinación dada por Mersenne, desapareciendo la marcha ascendente irregular (ver ejemplo 4):



Ejemplo 4. Guitarra de cinco cuerdas (octaveada).

Habría entonces que revisar nuevas fuentes y posibilidades: los cordófonos de cuatro y cinco órdenes dobles mencionados por Praetorius⁴⁹, y la pequeña *mandola*, de cuatro cuerdas, y el *chitarrino diuerso*, una guitarra diminuta de cinco cuerdas, del *Gabinetto Armonico* (1723) de Filippo Bonanni⁵⁰ o las guitarras españolas mencionadas por González Bravo⁵¹ entre otras.

Se nos objetará que no nos concentramos en el charango "auténtico", el de cinco órdenes y caparazón de armadillo. Imposible hacerlo. Aún en 1940 Arguedas mencionaba al charango ayacuchano como un instrumento de cuatro cuerdas⁵². Existen, además, como ya hemos dicho, numerosas variantes de charangos, tanto en la forma de la tapa, como en el cuerpo de resonancia⁵³ (ver figura N° 3). Esa oscilación entre laúdes con aros o con cajas, típica del charango –que alcanza

⁴⁶Vega 1946:153:154.

⁴⁷Vega 1946:154.

⁴⁸Panum s/f:453.

⁴⁹Praetorius 1985:54-55.

⁵⁰Bonanni 1964:53-54.

⁵¹González Bravo 1938:174-175.

⁵²Arguedas 1985:54.

⁵³Instituto Nacional de Cultura 1978:138.

además a otros cordófonos latinoamericanos como la mandolina o la mandola⁵⁴ y que rebasa nuestras fronteras⁵⁵—, nos invita más bien a pensar ya no en una historia del charango, sino en las posibles historias de los diferentes charangos y sus nexos con sus antepasados europeos —bandurrias, guitarras, cítolas y vihuelas—, pues, éstos, al igual que su sucesión andina, tampoco gozaron de una historia lineal sino que, como lo demostraría cualquier estudio de la iconografía medieval o renacentista, también oscilaron entre laúdes de caja y de aros⁵⁶. Cabría preguntarse ahora, ¿se usó realmente el armadillo por la escasez de material o fue inspirado por los cordófonos europeos con resonador cóncavo? Como hemos visto, los españoles mismos elogiaron la perfección indígena en la construcción de cordófonos. ¿Fueron estos mismos indios los que imposibilitados de reproducir las guitarras europeas crearon el rústico charango, cuando —para decirlo en palabras de Gallac— su indigencia lo demandaba? ¿O modificaron éstos el instrumento según su genio musical se lo imponía?

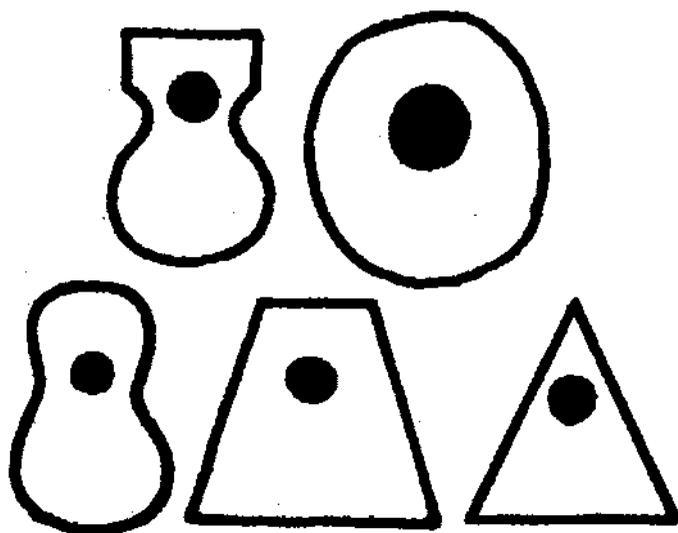


Figura N° 3. Formas de tapa de charango que ilustra el *Mapa* de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú.

Sabemos que en la actualidad diversos términos denotan diferentes variedades de charangos: walaycho, ayquileño, kirki, maulincho, chillador, qonqota, etc. Mientras no se realice un trabajo tipológico sobre esas variedades ni sepamos si dichos nombres se fundan en algún principio taxonómico, será muy difícil hablar de la historia del instrumento como un proceso unitario. Para vislumbrar los primeros pasos hacia una arqueología del charango será necesaria una revisión de

⁵⁴Instituto Nacional de Cultura 1978:133-135.

⁵⁵D'Harcourt 1990:83; Bermúdez 1986:48.

⁵⁶Virdung 1970: s/p; Sachs 196:205-235; Panum s/f:407-471.

las técnicas de ejecución, de la construcción de laúdes, así como de las características de la *performance* en Europa –el gráfico de Guaman Poma, por ejemplo, ¿no recuerda en algo las tradiciones trovadorescas europeas?–, para compararlas con el material que nos brindan la etnohistoria y la musicología, ya no sólo para establecer semejanzas, sino también rupturas, pues la historia del charango no puede ser sino lo que siempre ha sido: un jardín de senderos que se bifurcan.

5. CONCLUSIÓN

Si nos extendimos en nuestra exposición fue para demostrar que la visión histórica ha simplificado el proceso de conformación del charango para explicarse su presencia actual, estableciendo verdades a medias como absolutas; pero ¿no es acaso el mismo método que creemos percibir en la tesis de la memoria colectiva? Hemos comprobado que esta última, aun aceptando como cierta la tesis histórica, prefiere referir precisamente aquella que –y en ello radica el malestar académico– carece de historicidad. ¿Por qué? Daremos dos motivos.

- 1) La existencia de una forma de percepción histórica diferente a la occidental, que, al igual que aquella trata de explicarse su presente mediante la aplicación de herramientas cognitivas afines a su medio cultural, es decir una tradición oral –mito, rumor o etimología popular– que, en contraposición a la literatura histórica, se establece como un código adecuado para la aprehensión y transmisión de conocimientos.
- 2) La desconfianza ante un código que tiende a descalificar cualquier código que no se base en lo histórico, sin lograr una definición de la historia que no haga evidentes sus propias contradicciones, y que, asimismo, oculta éstas mediante trucos no “históricos”: así el charango de Tupiza es un dato histórico, aunque no nos diga verdad alguna sobre el instrumento que quiere significar.

Más que por su veracidad nos preguntaremos ¿qué quiere transmitirnos la tesis de la sátira de la guitarra? No será difícil dar con la clave: mientras que el discurso de la memoria colectiva tiende a remarcar al carácter autóctono del charango, la tesis histórica tiende a mermarlo, incluso a negarlo. Los charangos existentes hoy fueron construidos, material y conceptualmente, en tierras andinas ¿Cómo no llamarlo autóctono si –recurramos también al diccionario– entendemos como tal *lo originario del mismo país en que vive, actúa o se emplea*? ¿Cómo no otorgar al charango una nomenclatura más autóctona⁵⁷ si la corriente, la actual, de pronto, se revela como una herencia europea?

La memoria colectiva mestiza no miente en su apreciación. Para ella el charango sólo puede explicarse como la transformación de una derrota –la conquista musical– en una victoria mesiánica que presente al indio como el eje del sincretismo cultural andino en el presente. El charango se convierte así en un

⁵⁷Se trata acaso de un remedo de la etimología aymara de otra denominación del charango, maulinche, que según informantes aymaras, proviene de malincha, que designa a un niño travieso, alegre y travieso?

símbolo cultural del mestizaje, en un rebasamiento simbólico del aporte europeo a su conformación. Es obvio que la tesis del uso del quirquincho resalta la creatividad indígena al mostrarnos su ingenio al momento de suplir una carencia. En ese sentido entendemos igualmente al mito de origen. En éste, como en el caso de la conquista musical, también se trata de la superación de un tiempo adverso, que se sucede gracias a la acción de un personaje de fuera (de la montaña) y que inaugura un ciclo nuevo. A su manera, podemos decir, se trata de una verdad histórica, si nuestro concepto de historia abarca también las percepciones y creencias de quienes la construyen.

Concluiremos con una cita de Jeremy Beckett sobre los aborígenes australianos que nos permiten una reflexión: "Las naciones no se forman de los restos arqueológicos, de las lenguas semiolvidadas o de las costumbres populares: esos elementos "muertos" sólo adquieren vida en el transcurso de un conflicto político, sociocultural, que representa la realización de un destino preestablecido en el pasado"⁵⁸. Del mismo modo la memoria colectiva ayacuchana reinventa su pasado, de una manera alternativa a nuestro modo de reestructurar lo propio, para proyectarse al futuro que aspira. Acercarse a esa construcción de los conceptos musicales, a su aprehensión y transmisión para el acto musical, no ya para comprobar su veracidad o ponerla en tela de juicio, sino para abarcarla en toda su dimensión histórica, es tarea de la musicología que abra el nuevo milenio.

BIBLIOGRAFÍA

ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA

1985 "El charango", *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte, pp. 53-57.

AYESTARÁN, LAURO

1977 *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca Editorial.

BECKETT, JEREMY

1988 "The past in the Present, the Present in the Past: constructing a National Aboriginality", *Past on Present: the construction of Aboriginality*. Camberra: AIAS, pp. 191-217.

BERMÚDEZ, EGBERTO

1985a "Las clasificaciones de instrumentos musicales y su uso en Colombia: un ensayo explicativo", *Revista Colombiana de Investigación Musical*, 1/1, pp. 3-78.

1985b *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Universidad de Colombia.

1986 *Colección de instrumentos musicales José Ignacio Perdomo Escobar*. Catálogo conmemorativo con ocasión de la inauguración el día cinco de marzo de 1986. Serie Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá: Banco de la República.

BERMUDO, JUAN

1957 *Declaración de los instrumentos musicales (1555)*. Edición en facsimile. Cassel: Bärenreiter.

⁵⁸Beckett 1988:212.

BONANNI, FILIPPO

1964 *Antique Musical Instruments and their Players. 152 Plates from Bonanni's 18th Century "Gabinetto Armonico" (1723)*. Nueva York: Dover.

CAMPOS, JOSÉ CARLOS

1989 "Los primeros músicos españoles llegados al Perú y los siguientes mestizajes musicales producidos en el Perú", *Revista Musical de Venezuela*, X/28, pp. 127-148.

CARPENTIER, ALEJO

1988 *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

CORONA ALCALDE, ANTONIO

1993 "La vihuela, el laúd y la guitarra en el Nuevo Mundo", Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología 'Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones' (Madrid, del 3 al 14 de junio, 1992), *Revista de Musicología*, XVI/3, pp. 1360-1372.

DE LAS CASAS, BARTOLOMÉ

1992 *Apologética historia sumaria (I) (1555-57)*. [Obras Completas, vol. 7]. Madrid: Alianza Editorial.

DERRIDA, JACQUES

1998 *Grammatologie*. Frankfurt: Suhrkamp.

D'HARCOURT, RAOUL Y MARGUERITE

1990 *La música de los incas y sus supervivencias (1925)*. Traductores: Roberto Miró Quesada, Mari-Blanca Gregori de Pinto y Jaime Campodónico. Lima: Oxy.

DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL

1947 "Sucesos de la Conquista de Nueva España" (1568), *Historiadores Primitivos de Indias*, vol. II. [Biblioteca de Autores Españoles, tomo XXVI]. Madrid: Atlas, pp. 1-317.

DÍAZ GAÍNZA, JOSÉ

1988 *Historia musical de Bolivia*. La Paz: Editorial Puerta del Sol.

ESAIN, J., FERNÁNDEZ, P. Y R. ECHARTE

1987 *El charango*. Separata elaborada en base a los informes de los profesores Fernando Paucar y Alberto Maqui. Texto mecanografiado. Mar del Plata.

FOUCAULT, MICHEL

1997 *Archäologie des Wissens*. Frankfurt: Suhrkamp.

GALLAC, HÉCTOR I.

1937 "El origen del charango", *Boletín Latino-Americano de Música*, III/3, pp. 73-75.

GONZÁLEZ BRAVO, ANTONIO

1938 "Trompeta, flauta travesera, tambor y charango", *Boletín Latinoamericano de Música*, IV/4, pp. 167-175.

GOYENA, HÉCTOR LUIS

1986 "El charango en el departamento de Chuquisaca (Bolivia)", *Temas de Etnomusicología*, N° 2, pp. 6-28.

GUAMAN POMA, FELIPE

1988 *Nueva Corónica y buen Gobierno (1613)*. Tomo II. México: Siglo XXI.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA (INC)

1978 *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Oficina de Música y Danza.

LÉVI STRAUSS, CLAUDE

1986 *Mitológica*. Tomo I. *Lo crudo y lo cocido*. México: FCE.

MAVER-SERRA, OTTO

1947 *Música y músicos de Latinoamérica*. Tomo A-J. México: Editorial Atlanta S.A.

MARCUSE, SYBIL

1964 *Musical Instruments. A comprehensive Dictionary*. Nueva York: Doubleday & Cia.

MERSENNE, MARIN

1963 *Harmonie Universelle* (1636). Vol. III. *Traité de Instruments*. París: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.

PANUM, HORTENSE

S/f *The Stringed Instruments of the Middle Ages. Their Evolution and Development*. Londres: William Reeves.

PRAETORIUS, MICHAEL

1985 *Sintagma musicum* (1619). Vol. II. *De Organographia*. Cassel: Bärenreiter.

SACHS, CURT

1967 *Handbuch der Musikinstrumente* (1930). Hildesheim: Editorial Georg Olms.

STEVENSON, ROBERT

1960 *The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Washington, D.C.: Organización de los Estados Americanos.

1968 *Music in Aztec & Inca Territory*. Bekerley: University of California Press.

TORQUEMADA, JUAN DE

1975 *De la Monarquía Indiana*. Tomo III. México: Editorial Porrúa S.A.

TORRÉ REVELLO, JOSÉ

1978 "Libros de música traídos a América", *Textos sobre música y folklore*. Vol I. *Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia*, 1942-1966/1969-1971, tomo II. Bogotá Instituto Colombiano de Cultura, pp. 69-75.

TURINO, THOMAS

1983 "The Charango and the Sirena: Music, Magic and the Power of Love", *Latin American Music Review*, IV/1, pp.81-119.

1984 "The Urban-Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: a Statement of Shifting Identity", *Ethnomusicology*, XXVIII/2, pp. 253-270.

VEGA, CARLOS

1946 *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

1985 "Clasificación de la música", *Musicología en Latinoamérica*. Prólogo, selección y notas de Zoila Gómez García. La Habana: Editorial Arte y Literatura, pp. 164-183.

VIRDUNG, SEBASTIAN

1970 *Musica getuscht und ausgezogen* (1511). Cassel: Bärenreiter.