

## RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Horacio Durán e Italo Pedrotti. *Método de charango*. Santiago: Facultad de Artes, 2001, 172 pp. + 1 CD.

El *Método de charango* de Horacio Durán e Italo Pedrotti es otro de los objetos de estudio con carácter transgresor que han venido avanzando en el mundo musical chileno; con su aparición se contribuye a saltar las barreras del viejo mundo dividido en músicas superiores e inferiores, en instrumentos selectos y plebeyos anunciando el nuevo mundo de acercamientos más tolerantes y amables. El *Método* es más que un método y en ello reside su valor y fuerza, que paso a continuación a fundamentar.

Percibo el trabajo que tengo el honor de comentar como un reluciente y simbólico puente sonoro muy bien construido, de gran consistencia musical y cultural—su resistencia la demostrará el tiempo— que permitirá cruzar las aguas fertilizantes de todas las músicas comunicando las orillas de dos riberas artificial y prejuiciosamente separadas. Este *Método* permitirá colmar el vacío entre la existencia vital del charango y la necesidad que tenían y tienen muchos jóvenes, cultores y músicos de encontrar una herramienta sistemática de conocimiento, profundización y apropiación del instrumento y su música.

Durán y Pedrotti superan las fronteras limitantes de lo especializado ya que su trabajo es transversal e interesa a músicos y no sólo a charanguistas. Capto dos aportes iniciales muy importantes: la lectura del *Método* invita a la exploración del charango y el repertorio, a su interpretación. Emerge el charango como figura epistemológica, se conoce la música y se aprende a partir del objeto sonoro que con su forma singularmente pequeña, pareciera apto a todas las edades a partir de la primera infancia; el repertorio contextualizado en la vida ciudadana del instrumento, permitirá a los usuarios estudiarlo, analizarlo e interpretarlo en diferentes escenarios no sólo informales sino además formales, en aulas pedagógico-musicales universitarias y en conservatorios progresistas.

Todo método plantea el problema del "cómo" estudiar y dominar los problemas de ejecución técnico instrumental o vocal, focalizando la atención en lo corporal y lo cinestésico. Durán y Pedrotti siendo virtuosos intérpretes tienen plena conciencia de ello y transmiten sus conocimientos con sabiduría y refinada minuciosidad. El lector y el estudiante podrán encontrar en el disco compacto incluido al final del *Método* un interesantísimo soporte adicional con impecables ejemplos interpretados en charango y cantados con voz convincentemente expresiva por Horacio Durán.

Gran eficacia y rigurosidad hay en lo que proponen metodológicamente ordenado de sencillo a complejo en cuanto al desarrollo de habilidades y destrezas del dominio sicomotriz e interpretativo —para decirlo con Howard Gardner—, cual otra de las siete inteligencias del hombre, vinculadas además a conocimientos de anatomía, fisiología, ciencias biológicas y kinésicas. Cito un fragmento del *Método*:

"El pensamiento, los sentimientos y las emociones son energías que se transmiten a través del hombro, del brazo, de la muñeca y de los dedos al charango. La muñeca debe ser un eje libre de toda tensión. La mano debería permitir que toda la energía se proyecte hacia los dedos: éstos deben poseer el manejo de la fuerza y la suavidad, la ligereza, la agilidad y el dominio de lo que se va a tocar" (p. 11).

Son estos conceptos universales comunes a todos los grandes intérpretes instrumentales y vocales. Luego agregan lo valórico afectivo, explícita e implícitamente presente en toda la obra: "El charango, al igual que todo instrumento en manos del músico, debe transformarse en parte de sí mismo, como las manos y los brazos, como el pensamiento, las emociones y los sentimientos".

La publicación elaborada por los dos especialistas no es sólo técnica, está claro que los autores dominan la materia, pero además de especialistas, son músicos e intelectuales. En el *Método* hay filosofía rupturista al incluir repertorio de transmisión oral y de autores conocidos latinoamericanos, hay rigor etnológico al circunscribir el *Método* al contexto del charango citadino y no al indígena, hay valor axiológico y ética profesional al defender sus derechos instalando al charango, que aun no tiene *cátedra* en la academia, como instrumento digno de ser estudiado y desarrollado.

El *Método* es vivo y paradigmático: en la presentación de la problemática técnica refleja el contexto cultural donde se ha movido el charango en los últimos 40 años. Cada grupo de ejercicios progresivos rítmicos y rítmico-melódicos, trae retazos de músicas ya escuchadas de reojo, evoca fiestas y en-

cuentros vivenciados en terreno, cual espejo retrovisor catapulta al lector a la tímbrica particular de sus cuerdas entretreídas y a los aerófonos vernaculares que lo rodean, como señales acústicas de indudable identidad sonora altiplánica y andina. ¡Bienvenido este método de charango que nos habla de un instrumento nuestro, latinoamericano no cosmopolita ni globalizado!

Afortunadamente, tenemos a dos figuras de nuestro país y de la Patria Grande, como Durán y Pedrotti, que, unidos por valores y principios comunes, potencian sus talentos y saberes para elaborar cooperativamente el primer método chileno para charango y tenemos a la Facultad de Artes, que acoge y con gesto proyectivo contribuye a su edición y lo imprime.

Vislumbro en esta publicación una operación y gestión cultural como ejemplo concreto de lo utópico. Los autores son instrumentistas pero no especialistas, son músicos pero no están aislados en su recámara sagrada, son intelectuales pero no sectarios ni altanamente atrincherados en "su mundo de verdades musicales absolutas". Ellos, repito, construyen un puente invitante, señalando la apertura y flexibilidad creativa que todo futuro músico debería tener para continuar abriendo el camino de la inclusión del mundo por venir; indican otra vía alternativa a las pistas de los modelos del pasado ya agotados, de los mundos musicales antagonistas e irreconciliables y de posturas divísticas o exitistas individuales.

El *Método*, que se presentó en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes, es otro de los hitos de la ideología del encuentro y no del desencuentro. La filosofía es antidiscriminatoria y comprehensiva, llama al diálogo. Llama a los músicos a compartir el espacio —con Humberto Maturana— a lenguajear juntos, a escuchar y a respetarse a sí mismo y a su instrumento y a escuchar y respetar al "otro" y a los "otros instrumentos" como legítimos otros, en nuestro caso, en el espacio acústico de la convivencia cotidiana, donde todas las músicas deberían ser legitimadas.

Ha sido francamente sublime para mí, haber sido invitada a ese permanente corazón pulsante del mundo musical santiaguino y chileno como es nuestra querida y luminosa Facultad de Artes de la noble Universidad de Chile, a celebrar el ingreso de un documento docto sobre un instrumento campesino, mestizo, popular y urbano. Y me sentí más realizada que nunca, como persona y como músico, por compartir la no sólo importante sino además, bella ceremonia académica de presentación del *Método* en que honramos a instrumento y autores, como protagonistas de igual valor. Percibí ese acto como un metafórico e inteligente abrazo entre las sabias cuerdas frotadas europeas y los titulantes rasgueos del charango andino, como signos simbólicos de lo posible, de lo posible que es el acercamiento y no el rechazo. Siempre estoy diciendo que desde la música, en todas sus expresiones y manifestaciones, desde sus variados repertorios y géneros, desde sus variados y fascinantes instrumentos, repito, es desde los músicos y las músicas donde también podemos contribuir a transformar la realidad y a hacer la vida más humanizada. ¡Qué duda cabe!

Desde ella se han lanzado históricamente y se siguen lanzando los sonidos más agudos y sensiblemente transgresores del *statu quo* y es desde ella donde pueden acercarse desafiante y dialécticamente los polos antagonísticos, reivindicando el triunfo de lo nuevo contra lo viejo, de lo sensato contra lo irracional.

Lo hemos constatado en otras circunstancias ante la aparición de las obras para guitarra sola de la compositora Violeta Parra y del músico popular Víctor Jara y más recientemente lo hemos hecho con Horacio Durán e Italo Pedrotti quienes ingresaron con su *Método de charango* a las aulas y biblioteca de la Facultad de Artes y de todos los centros donde se estudie música. Son actos de reivindicación sonora y musical justos, racionales y libertarios.

Con la lectura y estudio del *Método* he aprendido y he reforzado mis conocimientos: el charango de raíz europea es un instrumento nómada, ha bajado de las alturas altiplánicas en manos de andariegos e inquietos investigadores del sonido andino y del mundo latinoamericano que subieron a encontrarse con él, trasladando su tímbrica peculiar hasta metrópolis, ciudades y regiones de Chile y del continente. Al bajar de los Andes, el charango se ha convertido en habitante ciudadano, en legítimo protagonista gracias a su diminuta forma y al encanto estilísticamente barroco de sus particulares complicidades y guiños sonoros, sustentados en múltiples adornos: nerviosos trinos y mordentes, chúcaros repiques, furiosos, indómitos y telúricos trémolos rasgueados.

Este instrumento venido de las alturas ha llegado para quedarse y para rato, en muchas ciudades y charcos. Como ya lo iniciaron Claudio Araya, Italo Pedrotti, Vladimir Wistuba y Celso Garrido-Lecca, el charango queda a la espera de otros innovadores y atrevidos compositores, como lo expresan y auguran los autores del *Método*, que nos saquen de lo conocido hacia lo esperadamente desconocido.

El *Método de charango* es un nicho digno, por lo demás excelentemente diagramado e impreso, que cobijará y resguardará el instrumento en su valor patrimonial conjugando la tradición y sabiduría oral de contacto y aprendizaje directo, con la tradición académica formal del signo escrito. Hay

zigzagues y vaivenes terrenales en los humanizados Horacio Durán e Italo Pedrotti, autores e investigadores, su caminar, su indagación y contacto con otros protagonistas dan validez al post-moderno *Método de charango* y a ellos, el reconocimiento por la autenticidad del *ser* y no del *parecer* músicos.

Concluyo con un "neologismo" usado en la composición *Vuelo de pájams* de Pedrotti, que en la última página del *Método* y precisamente en el penúltimo compás indica: *senza tempo* es decir, como la música misma desde la eternidad *senza tempo*, como espero que sea esta importante y testimonial obra pedagógica y cultural musical desde hoy, no más solamente de Durán y Pedrotti, sino de y para todos los músicos de nuestro continente latinoamericano. ¡Enhorabuena!.

Olivia Concha Molinari

María Eugenia Londoño Fernández. *La música en la comunidad indígena ebera-chamí de Cristianía*. Antioquia (Colombia): Editorial Universitaria de Antioquia, 2000, 204 pp.

María Eugenia Londoño es profesora de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, Medellín, y pertenece al grupo de investigación Valores Musicales Regionales. El presente texto, ganador del Premio de Musicología Casa de las Américas 1993, es el resultado de un trabajo de investigación que se llevó a cabo entre 1987 y 1990. En este proyecto la autora contó con un equipo interdisciplinario que incluyó especialistas en antropología, psicología, musicología, etnolingüística y pedagogía, además de los coinvestigadores indígenas que aportaron su particular visión.

La publicación de esta obra fue posible gracias a un proyecto interinstitucional entre la Casa de las Américas y la Universidad de Antioquia y el aporte económico del Instituto Colombiano para el Desarrollo de la Ciencia y la Tecnología Francisco José Caldas (Colciencias). Esta edición incluye una casete con grabaciones de campo de música del grupo ebera-chamí.

En la presentación del texto se especifica el propósito de la investigación como sigue: "Descripción del sistema musical -de la comunidad ebera-chamí- y aporte metodológico para el aprovechamiento de la música en procesos de reapropiación cultural y desarrollo autoeducativo".

El texto está estructurado en cuatro capítulos. En el primero se ubica geográficamente a la comunidad y se da una visión general de las características étnicas y de su organización social y política. Se cierra el capítulo con una síntesis sobre la educación indígena en Colombia desde la conquista hasta la actualidad.

El segundo capítulo es el central de la investigación y da cuenta de la música entre los ebera-chamí. Se describen sus instrumentos, se transcriben algunas canciones con los textos correspondientes tanto en español como en lengua ebera y se analizan los elementos estructurales de dicha música: el ritmo, la melodía, la armonía, aspectos formales y estilos musicales. Especial énfasis se da al "canto de jai", o canto de curación, elemento cultural esencial en la identidad de los pueblos ebera.

El tercer capítulo expone la metodología de la investigación-acción, la modalidad de la participación de los investigadores, coinvestigadores y el papel fundamental de la comunidad indígena en esta investigación. El capítulo cuarto, titulado "Apropiando nuevas formas educativas", es una reflexión sobre el proceso vivido, de donde surge la propuesta de un nuevo camino que, partiendo del interior de la cultura misma, rescata las particularidades de cada comunidad en oposición a la globalización que tiende a anularlas.

Se acompaña la presente edición con una casete que contiene 18 canciones, cuyo propósito es poner en circulación esta música en la comunidad y "alentar las aspiraciones de maestros, jóvenes y niños". Hay cantos de amor, cantos de trabajo, cantos para los niños, para las jóvenes, cantos de fiesta, cantos míticos, de fábula y una canción experimental contemporánea (1989) de inspiración ebera-chamí del "Grupo Nuevo Amanecer".

Este trabajo atiende a la comprensión y reapropiación de la memoria cultural como parte de un proyecto de reconstrucción y fortalecimiento de las culturas musicales de la tradición popular en Colombia. A este propósito se le suma la función pedagógica, que busca impulsar en los niños la valoración de lo propio y el conocimiento de su verdadera historia.

Afirmar la riqueza de la pluralidad étnica de América en un contexto cultural dominante que tradicionalmente la ha negado, es un trabajo difícil que recién empieza, pero que ya ha rendido sus frutos. Modelos propios de educación en comunidades que buscan sus propios intereses y particularidades se está convirtiendo en una realidad y proyectos etnomusicológicos como éste juegan un papel de primer orden.

Julia Grandela del Río