

ENSAYOS

MOTIVOS FOLKLÓRICOS BOLIVIANOS

Por Jaime Mendoza

(Universidad de San Francisco Xavier, Vol. 6 - Sucre, 1939)

Hallándome, hace años, confinado en Quiabaya, a los pies del Illampu, en una zona poblada de aymaras, oí también alguna vez sus conciertos orquestales de quenás y otros instrumentos de viento, conciertos en los cuales la genuina música aborígen había casi desaparecido, siendo más bien harta perceptible la influencia hispánica -la de los misioneros católicos- que, habiendo dejado entre los indios rastros de himnos litúrgicos, se manifestaba a momentos en esos conciertos como un canto gregoriano abriéndose paso entre la sinfonía ululante de tarkas, quenás y tjurumis.

El charango

Y ahora sin dejar al indio, acerquémonos un poco al español, al blanco.

¿Quién de entre ustedes no conoce el charango? Sin intentar, pues, baldías descripciones, y ya que voy procediendo por impresiones personales, diré que a mí se me antoja un hijo de la guitarra: una guitarrica chiquitinga, como diría un cruceño. Verdad que en cuanto al número de cuerdas, disposición de las mismas y temple, se aproxima más bien a la mandolina. Mas, sea como fuere, en el charango ha aparecido ya el alma hispana, y aún me atrevería a decir, precisando, andaluza, con la movilidad, gracia y dulzura peculiares de sus horas de solaz.

Sería de gran interés e importancia dentro nuestro folklore investigar dónde, cuando y cómo nació el charango. Quizá no es otra cosa que la invención de algún avisado mercader que supo ver la conveniencia de proporcionar a los indios un instrumento musical así portable y fácil, que les sirviese de entretenimiento en sus largas y aburridoras caminatas. En alguna revista peruana creo haber

leído, también, que en Puno, o sea en plena Altiplanicie, se inventó el charango para poder llevarlo bajo el poncho, al abrigo del frío.

Es posible que todo esto hubiese determinado el nacimiento del charango. Pero su característica esencial me parece que consiste en ser un instrumento de viajeros, y de muy buena gana lo apellidaré por eso, la guitarrita de los arrieros.

En cuanto a su valor musical, diré que sin ser precisamente un apasionado del pequeño instrumento, encuentro un especial deleite escuchando sus notas saltarinas y chiquitas, si se me permite la expresión. ¡Qué gusto grato y lozano dan en la soledad de los caminos montañoses! ¡Cuántas veces, en mis largas andanzas por entre las breñas andinas quedábame embelesado cuando las rachas de viento me traían su tintineo retozón, que ya se acercaba y ya se alejaba! Era el buen arriero, que al propio tiempo de ir vigilando su recua, podía así engañar su cansancio y soledad, pulsando el frágil charanguito que apenas le había costado un par de reales y en cualquier caso podía echárselo al bolsillo para atender a sus bestias de carga.

En Sucre, ciudad situada en una zona cuyo folklore instrumental da un ancho campo al charango, este instrumento es todavía muy cultivado, sobre todo entre los artistas de la tuna. Suele aparecer, asimismo, aún en el teatro, entre pulcras manos femeninas. Y mi amigo José Prudencio Bustillo, que lo tañe con amor y gusto propiamente vernáculo, hízole dar toda una vuelta alrededor del mundo y escuchar sus notas insólitas y traviesas en las más apartadas latitudes.

La guitarrilla

Mayor que el charango y menor que la guitarra, la guitarrilla, aquella que ustedes deben de haber visto más de una vez en las manos de los indios de Yamparaez y Tarabuco, es acaso el punto de transición entre esos dos instrumentos. Su forma, en proporciones reducidas es la misma de la guitarra; su temple, el del charango. Diríase allí el alma del español acurrucada en la del indígena. O más bien el indígena sufriendo aún en esto, y desde los tiempos pretéritos, la influencia del conquistador. La guitarrilla viene, pues, a ser para la música de aquellos aborígenes, lo que la montera para su indumento.

OTRAS PONENCIAS SOBRE LA HISTORIA DEL CHARANGO

ORIGEN DEL CHARANGO

Ponencia de Enrique Ponce de León (Desde Buenos Aires.
Especial para Cultura Boliviana, junio 1969)

Los estudios realizados para conocer la creación de un instrumento musical genuinamente americano nos hace ver el esfuerzo desplegado al respecto. Hemos tomado como ensayo el charango. Este interesante instrumento nos lleva

a los primeros tiempos del Virreinato. En la sociedad virreinal, según Garcilazo y otros cronistas de la época, el teatro ocupaba, sin duda alguna, un papel importante en el quehacer social de los pueblos y en la vida individual de los habitantes.

Según evocaciones históricas, las representaciones se realizaban en “tablados” callejeros, su preparación era una complicada tramoya, en la que entraban sin excepción todas las artes; destacándose muy especialmente en todas las “comedias” o “loa”, la música, la danza y los coros.

Los instrumentos de cuerda que trajeron los conquistadores, llamaron poderosamente la atención de los nativos, ya que éstos, por herencia y disposición natural, son fieles y sensibles amantes de la música.

Para la llegada del Virrey Morcillo a Potosí (1716), se preparó un homenaje que reunía innumerables fiestas de gran lujo, ornato y esplendor, de acuerdo a la fábula cegadora de sus riquezas. En las representaciones teatrales que se hacían en honor de las autoridades que iban a visitar la Villa, los españoles hacían tomar parte a los nativos, con obras breves, escritas por los amautas. Para este homenaje fue traído un conjunto mixto del cercano pueblo de Tarapaya; estaba formado por intérpretes de comedia, tocadores de “sicus” y “quenás”. Todos los componentes eran hijos de los curacas. En la primera parte de la representación, por costumbre, les hacían actuar primero a los nativos; así en aquella oportunidad se destacó muy visiblemente Sayri Willka, un eximio intérprete de la quena. Luego subieron a escena los españoles. Sin embargo, lo que más llamó la atención, es decir, deslumbró a los nativos de Tarapaya, sin duda alguna, fueron los instrumentos de cuerda que los españoles ejecutaban; el impacto que recibió Willka en aquella oportunidad fue fulminante, quedó fascinado por la guitarra de cinco cuerdas que se usaba en ese entonces, es decir guitarra de esa época.

Pasadas las fiestas, los nativos retornaron a sus respectivos pueblos pero Willka no pudo quedarse en su tierra, pues, sentía que el rasguido de la guitarra había desgarrado sus fibras sensibles, y su alma atraída mágicamente por este instrumento lo llamaba como por un hechizo encantador; regresó a Potosí y se quedó a trabajar en las “Huisachinas” (fundiciones de metal al viento), mientras en las noches caminaba por las calles en busca de las poéticas serenatas que por entonces ya era costumbre en estas tierras. Una noche, “en la calle de las Mercedes, cerca de la esquina del Reloj, se daba una serenata a la dama más hermosa de la Villa”. A prudente distancia Willka se detuvo a escuchar atentamente. Cuando ya tocaban la última pieza se abrió la puerta y fueron invitados a pasar toda la comitiva. Willka había quedado en la calle muy emocionado se fue acercando muy lentamente a la ventana para seguir

deleitándose con otras interpretaciones. Después de unos breves instantes, se escuchó una deliciosa y cautivante voz femenina que “cantaba dulcemente acompañándose con guitarra. Era doña Clara, la más distinguida y hermosa dama de la Villa Imperial”.

Willka estaba apasionadamente enamorado de la guitarra y, con toda seguridad, que por ese inmenso cariño al instrumento, aprendió a tocar con suma facilidad. “Por ese entonces trabajaba Willka en el taller de escultura del famoso Gaspar de La Cueva”; estaba en su apogeo “la talla de los santos engomados que consistía solamente en tallar la cabeza y las manos; el resto del cuerpo era de tela engomada”. Willka era un hábil tallista, por lo tanto muy estimado por de La Cueva.

No conforme con su guitarra, quiso hacer con sus propias manos un instrumento de cuerda, tal como hacía sus propias quenas. En uno de los troncos de una vara de largo, que traían de los valles de Charcas para hacer los bustos, empezó a tallar con la idea fija de hacer un instrumento que expresase el cantar y motivos de su tierra. Con amor trabajaba todas las noches a la luz de una vela de cebo. Fue necesaria la labor de largas jornadas nocturnas para terminar el soñado instrumento. Al fin consiguió terminar: era una pequeña guitarra de una sola pieza, la caja más bien tenía la forma de una pera alargada, con una ligera cintura; puesta la tapa y los demás accesorios, la encordó y afinó, igual que a la guitarra de cinco cuerdas de esa época. Naturalmente el sonido era muy similar al de la guitarra, con la única diferencia de la sonoridad que emitía la caja armónica; Willka quedó decepcionado, pues no era el instrumento con que tanto había soñado para expresar el espíritu de su tierra, que llevaba muy hondo en su alma, tal como lo hacía al ejecutar las dulces notas de su quena.

Abandonó el instrumento soñado y lo tenía como un adorno. Una noche noctámbula y quimérica, salió por las afueras de la ciudad acompañado de su quena para tocar libremente, dando rienda suelta a su frondoso sentimiento y profunda sensibilidad. A la orilla del río Chectakala, sentado en una piedra tocaba dulcemente en la quena un huayño de la tierra, y luego unos arpegios, repitiendo con insistencia los descendentes, hasta que de pronto se puso de pie y se encaminó apresuradamente a su casa. Allí tomó el instrumento que con tanto amor había tallado, lo afinó nerviosamente tal como lo había percibido en la quena. La emisión del sonido en conjunto era muy agradable y diferente a todos los instrumentos. Aún no conforme quedó muchísimas veces para cambiar el encordado, hasta que consiguió obtener la afinación que había logrado con la ayuda de la milenaria quena. A pesar de haberla calificado de imperfecta nadie ha corregido ni modificado esta afinación hasta nuestros días.

A partir de este período comenzó el aprendizaje, hasta que ya estando maduro regresó a su pueblo natal, allí expuso a consideración de sus compañeros

del conjunto musical al que había pertenecido. La demostración, causó una gran sorpresa, pues despertó mucho entusiasmo; fue preparada una reunión para presentar el instrumento que había nacido de las manos de un artista. La presentación lógicamente despertó curiosidad, admiración y entusiasmo entre la concurrencia, muy particularmente en la juventud, en especial de las bellas chicas, tanto así que una de ellas después de contemplar entre sus manos el instrumento, pidió a Willka que ejecutase nuevamente su “chajhuancu” (alegre y bullanguero). Desde ese entonces se lo llamó “chajhuancu”, hasta que con el correr del tiempo se transformó en el denominativo de “Charango”.

De estos días en adelante, y contando su inventor y creador, fueron muchos los que se dedicaron a fabricar “charangos”, cada vez más perfectos y siempre de una sola pieza; como actualmente se hacen en Potosí y Sucre, maravillosos charangos, verdaderas obras de arte; muchos han innovado la forma, pero siempre haciendo la caja de madera muy fina y de varias piezas de forma irregular y vistosa combinación de maderas de color natural.

Recién a fines del año 1780 aparecieron los charangos con caja de caparazón de quirquincho. No obstante haber sufrido innovaciones en su forma y haberse propagado casi por todo el Tahuantinsuyo no sufrió ninguna modificación de fondo ni en los intervalos de su afinación original: pentatónica. Este importante detalle, poco estudiado, radica, como fundamento, en el de afinar el charango que es único y que por lo tanto no existe otro instrumento con esta afinación. Pese a los valiosos estudios realizados por los investigadores, no se ha llegado a descubrir el verdadero sistema de afinación del charango; ya por considerarlo imperfecto o quizá por su aparente sencillez, y así fue clasificado por la técnica europea, sin darse cuenta que estaba frente a una afinación tonal incaica, diferente de la europea o asiática.

El orden de afinación no se sucede como en los instrumentos europeos, como veremos en la siguiente demostración: el MI está en la primera cuerda, el Do en la cuarta, el La en la segunda, el Sol en la quinta y el Mi último en la tercera cuerda. Aclarando que el orden de afinación no es sucesivo como en otros instrumentos, sino saltado. Naturalmente que para hacer una escala descendente, se empieza por la primera cuerda, para luego seguir en la cuarta, segunda, quinta y tercera cuerda. Así es como se suceden con exactitud, las escalas y arpeggios. Este estudio nos demuestra con claridad la diferencia que hay con los instrumentos europeos. Los arpeggios y acordes se hacen con suma facilidad siguiendo el orden de afinación demostrado. Así fue creado y perfeccionado hace varios siglos el charango por Sayri Willka.

Este maravilloso instrumento de gracia sin par, bullanguero, con razón llamado magia del altiplano, es por su misma rareza único en la América,

además que, como realidad, nos demuestra con claridad que el charango es netamente americano pues no existe en el mundo otro instrumento igual o al menos que se le parezca.

ORIGEN DEL CHARANGO

Ponencia del Maestro Tarateño Rojas (Buenos Aires. Abril 1975)

Mucho se ha hablado del origen del charango. Unos dicen que es importado de Europa; otros disparatean con etimologías falsas, diciendo que proviene su nombre de un instrumento rioplatense, llamado chaguango, instrumento este, que sólo existió en la imaginación del inventor de dicha teoría, ya que este instrumento no se encuentra en ningún museo de América.

Otros macanean diciendo: “Vihuela o guitarrilla de origen europeo”, en fin, “hay de todo en la viña del Señor”. Amigos, llajtamasis, huayralevas, kamisarakis, hace más de cincuenta años que toco charango, y como tres décadas estoy fuera de Bolivia. He viajado por casi todo el mundo, investigando en cuanto lugar estuve, comparando al charango con diversos instrumentos pequeños de cuerda, como ser: laudines de Francia, ukuleles de EEUU, mandolinas, banjos de Italia, guitarrillas vascas de España, un instrumento pequeño de Venezuela llamado cuatro, el cavaquinho del Brasil, el requinto de Colombia, y muchos otros más. Pero ninguno, ni por asomo, se parece al charango, instrumento netamente de origen boliviano. Todos los instrumentos arriba mencionados, tienen un temple o afinación de agudo a grave, o de menor a mayor. Pero el charango es un instrumento de una afinación rarísima, única en el mundo: la prima y la tercera suenan igual; la segunda, como cuarta; la cuarta, como segunda y la quinta es normal.

Resumiendo, la afinación técnica musical es la siguiente: MI' LA MI DO SOL. Insisto, ningún instrumento en el mundo tiene esta afinación, aún menos los europeos que son “K'ayma lalas”.

Hay muchas versiones sobre el origen del charango. Las más aceptables son dos: Primero; por el año 1938 cuando hacía mi servicio militar en Oruro, y, en mis horas de franco, cuando alternaba el fusil con el charango. En una de esas cantinas o chicherías, durante mi algarabía dominical, se me acercó un anciano como de 80 años, me dijo ser músico, tocaba, armonio, concertina, charango, violín, arpa, etc., etc. Y entre copas de chicha y cerveza me dijo lo siguiente: -“Querido soldadito, el instrumento que tocas, fue creado por un orureño. A nosotros los orureños nos llaman QUIRQUINCHOS, porque estos animalitos tenemos por miles en nuestros arenales, hasta tenemos en nuestra casa. Ahora te voy a decir por qué te digo todo esto: Mi papacito me contó: que en la época de la esclavitud, el indio para cantar sus penas y alegrías, no quería saber nada de

la guitarra, por que era instrumento del déspota, esclavizador barbudo. E ideó uno propio. Viendo tantos caparazones de quirquinchos muertos, agarró uno, pensó... que eso podría servir de caja de resonancia. Trabajó muchos días. Por fin hizo el instrumento. Pero, no tenía cuerdas, las de guitarra no servían para nada... Qué hacer... Tanto pensar por fin se dio maña, y fabricó de las tripas de la llama, que, aún en la actualidad siguen habiendo.

Bueno cuando estaba a punto, el indiecito, empezó a tocar el instrumento en una reunión ante la admiración de sus amigos, uno de ellos exclamó en quechua “¡Charanga gina ch’ajhuan uuuyyy!” (Suena como una charanga -estudiantina-). Nombres, estos últimos de origen español, Charanga o bulla musical, estaba de moda en esa época. Le cambiaron la A por la O al final de la palabra, y quedó “CHARANGO”.

La otra versión de su origen, es la siguiente: Potosí la ciudad más rica de su época, fue fundada el año 1545. Durante el coloniaje fue la más populosa de América. Llegó a tener más de 300.000 habitantes.

Se dijo que con la plata que saquearon los godos, se podía hacer un puente de América a Europa.

Durante unas fiestas, donde la algarabía hacía de regocijo su gala; apareció un instrumento raro en manos de un artesano minero, su dulce y peculiar sonido llamó la atención de la gente, uno de ellos exclamó en quechua: “Ancha súmaj chai, chajhuacun”. (qué lindo suena). Entonces el nombre del charango con el tiempo vino de la palabra quechua chajhuancu.

Estas son las 2 versiones más aceptables del origen del charango. Sea de Oruro o Potosí, queda en Bolivia el origen de este instrumento maravilloso.

Actualmente el charango tiene difusión universal, gracias al ejecutante más grande del mundo: Ernesto Cavour.

En los años 1946 y 47, Europa conoció por primera vez el charango durante mis actuaciones de entonces. En las temporadas oficiales de los años 1948, 1954 y 1972 resonaron los acordes maravillosos del quirquincho en el primer coliseo de América Latina: COLON DE BUENOS AIRES, durante mis presentaciones.

APUNTES PARA LA HISTORIA DEL CHARANGO

Ponencia de Walter Serafín Sellis (Presencia, La Paz 1979)

HACE OCHO AÑOS más o menos una autoridad de la Dirección Nacional de Etnología y Folklore, dictó una conferencia por los canales 7 y 10 de T.V. Boliviana, sosteniendo que el charango fue traído del exterior, concretamente de las Islas Canarias y que por tanto su origen no era boliviano.

Indudablemente que esta aseveración causó asombro e inquietud entre quienes sostenemos que el charango es un instrumento legítimamente boliviano.

Por tanto, para dar por aceptada dicha afirmación, primeramente había que hacerse las siguientes preguntas:

1.- Si el Charango fue traído del exterior como los demás instrumentos musicales, el piano, etc. ¿Por qué motivo no tuvo vigencia o no se ejecutó en los demás países, por lo menos latinoamericanos?. Y si actualmente se toca en Argentina o el Perú, es gracias a la influencia boliviana a través de los conjuntos folklóricos y elencos de teatro que salieron y siguen saliendo en giras artísticas, donde el Charango juega un papel importantísimo y causa admiración en la gente extranjera.

2.- Si el charango fue traído del exterior, ha debido ser por gente entendida en su ejecución. A su arribo a la América, sus primeros alumnos o aprendices debían ser gentes de las ciudades, como ocurrió con los guitarristas o mandolinistas; consiguientemente este instrumento debía ser perfecto y su enseñanza estar en los conservatorios y academias de música y su tratamiento instrumental debía estar bajo las reglas de la música universal y no en forma rudimentaria y empírica.

3.- Si el Charango es de origen exótico. ¿Cómo pudo introducirse en el campesinado de esta parte del país? Porque desde antaño fue y sigue siendo el fiel compañero del indígena, no sólo en las largas caminatas de los chasquis y cacha-puris. Actualmente el Charango es el único instrumento que alegra y distrae sus fiestas religiosas, matrimonios y demás jolgorios, a excepción de los campesinos de La Paz, Tarija, Santa Cruz, Beni y Pando que tuvieron sus propios instrumentos.

EVOLUCIÓN DEL CHARANGO.- El Charango podría haber seguido en su forma más rudimentaria en manos de nuestros campesinos de no ser en 1918 en que hace su aparición en los salones de la alta sociedad chuquisaqueña gracias al Sr. José Prudencio Bustillo, quien era un excelente intérprete de este instrumento. Desde entonces el Charango deja de ser rústico, porque los fabricantes de guitarra vuelcan toda su habilidad para sofisticar en su construcción, poniéndole clavijas mecánicas, trastes metálicos, cara o tapa anterior con incrustaciones de nácar y concha. Indudablemente ha debido haber otros pioneros anteriores al Sr. Bustillo, pero no dejaron huella alguna.

En el año 1922 el mismo Sr. Prudencio Bustillo y cuando realizaba su viaje alrededor del mundo, hace sus presentaciones en diferentes latitudes de la tierra como: Egipto, Jordania, Siria, Japón, China, Francia y otros, donde se presenta en recitales tanto en tierra como en alta mar y en su repertorio estaban las cuecas, kaluyos, y los bailecitos chuquisaqueños, donde era aplaudido por gente de diferente habla y raza (Ver su obra de "Sucre a Sucre alrededor del mundo" Pág. 82. 103 -164).

Por ello el Charango y los charanguistas de hoy le debemos respeto y admiración a la memoria del ilustre viajero, que gracias a él el mundo conoció y escuchó las notas del instrumento legítimamente boliviano y que en la actualidad deleita con sus notas a niños, jóvenes y viejos en esta Patria grande y orgullosa de su acervo y su folklore.

SU ETIMOLOGÍA.- El Charango antes de su evolución y antes de su ingreso a la sociedad y cuando todavía se encontraba en estado rudimentario, tenía otros nombres de acuerdo a la región. Ej: En Oruro, donde también los campesinos no carecían de la chispa inventiva y al no disponer de bosques en pleno altiplano, pensaron en la caparazón del quirquincho (armadillo), y de ella amoldaron la caja de resonancia y el resto les fue fácil y le bautizaron con el nombre del famoso "KJIRKI". En cambio, en las provincias del sur de Chuquisaca y en algunas de los departamentos de Potosí y Cochabamba le llamaron "CHAJRANGO" (voz quechua) que quiere decir instrumento del campo o de la chacra y posteriormente, le dieron su origen actual.

COMO FUE CONSTRUIDO EL CHARANGO EN EL SUR.- Por la forma y calidad de construcción que hasta hoy se conserva en los museos y en algunas casas de hacienda que todavía existen, los primeros Charangos fueron hechos labrando y forjando el palo rollizo, a semejanza de la guitarra; pero, de tamaño reducido. Para el indígena no era extraña la guitarra, porque en sus largas y prolongadas permanencias en calidad de pongo en las casas de hacienda como en la ciudad veía a los españoles y lo mismo a los criollos ejecutar la guitarra en las noches de luna y serenata. De esta manera el pongo o semanero como la llamaban, copió a su manera, el instrumento que más tarde llevaría el gran sello de la bolivianidad.

Y algo más, la mujer nativa también copió de las esposas de sus patrones la pollera, la forma del sombrero, de la mantilla hicieron la manta, etc., entonces, ¿Por qué dudar que el Charango sea pariente cercano de la guitarra? Después de concluir el trabajo de la forja pensó en la encordadura y apeló a las entrañas del macho cabrío y fabricó las hoy llamadas cuerdas de tripa y puso cinco en vez de seis que tiene la guitarra.

Desde entonces han pasado muchos años hasta la aparición de dos insignes personajes en la historia del Charango; ambos autodidactas chuquisaqueños y de gusto singular en la interpretación. Del primero ya hemos hablado, es decir del Sr. Bustillo. El otro fue Dn. Mauro Nuñez, artista en la amplitud de la palabra, fue el impulsor y creador de la familia de los Charangos, fabricó desde el requinto hasta el contrabajo en busca de diferentes timbres y altura y fue ganador de varios premios nacionales e internacionales, con él la música folklórica boliviana ascendió en raudo vuelo hasta llegar al sitial donde hoy se encuentra.

A propósito de estos valores ya mencionados, se suma el nombre de otro gran charanguista y es nada menos del popular “Tarateño Rojas”, quien tuvo la virtud de llevar consigo el Charango por diferentes capitales de América, haciendo sus presentaciones tanto en teatros como en emisoras, y fue director de su elenco, radicó muchos años en Buenos Aires y era exclusivo de Radio El Mundo, y en cada una de sus presentaciones hacía notar la nostalgia de vivir lejos de la Patria, particularmente de su amada Tarata. El pueblo boliviano tiene que estar agradecido a estos tres insignes charanguistas, porque tuvieron la grandeza de proyectar el charango, el primero hacia la sociedad y los segundos hacia el teatro.

Finalmente, diremos que, ojalá muy pronto veamos al Charango nacional hacer su ingreso triunfal a los conservatorios de música, por lo menos de las Américas, y por ende a las orquestas sinfónicas. Entonces diremos con orgullo: “EL CHARANGO nació en Bolivia y fue hecho por los bolivianos”.

APUNTES SOBRE EL CHARANGO EN EL ARTE COLONIAL

Ronald Roa B. (Iconografía 1979)

La aparición del charango en cuanto a fecha y lugar nos abre un paréntesis dentro del análisis de una parte de nuestra historia musical, en cuanto hace falta un estudio especializado en torno a esta área sobre todo en lo concerniente a la época del dominio hispánico.

Sin embargo a modo de hipótesis y de un acercamiento a la realidad que corresponde a algunos elementos de análisis que tenemos a mano a consideración exponemos lo que sigue:

Cuando Mario Chacón nos dice en su bien documentado libro: “Arte Virreinal en Potosí” En la página 165: “Finalizaremos anotando algo sobre la industria de instrumentos musicales, ya que en Potosí como en otros lugares del continente, se fabricaban instrumentos de origen autóctono como los de percusión y de viento, y otros originarios del viejo mundo, como los de cuerdas, y también algunos llamados “Criollos” o con más propiedad “Mestizos” tal es el caso del “Charango” con caparazón de armadillo o “Quirquincho” y que es derivación de la guitarra española”.

Es indudable que el “Charango” como diría Chacón es una adaptación a las necesidades autóctonas de instrumentos de cuerda de origen Europeo, ya sea la guitarra o más propiamente dicho la Vihuela, que según datos documentales se enseñaban y construían desde el siglo XVI en la Audiencia de Charcas.

Por sus características y sobre todo la “Iconografía”, tanto en la pintura como en arquitectura, el Charango aparecería conjuntamente a un fenómeno cultural de los más importantes de nuestra historia, es cuando las grandes masas

oprimidas del Virreinato se hacen notar vibrantemente desde mediados del siglo XVII sobre todo en el arte como nos muestran las principales iglesias y que son las más admiradas hoy en día (v/g. Tiwanacu, Laja, San Francisco y Sica Sica (La Paz), San Lorenzo, la Compañía (Potosí), etc.)

Características muy particulares que se extienden desde Potosí, Oruro, La Paz, Puno, Arequipa, estas dos últimas en la República del Perú, expresan toda esta fuerte manifestación Cultural que da paso a un sincretismo, existente hasta hoy en día. Entendemos por sincretismo; como la coalición de dos adversarios contra un tercero.

El carácter de no resignación o vencimiento del verdadero pueblo oprimido desde la conquista Hispana y uno de los hechos más épicos de nuestra historia es el proceso revolucionario de Tupac Amaru en el Perú y nuestro gran Tupac Katari en Charcas (1780 - 1783).

Es en este “resurgimiento” pujante de la Cultura Nativa, muchas veces disfrazado por las formas y estructuras de los opresores, nace el Charango como tal, cuyo uso y aceptación fue eminentemente popular, inclusive hasta hace poco, por cuanto las clases dominantes no entendían o no les interesaba, estas manifestaciones mayoritarias de arraigo popular, si no en cuanto servía a sus intereses de clase.

Dentro la Plástica de dicho periodo se nos muestra el Charango en una forma “intrusiva” es decir dentro de las estructuras del opresor (el colonato hispano en América), la expresión de formas populares, como ser la Mono deidad prehispánica de la construcción (Tiwanacu, Laja, Juli, Puno) o flora y fauna de las tierras tropicales de la Audiencia de Charcas, San Francisco, Santo Domingo en La Paz, en esta última, aparece incluso el loro en su portada.

Antes de estudiar el Charango en sus representaciones plásticas, es necesario hacer hincapié en las formas que se presenta la música dentro el colonato. Bien se ha dicho que la conquista de América se realizó a través de la Cruz y la espada, una conciliadora y la otra destructora, pero ambas con poderosos intereses de dominio y cambio de las formas de producción, con la apropiación de la propiedad privada, lo que dio un nuevo matiz a la lucha de clases en América.

Conocida es la demostración de la cultura que se hizo - y se hace - a través de la espada.

Sin embargo qué significó la Cruz? por un lado tuvimos la comprensión de la cultura y su impulso, basta recordar al padre Fray Bartolomé de las Casas por un lado, y por el otro al cura Valverde en la conquista del Perú, con negros intereses particulares, estas contradicciones serán un elemento presente siempre dentro de la Iglesia y de sus manifestaciones e influencias en la Superestructura. Es decir en la Cultura.

Esta forma ideológica es la que predominó durante el colonato, por tal no es casual que en el último pueblito sometido se levante enormes moldes representando el “derecho de la conquista”, estas Iglesias espectaculares en arte, trabajo, y explotación que se levantan a lo largo del suelo patrio (v/g. frisos de Machaca, Copacabana, Manquiri, Laja, San José de Chiquitos, etc., etc.) Por estos ejemplos interminables, no es extraño que la plástica haya estado absorbida casi totalmente en función y servicios de la dominación.

Es así que la mística está representada en dos planos fundamentales con un carácter de “pecado” o con un carácter “sublime” en función didáctica de catequesis. En carácter de pecado es indudable que uno de los ejemplos más interesantes y más bellos sea el representado en la iglesia de Caquiaviri por el pintor llamado “el maestro de Caquiaviri” (por desconocer su identidad) en un cuadro fechado hacia 1739 en una serie de cuadros dentro de los cuales nos interesa el de la “MUERTE” en el detalle de la “Muerte del pecador” en el cual nos muestra el artista a dicho individuo rodeado de demonios que tocan distintos instrumentos de cuerda y en algún pasaje de su “Vida Pecadora” se lo muestra deleitándose con la música (v/g. Mesa - Gisbert; Holguín pág. 96 - 97 pág. 119). Los mismos investigadores en un excelente trabajo sobre el “Renacimiento y Manierismo en la arquitectura Mestiza” estudian la sirena como elemento constitutivo de lo que ellos denominan “estilo mestizo” donde esta sirena sería el símbolo del pecado y que generalmente lleva un instrumento cordófono en las manos (v/g. Mesa - Gisbert: contribuciones pág. 31 - 61) estos ejemplos creemos que ilustran la parte “negativa” o “pecadora” de la música, sin embargo la otra parte en la cual la música tiene un papel más “decoroso” lo que es dentro de dicha ideología el carácter sublime e incluso celestial que tiene la música dentro del contexto del Colonato.

Esta parte quizá sea la más prolífica y dejamos como uno de los antecedentes más fuertes para estudiar la música en su parte gráfica durante este periodo de toda la variedad de instrumentos e incluso de sus formas de ejecución, tenemos violas - violonchelos, guitarras, trompetas, tambores, órganos, etc. En estos cuadros que van desde los siglos XVI - XVII - XVIII e incluso XIX y XX está la música al lado de los Santos (v/g. Santa Cecilia, de F. Silva del convento de Santa Clara en Sucre donde está representado un órgano que toca la Santa) o acepciones de Cristo o la Virgen María o patrocinios como uno de los grandes ejemplos por su realización y belleza que es el de Gaspar Miguel de Berrío S. XVIII “El patrocinio de San José”, antes en la sacristía de Santa Mónica, en Potosí, donde se nos muestra instrumentos de viento: violines, arpas, órganos, guitarras y otros.

Está demás decir que en las natividades y otros acontecimientos sublimes aparece la música como un complemento fundamental. La música profana está

representada colindante con el anterior aspecto como ser: música militar o la ejecutada en el teatro este último aspecto sería una de las funciones intermedias entre la profana (“pecadora”) y la música religiosa (“sublime”).

Cabe destacar que esta aproximación no intenta agotar en el tema ni siquiera iniciar un estudio pero si puntualiza algunos aspectos que nos llama la atención sobre la época del colonato.

La música popular, su creación o las formas que pudieron sobrevivir de la época prehispánica son motivo de otro tipo de estudios, sin embargo puntualizamos que ésta se desarrolló y pervivió en una forma de “clandestinidad” no olvidemos la inquisición, incluso las reglamentaciones sobre la vestimenta y por último la prohibición incluso de la divulgación de los comentarios Reales de Garcilazo, después del proceso revolucionario de 1780 - 1783.

El charango en la plástica nacional: creemos que sin la introducción previa, esta parte se hubiera restringido simplemente, a los lugares donde aparece el charango como tal, lo cual nos dice poco sin su contextura histórica, lo cual es muy importante para una verdadera interpretación histórica del charango.

Una de las representaciones más antiguas y más bellas del Charango como tal acaece en Jesús de Machaca, (Dpto. de La Paz, Provincia Ingavi) en el cuadro de Juan Ramos intitulado “El triunfo del nombre de María” (1703), al respecto los arquitectos Mesa - Gisbert aseveran: “Entre las variantes más notables está la sustitución del Tritón por una sirena, cuya monstruosa cola enrosca con la del dragón. La sirena es una bella muchacha con el rostro aniñado y dulce, tan típico de las escuelas andinas, lleva el torso desnudo y un faldellín, como en muchas representaciones americanas tañe un charango (v/g. Mesa - Gisbert. Holguín pág. 89. Id.: contribuciones. pág. 6) (fotograbado), por supuesto que a muchas representaciones americanas con el charango se refieren a fechas posteriores en las regiones correspondientes a Arequipa, Puno, La Paz, Oruro, Potosí, es decir al área correspondiente etnológicamente al área de la nacionalidad aymara lo que confirma nuestra hipótesis de que el charango es una adaptación de instrumentos cordófonos europeos a las necesidades locales (vihuela?), el charango representado en el cuadro de Ramos es un bello instrumento barrocamemente adornado de 12 cuerdas que de ninguna manera nos representa un instrumento “tosco”, lo que induce a pensar en un proceso de perfeccionamiento antes de la fecha de dicho cuadro 1703. El origen del charango se remontaría a la segunda mitad del siglo XVII (en Potosí?), - Si yo te hubiera de pagar Sancho respondió Don Quijote - conforme lo que merece la grandeza y calidad de este remedio, el tesoro de Venecia, las minas del Potosí fueron poco para pagarte. (v/g. Cervantes. El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, Madrid 1960 Pág. 1778), en una de las páginas más brillantes

de la Literatura Universal nos expresan nuestro Potosí como uno de los centros culturales y económicos más grandiosos de su época, por sus mitayos, por su vida cotidiana en Bartolomé Arzans Orsua y Vela, y allí tenemos a San Lorenzo, de larga tradición e historia, una de las primeras Iglesias que se construyeron en Potosí hacia 1548, y su reconstrucción en el siglo XVIII, su encaje en piedra el cual es su portada universal, como las páginas del Quijote y las cuerdas del charango, donde nuevamente aparece pujante dentro de una polémica constante, fruto de contradicciones en nuestra liberación.

Otra vez la sirena aparece tañendo un charango, y cuando la sirena aparece como un símbolo del pecado nos encontramos a: Platón con una interpretación celestial del universo (v/g. Mesa - Gisbert, Pág. 46 - 47). "Resumiendo podemos decir que es la música lo que relaciona a cada sirena con su círculo celeste. En la portada de San Lorenzo la música está representada no sólo en los charangos que sostienen ambas sirenas, sino también en las dos figuras adosadas a las columnas superiores: una de ellas con una lira y la otra toca un violonchelo" (v/g. Id.). Este portento en piedra fue realizado entre 1728 - 1744, tal como reza en la misma portada.

Luego esta representación se irá repitiendo y multiplicando como el caso de Salinas de Yocalla (Dpto. Potosí) que podríamos denominar como una segunda edición de San Lorenzo "1747 para Salinas de Yocalla, se ve que ambas son casi contemporáneas": (Mesa - Gisbert: Monumentos...Pág. 82 Fig. 168-169).

El profesor español Enrique Marco Dorta en su trabajo: El barroco en la Villa Imperial de Potosí nos dice "San Lorenzo nos revela una personalidad artística de primer orden, la más destacada sin duda en todo el barroco potosino...", "Quizá podamos llegar a la conclusión de que responde a un modo del sentir indígena. Para sentarla con carácter definitivo nos falta hoy elementos de juicio". (v/g. Marco Dorta ob. Cita pág. 40). Quizá estos elementos de juicio todavía no han variado mucho hoy en día (1979).

Y se siguen desarrollando estos instrumentos de la ornamentación arquitectónica, así tenemos una alfombra del siglo XVIII procedentes del Perú del museo (Broklun Museum) donde aparece la sirena con una Vihuela (?) y aún más...Sirena en el Sotocoro de la Iglesia de Pomata en el Perú, la misma que tañe este instrumento; cabe recalcar que la Iglesia de Pomata está relacionada íntimamente con la Iglesia San Francisco de La Paz cuya actual estructura y decoración es de la segunda mitad del siglo XVIII. En la portada de la catedral de Puno, se ve también una sirena tocando un cordófono, época: Segunda mitad del siglo XVIII (v/g. Héctor Velarde, arquitectura peruana pág. 137).

EL PRONÓSTICO EN LA HISTORIA, Y CUATRO PROBLEMAS BÁSICOS DE BOLIVIA PUESTOS EN PERSPECTIVA FUTURA

Por Gunnar Mendoza L. (Fragmento, Sucre 1997)

IV. El problema de la cultura nacional.-

En contraposición a una categoría cultural, como la literatura, que es exclusivamente de una reducida minoría en Bolivia, tiene interés hacer también algunas consideraciones sobre otra categoría cultural que está en una situación diferente. Es la música nacional.

Por música nacional entendemos la música que el pueblo en general tañe, canta, danza y siente como suya. Nos referimos, claro está, al huayño, al kjaluyo, la cueca, el bailecito, el taquirari, el carnaval, la morenada, y todos los motivos que la masa popular de Bolivia tañe, canta, danza y siente como suyos.

La música nacional es incuestionablemente un hecho cultural. Está dentro la definición que hemos dado sobre la cultura. Es una creación artística auténtica. Es, lo repetimos, como la sangre del alma del pueblo de Bolivia.

No se sabe qué es lo que ocurría con la música nacional hace 150 años. No se ha escrito una historia aceptablemente verídica, completa y autorizada de la música nacional y sólo existen pocas y dispersas investigaciones serias al respecto de ella. No sabemos bien dónde, cuándo, cómo nació, evolucionó y llegó al estado en que hoy existe. Lo que decimos aquí de ella es historia del presente, pero es historia pues por mucho que ignoremos el proceso gestatorio y evolutivo de la música nacional, ese proceso ha existido y en consecuencia la música nacional es hoy un hecho histórico.

Las diferencias con la literatura saltan a la vista: Aquí no hay necesidad de saber leer ni de hablar castellano.

La música nacional se difunde y transmite por los medios más simples y directos. Se difunde hasta por la radio y por ese medio de difusión puede ya llegar en Bolivia a innumerables de esos mismos seres, los indios, que no tienen acceso al libro por no saber leer y por no hablar castellano, pero que pueden tener una radio de transistores. Además, con radio o sin radio, la música puede transmitirse directamente, por tradición y por contacto.

La música nacional es el arte de una mayoría aplastante. Si desapareciera de alguna manera súbita y terrible toda llamada literatura nacional, millones de bolivianos ni se percatarían de ello: pero si de alguna manera trágica y horrible esos mismos millones se vieran privados de la música nacional sería como si se les privase del pan y del agua. Peor quizá: sería como si se les extrajese la sangre.

La música nacional tiene, en superficie y en profundidad, un alcance que ni en sueños puede tener un libro, una revista, un periódico en Bolivia. Hablamos

de la música nacional en conjunto, no de una tonada, clase o categoría particular. Puede que haya áreas rurales donde no llega la música nacional del disco, del conjunto musical directo; pero allí el indio siempre tiene su música y ella es también una manifestación de la música nacional, menos evolucionada, más autóctona como se quiera, pero es parte de la música nacional.

En superficie o con profundidad, la música nacional alcanza prácticamente a la totalidad de la población boliviana y a todas las clases sociales. Puede que haya uno que otro boliviano que se extasíe escuchando un vals de Chopin y hasta una cantata de Bach y a quién no le diga nada el huayño Naranjitay - en compensación también hay indios que son dueños de camiones -, pero cuando un boliviano en general tenga que expresarse musicalmente con plena autenticidad lo hará por medio de la música nacional. Hay este recuerdo de viaje de un boliviano, un ingeniero agrónomo, periodista, empresario y artista que dio la vuelta al mundo y en Shangai fue a una fiesta multitudinaria donde acabó por aburrirse. Cuenta él: "El bullicio, las risas, los hurras me molestan. Salgo del comedor y corro a mi cuarto. Desempaqueto a mi inseparable compañero. Siento alivio, rasgueo y canto: Las cuerdas de mi charango, traducen mis sentimientos..."

Y no sólo a los bolivianos alcanza y engloba la música nacional. En años recientes es ya célebre el caso de Gilbert Favre, el gringo bandolero del conjunto de Los Jairas. El profesor Erwin Kilonowsky, que fue vicepresidente del Instituto Cultural Boliviano Alemán de Sucre, toca excelentemente el charango y formó el conjunto de Los Chuquis, en que también figuraba el Prof. Siegfried Hanpel, del Colegio Alemán, e hicieron una grabación fonográfica comercial. En Sucre ha habido otro buen conjunto típico de cuerdas formado por mormones norteamericanos. En todos estos y otros casos puede observarse un impacto de la música nacional sobre artistas que no son bolivianos, y un impacto correlativo de ellos sobre la música nacional.

La música nacional no es exclusivamente india, ni chola, ni blanca. Todas las categorías sociales y étnicas de Bolivia, sin excluir a las extranjeras, le han dado algo, así como ella les da algo a todos.

En ese sentido, el charango es un símbolo. No es un instrumento originalmente indio, desde luego, porque los indios no conocieron los instrumentos de cuerda. Pero el indio lo adoptó, lo hizo suyo, lo indianizó. Originalmente todo de madera, acabó fabricándose también con caparazones de quirquincho y de tatú como de caja de resonancia. Originalmente con cuerdas de tripa de gato, luego las tuvo de metal y ahora puede tenerlas de nylon. Ha llegado a ser por antonomasia el instrumento expresivo de la música nacional.

Por todo esto si en Bolivia hay una categoría cultural que pueda llamarse plenamente nacional, es la música nacional.

¿QUIÉN INVENTÓ EL CHARANGO?

Ernesto Cavour A. 1997

ALGO MÁS DE LOS CHARANGOS CON CAJAS DE QUIRQUINCHO O TORTUGA. Estos caparazones se han utilizado en Bolivia para hacer principalmente charangos, tipificándolos en un “sólo modelo” frente a la enorme variedad de tamaños, cajas de resonancia y formas de afinar con que cuenta este instrumento. Sin embargo, el charango es mucho más que un cordófono hecho en una concha de quirquincho (como lo llamamos al armadillo en casa). El charango es historia, es el sentimiento de un pueblo humilde y sufrido, es el lenguaje del indio explotado para expresar su sentimiento frente al avasallador. Charango es la lucha constante contra la cultura oligárquica de pueblos enajenantes, es el instrumento al que han acariciado las manos callosas de los mineros, las manos rajadas de los arrieros y campesinos, sus principales creadores.

Desde siglos pasados, la palabra charango ya estuvo difundida por tierras del Alto Perú (hoy Bolivia) y Bajo Perú, para referirse a este pequeño cordófono que ha motivado a los instrumusicólogos extranjeros, desde principios “del siglo XX”, a desvirtuar el significado de este nominativo al designar “charango” a cualquier cordófono hecho en la caja de concha de animal. Así cuando los esposos R. et M. D’harcourt viendo en México a la “concha” (cordófono tradicional mexicano hecho de concha de armadillo o tortuga) lo llamaron “charango” (La Musique des Incas et ses Survivances - París, Francia 1925). Otro ejemplo, cuando el investigador colombiano Octavio Marulanda encontró una pequeña guitarrilla con la caja de armadillo, escribió en su libro: “Folklore y Cultura General” - Cali, Colombia 1973: “...en los Andes colombianos, encontré a un campesino tocando una guitarrilla con la caja de un armadillo.” De inmediato el instrumusicólogo Marulanda catalogó en la instrumusicografía colombiana “al charango como instrumento musical tradicional colombiano” tan solo porque la guitarrilla estaba hecha de armadillo, nosotros estamos seguros que se trataba de un tiple (4 órdenes) o tiple requinto (5 órdenes) tradicionales colombianos. Otro ejemplo; cuando el ingeniero Carlos Alberto Fernández Acevey, encontró en el libro “Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España” de Bernal Díaz del Castillo soldado de Hernán Cortés aquella historia (1512) de Don Gonzalo de Guerrero quien hizo un gambarillo (especie de vihuela corta) utilizando la concha de wech..... este ingeniero argentino pensó desde ese momento que se trataba de un charango; queriendo dar a luz, mediante el INTERNET (1997), “sobre la historia del charango considerando a México como la cuna de este cordófono andino”. He ahí la peor de las equivocaciones porque Don Gonzalo de Guerrero hizo en 1512, sin lugar a duda, una vihuela pequeña, para

apaciguar con música la nostalgia que tenía por estar lejos de su tierra, pero de ninguna manera este señor construyó un charango, instrumento que los propios bolivianos de la clase dominante lo bautizaron con este nombre (tosco, grosero, imperfecto). Los caparazones, tanto de armadillos, como también de tortugas, siempre han inspirado al hombre, en muchas civilizaciones, para construir guitarras, guitarrillas, guitarrillos, mandolinas, vihuelas, bandurrias, arpas, etc. no por esto van a llamar "charango" a cualquier cordófono hecho de concha de animal.

EXPERIENCIAS Y ANÉCDOTAS

Cuando andaba por el Puerto Libre de Arica (Chile) y como hijo de una sacrificada comerciante minorista (1954 - 1961) pude constatar que no había persona lugareña alguna que conociera al charanguito y mucho menos saber interpretarlo; los pocos ejemplares que pude apreciar eran los que llevaban los paisanos bolivianos y siempre con la caja de quirquincho, seguramente preferían con este animalito para que les acompañe la "buena suerte" que bien la necesitaban. Los hermanos chilenos eran personas celosas de su territorio, hasta el extremo de humillar cruelmente a los emigrantes bolivianos, por lo que las mujeres se veían obligadas a cambiar sus polleras por el vestido corriente para poder desenvolverse con tranquilidad, y los hombres tenían que andar de puntillas y con la lengua barriendo el piso, por temor a la prepotencia policial del lugar. Así, como si fueran animales, eran tratados nuestros coterráneos; a pesar de que los bolivianos se sacrificaban para abastecer al Puerto Libre de Arica con jabón, peines, manteca, material escolar, pasank'alla, quinua, carne de cordero, bayeta de la tierra, calzados, papas, dulces, guitarras, etc. Los artistas que semana a semana visitaba el Puerto Libre de Arica, era el dúo "Larrea Terán" para presentarse en el boite el Rosedal y en un local de la Lisera.

Actualmente, los campesinos bolivianos del sur continúan migrando al norte de Chile donde el trabajo en el campo y los quehaceres domésticos los espera. Al preguntar a los chipayas: "¿Porqué se iban a Iquique - Chile?", Respondieron: "para trabajar y de esa manera sobrevivir ante la pobreza que nos acecha en nuestra propia tierra" (Santa Ana de Chipaya, 1992). Todos ellos son los que de muchas maneras llevan sus costumbres, sus rituales y por supuesto su música matizada con sus penurias producto del choque social y el abandono al que son sometidos por nuestros gobiernos.

No obstante que los campesinos llevan su fuerza del trabajo y una vasta cultura a tierras chilenas, estas autoridades han sembrado en los largos kilómetros de frontera minas mortales atentando la vida de los habitantes y animales que pueblan esas regiones. Observación 1957 - 1996.

Los primeros artistas bolivianos que llevaron el charango a Santiago de Chile fueron: el Tarateño Rojas (1940) y el guitarrista Lucho Otero del conjunto Los Peregrinos (1955), quien tocaba el charango para acompañar los ritmos bolivianos al ídolo de multitudes Raúl Shaw Moreno. Por otra parte, el año 1954 el dueto cómico “Los Perlas”, radicados temporalmente en la ciudad de La Paz, incorporó a sus parodias el charango y ch’ulu (gorro con orejeras) imitando burlescamente a los indígenas bolivianos en escenarios chilenos.

Un ícono importante que consolidó el uso del charango en Chile, fue la desaparecida Violeta Parra, con quien tuvimos el orgullo de compartir escenarios en las ciudades de La Paz, Santiago y Viña Mar junto al grupo “Los Jairas”, que en 1966 donamos un charango a esta prestigiosa artista, charango que más tarde quedaría perpetuado en la portada y placa discográfica “Las Últimas Composiciones de Violeta Parra”, incentivando de esta manera el uso del charango en la juventud chilena, que más tarde conformarían Inti Illimani, Quilapayun, Illapu, agrupaciones que llevaron al charango a nivel mundial. (Inti Illimani = Sol del Illimani, nombre en homenaje al cerro blanco que tiene la ciudad de La Paz). Los artistas notables del charango de esa época son nuestros colegas: Horacio Durán (Inti Illimani), Patricio Castillo (Quilapayun), Hermanos Márquez, descendientes de bolivianos (Illapu), grupo que fue fundado como Illampu en homenaje al nevado ubicada en la región de Sorata – La Paz, que por error de la prensa de Antofagasta omitieron la m, para colmo de sus pesares; pero los integrantes se resignaron porque sonaba bien, afirmación hecha por Jaime Márquez a su compadre el quenista Lucho Cavour, el año 1975. Por otra parte, no podemos dejar de mencionar a dos consagrados charanguistas chilenos como son Héctor Soto y Cesar Palacios que desde fines de los ‘60 y principios de los ‘70 (s. XX), han grabado placas discográficas distribuyéndose tanto en Chile, Perú y en Bolivia. Actualmente, podemos mencionar a muchos otros intérpretes chilenos “virtuosos del charango” como Freddy Torrealba e Italo Pedrotti. Cabe hacer notar, que todos los charanguistas del país hermano mencionados anteriormente, están concientes que empezaron interpretando música, composiciones bolivianas y charangos hechos en Bolivia.

El sector urbano chileno se dotaba de instrumentos musicales y materiales discográficos en sus constantes visitas a la ciudad de La Paz. Muy pronto los artesanos bolivianos llevaron charangos para exponerlos en Ferias Internacionales que se organizan cada año en diferentes ciudades chilenas, siendo los principales expositores itinerantes: los maestros Sabino Orosco, Hnos. Panoso, Alejandro Aliendre y Pedro Soto. En la actualidad, podemos citar a los artesanos Jorge Martínez, Carlos Romero, Taylor Orosco. En los últimos tiempos, los luthiers chilenos han asimilado notablemente la fabricación del charanguito (llauk’eados) al estilo boliviano.

Allá por el año 1964 en la ciudad Argentina de Tucumán, durante un Festival Estudiantil de Danzas y Música ya empezaba a comentarse la labor del charanguista Jaime Torres, discípulo del Maestro Mauro Núñez, inquieto joven argentino, de padre boliviano que más tarde se convertiría en un fiel representante del charango en la Argentina y un difusor notable de la música boliviana.

Entre los años 1962-65, cuando viajamos por el Brasil no conocían el instrumento; tampoco demuestran interés; aunque como siempre, existen en la actualidad charanguistas bolivianos y peruanos que realizan sus presentaciones en calles y plazas.

Asimismo, 1964, tuvimos el placer de donar un charanguito aiquileño a Fausto Gallardo famoso artista integrante del “Trío Equinoccial” de la ciudad de Quito – Ecuador, quien nos manifestó mas tarde, junto a sus acompañantes y al político Amilcar Mantilla, que “gracias a esa donación se constituyó en el primer charanguista que apareció en el Ecuador”. Asimismo, podemos señalar a los hermanos Mantilla del grupo Jatari (visitaban Bolivia 1973 -1975) y a Guillermo Guerrero principales artistas ciudadanos de la ciudad de Quito, muy vinculados al repertorio boliviano y latinoamericano. Entre los maestros bolivianos que enseñaron a construir charangos en el Ecuador (1985) están: Pedro Soto, Juan de Dios Cruz, Andrés García, como los más importantes, aunque muchos de estos maestros no siempre han sido reconocidos moral ni económicamente por sus trabajos.

El maestro Gregorio Coro, constructor boliviano radicado en Salta Argentina nos comenta: “Hace más de 50 años mi padre donó un charango al Museo de Mendoza donde tiene una plaqueta que dice: “charango del Norte Argentino - Procedencia Villazón-Bolivia”. 1979

En 1980 fuimos contratados para dar 60 conciertos en ciudades japonesas, incorporando Clases Magistrales a más de 100 aficionados de todas las edades que llegaron de distintas regiones del Imperio portando sus charangos, quenás hechas en Bolivia y acompañados de una amplia discografía (artesanía, métodos y material importado por el señor Minoru Fukuoka). Hoy en día, es sorprendente escuchar a charanguistas japoneses virtuosos, que han asimilado notablemente el instrumento, gracias a sus constantes viajes por estas tierras y a la ayuda que les brindaron sus maestros, sobre todo paceños y cochabambinos.

En los años '80, charangos e insumos eran transportados por comerciantes bolivianos (residentes en Bogotá – Colombia), que los vendían en ferias y casetas de artesanía. El 2005, durante el “2do. Festival de la Chicha y la Adivinanza, Quena y Charango” realizado en la ciudad de Funes departamento de Nariño (Colombia), donde fuimos invitados como intérprete y jurado calificador, nos

deleitamos con las interpretaciones de jóvenes virtuosos y sensibles en la interpretación de la quena y el charango.

Aún cuando el hermano país del Perú, tiene al charango y asimismo al chillador, más pequeño que el anterior, los comerciantes hacen llegar charanguitos desde Cochabamba, La Paz y el Alto, ya sea de quirquincho o vaciados; y en los últimos años ronrocos y walaychos, para abastecer la demanda de los mercados de Puno, Cuzco, Juliaca, incluso la ciudad de Lima: charangos construidos principalmente por Pedro Soto, Hnos. Rengel, Hnos. Panoso, Hnos. Alandres. (Observación: Agosto de 1993). En el 2000 el maestro Juan Achá llevó charanguitos para venderlos en Puerto Rico y en los Estados Unidos.

Gracias a la invitación que nos hiciera la Universidad de Puerto Rico, por gestiones que realizó el profesor Félix Febo, ofrecimos dos conciertos, en esa oportunidad en una noche de confraternidad, nos sorprendió el científico Gary Toranzos (de Cochabamba) interpretando el charango magistralmente, la quena el profesor Febo, el bombo indio la señora Beba Febo, junto a un pequeño grupo de puertorriqueños y bolivianos. En esta oportunidad debo manifestar el agradecimiento más profundo al señor Félix Febo quien nos hizo conocer, escuchar y gustar de los instrumentos puertorriqueños, además de donar métodos, libros, material fonoelectrico y toda una colección de cordófonos puertorriqueños para nuestro Museo de Instrumentos Musicales.

Consecuentemente, el cariño que logró el instrumento en Latinoamérica es sorprendente, tal como pudimos apreciar personalmente en la Argentina, Perú, Chile, Ecuador, México, Colombia, Puerto Rico, etc. donde el charango y otros instrumentos bolivianos profesionales han sido llevados por los artistas bolivianos y comerciantes de instrumentos musicales desde la década de los '30 (s. XX).

Actualmente, el charango gracias a miles de folkloristas, ha sido difundido en toda América, desde Alaska, Río Bravo hasta la Tierra de Fuego, incursionando por Norte América, Europa, Asia, Australia; está demás decir que también es muy conocido y difundido por los propios europeos (franceses, alemanes, belgas, suizos, irlandeses, etc.) japoneces y latinoamericanos. Después de haber transportado el instrumento, folkloristas bolivianos, argentinos, chilenos, peruanos, posteriormente sumándose ecuatorianos a esta difusión masiva del instrumento.

SOCIEDAD BOLIVIANA DEL CHARANGO (S.B.C.)



*Impulsores de la Sociedad Boliviana del Charango
6 de abril de 1973 (W. Centellas, E. Cavour, A. Cameo)*

Esta institución fue fundada el 6 de abril de 1973 bajo la iniciativa de tres charanguistas connotados, William Centellas (Presidente), Ernesto Cavour (Vicepresidente) y Abdón Cameo (Secretario ejecutivo), con el propósito de agrupar a la familia de charanguistas, intérpretes y constructores, siendo su principal objetivo la defensa del charango como Patrimonio Cultural de Bolivia, así como impulsar la investigación del

instrumento. Entre sus principales logros está la realización de los Congresos y Encuentros Internacionales del Charango. Actualmente tiene Filiales en los diferentes departamentos de Bolivia, así como representantes y encargados en el exterior.

PRIMER CONGRESO NACIONAL DE CHARANGUISTAS

20 al 24 de junio de 1973, La Paz.

Una vez fundada la Sociedad Boliviana del Charango (S.B.C.) en la ciudad de La Paz se formó una directiva como punto de partida para este movimiento cultural tan trascendental en la historia musical de Bolivia. Entidad que funciona sin fines lucro y con el sólo interés de difundir, preservar y estudiar el instrumento.

El primer objetivo fue tomar a la ciudad de La Paz como Sede Oficial, organizando el "Primer Congreso Nacional de Charanguistas" que se realizó del 20 al 24 de junio del mismo año, evento donde participaron los más destacados ejecutantes y constructores de este instrumento, representando a los diferentes departamentos del país.



Sabino Orozco, Anacleto Torrico, Willy Loredo, William Centellas (Pde.), René Gamboa, Celestino Campos, un periodista, María Antonieta Arauco (Stria.), Andrés Fosati y E. Cavour (quien tomó la fotografía) Vicepresidente

Fue el “Instituto Boliviano de Cultura” dependiente del Ministerio de Educación, quién confirió a estos notables charanguistas, el título de MAESTROS DEL CHARANGO, distinción que recayó en los siguientes artistas:

Intérpretes:

Abdón Cameo	La Paz
Celestino Campos	Chuquisaca
Ernesto Cavour	La Paz
Florencio Oros	Chuquisaca
Jesús Gutiérrez	Chuquisaca
Moisés Gutiérrez	Chuquisaca
René Gamboa	Cochabamba
William Ernesto Centellas	Chuquisaca
Willy Loredo	Potosí

Constructores

Por su parte los fabricantes también obtuvieron su distinción como Maestros:

Pedro Fernández	Oruro
Sabino Orozco	La Paz

Isaac Rivas
Estanislao Rivas
Anacleto Torrico
Maurito Vásquez

Chuquisaca
La Paz
Cochabamba
La Paz



Recital del Charango. Teatro Monje Campero 24 de Junio de 1973, La Paz

La primera Directiva estuvo conformada de la siguiente manera:

William Ernesto Centellas	Presidente
Ernesto Cavour	Vice Presidente
Abdón Cameo	Secretario General
Dr. José Luis Castro Avila	Asesor Legal
María Antonieta Arauco M.	Secretaria
Jesús Gutiérrez	Adscrito
Moisés Gutiérrez	Adscrito
Maurito Vásquez	Adscrito

Los temas que se debatieron en este Congreso fueron:
Origen del Charango. - Patrimonio Cultural de Bolivia. - Etimología.
Manufactura del charango. - Tratamiento de los materiales.
Mercados de consumo. - Centros de producción. - Maestros artesanos.
Clasificación de los temples. - Métodos de aprendizaje.
Realidad del charanguista boliviano. - Áreas de dispersión.

Defensa del charango en el ámbito internacional.

Las plenarias se realizaron en la Casa de Cultura del Municipio de La Paz. Sus principales conclusiones fueron:

- 1.-Se constituye como Cuna del charango: La Villa Imperial de Potosí, ciudad que por su poderío económico (gracias a su Cerro Rico), era considerada como una de las metrópolis más importantes del mundo (en el año de 1610 tenía 160.000 habitantes) y la ciudad de La Plata como una consecuencia lógica de acercamiento y administración económica importante durante la colonia.
- 2.-Declarar el Charango como Patrimonio Cultural de Bolivia.
- 3.-Tramitar ante autoridades competentes la emisión de timbres de correo, que lleven como tema central "EL CHARANGO".

Este Primer Congreso finalizó con dos Conciertos de Gala en el Teatro Monje Campero, donde por 1º vez se reunieron los Maestros galardonados brindando a tan selecto auditorio, toda su destreza y habilidad en la interpretación y construcción del charango.



Concierto de los 100 Charangos, organizado por la Oficialía Mayor de Cultura, Gestión Antonio Eguino - 1981

SEGUNDO CONGRESO NACIONAL DE CHARANGUISTAS Y PRIMER ENCUENTRO INTERNACIONAL DEL CHARANGO

2 al 11 de octubre de 1997, La Paz.

Estos dos eventos, tan importantes para la cultura nacional, han logrado reunir a más de 100 participantes tanto nacionales como internacionales.

La institución encargada de organizar estos acontecimientos fue La Sociedad Boliviana del Charango (S.B.C.) con el auspicio de la Oficialía Mayor de Cultura

de la Alcaldía Municipal de la ciudad de La Paz, contando con la valiosa colaboración del entonces Oficial Mayor de Cultura maestro José Lanza Salazar y del señor Alfredo Arce Aguirre encargado de las Relaciones Públicas.

El programa abarcó varias disertaciones a cargo de reconocidos investigadores en las diversas temáticas: "La música del renacimiento y su introducción en América" (Carlos Seoane), "Los cordófonos en la época del renacimiento". (William E. Centellas), "Etnomusicología del charango" (E. Cavour) "La enseñanza en la música del charango" (Freddy Bustillos), "El guitarrón chileno" (Manuel Sánchez), "Tecnología en la fabricación del charango" (Juan Achá), "La evolución de la cuerda pulsada a través de los siglos" - la vihuela de mano. (José Miguel Moreno - España). "Software informativo sobre el charango" (Enrique Chacón - Universitario). "La escuela Nacional de Folklore Mauro Nuñez Cáceres" (Celestino Campos).

Los conciertos artísticos de las distintas delegaciones se realizaron durante 5 noches en el teatro "Modesta Sanjines" de la Casa de La Cultura, y se culminó en un gran concierto con los más selectos charanguistas en el Teatro Municipal "Alberto Saavedra Pérez". Participaron representantes de Alemania, Argentina, Chile, Francia, Japón y Bolivia (La Paz, Cbba., Potosí, Sucre y Oruro).

Se aprobó el siguiente temario: 1 Problemática de la fabricación del charango. 2 Tema Histórico del charango. 3 Métodos y Didáctica. 4 Tema Orgánico. 5 Aspectos Socio Económico.

1 PROBLEMÁTICA DE LA FABRICACIÓN DEL CHARANGO

La comisión presentó un trabajo que contempla: tamaños y denominaciones del charango según regiones. Materia prima importada y nacional, control de calidad, comercialización y marketing.

1. Entre las propuestas inmediatas se planteó la creación de un Museo muestrario Nacional del charango con aportes de cada fabricante.
2. Solicitar al Gobierno la preservación del quirquincho mediante la creación de un parque de reserva nacional.

Miembros de la comisión: René Gamboa (Cbba), René Bonifaz (Potosí), Miguel Goujón (Francia), Taylor Orosco (La Paz), Armando Patzi (Sucre), Gerardo Patzi (Sucre), Sabino Orozco (La Paz), Clider Flores (Sucre), Waldo Panozo (Cbba) y Andrés Mancilla (Cbba).

2 TEMA HISTÓRICO DEL CHARANGO

Se tocaron aspectos relacionados con los periodos: precolombinos, colonial y republicano referidos al nacimiento, etimología, familia y la expansión del charango.

Dentro de las resoluciones propuestas por esta comisión, el plenario aprobó:

2.1 Declarar a la ciudad de Potosí como “CUNA DEL CHARANGO”.

2.2 Solicitar a las autoridades competentes la declaratoria de: “CHARANGO PATRIMONIO CULTURAL DE BOLIVIA”.

Miembros de la comisión:

Antonio Cadenas, Betty Suárez, Carlos Vásquez, Daniel Vallejo, Franz Valverde, Ernesto Cavour, Fernando Arnéz, José Llanos Murillo, Mario Achu, René Bonifaz, Winner Candia, Roberto Arnéz (Bolivia); Daiji Fukuda (Japón); Daniel Navarro, Rolando Goldman (Argentina); Horacio Durán, Jorge Gafardo Manuel Vargas (Chile).

Se tomó como base para estas ponencias: Las Obras de Ernesto Cavour Aramayo: “El Charango, su vida, costumbres y desventuras”, “Los Instrumentos Musicales de Bolivia”. Ediciones Cima. La Paz, 1980 – 1994.



Participantes nacionales e internacionales del Segundo Congreso Nacional de Charanguistas y Primer Encuentro Internacional del Charango, La Paz 1997

3 METODOLOGÍA Y DIDÁCTICA DEL CHARANGO

Se puntualizaron los siguientes aspectos: Justificación de los métodos. Realidad actual de los métodos en Bolivia. Lista de métodos editados y publicados.

Por su parte la comisión recomendó:

3.1 La creación de un banco de datos que se encarguen de recoger los métodos de enseñanza existente a nivel nacional e internacional, para velar los derechos de autoría y denunciando el plagio.

3.2 La elaboración de un método de enseñanza por la S. B. C.

Comisión de Didáctica: Alejandro Cámara, Alejandro Limache, Darío Méndez, Efraín Candía, Jesús Silvestre (Bolivia), Daniel Farber (U.S.A.).

4 TEMA ORGÁNICO

Se elevaron al plenario, varias sugerencias para optimizar el Estatuto de la S. B. C.

Comisión Tema Orgánico: Clarken Orosco, Gerardo Pareja, José Luis Castro (Bolivia), Freddy Torrealba (Chile).

5 ASPECTO SOCIOECONÓMICO.

Entre los aspectos más sobresalientes, se aprobó:

5.1 Organizar y ejecutar un censo a nivel nacional de los fabricantes e intérpretes.

5.2 Agrupar y precautelar las actividades tanto de los constructores como de los intérpretes.

5.3 Formación y capacitación para mejorar las formas de producción e incentivar la formación de los charanguistas.

5.4 Crear un mecanismo de control en la producción y venta de discos con la intervención de ABAIEM y SOBODAYCOM.

Comisión Aspecto Socio Económico: Juan Achá, Randolf Berrios, William E. Centellas (Bolivia); Carlos Cabeza, Cesar Guzmán (Chile).

TERCER CONGRESO NACIONAL DE CHARANGUISTAS Y SEGUNDO ENCUENTRO INTERNACIONAL DEL CHARANGO

11 al 15 de octubre de 1999, Potosí.

Organizado por los miembros de la Sociedad Boliviana del Charango (Filial Potosí) bajo la gestión de su Presidente Mtro. René Bonifás y de su vicepresidente Mtro. Daniel Vallejo y Berkley Ramírez como Asesor Administrativo.



Maestro William E. Centellas junto al anuncio del Congreso y del Encuentro. Potosí 1999

Fueron 5 los conciertos que se realizaron en el Teatro IV Centenario con la participación diaria de las diferentes delegaciones que se acreditaron, entre ellas Argentina, Suiza, Alemania, Chile, Italia, Irlanda, Bolivia, Francia y Japón, alcanzando a 180 charanguistas entre Intérpretes y Constructores.

Las plenarias, deliberaciones, charlas, conferencias, y debates se realizaron en el Teatro Modesto Omiste. La venta y la exposición de charangos de los Maestros Constructores en la casa Nacional de la Moneda.

Se conformaron importantes comisiones como:

- 1) Comisión de Historia
- 2) Comisión de Metodología y Sistemas de Enseñanza
- 3) Comisión de Fabricantes
- 4) Comisión Jurídica.

RESOLUCIONES:

1. Por decisión unánime de todos los participantes el III Congreso ratifica la declaración de "POTOSÍ COMO CUNA DEL CHARANGO".
2. Solicitar a las autoridades para que mediante resolución congresal se declare al charango como "PATRIMONIO CULTURAL DE BOLIVIA"
3. Pedir a las autoridades respectivas otorgar facilidades a los fabricantes de instrumentos en la explotación de maderas nobles utilizadas en la construcción del charango.
4. Se recomienda la no desvirtuación del charango en lo que respecta a la construcción, forma, esencia y otros valores artísticos para perpetuar su esencia.
5. Encomendar a la Sociedad Boliviana del Charango la continuación de los trámites de personería Jurídica iniciadas ante las autoridades competentes

de la Notaria de Gobierno de la Ciudad de La Paz.

6. Creación de plazas, calles, y monumentos alusivos al charango en la ciudad de Potosí y otros departamentos.
7. Gestionar ante autoridades competentes la emisión de Sellos Postales con las siguientes características: Gráfico del charango con la leyenda "Potosí Cuna del Charango".



Orquesta de Cuerdas de la S.B.C. Director: Eliodoro Nina, La Paz, 2000

8. Buscar financiamiento para la remodelación de la iglesia de Salinas de Yocalla y mejoramiento del camino de acceso.
9. Prohibir la fabricación de charangos de quirquincho mientras no se tenga una política de sostenibilidad de reserva para la protección de estos animalitos, lo propio con los materiales de construcción, como las maderas nobles en vías de extinción.
10. Gestionar ante las autoridades pertinentes para que el día 6 de abril sea declarado DIA INTERNACIONAL DEL CHARANGO.
11. Pedir a los medios de comunicación que en su programación diaria pongan un porcentaje de música en charango.
12. Crear un archivo de toda la producción y publicación sobre el charango.
13. Crear una videoteca y registro discográfico de todas las producciones.
14. Lograr a mediano plazo, tener una bibliografía de música escrita para charango en el sistema universal.

La delegación argentina fue la más numerosa y se presentó con autoridades en la musicología, antropología, acompañantes y desde luego charanguistas y charangueros.

Delegación de Buenos Aires (Argentina): Daniel Navarro (Representante Oficial), Rolando Goldman, Arcenio Zambrano, Roberto Oyhernart, José Patagua, Pablo Santillán, María Inés Ferreira, Luis Alberto Pérez, Enzo Espeche, María Angélica Gualmes, Lautaro Toscazo, Gustavo Lazarte.

Delegación de Jujuy (Argentina): Severo Huarita Colque (Representante de la delegación), Vidal Jerez, Sebastián Ramírez, Rolando Alavar, Nicolás Mayor.

CUARTO CONGRESO NACIONAL DEL CHARANGO Y TERCER ENCUENTRO INTERNACIONAL DE CHARANGUISTAS



Varios Representantes Nacionales e Internacionales reunidos en una Foto. Cochabamba, 4 de Agosto 2001.



El maestro Alfredo Coca con algunos representantes internacionales. Foto Néstor Gamón 2001

Estos eventos fueron organizados por la Sociedad Boliviana del Charango Filial Cochabamba, bajo la presidencia del maestro Alfredo Coca contando con la colaboración de las autoridades municipales de Cochabamba, especialmente el Honorable consejo Municipal, y el apoyo de gran magnitud de la prensa que desplegó su información por toda Bolivia y el mundo. 30 de julio al 4 de agosto de 2001. Cochabamba

Participaron del Encuentro Internacional, representantes del Perú, Argentina, Chile, México, Alemania, Suiza, Francia, Irlanda, Grecia, Japón y Bolivia.

Concluyó el Congreso con la elección del nuevo directorio de la S. B. C. que recayó en la Formula de Trabajo 2001 – 2003. Presidente Mtro. Ernesto Cavour A. Vicepresidente Mtro. Gerardo Pareja C. y un selecto cuerpo de colaboradores.

QUINTO CONGRESO NACIONAL DEL CHARANGO Y CUARTO ENCUENTRO INTERNACIONAL DE CHARANGUISTAS

21 al 27 de julio de 2003, Sucre.

Impulsado por la S. B. C. Filial Chuquisaca, bajo la dirección del Maestro William Centellas, Javier Loayza y Victor Hugo Vaca, con el propósito de estimular, impulsar, fomentar y proyectar la práctica del charango en todos sus órdenes; creando un espacio para que los cultores de este instrumento establezcan un contacto directo con el público a objeto de poner en consideración sus propuestas en los órdenes estético, pedagógico, investigativo y socio-cultural. También se realizó la tradicional expo-venta de charangos preparada por los Maestros constructores.

Estuvieron presentes 120 participantes entre delegaciones bolivianas y del extranjero. Destacándose la presencia de Argentina, Perú, Suiza, Japón, Chile, Alemania y Bolivia como anfitriona.

Se trataron temas orgánicos, artísticos, económicos, interpretación del charango, enseñanza, didáctica, técnicas y métodos.

Principales conclusiones:

Necesidad de fomentar un intercambio e integración cultural a través del charango.

Fue conformada la nueva directiva, siendo electo como nuevo presidente el Maestro Alfredo Coca, junto a Anacleto Torrico, Daniel Villavicencio, Alejandro Aliendre, Rogelio Zolá, Claudia Campos, Jesús Aruquipa, Arturo Herrera, Marcio Lambertín, Luis Zapata y Juan Achá.