

En búsqueda del origen

“Charango peladino, niñito viejo.
¿Cuántos pensarán que te dominan, sin sospechar que
tú nos dominas a nosotros?”
Ernesto Cavour

Bajo el manto de un sonido heredado, surgirá la naturaleza musical del charango, cordófono de genética mestiza, cuyo origen comienza a trazarse desde las imponentes alturas del centro sur andino.¹ Su viaje histórico desde una gestación rural hacia un contexto urbano poseerá distintas rutas, todas enriquecedoras y llenas de anécdotas para una escucha generosa de absorber, conocer y reconocer los distintos modos de interpretar los sonidos que revelará uno de los instrumentos más míticos de nuestro continente. En el territorio centro sur andino —que convoca a Perú, Bolivia, Argentina y Chile— este proceso no será una excepción.

El charango como tal tendrá diversas ópticas de estudio que lo determinarán como un objeto de naturaleza heterogénea. El uso que hoy posee como instrumento de concierto occidental no tendrá relación con su estado de origen natural que hasta nuestros días será posible develar. Mientras la cultura occidental planteará y definirá a los modos de relación musical desde un vínculo de diálogo vertical (intérprete oyente) en donde el sonido tendrá, entre otros,

1El centro sur andino, también referido al nombre de “altiplano andino”, “andes centrales” o “meseta del Titicaca”, es una extensa planicie concentrada en los actuales territorios administrados por la parte norte de Argentina, el occidente de Bolivia, la parte norte de Chile y la parte sur del Perú.

un rol de esparcimiento, las culturas andinas expresarán una relación distinta que se exteriorizará como resultante en una inherente relación dialéctica para/con su diversa organología musical.

1.1 Rutas iniciales

En las alturas andinas, la música será parte de un todo que llevará consigo ingredientes variados dispuestos a establecer códigos de profunda performatividad². Entre ellos, el movimiento corpóreo en diversos contextos; el surgimiento de diversas deidades de carácter panteísta, animista y politeísta; los ritos chamánicos y sus múltiples expresiones; la natural ingesta de alimentos y alcohol dentro de las actividades; el acompañamiento de risas y llantos que delinearán los momentos de jolgorio y de profuso silencio; entre tantos otros elementos; serán todos ellos los causes que determinarán la conformación de un espacio mágico desde donde se manifestará el sonido y la música misma, como un acto ritual (Cornejo Purán, 2015; Mamani, 2012; Turino, 1983). Estos ritos responderán a las necesidades de los diversos grupos sociales, quienes organizarán su calendario musical según el entorno lo exija, siendo la música otra forma de computar el tiempo social, puesto que cada ritual poseerá una música determinada en donde será posible percibir el transcurso del tiempo de acuerdo con el ritmo u organología musical (Beltrán Henríquez, 2003).

El ritual es hasta el presente una parte esencial de la filosofía aymara y quechua. Podemos desglosar este concepto entendiendo al ritual como “la puesta en escena de una serie de actos y de hablas que evocan una dimensión colectiva y formal, generando un conjunto de símbolos y significados compartidos por los sujetos, que delimitan una identidad social” (Turner, 1988).

2 Performativa se entiende como un fenómeno multifactorial de devoción que incluye música, baile, poesía, oración, etc. (Díaz Silva, 2009).



Fiesta de la cruz, rito del tinku en Macha, Bolivia

En ese movimiento de interacción social irá apareciendo el charango, expresado como una extensión de las necesidades creativas y expresivas del ser humano. Y por lo mismo, será el entorno quien vaya moldeando su genética. En algunos relatos surgirá la noble y poética leyenda del sereno, deidad de la música para los pueblos andinos, responsable —según se relata— de dar las afinaciones y melodías para el instrumento.

Al mismo tiempo, a la falta de materiales de construcción este cordófono será construido con los materiales que el espacio físico decida proveer. Si no hay madera deberá surgir una caja de resonancia distinta, llena de simbolismos y de necesaria relación con la sagrada naturaleza. El quirquincho fue por muchos años el elegido, el responsable de generar el sonido para la ritualidad. Hoy esto se encuentra prohibido, principalmente por la desmesurada caza cometida al armadillo andino con el boom de la “música andina” desde los años setenta.

Ahora bien, en otros terrenos del inmenso campo centro sur andino aparecerá un charango en directa forma de guitarrilla, expresando algo que algunos suponen como una burla indígena hacia la práctica guitarrística hispana y que fue perpetuándose hasta transformarse en el presente organológico que hoy conocemos (Arguedas, 1940; Mendívil, 2002; Mendoza, 2007; Vásquez, 2008). De todas maneras —y encontrando muchísimas variedades— es fundamental reconocer al charango como un instrumento mestizo con

un sutil cambio de formas surgido desde las combinaciones aymara/quechua/hispana.

Antes de la llegada de los europeos a lo que hoy se llama América, no existían aquí instrumentos de cuerda pulsada y diapasón, sin embargo existía una bella y extensa variedad de instrumentos aerófonos, idiófonos y membranófonos, que conformaban un vasto universo sonoro (Pedrotti 2001, 16).

El espejo que el indígena reviste al conocer las cuerdas pulsadas se transformará en una expresión propia para el futuro.

Una vez conformada la naturaleza del charango este comenzará a movilizarse por distintos espacios. El músico e investigador Ítalo Pedrotti sostiene que el charango comenzará a circular y a difundirse dentro del territorio andino como consecuencia del intercambio comercial entre las diversas comunidades sumándole a esto el “constante movimiento de mano de obra indígena entre los centros mineros y ciudades coloniales” (Durán y Pedrotti 2001, 10), cuestión natural para sociedades que manifiestan un fuerte componente dinámico y de movilidad social dentro del tejido cultural andino.

En ese recorrido el instrumento comenzará a recibir distintas modificaciones que provocarán una mayor cantidad de variedades en las formas, tipos, afinaciones, entre otros, que irán caracterizando a un charango polifacético. Ruralmente, los distintivos en la práctica del charango estarán marcados por la “existencia de variantes del instrumento, las que serán usadas por comunidades específicas, así como por la existencia de modalidades de ejecución específicas y que corresponderán a contextos distintos” (Percy 2008, 6). En el camino hacia lo urbano, de un encordado de tripa se pasará a hegemonizar el encordado de cuerdas de nylon, como también se encontrará el ya reconocido encordado metálico —desde los años cincuenta—. Al mismo tiempo, se profundizarán las variedades de rasgueos que definirán a la rica musicalidad del cordófono, cuestión en donde las diferencias entre charanguistas urbanos y rurales serán notables e igualmente destacables.

En el mundo rural, estas afinaciones o modos de rasgueos llevarán por nombre “temples”, siendo este concepto

el responsable de la diversidad de formas y tamaños del instrumento. Así se justificarán los diversos estándares de construcción:

En el mundo rural, el charango no conoce rigurosos estándares de construcción, el tamaño está estrechamente vinculado a las afinaciones o temples, que en esta región son muy numerosos. Todo esto responde a un criterio de diversidad que se regula por el uso y la necesidad. El canto es el que determina la tesitura del charango, por ende la longitud de sus cuerdas y su correspondiente tamaño (Pedrotti 2012, 50).

En el caso urbano también existirán necesidades técnicas que modifiquen las formas y tamaños del instrumento, generándose así una diversa gama de tipos de charango.



Charanguistas en Potosí, Bolivia

En el presente, el charango toma otro protagonismo, potenciado por el torrente mediático que la música actual posee. Las comunidades en ciertos poblados rurales mantendrán su natural relación con el instrumento. En el mundo urbano, las lógicas de relación occidental, situarán al charango como un instrumento de concierto para las necesidades musicales del auditor, músico y compositor, quienes revelarán distintas maneras de expresar su culto al sonido que emite el cordófono. En ese sentido, será posible visualizar en el presente a un legado charanguístico que incluye a diversos métodos de estudio, vasta discografía, un número no menor de intérpretes, entre otros, como parte

de un noble bagaje en crecimiento.

1.2 Latinoamérica

Para empezar a delinear los distintos caminos que expresan un posible desarrollo del instrumento, es importante reconocer a los territorios en donde la musicalidad del charango ha tenido mayor impacto y desarrollo. Resulta lógico aproximarnos a espacios físicos en donde la cultura andina aymara y quechua han tenido mayor arraigo y admirable pervivencia en el tiempo. En Bolivia y Perú por ejemplo, el instrumento musical será parte del patrimonio inmaterial de sus pueblos, siendo la ‘guitarrilla’ estudiada un objeto de interés que lamentablemente ha generado disputas en torno a la “apropiación del origen del instrumento”, —cuestión potenciada por las autoridades oficiales—, aun cuando sus principales exponentes y pueblos originarios no se envolverán en una discusión de tipo somera, siendo este un tema político exclusivo de los estados naciones.

Fuera de este contexto, en Argentina, el charanguito se posicionará de un modo similar a la historia que tuvo en Chile. Esto quiere decir que serán los instrumentistas urbanos los principales responsables de su difusión, aun cuando su principal exponente tendrá sangre aymara. Será Jaime Torres el resguardador e inspirador del instrumento en la nación trasandina. En Ecuador y Colombia el cordófono ingresará en los años posteriores al boom andino de los años setenta. Será la música de terceros quien empape a la nación hermana de las agudas melodías y demoniacos rasgueos del instrumento andino.

Las diversas interpretaciones, composiciones, variantes organológicas e inserciones del instrumento para el mapa musical de Latinoamérica, serán parte de un patrimonio sonoro único. Es posible decir en el presente que el charango pertenece en a un selecto grupo de instrumentos musicales identitarios que definen y plantean un modo único de entender el sonido desde las lejanas tierras de América del Sur hacia la escucha de otros espacios físicos.

Con el desarrollo del repertorio en el campo popular,

surgirá al mismo tiempo una idiomática³ del instrumento, cuestión que derivará en una fuerte influencia de estilo musical. El “charango a la peruana” o “charango a la boliviana” resonará fuertemente en el modo de interpretación de otros territorios que no alcanzaron a conocer el uso rural del instrumento (como Chile, por ejemplo) y que se vieron interpretando un cordófono en evidente estado urbano.

Tema	Compositor
“Ch’isi”	Jaime Torres
“Estudio para charango”	Mauro Núñez
“Poncho ponchito”	Mauro Núñez
“Nacimiento del charango”	Ariel Ramírez
“El charanguito”	Ariel Ramírez
“Subiendo (subida)”	Ernesto Cavour
“Piedras peregrinas”	Ernesto Cavour
“La llama (mis llamitas) Campanitas”	Ernesto Cavour Alfredo Domínguez

Tabla 1. Composiciones para charango de países vecinos con presencia en Chile⁴

Junto con recibir un cordófono novedoso para la cotidianidad musical chilena, el charango local se verá fuertemente influenciado por el uso que charanguistas de naciones vecinas realizaban para su instrumento. Los modos de rasgueo, la presencia pentátona inicial de la escala musical con los géneros a interpretar, el surgimiento del charango solista, el repertorio inicial, entre otros, fueron la herencia que iba quedando plasmada en la incipiente camada de jóvenes intérpretes que el instrumento conquistaba en Chile.

Estos modos interpretativos —que comprenderemos más adelante— serán en parte la gran esfera identitaria del

3 Toda característica tímbrica, armónica y melódica se transformará en una idiomática, es decir, la idiomática será la particularidad sonora que definirá a un instrumento musical.

4 Selección de temas elegidos por charanguistas del período que se vieron influenciados por las citadas composiciones

charango urbano en Chile, espacio sonoro múltiple, con herencias diversas y con rasgos identitarios híbridos que buscaran expresarse prontamente para una escucha popular.

En este recorrido han aparecido diversos y esenciales nombres encargados de generar su debida contribución para el patrimonio de la creación musical latinoamericana. Innumerables son los autores, compositores e investigadores que han dedicado parte de su creatividad para y por el cordófono.



Ernesto Cavour, Jaime Guardia y Jaime Torres

Poco a poco, los nombres de los charanguistas vecinos han ido creciendo no solo en estilización musical sino que en cantidad. Nombrarlos a todos es algo —al menos— irrazonable, puesto que este listado resultaría imposible de abordar desde una total imparcialidad.

Por eso, consideramos necesario nombrar a quienes han fundido el uso del instrumento como elemento identitario de los pueblos que ellos habitan. ¿Qué sería del charango boliviano si no existiese el aporte creativo, compositivo, interpretativo y de investigación generado por Mauro Núñez y Ernesto Cavour? ¿En quienes se inspirarían las nuevas generaciones de músicos peruanos para interpretar los huaynos y yaravíes si no existiese la sensibilidad creativa de Jaime Guardia? ¿Hubiese perdurado en Argentina la tradición musical andina si no fuese por el legado de Jaime Torres?

En ellos, y tantos otros, pervivirá la matriz del charango para nuestros pueblos hermanos.

2. Las rutas del charango en Chile

Debemos especificar que la incorporación del charango al patrimonio musical chileno es responsabilidad exclusiva de la tradición musical urbana. La existencia de posibles presencias rurales o campesinas dentro del historial del cordófono — desde la incorporación territorial del Norte Grande Chileno para el mapa local—, será un tema resuelto rápidamente al observar la casi inexistente presencia del charango originario en los poblados del territorio pre cordillerano y altiplánico chileno⁵. El único cordófono originario del Norte Grande Chileno (específicamente en el poblado de Colchane) es la “bandola aymara”. La bandola es un valioso instrumento musical aymara de poco conocimiento popular, que en nuestro territorio posee características únicas ante sus parientes del centro sur andino. Sus rasgos en formas, afinaciones y modos de rasguear la definirán como un cordófono único y exclusivo del altiplano chileno.



Bandoleros aymaras en el altiplano chileno

Fuente: María Ester Grebe Vicuña

5 En el pasado ha sido posible localizar músicos aymaras que ocupasen el charango en territorios pre cordilleranos como Socoroma, Ticnamar y Guallatire, aun cuando su presencia fue menor y poco influyente para la musicalidad de estos poblados.

Si bien es posible dilucidar la existencia de charanguistas de origen aymara en el Norte Grande chileno —como veremos más adelante— esto no será el principal componente que definirá a los característicos parámetros musicales que explicarán en conjunto la sonoridad del instrumento en la historia musical chilena. Al mismo tiempo, es necesario reconocer en los charanguistas nortinos de la década de los cuarenta, cincuenta y sesenta, una fuerte influencia de la migración boliviana y peruana justificada por la fuerza laboral existente en las regiones de Arica y Parinacota, Tarapacá y Antofagasta.

Una vez demarcadas estas precisiones, se propondrá recorrer dos formas de interpretación del charango en Chile hasta nuestros días; primeramente una interpretación de apego folclórico, y después otra de exploración urbana que derivará —en conjunto con la anterior— en una idiomática musical propia, la idiomática musical del charango urbano chileno.

2.1 La ruta folclórica

El acceso del charango al mundo musical chileno no fue sencillo. Para reconocer esta ruta de inicio debemos remontarnos a la primera mitad del siglo XX.

Entendiendo al trabajo folclórico como un espacio común de investigación, recolección y proyección musical de diversos actores sonoros que intentan gestar e impulsar las prácticas musicales de un lugar determinado, vemos que en Chile, desde la primera mitad del siglo XX, se empieza a delinear un interés en una cuestión que tenía relación con una búsqueda identitaria que hasta esos momentos no tenía mayor relevancia para la sociedad local.

Ya en 1909 con la creación de la Sociedad del Folclor Chileno, comenzará a trazarse un interés por prácticas rurales de proyección masiva que serán secundadas por otras como la Revista Universitaria (1927), el Instituto de Investigaciones del Folklore musical (1943) y el Archivo de Música Tradicional chilena (surgido desde el anterior) (González, 1996; Guerrero, 2014; Ramos Rodillo y León, 2011); todos espacios desde

donde se dará tribuna a los registros fonográficos de investigadores y sus respectivas reflexiones finales, que fecundarán ya sea en textos para revistas como en composiciones que situarán y solidificarán la conformación de un imaginario musical que moldeará el sonido popular chileno. Todos estos protagonistas fueron relevantes en la realización de “una intensa labor de recolección y proyección musical en Chile, difundiendo masivamente el repertorio tradicional, contribuyendo a formar nuevos folcloristas, educando al público e influyendo en los propios músicos populares”. (González, 2005). De este período quedarán nombres como los de Margot Loyola, Violeta Parra, Carlos Lavín, Jorge Urrutia Blondel, entre tantos otros. Inicialmente, el interés local para y con la genética sonora del incipiente Norte Grande chileno manifestará rasgos nacionalistas, hegemónicos y excluyentes; todos estos serán elementos provenientes de un centralismo posguerra del Pacífico que miraba con ojos de rechazo a músicas que se consideraban peyorativamente como peruanas o bolivianas. Según Héctor Soto, desde el sonido musical “los afanes y políticas de ‘chilenización’ de toda esta área geográfica (...) alejaron toda posibilidad de reconocer la música proveniente de estos lugares como música chilena” (s. f.), cuestión que complejizó aún más la llegada de instrumentos y ritmos musicales hacia la masividad musical local.

La aludida política de ‘chilenizar’ la región por medio de la música dejaba sus huellas. El huayno pasó a llamarse trote, el cachimbo fue incorporado como danza tradicional, los “chinos” de Andacollo fueron llevados a la Fiesta de La Tirana, fue establecida la cueca nortina y, mediante un decreto de 1912, fue sustituida la celebración de las fiestas patrias bolivianas del 6 de agosto en el poblado de La Tirana por la festividad de la Virgen del Carmen, el 16 de Julio. (Bahamonde 2014)

El territorio del Norte Grande chileno proveía de manera natural el uso de aerófonos como los pinquillos, sikus, tarkas; ritmos como el huayno, las tarqueadas, sikureadas; y cordófonos como la ya citada bandola o las guitarras, más no

el uso del charango. Este último será una excepción a la regla debido a que no tendrá una inserción en el territorio andino chileno, cuestión muy curiosa dada la cercanía territorial y cultural existente entre los poblados aymara chilenos, bolivianos y peruanos.

Ahora bien, aun cuando ya en la primera década del siglo XX exista una postal sonora forjada desde la zona centro hacia el Norte Grande chileno basada en un imaginario de desolación, soledad y tristeza⁶, serán otros los autores que tendrán y modificarán la relación musical con el sonido andino, y con el charango, para nuestro caso.

En algún momento el charango comenzará tímidamente a utilizarse en agrupaciones folclóricas como instrumento de acompañamiento, más no como algo relevante para la identidad local —ni latinoamericana como en el futuro— sino más bien como un objeto de curiosidad organológica, siempre en un contexto de poco interés o desarrollo.

2.2 Primeros aportes

El registro oficial del primer charango registrado en el territorio local en un longplay de 33 1/3 RPM data del año 1955 y tiene nombre y apellido: Raúl Shaw Moreno y el Conjunto Los Peregrinos.

6 Para profundizar en este tema se sugiere revisar el ensayo “Panorama de la investigación musical en el territorio aymara chileno”. (Cornejo Purán 2015)



Raúl Shaw y los peregrinos: “Boleros y música del altiplano”
ODEÓN.LDC-31013

Raúl Shaw Moreno fue un prolífico cantante de boleros nacido en la ciudad de Oruro, Bolivia. Su pasión por el ritmo romántico se reflejará a través de su participación en el conjunto Los Panchos, entre otros. Durante su estadía en Chile, el sello ODEÓN lo invita a grabar un disco que él mismo se encarga de armar. Moreno decide convocar a una selección de músicos para grabar un disco de dos lados, por una parte sus clásicos boleros y por el otro lado un homenaje a la música del altiplano, en donde intervendrá el charango del prolífico guitarrista Luis Otero. En este LP se encontrarán temas clásicos como “El humahuaqueño”, “Ríe corazón” y “Naranjitay”, temas de amplia difusión hasta el presente.

Este disco que pudo ser una anécdota más en el catálogo de grabaciones de aquellos años, se transformó rápidamente en un éxito local, obteniendo como consecuente un disco de oro —símbolo de la retribución popular— entregado en el histórico Teatro Caupolicán, el año 1957. Aun así irán surgiendo autores y agrupaciones que demuestren una inclinación por el instrumento, ya sea por interés

latinoamericano o por una relación directa con la cultura andina. El Trío Kunza, Los 4 Hermanos Silva⁷, Sierra Pampa, Los de Pillán, el aymara Pedro Humire en la Peña Chile ríe y canta, entre otros, serán algunos de los nombres que van a dar durante los años sesenta un primer impulso al cordófono desde la sonoridad andina, cuestión que en un poco tiempo más tendrá un acceso privilegiado para la escucha popular.

Entre un camino y otro, uno de los conjuntos relevantes que aparece insertando el uso del charango a la música de proyección serán Los de Ramón, agrupación que a través de su disco homónimo del año 1960⁸, se aventura a mostrar al imaginario local el huayno “Ábreme la puerta”, grabado con un charango de cuerdas metálicas. Este conjunto, liderado por el músico folclorista e investigador Raúl de Ramón, poseía un poderoso interés centrado en las musicalidades latinoamericanas, integrando como consecuente un bagaje rítmico y tímbrico único en el Chile de aquellos años, dándole al grupo Los de Ramón un adelantado estadio visionario de lo que iba a ocurrir con la música latinoamericana de fines de los sesenta. “Raúl de Ramón fue el primero en incorporar el charango en la música chilena. Es interesante ver a María Eugenia Silva, (su mujer y compañera musical) en 1956 tocando el charango en las fotos del dúo Los de Ramón que fueron publicadas en la prensa de la época”. (Rengifo & Rengifo, 2004).

En el uso del instrumento podemos nombrar a María Eugenia Silva y su hijo Carlos Alberto de Ramón, quienes se encargaban de interpretar el charango. Dentro de su repertorio de charango podemos recoger otros dos ejemplos relevantes: “El indiecito del chillador”, canción de 1966 dedicada a la vida del ‘indio y su charango’; y el disco “Viento en el tamarugal”⁹, enfocado en los sonidos que se podían mostrar del Norte Grande chileno. Este disco, que ya cuenta con un charango grabado en la casi totalidad de los tracks del LP, resalta por su tema “Vientos de los lampayares”, el primer tema grabado con charango solista, sin acompañamiento, en Chile, y por un

7 Recordada es su versión de “El Humahuaqueño”

8 RCA VICTOR —S.N

9 Disco lanzado en 1969. RCA VICTOR CML 2676-

chileno.



Los de Ramón: “Paisaje humano de Chile” CML-2394.RCA

En las fotos de promoción del dúo Los De Ramón publicadas en la prensa de Santiago en 1956, María Eugenia Silva aparece tocando charango, instrumento que Raúl de Ramón había traído a Chile luego de su gira por América Latina el año anterior.

Carlos de Ramón, hijo del dúo, se transformaría a mediados de los años sesenta en un exponente de este instrumento, como lo demuestra su participación en el LP “Los De Ramón en familia”.

(González, Ohlsen y Rolle 2009, 359)

Otro de los nombres que resuenan popularmente en el “acta de ingreso” del instrumento al Chile urbano centralista, es el de la familia Parra. Ante eso, debemos recoger la nutritiva experiencia de Violeta Parra y sus hijos por Francia. En 1964, Parra llega junto a Isabel y Ángel de una larga y exitosa gira por Europa. Este viaje les permite traer ideas para sus proyectos a futuro y también les permite visualizar en terreno la percepción musical que Europa tenía de América. Este viaje les servirá para crear diálogo con renombradas agrupaciones de música andina como Los Incas y Los Calchakis, con quienes intercambian conocimiento en torno a los timbres del territorio.



Violeta Parra en el charango y Angel en la guitarra Fuente: angelparra.cl

Allí se hacen familiares con el cuatro venezolano, con el charango del Alto Perú, Bolivia y Argentina, con el tiple colombiano, la tumbadora, los diversos tambores y especialmente la quena y el pincuyo. Esto es de vital importancia puesto que se incorporan a los inicios mismos de la Nueva canción una serie de ritmos de todo el continente. (Bianchi y Bocaz, 1978).

Ahora bien, como hemos visto, este proceso de ingreso del charango a la música popular chilena tendrá responsabilidad colectiva. El cordófono se irá movilizandando por distintos puntos y de modo paralelo ya desde 1964 en adelante. Víctor Jara hará lo suyo con la grabación en el año 1965¹⁰ del popular tema del noreste argentino “La cocinerita”¹¹; Rolando Alarcón hará algo similar el mismo año, grabando con charango su cachimbo “Si somos americanos”¹², Humberto Dinamarca grabará en el disco de la peña “Chile, Ríe y Canta”¹³ su tema “Camanchaca”, y Quilapayún registrará al cordófono por primera vez en su disco homónimo del año 1967¹⁴; entre otros autores e intérpretes que irán ocupando tímidamente al

10 El charango de la versión de Víctor Jara será grabado por Ángel Parra. SD-0132.Demon.

11 “La cocinerita” es una cueca nortina de la Quebrada de Huma-huaca, recopilada por las argentinas Leda Valladares y María Elena Walsh en 1957.

12 95-2224.Rca Víctor. Charango grabado por Ángel Parra.

13 LDC-36979.Odeón

14 LDC-36614.Odeón

charango andino.



Víctor Jara, Rolando Alarcón y Quilapayún

Todas estas menciones al instrumento son el pie de inicio para un charango que en unos meses más verá especial relevancia, de la mano de un nombre que será fundamental para el desarrollo del instrumento hasta nuestros días. Intentando acoplar la relevancia compositiva, interpretativa y de difusión en el ámbito de creación folclórica, consideramos fundamental remarcar en Héctor Soto al primer gran referente del charango solista en Chile¹⁵.

Si se trata de medir el desarrollo de un instrumento que previamente no tenía mayor interés de acompañamiento en la práctica musical local, el encuentro con el trabajo de Soto ayudará a resolver dudas ante caminos previamente omitidos. El caso de Soto resultará muy interesante puesto que su nombre se situará como el primero en el contexto de grabar un disco para charango solista con acompañamiento de otros instrumentos musicales.

Dentro de su aporte, será posible encontrar el uso de un charango definido en primera voz, cuestión antes inimaginable para una escucha musical desacostumbrada a la difusión de un instrumento, que de un momento a otro, comenzó a tener realce. Cuenta Héctor Soto:

Siendo yo integrante de Los del Pillán (Los Collas), incorporamos algunos instrumentos andinos que trajimos del Perú: quena, charango y zampoña. Fue en aquellos años que yo inicié mis primeras incursiones en el charango y la música instrumental andina. (charango.cl)

15 Para conocer en profundidad el trabajo de Soto, ver capítulo de entrevistas.

Si bien Soto grabó como solista en charango desde 1971, no es sino su disco del año 1968 “Los del Pillán”, el trabajo que lo inserta como el primer charanguista dispuesto a desarrollar un trabajo personal/colectivo que navegaba entre ideas de recopilación musical popular de la música del altiplano andino y creaciones propias con aires andinos convencionales, es decir, con uso de escalas pentáfonas —según la convención implícita de la música andina— (Mendivil, 2012), con modos de interpretación propios y otros inspirados en el aprendizaje adquirido por él en tierras peruanas y que, al mismo tiempo, se sumaba de modo implícito al movimiento musical latinoamericanista integrando un soporte rítmico diverso que le permitía ya acoplar diversas sonoridades vecinas y no tan solo centro sur andinas. Este primer trabajo del año 1967 —y lanzado en 1968— contendrá temas como “Cachimbo de Pica”, “Charanguito nortino” o “Cascabeles”, siendo estos nombres los responsables de ir conformando tímidamente la base estilística que resultará en un disco ulterior en donde el charango correrá con determinación propia y con sello local.



Héctor Soto y su conjunto: “Con charango”
39912. XCAR 1033-1034

“Héctor Soto con charango” será un disco fundacional para la escuela charanguística local, tanto por la atrevida propuesta interpretativa como también por el repertorio

elegido. En este trabajo será posible encontrar recopilaciones como “El cachimbo” o “Caliche”; adaptaciones de Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui como “Run run se fue pa'l norte”, “Los pueblos americanos” y “La colorada”; como también una de las composiciones más importantes para el repertorio de charango latinoamericano: el huayno o trote “Rosita de Pica”¹⁶, compuesto por Soto.

Sin lugar a dudas el nombre de Héctor Soto será resonante para los próximos 40 años aportando desde esta temprana época hasta nuestros días a la difusión, enseñanza, interpretación y composición para el instrumento. En su bagaje musical, aparte de su rol inicial en Los del Pillán, también se puede citar su participación en el conjunto Los Cuncumenitos y la Orquesta municipal de Mendoza, siendo naturalmente su trabajo solista el mejor espacio creativo desde donde se ha posicionado en más de 50 años de trayectoria musical para charango, dándole al instrumento una posición única que lo hace merecedor en el presente de ser reconocido como uno de los sembradores fundacionales del charango chileno.

Los motivos que unirán a Soto con el folclor tienen relación con una inicial investigación —en su calidad de etnomusicólogo¹⁷ y profesor de Historia y Geografía— y posterior divulgación necesaria que solo unos pocos se atreverían a desarrollar. Si en el presente la relación con los vecinos andinos se encuentra resquebrajada, en aquellos años la situación era aún más compleja. Por lo mismo, adoptar el sonido andino de un charango se transformaría en una implícita acción político integradora, exploratoria y propagadora de sonidos que afectiva y efectivamente tuvieron mucho que decir para con la cultura local, cultura que de un modo reconciliador terminó aceptando y haciendo suyo a un instrumento migrante que continuará viviendo hasta nuestros

16 Para conocer más de esta pieza musical, ver sección de entrevistas

17 Soto fue parte de la generación truncada de etnomusicología de la Universidad de Chile, carrera fundada por María Ester Grebe, y disuelta después del 11 de septiembre de 1973. En ese período Soto se interesó profundamente en la música del Norte Grande chileno, comprobando la inexistencia del charango en los pueblos precordilleranos y altiplánicos del territorio local.

días en el sonido local. En ese sentido, el aporte de Héctor Soto resultó pionero y atrevido, acallando en el presente las subrepticias críticas que le juzgan por su tímido acercamiento a la vida política de esos años. El aporte de Soto se entenderá como un acto político pensado desde y para el sonido musical.

2.3 La ruta de exploración estilística

Si ya Héctor Soto componía sus primeros trabajos aportando inicialmente a la difusión de ritmos andinos desde el uso del charango solista, el trabajo rítmico del instrumento comenzará a tomar formas/gestualidades paralelas e inusuales para un período musical que iba pincelando lo que sería en un futuro el movimiento de la “Nueva Canción Chilena”, concepto acuñado por el locutor Ricardo García.

En este período será posible reconocer una adaptación y posterior transformación idiomática de los instrumentos latinoamericanos, incluyendo al ahora “charango chileno”, cuestión que en un futuro se revelará como uno de los principales aportes musicales realizados por parte de nuestro territorio hacia el repertorio musical latinoamericano.

Esto no será un aporte únicamente local. En Argentina por ejemplo, el charanguista Jaime Torres grabaría chacareras para la Misa Criolla, aunque en Chile será el movimiento de la Nueva Canción Chilena, el espacio de creación local desde donde el charango irá tomando caminos abiertos que delinearán en buena parte las formas estilísticas del presente y que tendrán en algún momento visible impacto en otros países del continente y de otras latitudes.

El “movimiento”¹⁸ de la Nueva Canción Chilena, será probablemente la corriente de mayor relevancia en la historia musical local del siglo XX. Su importancia reside en muchas esferas llegando a encontrarse decenas de tesis, artículos, textos, publicaciones, etc., encargadas de estudiar su legado. Se puede analizar en el intento de exploración y renovación

18 Existen discrepancias en torno al concepto de “movimiento” puesto que si bien la Nueva Canción Chilena se entiende como una tendencia artístico musical, política y filosófica común en un período determinado, su condición no es explícita sino hasta los años posteriores.

de la estilística musical popular chilena y latinoamericana, integrando diversos elementos como la unión del mundo académico y popular; la definitiva integración sonora de instrumentos musicales de todo el territorio latinoamericano; la fecunda y sólida creación de sus autores, compositores y arregladores; las extensiones generadas desde el mundo del diseño, ilustración, cine y teatro; la inquietud político militante de sus partícipes; y el vasto repertorio que entre 1966 y 1973 se logró acumular entre solistas y agrupaciones que quedarían plasmados en la memoria local hasta nuestros días. En conclusión, este movimiento sobrepasará de manera genuina las problemáticas sonoras.

Nombres como Víctor Jara, Inti-Illimani, Quilapayún, Isabel y Ángel Parra, Huamari, Patricio Castillo, Trío Lonqui, Tiempo Nuevo, Payo Grondona, Los Curacas, Rolando Alarcón, Patricio Manns, entre muchos otros, serían parte de un catálogo abierto que se decidió de lleno a indagar en la diversidad de formas y estilos musicales propios de Latinoamérica.

En esta exploración, el uso de la diversidad tímbrica que diversos aerófonos, cordófonos y membranófonos brindaban para el uso compositivo permitió integrar desde ese momento y para siempre a instrumentos tales como el tiple colombiano, el cuatro venezolano, el charango andino, los sikus, las quenas, rondadores, bombos legüeros, quijadas de burro, entre tantos otros, todos al servicio del amplio caudal rítmico de un continente que se dejaba al mismo tiempo influenciar por lo que ocurría en el territorio local.

En definitiva, la Nueva Canción Chilena fue un incesante torrente creativo que terminó abruptamente con el golpe de Estado chileno de 1973. Ahora, pensando en sus inicios, deberemos remontarnos al año 1966.

2.4 La Nueva Canción Chilena

Entre 1965 y 1967 se concentrarán los sucesos (definidos por diversos círculos periodísticos y académicos) que inician el movimiento de la Nueva Canción. Algunos lo asociarán al nacimiento de “La Peña de Los Parra”, otros a la creación y

posterior difusión de la canción “Arriba en la cordillera” de Patricio Manns, y otros al surgimiento de la obra aglutinadora presentada por la cantautora, pintora, escultora, bordadora y ceramista Violeta Parra Sandoval, quien desde el legado de su disco fundamental “Las últimas composiciones”, invitaría a delinear de modo tácito las bases de lo que sería en un próximo período, el movimiento ya nombrado. El presente texto se concentrará en este último suceso para dar relato a la Nueva Canción Chilena.

“Su influencia fue vital para el nacimiento del más importante movimiento que ha visto la canción popular de nuestro país” (García, 2014), pues “la apelación política y espiritual que realizaba vino de la mano con la prefiguración en su obra de aquellas innovaciones estéticas que tal movimiento generó, junto con la tematización del conflicto social y de la injusticia” (Ramos Rodillo, 2012). La obra de Parra será trascendental para el ADN musical chileno hasta el presente. En su trabajo se encontrarán múltiples trazos de análisis desde donde se podrá estudiar un aporte que fusiona equilibradamente tradición, investigación, creación, crítica y vanguardia, tanto en el uso del texto como en el de sus formas musicales.

En el caso del charango, si bien este no será su primer instrumento, será posible encontrar en el último disco de Parra (1966) un aporte interesantísimo para los modos de posicionar y rasguear el cordófono¹⁹.

Basándonos en la información que provee el disco, encontraremos tres temas con acompañamiento de charango: “Gracias a la vida”, “Run run se fue pa’l norte” y “Mazúrquica moderna”; todas canciones con ritmos foráneos para el espacio físico centro sur andino al cual pertenecía el charango.

Aires de canción, rin y mazurca serán los encargados de posicionar a tres de las firmas fundamentales del disco póstumo de Violeta Parra, todas acompañadas tan solo con el agudo y melancólico rasgueo del charango, un charango

19 Si bien en los créditos de este trabajo aparecen como músicos invitados Ángel Parra, Isabel Parra y Alberto Zapicán, es Violeta Parra quien grabaría los charangos, según lo que relata Luis Torrejón, sonidista a cargo del disco “Las últimas composiciones”.

que se interpretará desde un modo muy personal, quizás muy cercano a los rasgueos que ofrece la guitarra latinoamericana o el cuatro venezolano, pero que por motivos que nunca conoceremos, ella decide grabar con el cordófono andino.



Violeta Parra: “Las últimas composiciones”
CML-2456. RCA Víctor

La historia del charango que utilizó Violeta Parra para la grabación de este disco tendrá también interesantes aristas. En 1960, el antropólogo suizo Gilbert Favre, también conocido como el “gringo”, con fuerte afición a la música latinoamericana, llega a San Pedro de Atacama como ayudante de una expedición arqueológica. Al poco tiempo, Favre conoce a Violeta Parra, con la cual estrechan lazos emocionales y deciden compartir diversas experiencias musicales. Favre, estimulado por Parra, conoce y se enamora hasta el fin de sus días de la quena, instrumento con el cual recorre el continente llegando en 1966 a Bolivia, país en el cual después del quiebre emocional con Parra, decide asentarse.

Es en Bolivia donde Favre conoce al charanguista Ernesto Cavour, investigador y virtuoso intérprete del charango urbano boliviano, con quien funda el conjunto Los Jairas y crean la Peña Naira, espacio físico de gran importancia en el país vecino. El investigador Juan Ramiro logró entrevistar a Cavour, autor que, en definitiva, terminó por influenciar en

un futuro al charango chileno:

“En ese entonces, en 1966, vino a la ciudad de la Paz la señora Violeta Parra a buscar a su gringo. Ella se quedó un tiempito en la ciudad”, le recuerda Cavour, quien comparte durante ese período con la investigadora y creadora musical.

Ella llegó por primera vez a la peña Naira. Vino a buscar al gringo Favre que era su amor, era su vida y quería llevárselo a su tierra. Pero el gringo no quería volver a Santiago ya que se había enamorado de la música de aquí. Y Violeta se queda en La Paz y logra hacer una exposición de pinturas en la peña Naira. Y también ella empieza a componer ‘Run run se fue pa’l norte’ y canta ‘ya me voy para Bolivia, sonaron los cascabeles’. Después Violeta Parra compone ‘Gracias a la vida’. En su despedida de La Paz, yo le regalé uno de mis charangos, porque tenía dos. Y Violeta se va a Chile y con ese charanguito graba un disco. (Ramiro Quiroga 2009, 7)

Ante la interpretación de Parra, el maestro Cavour expresa “Violeta era una forma de autodidacta. Ella aprendía a tocar instrumentos solo mirando. Se puede decir que ella puso un nuevo estilo a la música en charango, más llano, más sublime y más suave” (Ramiro Quiroga 2009, 8).

Si bien el charango chileno ya se estaba nutriendo del aporte de incipientes músicos que se decidían a tomar a este como su instrumento de estudio, es posible percibir que desde el momento en que Parra sugiere un modo distinto de tocar el cordófono —y no tan solo el cordófono, también el conjunto sonoro de su propuesta— el curso creativo que vendría en años posteriores tomaría un impulso guiado, cuestión que le daría también al charango una diversidad estilística que se evidenciará con un listado de temas que si bien se irán concentrando (hasta ese momento) en el acompañamiento musical, invitarán también a explorar un modo interpretativo muy personal y con rasgos locales, ya más distanciado de lo andino altiplánico.

En ese sentido, el principal aporte del movimiento se realizará desde el uso de un acompañamiento novedoso de un instrumento que representaría también —y de modo muy activo— a causas e identidades políticas. Según Juan Pablo

González, la incorporación de la música andina a la práctica de los músicos chilenos de los años sesenta se influyó en gran medida por la historia político social de mediados del pasado siglo:

...no sólo se produjo desde fuera de los espacios geográficos y culturales andinos, sino que parece haber apuntado a crear más una conciencia política que una identidad andina en el imaginario nacional. Dicha práctica contribuyó a la reivindicación de un otro postergado y marginalizado. (2012, 185)



Discos DICAP

Nombres como los de Adrián Otárola en Huamarí²⁰, Carlos Mejía en Tiempo Nuevo²¹, Pedro Aceituno en Los Curacas²² o el propio José Seves en el dúo Anita y José²³; se fueron insertando al mundo del charango, integrando aportes que quedarían patentados en diversos discos. Otro de los nombres —siendo reconocido por sus pares como uno de los protagonistas de la Nueva Canción Chilena—, es el de Patricio Castillo. Este músico y compositor se irá repitiendo constantemente en la música de aquellos años. Quilapayún, Víctor Jara, Isabel Parra, Amerindios, Los Jaivas, entre otros, serán solo algunos de los nidos en donde el charango de Castillo irá dejando sutiles pero profundas huellas.

20 LPP-103
 21 DCP-10
 22 DCP-29
 23 DCP-6

Ahora, en ese aglutinador proceso surgen muchísimas piezas musicales, —canciones y temas instrumentales— que llevan el uso del charango.

Tema	Compositor
“Pajaro madrugador”	Ángel Parra (1969)
“Gringa”	Patricio Castillo (1970)
“Ojito de agua”	Adrián Otarola (1971)
“Manzanitas”	Horacio Durán (1972)
“Desde lejos”	Héctor Stoto (1972)

Tabla 2. Algunas piezas con uso del charango años 69-73²⁴

Resulta evidente la existencia de una fértil vida musical en el Chile de aquellos años, considerando que en el campo musical popular la escucha se dividía entre las canciones de la Nueva Ola, el Neofolclore, las baladas llegadas de Europa — España, Italia y Francia principalmente—, y la Nueva Canción Chilena. Eso sí, la vasta discografía existente en un amplio espectro estilístico no daba cuenta de un fructífero diálogo entre universos musicales distintos a la Nueva Canción, sino que era algo que generaba pocos puentes en un contexto completamente politizado.

Aun así era posible encontrar enlaces y colaboraciones entre algunos músicos. Víctor Jara y Ángel Parra fueron receptivos a escuchar y comprender lenguajes distintos como el del conjunto Los Blops; Patricio Castillo fue un cercano colaborador del grupo Los Jaivas; Quilapayún colaboró y se nutrió de la experiencia de los cubanos Manguaré y el mismo Ricardo García se encargó de aglutinar nombres tan distantes como los de la tradición folclórica y los músicos de la Nueva Canción, a través del “Festival de la Nueva Canción Chilena”.²⁵

24 Piezas del período sugeridas por los entrevistados

25 En su primera versión, el Festival de la Nueva Canción Chilena convocó a un importante contingente de agrupaciones y solistas de diversas veredas. Nombres como los de Víctor Jara, Quilapayún, Ángel Parra, Inti Illimani, Rolando Alarcón y Patricio Manns, iban dispuestos a combinarse con agrupaciones como Los Huasos de Algarrobal, Dúo Rey Silva, Willy Bascuñán, Los Huasos Quincheros, Raúl de Ramón, entre otros. Lo