

La identidad del charango parinacochano.

Ladislao Landa Vásquez¹

La música es un componente importante de la identidad, ya que a partir de estos parámetros los pueblos pueden expresar sus sentimientos, sus conocimientos en términos de arte y esto significa un lugar trascendente en nuestras sociedades en el plano cultural. No obstante, la música también es propensa a transformaciones debido a su constante experimentación. Si a esto le agregamos un contexto de mundialización o globalización de las economías, donde las culturas también se encuentran enfrentadas a cambios importantes, las expresiones musicales elaboradas o reelaboradas en nuestros espacios tienen ante sí un complejo de situaciones que puede afectar su acervo y sus identificaciones.

Siguiendo estos presupuestos, me gustaría plantear algunas ideas acerca de las particularidades de un instrumento musical y su ejecución, el charango, cuyo origen ha generado controversias, agudizándose últimamente debido a un reconocimiento casi simultáneo entre Bolivia y Perú como patrimonio nacional². El charango, un instrumento cordófono de cinco órdenes que posiblemente fue adaptado en las tierras andinas es esta “pequeña guitarrita” que se caracteriza por su variedad (chillador, maulichu, chachila, entre otros), y está distribuida hoy en varios países sudamericanos. Su difusión mayor fue en la década del 60, 70 y 80 del siglo pasado, una época en que se propagó junto con la nueva canción popular latinoamericana o simplemente música latinoamericana. Habría que aclarar, no obstante, que el charango se ha difundido tan solo en una de sus variedades, el del tipo boliviano, con caja acústica cóncava, simbolizado en el caparazón del Quirquinchu o armadillo (*Dasyus novemcinctus*)³. En efecto, el charango boliviano, tanto en su forma de ejecución así como la forma del instrumento, es más conocido en varios lugares del mundo y ha opacado otros modelos –incluso de aquellos existentes en la misma Bolivia fuera del modelo cochabambino modelo Kjarkas. En el Perú existen estilos como el cusqueño, el arequipeño y ayacuchano, que tienen también sus propias características y propuestas que valen la pena reivindicar.

El origen de este instrumento ha llevado a varios estudiosos a acuciosas investigaciones y casi es un consenso que fue una transformación de cordófonos de origen europeo en estas tierras (Mendivil, 2003; Tarazona; Vásquez 2007, Cavour, Chaquilla, 2007). No obstante, es conveniente avanzar más allá de informaciones secundarias, pues todavía estamos en los niveles de la revisión de documentos publicados. Tal vez sea necesario la ayuda eficaz y la dedicación de historiadores paleógrafos y arqueólogos para que nos digan si existe mejores fuentes para conocer su itinerario y quizás su probable origen concreto. Es preciso revisar entonces documentaciones originales en archivos públicos y personales tanto en nuestro continente como en Europa, así como un estudio adecuado

¹ Antropólogo, profesor auxiliar en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Este texto fue presentado en una primera versión en el Encuentro del Charango en agosto del 2007, en Arequipa.

² En Bolivia fue el charango fue declarado Patrimonio Cultural mediante Ley 3451 de 21 de julio de 2006. Y en el Perú, según Resolución Directoral N° 1136/INC publicada el 23 de Setiembre de 2007

³ Pero hoy debido a criterios ecológicos (el armadillo está considerado especie en extinción) felizmente solo se puede hacer con la técnica del “vaciado en madera”, que por cierto, es una imitación de la forma del caparazón de este roedor.

de la iconografía que nos pueda indicar su proceso. De otra manera se seguirá discutiendo de forma etnocéntrica, jalonando intereses y chauvinismos.

De otro lado, quizás, lo que más nos debería interesar son las creaciones en términos de arte, lo que es lo mismo decir: la creatividad musical y la variedad. En este sentido sería necesario distinguir, por un lado, un estudio sobre la materialidad del instrumento, es decir su construcción, las formas, diversidad y antigüedad; pero también debemos insistir en el estudio de los estilos y técnicas de ejecución, adaptaciones locales y las formas en que los músicos han impregnado sus culturas musicales a través de este instrumento.

Estilos

No es necesario abundar sobre una definición de estilos musicales, basta señalar que debe entenderse como las particularidades en la forma de ejecución de un instrumento y las características locales o grupales que los identifica. En términos generales podemos decir por ejemplo que en Cusco existe una forma de ejecutar el charango que esta representado por Julio Benavente y Pancho Gómez Negrón (Véase el artículo de Fred Arredondo en la Pagina Internacional del Charango); otro estudioso es Tom Turino sobre el charango qorilazo; es decir estos ejecutantes sintetizaron una pauta a tocar que aun hoy los conocedores lo reproducen o aprecian. Igualmente en Puno existen grandes cultores del charango como Felix Paniagua, los estudios del Chillador realizados por Omar Ponce son un gran avance en este conocimiento. En Arequipa, que nos presenta básicamente una imagen guitarrística, también tienen una rica historia charanguera que quizás solo se muestra en la solitaria presencia del Torito Muñoz. En Ayacucho existen otros estilos y corresponde también a las formas de ejecución de géneros locales. Así, en Pampa Cangallo, Huancasancos y alrededores aún se toca charangos con cuerdas de metal melodías de chimaychas, y muchas veces se confunde con otro instrumento regional como es el chinlili.

Para conocer precisamente estas variedades creo pertinente comenzar describiendo estilos de ejecución que en este caso quiero iniciar con lo que puede ser definido como el charango parinacochano. Se trata de un pueblo ubicado al sur del departamento de Ayacucho en el Perú que ha desarrollado cierta característica regional al ejecutar este instrumento. Por el momento éste es un esbozo etnográfico –y comprende también parte mi aprendizaje como músico que proviene de esta región—, una descripción que corresponde al siglo XX, sin mayores pretensiones históricas.

El estilo dialogal de los charanguistas parinacochanos

La antigua región de Parinacochas, en época prehispánica fue conocida como *parionacochas* y en tiempos de dominio inca correspondió a la entrada del Contisuyo. En el periodo colonial, en un primer momento estuvo bajo la repartición eclesiástica de Cusco, habiendo definitivamente pasado a Huamanga en el siglo XVII. Esta variada influencia permitió diversos matices a su condición cultural, una de las cuales viene del periodo colonial, donde la presencia de viajeros y también arrieros originarios de este espacio introdujeron costumbres y artefactos culturales. Parinacochas como tantos otros pueblos fue tierra de arrieros, peregrinos que trajinaron por grandes regiones, y ellos trajeron el charango que al llegar a esta región ha forjado su propia característica. Un arriero de los años 20 a 40 del siglo pasado nos comentaba por ejemplo: “nosotros

traíamos charangos, de cinco cuerdas, costaba cinco, seis centavos... este charango venía de muy lejos, cuantos se romperían... se ponía encima de la mula con mucho cuidado (paltaykamuq kaniku), sobre la carga, no se apretaba como el resto de carga” (Entrevista a don Albino Huaripoma, nov 1987)

Si el charango original parinacochano hasta antes de la década del 40, fue de cinco ordenes simples (no dobles) y de seis trastes, con el intercambio urbano limeño y otros espacios, aparecen charangos parinacochanos laminados de diez cuerdas, es decir dobles y con el diapason mucho mas desarrollado. Esto significa que los ebanistas⁴ se profesionalizan y se dedican al rubro de instrumentos musicales y construyeron este tipo de charangos.

Se puede decir que Parinacochas es una región que ha negociado permanentemente su identidad jalonado entre Arequipa, Cusco y Huamanga. Pero finalmente Huamanga logra imponer su administración y algún estilo cultural. Esta región, en términos administrativos, desde hacen veinte años nuevamente se ha dividido en dos provincias: Paucar del Sarasara y Parinacochas. Si uno observa con detenimiento algunas de sus características puede hallarse algunas diferencias, son áreas que están prácticamente divididos en dos cuencas: Huanca huanca y Sanqarara, que a la vez son los dos ríos mas importantes de estas provincias. Asimismo la música tiene sus particularidades. Al parecer los paucinos y en general el valle de Huanca Huanca compartían un mismo estilo que podía conjugarse con música interpretada por guitarra, arpa y violín.

Sin embargo, en la cuenca del Sanqarara comenzó a sentirse con mas fuerza un estilo con características muy particulares, acentuando un tremolo en las cuerdas dialogantes. Con esta expresión queremos significar –como saben los músicos que conocen el charango peruano—el tañido de las cuerdas utilizando básicamente el dedo índice con el pulgar en forma alternada: en las primeras y segundas cuerdas con el índice, la cuarta y quinta con el pulgar, esto con cierta rapidez como tratando de evitar el vacío. El charango parinacochano, al parecer no se rasguea para nada sino sigue a la voz cantante o reproduce la melodía; en suma es básicamente punteado.

Este estilo, no sabemos si fue antiguo o una creación en el siglo XX, sin embargo esto fue desarrollándose complementando con la introducción de las cuerdas de nylon desde los años cincuenta en adelante. Este tremolo o repique (como dicen los músicos populares) expresa una cierta armonía como puede ser escuchado en las interpretaciones grabadas del grupo Los Sureños y Los Hermanos Caballero; esto es lo que podemos definir como estilo parinacochano, podría decirse pertenece principalmente al eje Coracora-Chumpi-Pullo, pueblos que se hallan precisamente en esta cuenca señalada. El charango parinacochano generalmente es tocado conjuntamente con guitarra, por tanto es raro que hayan chranguistas solistas.

Otro índice de particularidad del charango parinacochano son los inicios de la melodía (entradas) y codas muy creativas, y esto posiblemente sea producto de la experimentación de músicos dedicados a esta actividad. Al parecer a inicios del siglo XX hubo un gran músico de nombre Albino –no sabemos su apellido—que marcó

⁴ Es bueno recordar que hasta hacen unos 30 años los constructores de instrumentos de cuerda eran denominados ebanistas y no se había introducido el galicismo “luthier”. Don Ildefonso Murga, el más conocido de los constructores de instrumentos de Coracora se definía precisamente como ebanista.

algunos elementos fundamentales al estilo del sur ayacuchano. Estas codas y entradas hoy están impregnadas en ejecutores de violín, guitarra y charango.

El pueblo de Pullo, antigua sede minera, es quizás una de las canteras donde se ha cultivado el charango con mas empeño, de allí son los hermanos Alvarado, quienes se iniciaron en la música profesional con Mama Paulina (Paulina Olaechea Rojas. Mamá Paulina es otro referente importante para la música parinacochana, aunque fue conocida como ejecutante de la guitarra, los que la conocieron señalan que era también charanguista e incluso sabia tocar piano. La imagen de esta mujer músico ha quedado impregnada en la memoria oral de Parinacochas, pero también a través de sus grabaciones de discos de acetato para el sello Virrey en los años sesenta. Recuerdo algunos relatos de mi padre y un tío –aficionados ambos a la música—sobre Mamá Paulina. Decían que antes de viajar a Lima, trajinaba por los pueblos ofreciendo su música, eran ocasiones de cumpleaños donde era solicitada su presencia. Era invidente y tocaba excelentemente su guitarra y a veces acordeón. Si escuchamos el disco LP con el Conjunto Pullo, podemos percibir una voz de mezzosoprano algo grave y un rasgueo de la guitarra muy rítmicamente. Al llegar a Lima participó de festivales en Coliseos juntamente con los hermanos Alvarado (sus paisanos de Sacsara) y su hijo Antonio Huarcaya. Ella murió en 1968. Pullo entonces, ha sido cuna de buenos charanguistas que han llegado a la capital, que incluso un afamado charanguista paucino como Jaime Guardia en un artículo (Guardia, 1986) reconoce a los siguientes charanguistas de Pullo: Hernán Gutiérrez, Víctor Olaechea, los hermanos Alvarado, los hermanos Huamán, los hermanos Caballero; mientras que de Pauza solo señala a: Néstor Canales, Tulio Gutiérrez Guardia y la familia Zuzunaga. Es decir hay más charanguistas conocidos de Pullo que de Pauza.

El pueblo de Chumpi, ubicado a 10 kilómetros de la capital provincial, también tiene buenos ejecutantes de charango y están identificados con este estilo, recuerdo a varios compañeros en la escuela nos ofrecían, cuando éramos niños, estas formas de hacer música con este pequeño instrumento, de tal manera que no tienen mayores diferencias con los otros dos pueblos.

En Coracora, igualmente existen varios ejecutantes de charango, aunque algunos de ellos provenientes de comunidades y pueblos aledaños. En este caso recuerdo por ejemplo a Genaro Ccanto, hijo de un ebanista que ejecutaba en este estilo, otro tanto eran algunos hijos de huamanguinos residentes en este pueblo que optaron asumir este estilo local.

El charango es un instrumento ejecutado por mestizos y ciudadanos según relata José Maria Arguedas en su novela *Todas las Sangres*. El mismo autor señala también a Coracora como lugar de grandes ejecutantes de este instrumento. En este pueblo precisamente ocurre una disputa entre la guitarra y el charango. Podríamos decir que históricamente la guitarra es el instrumento preferido de las elites coracoreñas, identificándose en cierto sentido con la aristocracia huamanguina. Mientras el charango, el arpa y violín fue mas apreciado en su ejecución por los sectores populares. Para ser mas precisos habría que aclarar que la ejecución de la guitarra corresponde a las elites locales, pero no significa que el gusto por escuchar y disfrutar el violín, arpa y charango haya estado ausente en esta elite aristocratizante; es mas, las mejores jaranas de este grupo frecuentemente era con arpa y violín; lo que pasa es que los ejecutantes de estos instrumentos denominados populares eran campesinos o sectores subalternos en estos espacios; el arpa, violín y charango era aprendido básicamente por estos sectores a

quienes recurrían estas elites para disfrutar en sus fiestas. Por tanto, como etnógrafo perspicaz Arguedas tiene mucha razón cuando identifica con el sector mestizo y no necesariamente indígena a los ejecutantes de charango. Podríamos agregar que el charango se identifica con este sector intermedio de las sociedades provincianas, los sociólogos podían haber denominado sector cholo que no pertenece ni a las elites ni a los sectores bajos. No obstante, tratándose de una novela ambientada en el sur de Ayacucho no representa una norma a nivel nacional, habría que señalar que el charango en otros espacios también es ejecutado por los campesinos e indígenas, tales como en Cusco y Puno.

Con el proceso de emigración hacia la costa peruana, a Lima sobre todo, fueron los músicos también parte de esta diáspora llevando sus formas de ejecución y el uso de sus instrumentos locales. Pero en la capital tuvieron contacto con músicos de otras regiones y combinaron géneros y estilos. Es sintomático que los charanguistas y músicos parinacochanos nos cuentan sus biografías señalando su inserción temprana en esta ciudad capital, la mayoría de ellos llegaron cuando adolescente (Jaime Guardia, los hermanos Alvarado, Roberto Teves), de manera que su socialización musical se completó en esta urbe.

Si el tradicionalista Ricardo Palma afirmaba para el siglo XIX que los huamanguinos eran los “más furiosos charanguistas del Perú”, hoy parece estar quedando en el olvido aquella fama; por lo menos la señorial huamanga se ha dejado seducir por la guitarra y por el charango boliviano, son excepcionales los charanguistas que siguen manteniendo un estilo ayacuchano. Por tanto, podemos decir que Parinacochas, aún con sus vaivenes se presenta como uno de los últimos bastiones que conserva un estilo frente a la creciente imposición del charango boliviano. Parinacochas es quizá el lugar que con más ahínco sigue utilizando el charango laminado. Con esto no estamos tratando de formular un discurso chauvinista ni etnocéntrico sino solamente reivindicar un estilo que posiblemente se pierda, se trata de la preservación de un aspecto de la cultura local que permite identificar una región, lo cual no significa tampoco que no se den cambios o transformaciones, pero cuando suceda esto sería más adecuado que ocurra de acuerdo a parámetros propios y no a partir de imposiciones externas y muchas veces agresivas. Podríamos decir que al igual que a nivel mundial, según la UNESCO, se pierden varias lenguas indefectiblemente, es posible que también ocurra con el charango ayacuchano y quizás el peruano.

REFERENCIAS

- CHAQUILLA, Oscar, 2007, *Documento de sustentación para declarar el Charango patrimonio del Perú*, Lima.
- GUARDIA, Jaime, 1986, “El Charango”, En: *Revista del Centro de Folklore José María Arguedas, Instituto Nacional de Cultura, N° 1*, oct. Lima, pp. 11-16
- MENDIVIL, Julio. 2002 “La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana”. *Revista musical chilena*. jul., vol.56, no.198 p.63-78
- PONCE Valdivia, Omar, 2006, “Félix Paniagua Loza una gloria, un charango” (2/6/08)
http://www.charangoperu.com/contenido/articulos/Felix_Paniagua.php
- TURINO, Thomas.1983 "The Charango and the Sirena: Music, Magic, and the Power of Love." *Latin American Music Review / Revista de Música Latino Americana* 4(1):81-81-119. Véase también en:
<http://www.charangoperu.com/contenido/articulos/charangosirena.php>
- TARAZONA, Federico El charango de los pueblos andinos (5/06/08)
<http://www.federicotarazona.com/charango.html>
- VASQUEZ, Chalena, 2007, *El Charango en el Perú*, CEMDUC.