

¿HERMANANDO PUEBLOS? LAS HISTORIAS DEL CHARANGO Y LOS DISCURSOS NACIONALISTAS EN BOLIVIA Y PERÚ¹

Julio Mendívil*

Resumen: El presente trabajo muestra que los discursos sobre el origen del charango, el cordófono andino de cinco cuerdas, se articulan con posiciones nacionalistas en Bolivia y en el Perú. Partiendo de una visión narrativista de la historia, se analiza la manera cómo a mediados del siglo XX posiciones reivindicativas de lo indígena al interior de la musicología y los estudios sobre el folklore se fueron radicalizando hasta dar nacimiento a textos históricos que explican la historia del charango en función a una narración pedagógica de la nación de tinte nacionalista y excluyente.

Palabras claves: música andina, charango, nacionalismo musical, historia y narratividad.

Abstract: This paper shows that the discourses about the origins of the charango — the five stringed chordophon from the Andes —, are related to nationalist positions in Bolivia and Peru. From a narrative perspective for the writing of history one analyzes how in the middle of the 20th Century a position of revalorization of the Andean culture inside the musicology and the Folklore Studies became more and more radical, causing historical texts which explain the history of the charango in relation to a pedagogical narration of the nation with nationalistic and exclusionary implications.

Keywords: Andean Music, charango, musical nationalism, history and narrativism.

I INTRODUCCIÓN

En marzo del año 2006 el gobierno chileno del presidente Ricardo Lagos condecoró al músico y compositor irlandés Paul David Hewson, Bono, con la Medalla Pablo Neruda al Mérito Cultural y Artístico. Durante la ceremonia Lagos obsequió al cantante un charango como instrumento representativo de la cultura musical chilena. El gesto, por demás intrascendente, provocó casi inmediatamente la reacción del gobierno boliviano de Evo Morales, quien se apresuró a escribirle y comunicarle a Hewson que el charango no era chileno, sino boliviano. Las acciones del gobierno de Morales no cesaron entonces. El 21 de julio de ese año el parlamento boliviano aprobó la Ley N° 3451, que declaraba al charango como patrimonio nacional del país y a la ciudad de Potosí como cuna del instrumento (GACETA DE BOLIVIA, 2006). Un año después y como reacción a la ley boliviana, el Instituto

Nacional de Cultura del Perú publicó la resolución N° 1136 (EL PERUANO, 2007). En ella el Estado peruano, siguiendo una iniciativa del charanguista Oscar Chaquilla, otorgaba al charango el estatus de patrimonio cultural de la nación, ocasionando con ello un nuevo reclamo por parte del gobierno boliviano. Éste protestó por vía diplomática, exigiendo a su contraparte peruana reconocer la paternidad exclusivamente boliviana del instrumento. Desde entonces una serie de comunicados y declaraciones de políticos, funcionarios, estudiosos, periodistas, intérpretes y *fans* bolivianos y peruanos en diversos medios, ha desatado, incluso en las redes sociales Facebook y YouTube, una verdadera guerra en torno al origen del instrumento. La disputa no es nueva; empezó años antes en los escritos de historiadores de la música, quienes pugnaban por establecer de forma definitiva el origen del cordófono andino. ¿Es el charango chileno, boliviano o peruano?

En este artículo voy a sostener que algunas de las teorías en boga sobre el origen del charango se entremezclan con discursos nacionalistas surgidos en las sociedades boliviana y peruana en la segunda mitad del siglo XX. Me interesa mostrar que discursos reivindicativos de una intelectualidad andina urbana irrumpieron en la literatura como una reacción frente al paradigma positivista de la historiografía musical moderna de principios del siglo XX, que miraba lo indígena de manera elitista y excluyente, reduciéndolo a un plano subalterno de alteridad, emulando la forma en que Europa había tratado a las otrora llamadas culturas primitivas; asimismo sostendré que esos discursos fueron posteriormente articulados por sectores populares radicalizados que imaginaban la nación en función a posiciones nacionalistas.

Llamaré la atención que incluya en mi análisis, indistintamente, textos de investigadores académicos y de historiadores aficionados e intérpretes, mas voy a considerar parte de la historia todo discurso —escrito u oral— que, en base a determinados conceptos y a través del uso de fuentes, selecciona e interpreta informaciones para construir una narración explicativa sobre acontecimientos ocurridos en el pasado. Como habré de mostrar más adelante, la movilidad social que tuvo lugar en la escritura de la historia del charango ha jugado un papel muy importante en la transformación de un discurso académico de corte pesimista cultural en uno reivindicativo, primero, y de orientación nacionalista, después, que pretende convertir al charango en un símbolo cultural para la construcción de aquello que Homi Bhabha ha denominado “relatos pedagógicos de la nación” (BHABHA, 1990, p. 3).

Quiero, antes de empezar, remitirme escuetamente a las teorías narrativistas de la historia de Arthur Danto (1980), Frank Ankersmit (2004) y Hayden White (2001), que entienden la historia como una construcción lingüística e intertextual y condicionada por los planteamientos epistemológicos y políticos de quién la escribe. Tomo de Danto la idea de que la organización cronológica y sistemática

de acontecimientos pasados no sólo se limita a sentar una conexión causal entre los mismos; esta a su vez establece una interpretación que explica el hecho histórico y lo hace legible en función a su relación con el presente. Doy por sentado, asimismo, siguiendo a Jenkins, que es imposible una escritura neutral de la historia, pues el historiador escribe siempre desde una dependencia cultural, histórica, social o política (JENKINS, 2008). Pretendo entonces develar desde qué perspectiva teórica se han ido construyendo teorías sobre el origen del charango y cómo dichas teorías produjeron maneras divergentes de imaginar un mismo acontecimiento histórico, o para expresarlo en la nomenclatura de Ankersmit, diferentes formas de representación histórica (ANKERSMIT, 2004). A diferencia de White, que remite las estrategias narrativas de los textos históricos al perfil moral o estético del historiador (WHITE, 2001), creo que la predilección por un tipo determinado de modo narrativo en la escritura de la historia se halla sujeta a los condicionamientos ideológicos —en el sentido althusseriano del término (ALTHUSSER, 1977)— y epistemológicos —en el sentido foucaultiano del término (FOUCAULT, 1978)— de quien historiza. Analizaré entonces el posicionamiento teórico de los discursos y su opción narrativa para intentar explicar el tipo de historia que éstos postulan.

2 EL NACIONALISMO CULTURAL Y LOS DISCURSOS SOBRE EL PATRIMONIO MUSICAL

La noción de nacionalismo que asumo en este texto se remite a Ernest Gellner, quien lo define como una forma del pensamiento político que postula que la nación y el estado son indiscernibles (GELLNER, 1995). En ese sentido es de interés primordial para el estado nacionalista asegurarse la identificación y la fidelidad plena de sus miembros. Es por eso que la escritura de la historia ha sido un campo de acción decisivo para el pensamiento nacionalista, siendo uno de sus fines más caros el brindar a la sociedad la ilusión de una continuidad histórica entre un pasado glorioso y un futuro ilimitado (ANDERSON, 1993). Efectivamente, los gobiernos nacionalistas se caracterizan por sus esfuerzos por crear representaciones históricas que correspondan a sus propósitos. Ahora bien, Geertz ha anotado oportunamente que los nacionalismos suelen atravesar hasta cuatro fases de desarrollo, a saber: una formativa en la que dichos movimientos se cristalizan, una posterior en la que triunfan y asumen un estatus oficial, una fase organizativa como estado y otra, finalmente, en la que, organizados ya en estructuras estatales, se ven obligados a definir y estabilizar sus relaciones con sus súbditos y con otros estados (GEERTZ, 2000). Por tanto voy a diferenciar aquí entre formas no estatales de nacionalismo, asentadas en una identificación popular con ciertos símbolos culturales —la lengua, la religión, una elite cultural²— por un lado; y

un nacionalismo de arriba, por otro, impulsado por un aparato estatal a través de sus instancias administrativas y educacionales (HOBSBAWM, 2004, p. 21-23). Traigo a colación esta diferencia entre narraciones nacionalistas en formación, surgidas de instancias civiles y otras impulsadas desde el poder estatal, a fin de remarcar el rol de los intérpretes y los intelectuales nacionalistas cuando actúan fuera de las esferas del poder, en cuanto éstos asumen voluntariamente la tarea de “transformar el marco simbólico dentro del cual los individuos experiment[a]n la realidad social” (GEERTZ, 2000, p. 206) y comienzan a imaginar, de forma pionera, el pasado de la nación como proyecto político-cultural, anticipando de este modo la narrativa épica y monumentalista³ de la historia, característica de los nacionalismos desde arriba. Para analizar la forma cómo estos grupos civiles construyen la historia cultural de la nación, recojo el concepto de nacionalismo cultural en la definición de Thomas Turino:

El nacionalismo cultural es el trabajo semiótico de utilizar prácticas expresivas y maneras de consolidar los emblemas concretos que representan y crean la “nación”, que distinguen a una nación de otra, y lo que es más importante, que sirven de base para socializar a los ciudadanos en la inculcación de sentimientos nacionales. En todos los estados-nación y los aspirantes a serlo, el nacionalismo cultural es un proceso en curso. Éste no es una floritura festiva, orientada al entretenimiento e insertada en el trabajo político serio; es uno de los pilares esenciales sobre los que se erige todo el edificio nacionalista. Música, danza, artes plásticas, discursos políticos, así como una vasta variedad de otras prácticas culturales expresivas, son, cada una de ellas, centrales en los proyectos culturales nacionalistas (TURINO, 2003, p.175).

Siguiendo siempre a Turino, voy a utilizar el concepto “nacionalismo musical” (TURINO, 2003, p. 175) para referirme a una subcategoría del nacionalismo cultural, mas diferenciándolo de la corriente estilística europea homónima. Turino ha anotado que diversos gobiernos populistas latinoamericanos del siglo XX —el de Juan Perón en Argentina o Getúlio Vargas en Brasil—, se esmeraron considerablemente en subvencionar festivales y programas de apoyo al folklore nacional para asegurarse el favor de los sectores populares en la ciudad y en las zonas rurales (TURINO, 2003). Pero también la labor difusiva de renombrados intelectuales relacionados con la producción musical de los grupos subalternos —e incluso la de algunos intérpretes— fue determinante para la constitución de un arquetipo cultural para los países de América Latina. En los casos de Bolivia y el Perú, donde los nacionalismos aparecen de forma algo tardía, estos discursos pedagógicos de la nación alternativos comenzaron a tomar forma recién en los albores del siglo XX, cuando la irrupción del indigenismo desató un vívido debate sobre la identidad cultural de dichas naciones, pero no será sino hasta mediados del siglo XX que ellos empiezan a ganar terreno. Entonces comienzan a forjarse

discursos reivindicativos sobre la historia del charango, pasando en la década del 80 a conformar posiciones implícita o explícitamente nacionalistas. Para entender a plenitud ese cambio de actitud quiero repasar someramente las representaciones históricas sobre el origen charango ocurridas durante el siglo XX.

3 EL DISCURSO DISCRIMINATORIO DE LA MUSICOLOGÍA TEMPRANA

Lo primero que salta a la vista al leer los textos pioneros sobre el origen del charango es que éstos fueron escritos por un prototipo de investigador que, parafraseando la impresión que causara Alejo Carpentier en José María Arguedas, bien podríamos tildar como el de un “europeo muy ilustre que habla castellano [...] y que aprecia lo indígena americano, medidamente” (1990, p. 12). No sorprende entonces que esta intelectualidad urbana de elite haya imaginado una historia del charango en desmedro de la capacidad creativa del indígena. Así las primeras menciones que encontramos en la literatura del siglo XIX se refieren a un “mal charango”, asociado a la cachua campesina, música “monótona y abominable” (PALMA, 1952, p. 685-686). El instrumento despierta tan poco interés en viajeros y en literatos que estos ni siquiera aciertan a escribir su nombre correctamente, alternando la voz charango con charanga (SOTELO, 2012). Las primeras reflexiones sobre la historia del instrumento reflejan igualmente ese desprecio. En “El Arte en la Altiplanicie” de 1913, el boliviano Rigoberto Paredes afirma:

Los aborígenes están habituándose al uso de instrumentos de cuerda; sobre todo dan preferencia al guitarrillo, vulgarmente conocido como charango. Se los ve cruzar los caminos punteando en ese aparato, y en sus fiestas no faltan diestros rasgadores de cuerdas; pero el indio baila poco al son del charango, y lo hace con tal desacierto que causa risa (1949, p. 41).

Como muestra la cita, en la visión evolucionista de Paredes, el charango indígena viene a ser el resultado de un proceso degenerativo, un desacierto cultural que llama a risa. Algo muy similar expresará el compositor argentino Héctor Gallac, —igualmente de pensamiento evolucionista— tildándolo de instrumento “primitivo y rústico [...] o de ser un “producto de la indigencia del indio” (1937, p. 75). Es por eso que esta mirada externa erigirá una trama trágica, en la cual el ocaso del héroe se torna inexorable, siendo su fin siempre la corrupción del mismo.⁴ El charango aparece entonces en dichas representaciones siendo apenas la enajenación progresiva del esplendor de los instrumentos de cuerda del renacimiento europeo, es decir, un producto de su empobrecimiento en tierras americanas.

Pero si la lectura evolucionista de la historia se caracterizó por un discurso trágico, el difusionismo surgido en los años 30, intentará, en cambio, uno satírico

que habrá de hacer hincapié en la genealogía europea del cordófono hasta reducirlo a ser una mera reproducción de instrumentos europeos. Dice el boliviano González Bravo en 1938:

El Charango no es más que un Guitarrillo español, asimilado al gusto, música y costumbres de esta parte de América del Sur. Creemos que bastaría para comprobar siquiera en parte nuestra afirmación (si no hubiera otros argumentos), hacer un cotejo, por ejemplo, de la afinación de un Charango con la de un Guitarrillo español (que tenía lo mismo que la Guitarra anterior al siglo XIX, sólo 5 órdenes de cuerdas) (BRAVO, 1938, p. 174).

El lenguaje de González Bravo es aún titubeante, el del argentino Carlos Vega, propulsor del difusionismo en los estudios musicales latinoamericanos, empero, será mucho más contundente:

Excepto el caparazón, nuestro Charango es, como forma, una verdadera guitarra española de tamaño reducido. Clavijero, clavijas, mango o brazo, cejuela, trastes, puente, tapa, boca o tarraja, etc., son absolutamente como sus sinónimos de la Guitarra. Faltan, apenas, el posa-cuerdas anexo al puente, y, en los más rústicos, el sobre, punto o lista de madera dura en que se afirman las divisiones metálicas de los trastes. La boca es, generalmente, redonda; a veces se la reemplaza por dos aberturas semejantes a las 'efes' del violín, pero más cortas y anchas. Con esto queda dicho que el Charango se construye como la Guitarra, si se exceptúa lo que atañe a la caja de resonancia (VEGA, 1946, p. 152).

Ahora el charango es un guitarrillo español, una verdadera guitarra española, llevados por el azar a las indigentes tierras andinas. De esta manera el aporte indígena en la conformación del instrumento será reducido al poco creativo acto de haber congelado en el tiempo presente una etapa anterior del desarrollo de los cordófonos nacidos allende los mares. El charango es por ende o bien una rústica y deficiente copia o bien un fósil de los cordófonos europeos. Pero jamás una creación cultural digna. Esa visión del charango como expresión de la indigencia del indio hubo de filtrarse incluso en los primeros brotes de un discurso reivindicativo indigenista. Así lo demuestra el siguiente párrafo de Uriel García cuando afirma:

Tal guitarrilla, el charango, responde, pues, suelto y dócil, al lirismo de estas clases *dominadas y desposeídas*. Es ahora la forma de expresión del sentimiento del mitayo, *encadenado* al socavón de la mina; del yanacón, *siervo* de hacienda y del telar doméstico; del *sufrido* pongo, que cuida la puerta de la mansión señorial y abastece la cocina hidalga; del artesano, en fin, que en su *tugurio arrabalero* se *queja* y ama, trabaja y canta [...] arte de clase de todos los desposeídos (GARCÍA, 1949, p. 112-113).

Aunque la simpatía del autor hacia la cultura indígena es evidente, el charango sigue siendo asociado principalmente a los términos dominación,

opresión, encadenamiento y sufrimiento y queja; no es, por tanto, todavía expresión del genio creativo del indígena, sino un producto de la derrota histórica sufrida por la cultura andina.

4 LOS DISCURSOS REIVINDICATIVOS DE LO INDÍGENA

Es con el auge de los estudios particularistas en la etnomusicología en el período entre guerras que ese tipo de visión elitista y excluyente comenzará a debilitarse en Europa y a dar paso a en América Latina posiciones reivindicativas de lo indígena, las cuales vendrán a expresarse en las teorías autoctonistas que invadieron la etnología andina en los años 40 y que postulaban el carácter independiente de las culturas indígenas americanas. En ese sentido es sintomático que estudios musicales autoctonistas paradigmáticos como el “Sistema Musical Incaico” de Manuel José Benavente (1941) o *Influencia de la música incaica en el cancionero del norte argentino* de Policarpo Caballero (1946) omitan referirse al charango, pues resultaba un instrumento ciertamente problemático por sus evidentes vínculos con Europa.

Pero la visión de lo indígena como pervertidor o como pasivo receptor de lo foráneo produjo la reacción de una elite ilustrada de escritores y artistas andinos. Los discursos reivindicativos de lo indígena comenzaron a fortalecerse hacia mediados del siglo XX: En Perú, cuando la migración andina hacia Lima cambió radicalmente el rostro de la ciudad capital (LLORENS, 1983) y en Bolivia, cuando la revolución de 1952 impulsó una revaloración de la música nacional y folclórica y pasó a considerarlas fuentes identitarias de importancia (CÉSPEDES, 1983). Dentro de ese marco, los charanguistas Mauro Núñez, en Bolivia, y Jaime Guardia, en Perú, dieron pasos decisivos para una estandarización del charango al hacerlo un instrumento solista y de alcance mediático, catapultándolo al ámbito de lo urbano y de lo popular. Esta revalorización del charango puede constatarse también en los textos que empezaron a producirse a partir de la década del 40 por estudiosos que verán el charango desde una experiencia andina letrada, reemplazando el estilo trágico del evolucionismo por uno acaso más optimista, que se valdrá de la trama del romance para revertir la forma cómo hasta entonces había sido escrita la historia del instrumento⁵. Característico de este tipo de narrativa es el siguiente fragmento del escritor y etnólogo José María Arguedas, escrito en el año 1940, que inicia un tipo de discursividad sobre el charango que habrá de imponerse en la segunda mitad del siglo XX: el de la victoria indígena sobre lo hispano. Dice Arguedas:

Los españoles trajeron al mundo indio la bandurria y la guitarra. El indio dominó rápidamente la bandurria; y en su afán de adaptar este instrumento y la guitarra a la interpretación de la música propia —wayno, k’aswa, araskaska, jarawi—

creó el charango y el kirkincho, a imagen y semejanza de la bandurria y de la guitarra. [...] Ahora el arpa, el violín, la bandurria, el kirkincho y el charango, son, con la quena, el pinkullo, la antara y la tinya, instrumentos indios (ARGUEDAS, 1985, p. 53).

La influencia de este discurso reivindicativo bien pueden rastrearse en la siguiente cita, de Alejandro Vivanco, músico y etnólogo al igual que Arguedas. Vivanco explica la aparición del pequeño cordófono en los siguientes términos:

Sus antecedentes estarían dados en la bandurria y la guitarra de cinco cuerdas que trajeron los españoles y que el indio asimiló e incorporó a su esotérico mundo musical, creando el Charango. [...] Desde entonces, los bravos jinetes morochucos de Pampa Cangallo (Ayacucho) y los legendarios Qorilazo de Chumbivilcas (Cuzco), lo llevan constantemente, como compañero inseparable, amarrado a la cintura (1973, p. 109).

Esta mirada emic, pero académica, de lo andino conllevará un giro apreciativo de importancia, mediante el cual, el charango no será más una deformación o un fósil europeo en América, sino un instrumento producto del genio indígena. El indio de Arguedas, por ejemplo, es un creador capaz de dominar, de asimilar e incorporar lo español a lo andino al momento de producir cultura y no más el primitivo o indigente que había pintado la musicología temprana. Su charango no es, por tanto, el producto de una derrota, sino del dominio alcanzado sobre los bienes culturales adquiridos de los españoles e instaura por ello un nuevo orden: el de la creación sincrética andina. El charango entonces, es, para esta visión andina ilustrada, un nuevo símbolo cultural andino, un símbolo que no expresa más la podredumbre del indio sino la identidad positiva de los bravos jinetes morochucos o los legendarios Qorilazos de Chumbivilcas y deviene en emblemático de la cultura andina contemporánea.⁶

Esta nueva narrativa se vio incrementada por las enormes transformaciones sociales que se sucedieron en tierras bolivianas y peruanas. En la segunda mitad de los 60 y durante la década de los 70 del siglo XX el Estado peruano, bajo el gobierno del general Velasco Alvarado reconoció lo indígena como parte constituyente de una cultura nacional (TURINO, 2003). En el aspecto organológico ello se vio reflejado, por ejemplo, en el impulso que recibió la investigación musical folklórica desde las instituciones estatales. Una muestra de ese apoyo fue la publicación del *Mapa de instrumentos musicales de uso popular en el Perú* — impulsado por el Instituto Nacional de Cultura peruano y dirigido por César Bolaños, Fernando García y Aida Salazar— que ofreció por primera vez un registro de tradiciones vivas del charango en tierras peruanas (1978). Al mismo tiempo Julia Elena Fortún estableció en Bolivia el Instituto Nacional de Antropología que fomentaría el estudio del folklore musical del país altiplánico (ROSSELLS, 2006). En alguna medida esta revaloración de lo andino y del charango reflejaba una

reestructuración de las disposiciones sociales al interior de las sociedades peruana y boliviana. Posteriormente, en los años 80, con el auge del movimiento de izquierda de la Nueva Canción en América Latina, y de la llamada “música folklórica” en Bolivia (CÉSPEDES, 1984, p. 218)⁷, tanto en un país como en el otro, se fortaleció la presencia del charango como símbolo cultural andino de resistencia, favoreciendo de este modo su posterior apropiación por parte de aquellos sectores que Leonardo García denominará más tarde como nacionalistas étnicos (GARCÍA, 2011), es decir sectores excluidos históricamente que, remitiéndose a los discursos multiculturalistas posmodernos, exaltarán, de manera chauvinista, la especificidad cultural andina. Este tipo de nacionalismo, vigorizado a principios del siglo XXI por el arribo al poder de sectores hasta entonces marginados —piénsese en el caso de Evo Morales en Bolivia y de Ollanta Humala en Perú— habrá de proponer un retorno a lo indígena a través de una visión idealizada de los modelos culturales andinos, así como la adopción de toda una simbología orientada a un culto al patrimonio. Este tipo de discurso nacionalista se verá expresado en una nueva historia del charango que, a diferencia de las anteriores, abandonará los recintos académicos para desplazarse hacia los ámbitos de la cultura popular. Desde ahí, desdeñará la diversidad y la transversalidad de las tradiciones de charango en los países andinos para poner el acento en cuestiones recurrentes a un supuesto origen único del instrumento, haciendo de la historia del charango un verdadero asunto nacional. Si las tradiciones del pequeño cordófono hasta entonces habían hermanado las naciones vecinas, en los albores del siglo XXI, ellas se volvieron motivo de discordia.

5 LOS DISCURSOS NACIONALISTAS Y LA HISTORIA DEL CHARANGO

Las historias sobre el charango que se están escribiendo en la actualidad parecen regirse—ya sea de manera implícita o explícita— por la discusión referida a su origen. Efectivamente, gran parte de la literatura que se está produciendo refleja en gran parte los conflictos que produce un patrimonio musical que involucra, principalmente, dos proyectos nacionales divergentes: el boliviano y el peruano.⁸ Es importante anotar que este tipo de historia está siendo imaginada y escrita, fundamentalmente, por intérpretes sin formación académica, lo cual le da al discurso un cierto matiz emic⁹. Literariamente, estas historias presentan un estilo que yo voy a definir de épico. En ellas el charango es surge transformado en un ente cultural identitario de resistencia, en un héroe cultural andino, capaz de superar los obstáculos que le tiende una cultura extranjera enajenante¹⁰. Esta visión del charango corresponde a la descripción paradigmática del instrumento que emprende el charanguista boliviano Ernesto Cavour en su libro “Los instrumentos musicales

de Bolivia". En él el charango es un producto cultural nacional, un instrumento poseedor de "elementos occidentales, [pero] fiel a sus costumbres y tradiciones, [que mantiene] el sentir, carácter y acentos propios que tipifican el cancionero vernacular..." (1999, p. 275).

El otrora arcaico cordófono expresa ahora el sentir del hombre andino, su carácter y su identidad. Incluso las herencias renacentistas, que antes mostraban su dependencia para con la cultura de los conquistadores, recibirán nuevas connotaciones al interior del discurso al ser reformuladas y presentadas, ya no siendo la expresión de una derrota o una vergüenza histórica, sino un vínculo directo de lo indígena con la alta cultura europea. Por consiguiente Cavour se empeñará en mostrar que el charango se remite directamente a la vihuela de mano española (CAVOUR, 2008, p.11), mientras que el intérprete boliviano William Centellas sostendrá un parentesco directo con la guitarra renacentista ibérica, la cual se enraizó "en nuestras culturas", haciendo que surjan "nuevos estilos, nuevas expresiones, 'nuevos' instrumentos de música" (CENTELLAS, 1999, p. 2).

Este tipo de discurso —abiertamente nacionalista— se expresa con mayor nitidez en el tema del origen, en cuanto trata de declararlo patrimonio cultural de una nación específica, buscando excluir a otras. Así Cavour, en su libro "El charango, su vida, costumbres y desventuras" habrá de propugnar el origen exclusivamente potosino del instrumento. Cavour afirma:

El charango tiene su origen en la antigua vihuela de mano de 5 cuerdas dobles, cordófono español introducido a la América durante la colonia y que en esa época, s. XVI, estaba en su apogeo. [...] A principios del coloniaje, [sic] la vihuela de mano de cinco cuerdas dobles, se estableció en muchas regiones del mundo, así en Bolivia dio lugar al nacimiento de muchos cordófonos llamados genéricamente "charangos", que hoy se presenta: [sic] con distintos nombres, varios tamaños, número de cuerdas, diversas cajas de resonancia, distintos modos de afinar y generalmente 5 cuerdas dobles. En esta gran diversidad de tésituras que presenta nuestro charango se pueden apreciar nítidamente los 3 tamaños de la vihuela de mano de cinco cuerdas dobles: "pequeños, medianos y grandes [sic]"... (CAVOUR, 2008, p. 9).

Después de vincular discursivamente a ambos instrumentos, Cavour recurre a citas de cronistas de la colonia para demostrar que la vihuela, efectivamente, tuvo presencia en la ciudad minera, sobre todo durante celebraciones festivas públicas (CAVOUR, 2008, p. 40). Dice:

En el año 1616, Potosí ya contaba con un Coliseo propio donde las artes alcanzaron su gran esplendor [...] cantaban y bailaban al son de sus vihuelas, instrumento que se adentró al corazón del indígena boliviano para perdurar a través del tiempo, dando lugar al nacimiento del charango después de librar procesos de transculturación, aculturación como remedo, efecto, prestigio, curiosidad, etc...

(2008, p. 42).

Cavour ha reforzado su hipótesis reproduciendo una cita del año 1814, recopilada por Carlos Vega, en la cual un clérigo de Tupiza, en Potosí, menciona unos “guitarrillos mui fuis [suyos], que por acá llaman charangos” (VEGA, 1946, p. 151). Aunque dicha cita no especifica qué tipo de instrumento refiere el cura de Tupiza, Cavour la ha celebrado como la “más seria y antigua” mención al “charango” (CAVOUR, 2008, p. 52).

Otra de las evidencias históricas del origen potosino del charango que ha esgrimido Cavour son las representaciones de sirenas ejecutando pequeños cordófonos en la pintura colonial boliviana, así como las numerosas esculturas de sirenas tañedoras en las portadas de diversas iglesias del sur andino: en la Iglesia de San Lorenzo en Potosí (1747) o en la Iglesia de Salinas de Yocallala, en el departamento de Potosí (1748), entre otras, todas ellas de data más antigua que representaciones análogas de la Catedral de Puno (1757), en Perú.¹¹

Al igual que Cavour, González Quiroz y González Alcón defienden el origen potosino del charango. Según los autores su objetivo es demostrar el verdadero origen del cordófono, pues, “de un tiempo a esta parte, el charango se ha vuelto un instrumento internacional, por esa misma razón aparecen declaraciones y afirmaciones sobre el origen y paternidad del charango, borrando de un plumazo todos los hechos históricos que se suscitaron... en territorio que pertenece al Estado Plurinacional de Bolivia [sic]” (GONZÁLEZ QUIROZ Y GONZÁLEZ ALCÓN, 2011, p. 228). Después de presentar a Potosí como una metrópoli de grandes confluencias económicas y culturales, los autores resumen la aparición del charango en los siguientes términos:

Con la implementación de la mita, este circuito [de indígenas] fue aún mayor, la interrelación se incrementó, desde el traslado de indígenas desde el Norte Potosí por el servicio anual de la mita, ya en la urbe potosina su vinculación estacional con la minería dejaba espacios de meses por la carencia de agua [...] esa mano de obra [la indígena] tuvo que ser utilizada en otros que hacerse [sic] como las [sic] construcción de templos y el mismo crecimiento urbano, [los indígenas] se incorporaron a talleres de carpintería, zapatería, herreros, por la demanda existente en la ciudad, los músicos también requerían instrumentos musicales y muy pronto los indígenas construyeron las vihuelas. Cuando se terminaba su estadía a causa de la mita en la ciudad retornaban a sus ayllus llevando consigo estos instrumentos y muy pronto estos instrumentos de cuerdas fueron utilizados como parte de sus ritos en el ciclo agrícola, posteriormente esas vihuelas evolucionaron a la forma actual del charango [...] la dificultad más grande de los indígenas Norte Potosinos [sic] es carecer de herramientas de trabajo para el laminado y el tallado de maderas, lo mismo pasaría con el terma [sic] de las cuerdas, entonces recurren a la utilización de caparazones de armadillos

(quirquincho) “para la caja acústica”, cueros y tripas de los animales de la región como son la llama, alpaca, para las cuerdas [para] de esta manera construir una “vihuela”, pero el resultado fue el nacimiento de un nuevo instrumento musical que es el charango (GONZÁLEZ QUIROZ Y GONZÁLEZ ALCÓN 2011, p. 232).

Pero ¿qué muestran dichas citas realmente? Poco, por no decir nada. Vistos con detenimiento, los datos históricos que presentan los autores citados no tienen consistencia. Así no sería difícil confirmar la presencia de vihuelas en otras ciudades andinas sin que ello las convierta en posibles lugares de origen del cordófono andino. La tesis potosina deja, por lo demás, varias interrogantes: ¿Cómo explicar que la carencia de madera haya sustituido solamente la caja de resonancia del instrumento y no sus otros componentes? ¿O que otros instrumentos —la mandolina o la bandurria— no hayan sido contruidos con caparazones de quirquincho si el uso de éste se debía realmente a la escasez de madera para construir cajas de resonancia? Tomando en cuenta la enorme variedad de cordófonos llegados a América es imposible no preguntarse si esos “guitarrillos mui fuis” mencionados por el clérigo de Tupiza se referían realmente al instrumento que hoy conocemos como charango o a otro de características similares. ¿Cómo saber asimismo si las representaciones de las pinturas y las esculturas de la iglesias bolivianas graficaban vihuelas o guitarrillas o cualquier otro de los muchos pequeños cordófonos que se utilizaban en la colonia?¹² Si recordamos que vihuelas españolas fueron contruidas y usadas en diversas ciudades andinas y que las imágenes de sirenas con instrumentos de cuerda no son exclusividad del altiplano andino y que pueden encontrarse incluso en lugares tan distantes como en la ciudad alemana de Münster (MENDÍVIL, 2004, p. 11); si aceptamos, en fin, que el documento de Tupiza no evidencia sino el uso de un vocablo que designaba y designa hoy en día en los Andes diversos instrumentos de cuerda en Bolivia y el Perú, resulta realmente difícil dar por sentado el origen potosino del charango.

Pero no sólo los historiadores bolivianos se han valido de aquello que Arthur Danto llama “imaginación histórica” para escribir la historia del charango (DANTO, 1980, p. 198). Como reacción frente a la ofensiva boliviana, intérpretes peruanos reclamaron rápidamente el origen peruano del pequeño instrumento.¹³ El famoso charanguista Jaime Guardia sentó el origen peruano en una entrevista recurriendo apenas a la lógica: “Primero llegó acá —declaró—, a Perú, porque en ese tiempo, los países mencionados eran territorialmente todo el Perú” (LA REPÚBLICA, 2006). Con similar argumento el charanguista Ernesto Valdez Chacón, del conjunto Los Amarus de Tinta, dio por sentada la paternidad peruana:

Aquella época no existía todavía Bolivia, en la época del Virreynato [sic], era el Perú y Alto Perú, por consiguiente el charango es peruano. Es la tesis que tengo en la medida en que la historia nos da ha [sic] conocer que se originó en el Perú, es por estas vicisitudes de la vida que han tenido que ingeniar un instrumento

mas pequeño (VALDEZ CHACÓN s/f).

Voy a detenerme un segundo para analizar esta posición, pues esconde muy bien el talante de los discursos nacionalistas. Según los intérpretes citados, Bolivia era en tiempos previos a la república parte del Perú y por tanto, el charango es peruano, incluso en caso de haber nacido en Potosí, pues Potosí en aquel tiempo pertenecía al Perú. Vista superficialmente la posición parece lógica. Pero si la analizamos detenidamente, su carácter artificioso se hace evidente. Pues, esta soberbia actitud de reducir el pasado boliviano a un papel subalterno dentro de la historia peruana, oculta un dato histórico significativo: que si antaño no existía Bolivia, tampoco el Perú, pues este era a la sazón una colonia española. Dudo, sin embargo, que eso nos permita hablar de un origen hispánico.

Otro defensor del origen peruano del charango es el intérprete y historiador puneño Oscar Chaquilla, quien ha sugerido que el cordófono fue un producto del proceso de evangelización musical realizado por los jesuitas durante la colonia en Juli, Puno, y no en la región boliviana de Potosí. Remitiéndose a documentos coloniales, Chaquilla sostiene que los indígenas habrían aprendido a tañer los instrumentos de cuerda en las misiones jesuitas, modificándolos posteriormente hasta producir el actual charango. Dice:

El charango es diseñado en Juli, después de una vasta experiencia en teoría musical y canto, de música renacentista y barroca aplicada a la liturgia católica. Además del pleno conocimiento en la interpretación y construcción de los siguientes cordófonos europeos: la guitarra renacentista, la guitarra barroca, el requinto de la guitarra barroca; luego de contar con referencias del chitarrino, de todos [estos] instrumentos, surge el charango (CHAQUILLA, 2009).

El charango ya no es la enajenación y decadencia del refinado gusto cortesano llegado de Europa a América, sino más bien teoría musical y alta cultura producida en tierras peruanas. ¿Pero en que se basan las afirmaciones del autor peruano? Según Chaquilla, existirían a lo largo de todo el Perú evidencias iconográficas de sirenas, ángeles y hasta diablillos charanguistas provenientes de la pintura colonial, algunas incluso del siglo XVI y del XVII, es decir, muy anteriores a las representaciones de San Lorenzo, en Potosí, con las cuales se podría confirmar la verdadera procedencia de la guitarrilla andina. Chaquilla ha visitado realmente numerosas iglesias y tomado fotografías de dichas imágenes, mas debido a la falta de equipos profesionales, asegura no haber logrado tomadas dignas de ser publicadas, permaneciendo su material, por aquella razón, todavía inédito. No sólo por eso su teoría resulta poco convincente. El propio Chaquilla tuvo que admitir en una entrevista conmigo que la palabra charango no aparece en las fuentes revisadas por él y que la iconografía aludida bien podría representar cualquier tipo de cordófono de los muchos que circularon en los Andes durante la colonia.¹⁴ Para su pesar, la evidencia histórica más antigua, concretamente hablando,

sigue siendo la ambigua declaración del clérigo de Tupiza.¹⁵

La historiografía oficial peruana también tomó parte en la guerra del charango. Una de las primeras reacciones frente a la arremetida boliviana, por ejemplo, fue un pronunciamiento de la Escuela de Folklore José María Arguedas, publicado el 7 de marzo del 2006 y firmado por Roel Tarazona, su director. Bajo el polémico título "El charango es un instrumento peruano" el autor defendió la identidad multinacional del instrumento vinculándolo con Argentina, Bolivia, Chile y el Perú. Tarazona escribe:

... las fronteras políticas no son las mismas que las fronteras culturales, por lo que los productos y patrimonio cultural musical, [sic] son compartidos por los distintos países mencionados *de los cuales el Perú es parte fundamental y creador. Además hay que recordar que el virreinato del Perú, [sic] marcó el curso histórico de gran parte de las culturas sudamericanas.* [...] Esta diversidad de formas y estilos musicales, [sic] de la organología del instrumento, del repertorio, no son patrimonio exclusivo de país alguno, *por el contrario ha sido quizás el Perú donde adquirió mayor esplendor.* Por ello responde a un complejo cultural mayor comprendido por los países como Perú, Bolivia, Argentina y Chile (TARAZONA, 2006 p. 1, las cursivas son mías).

La cita es por demás elocuente. El charango conforma el legado cultural de varias naciones, pero el Perú es fundamental en su desarrollo; no es patrimonio de país alguno, pero es en tierras peruanas donde adquiere mayor esplendor. De este modo sutil se termina argumentando en desmedro del origen boliviano, aunque el texto profese una posición internacionalista.

Además de estas posiciones claramente antibolivianas, puede encontrarse en algunos textos historiográficos una actitud que, al menos de manera implícita, insinúan un origen peruano. Me refiero al evidente interés de algunos autores en buscar antecedentes organológicos del charango en tierras peruanas, aun en aquellas en las cuales no existieron o existen tradiciones charanguísticas. ¿No busca dicha posición neutralizar un discurso exclusivista boliviano, basado en la documentada presencia de vihuelas en Potosí? Es posible. En un texto titulado "El charango Peruano" dice la etnomusicóloga peruana Chalena Vásquez:

En los documentos históricos más antiguos, como las láminas o dibujos de Guamán Poma de Ayala (*Perú 1535/1616*) y las de Baltazar Jaime Martínez de Compañón y Bujanda (realizadas en el *norte del Perú* entre 1782-1785) podemos apreciar fácilmente cómo durante el Virreynato [sic] del *Perú*, por ejemplo, se acompañaron con instrumentos de cuerda diversidad de danzas y ceremonias religiosas, incluyendo las de procedencia indígena (VÁSQUEZ, 2008, p. 1, la cursiva es mía).

Es significativo que Vásquez se detenga en el cordófono de Guamán Poma y en los numerosos instrumentos de cuerda representados en las acuarelas del

obispo Martínez de Compañón (VÁSQUEZ, 2008). Al menos de manera implícita, esta representación de la historia de los cordófonos en territorio peruano en un tiempo anterior a la noticia de Tupiza, sugiere que la existencia de laúdes compuestos similares al charango en tamaño, forma, cantidad de órdenes y de encordado hace igual de factible un origen peruano. ¿Por qué dedicarle sino nueve páginas en un texto sobre la historia del charango? Noto igualmente la intención de neutralizar un origen boliviano en un texto inédito del intérprete e historiador peruano José Sotelo, quien ha emprendido una revisión minuciosa de documentos literarios y científicos de los siglos XVIII y XIX, en aras de ubicar antecedentes organológicos del charango peruano. Puesto que todas las alusiones directas al charango ubicadas por Sotelo son posteriores al párrafo consignado por Vega, Sotelo abre sus citas, reproduciendo un pasaje del libro “El Lazarillo de los ciegos caminantes, desde Buenos Aires a Lima”, publicado el año 1771 —es decir antes de 1814—. En él, Concolocorvo, su autor, menciona cordófonos entre los indígenas peruanos. Sotelo concluye:

En el capítulo de “Los Negros, sus cantos, bailes y músicas, y su diferencia con las costumbres del indio”, el autor nos narra que ya en el siglo XVIII el indio utilizaba instrumentos de cuerda propios, que bien podrían tratarse de algún ancestro del charango.¹⁶

Pero estos intentos peruanos son igualmente insuficientes. Así, a falta de evidencias históricas, recurren a aquello que podríamos llamar mención implícita. Efectivamente, los análisis de Vásquez parten del supuesto que las representaciones gráficas de instrumentos son fiel reflejo de sus referentes en el mundo real. Pero ello no deja de ser sino una mera hipótesis, como la propia Vásquez lo reconoce (VÁSQUEZ, 2008, p. 2). Por consiguiente, confirmar la presencia de instrumentos de cuerda entre los indígenas peruanos no basta para dar por sentado un origen peruano. Los antecedentes históricos en el Perú resultan por ello igual de inconsistentes que los propuestos por autores bolivianos.

La etimología también se ha convertido en un espacio de lucha para definir el origen del charango. Por ejemplo cuando se asocia el nombre del instrumento a una región andina específica:

Como se puede observar —escriben Gonzáles Quiroz y Gonzáles Alcón— la primera sílaba CHA de la palabra Chayanta que es el lugar de los ayllus Chayantakas, coincidentemente es la misma sílaba de la palabra charango, Chayanta, es así como se denominaba toda la región del Norte Potosí, dónde se acentúa y cultiva con mayor fuerza el instrumento del charango. El vocablo quechua CHAY-ANCU, que significa CHAY (ese) y ANCU (nervio), los primeros charangos tenían cuerdas de tripas de los animales [...] En [sic] vocablo CH'ARAN que en quechua significa EMPAPADO EN AGUA, ANCU, que significa Nervio [sic], uniendo las dos palabras llegaría [sic] significar Nervio [sic] empapado en agua [...] El vocablo

CHARA, que en aymara significa PIERNA, PIE y ANCU que significa Nervio [sic], Uniendo [sic] las dos palabras CHARANCU: Nervio de pierna. Antiguamente para encordar las cuerdas siempre se tenía que empapar o remojar las cuerdas y así poder templar o afinar; las primeras cuerdas del charango estaban hechas de nervios y tripas de animales [...]. Otro vocablo es CH'AJWACU, que significa bullicioso bullanguero [sic], porque el charango por ser un instrumento musical de rasgueo emite sonidos bullangueros. CH'AJRANCU, del verbo CH'AJRAY=RASCAR, los indígenas al ver a los españoles rasgear su [sic] guitarras decían sumay ch'ajranku... (GONZÁLES QUIROZ Y GONZÁLEZ ALCÓN, 2011, p. 233-234).

Aunque estas etimologías populares han hallado eco en la literatura etnomusicológica (BAUMANN, 1979; GRASSLER 1997), ya en 1946 Vega dejó en claro que charango no es voz indígena y que su carácter onomatopéyico evidenciaría más bien un vínculo con el idioma de los conquistadores (VEGA 1946). También Cavour se refiere al vocablo como “voz americana” (CAVOUR, 2008, p. 50). Efectivamente, existen datos historiográficos que demuestran que el vocablo “changango” en el Nuevo Mundo denotaba instrumentos de cuerda diversos, incluso a guitarras (MENDÍVIL, 2002, p. 68). No siendo posible adjudicarle abolengo indígena, Vásquez ha propuesto otorgar al término “charango” —o mejor dicho “charanga”— una genealogía africana. Recogiendo una comunicación personal del musicólogo cubano Rolando Pérez, Vásquez afirma:

... encontramos que los vocablos Charango, Charanga, Changango, tienen su [sic] fuente original en el idioma africano Kikongo. Así explica el musicólogo cubano Rolando Pérez: “Con respecto a la voz ‘charango’, estoy convencido de que proviene del verbo kikongo ‘sala’ con el sufijo ‘anga’, característico de la denominada voz habitativa. ‘Salanga’ significa moverse habitualmente de manera rápida o vigorosa, y se le añade el prefijo ‘n’ para sustantivarlo. La palabra resultante – nsaslanga – designa lo que se mueve rápida y vigorosamente de un lado a otro. Es esa la razón por la cual en España, ‘charanga’ significa tanto ‘buhonero’ y ‘barco de cabotaje que navega por el río Guadalquivir’, como ‘música callejera’, ‘murga’, (según la Enciclopedia Espasa – Calpe) Lo que las tres acepciones tienen en común es obviamente el movimiento. Desde el punto de vistas fonético, la combinación inicial de consonantes ‘ns’ se convierte en ‘nts’, y de ahí pasa a ‘ch’, palatalizándose y eliminando la ‘n’. Es muy significativo que el verbo chalanguear se use entre los ‘paleros’, es decir, los sacerdotes de la religión de origen congo en Cuba, con el sentido de trabajar (hacer trabajo de brujería). Porque el verbo kikongo ‘sala’ quiere decir ‘trabajar’ además de ‘moverse intensamente’, ‘vivir’, ‘latir’ (el corazón). En suma sí creo que la voz charango es de origen africano” (VÁSQUEZ 2008, p. 15).

Puede ser que la teoría de Pérez sobre la formación del vocablo “charanga” sea correcta, aunque yo tienda al escepticismo. Pero lo que no explica esta cita es el derrotero geográfico y cultural que llevó a vincular una palabra cubana de origen africano con un cordófono en los Andes centrales. ¿Por qué eligieron los indígenas de los Andes dicha palabra para denominar un producto de su genio artístico? La cita de Vásquez —una de las musicólogas más serias y prolíferas del Perú—, adquiere otro sentido, empero, si se advierte que esta genealogía le arrebató el término a la lengua de los conquistadores —el castellano— y devuelve al charango una dimensión de heroica resistencia cultural. De este modo el instrumento pasa a formar parte de la historia de las luchas de las culturas subalternas en el Perú y se convierte en un elemento constitutivo de una supuesta soberanía cultural.

Como hemos visto, en los últimos años tanto en Bolivia como en el Perú han surgido discursos sobre el origen del charango, interesados en usar la historia del instrumento para la creación y defensa de un patrimonio cultural excluyente. Creo haber demostrado hasta aquí que la idea de verdad histórica que motiva estos escritos históricos surge estrechamente ligada a una narrativa pedagógica de la nación que busca hacer del charango un símbolo cultural. La escritura de la historia se desvela de esta manera como un campo de lucha, en el cual se discuten y construyen símbolos culturales para representar una historia de la nación conforme a los objetivos del discurso nacionalista. Efectivamente, muchos de los textos históricos sobre el origen del instrumento que se están produciendo en Bolivia y en el Perú se distinguen por su carácter polémico, por su tono abierta o soterradamente excluyente y por un claro matiz nacionalista que hace de la defensa del patrimonio artístico una verdadera batalla por la soberanía nacional. ¿Es esa la función social que debe cumplir la escritura de la historia?

6 CONCLUSIONES

Quiero sistematizar ahora el camino recorrido. Las historias sobre el origen del charango pueden ser clasificadas en tres tipos consecutivos de discurso: 1) un tipo pionero, impulsado por la mirada externa de carácter trágico o metafórico, caracterizado por un interés cosmopolita en lo subalterno, mas con rasgos evolucionistas y discriminatorios, 2) otro menos crítico con el objeto de estudio, producto de una mirada emic ilustrada, con matices reivindicativos, y finalmente 3) otro de matices nacionalistas, con una visión monumentalista de la historia. Efectivamente, el análisis de las historias sobre el origen del charango nos muestra claramente que la escritura de la historia no está vinculada a una práctica de investigación neutral y objetiva, sino a la instauración de aquello que Foucault

denominara como un régimen de verdad (FOUCAULT, 1978, p. 53). En ese sentido los discursos nacionalistas, al igual que los musicológicos elitistas o los reivindicativos, son parte de un programa político, mas uno de recuperación y constitución del patrimonio cultural y de invención de un pasado glorioso. Por supuesto, este proceso de lo “objetivo” a lo político, de lo etic a lo emic, no debe ser entendido como uno lineal y teleológico—los D’Harcourt, hablarán ya en 1925 en términos más o menos neutrales sobre el charango como un instrumento mestizo (1925, p. 85), mientras que un texto tardío como el de Díaz Gaínza, de 1988, se empeñará en remarcar el origen “europeo” del instrumento (DÍAZ GAÍNZA, 1988, p. 171-173)— sino más bien como un desarrollo disparejo e inarticulado. Por supuesto, no todas las historias sobre el origen del charango que se están escribiendo hoy en día son de corte nacionalista. Es notorio, sin embargo, que la discusión iniciada a principios del siglo XX en relación al instrumento se ha convertido en la actualidad en un campo de negociación en el cual se cristalizan posiciones nacionalistas con el fin de delimitar claramente las fronteras culturales entre los dos países andinos y en menor medida con Chile. En ese sentido la escritura de la historia del charango muestra las diversas maneras en que sujetos sociales han imaginado la aparición y la identidad del pequeño instrumento andino, conformando una estructura narrativa determinada según sus intereses y sus proyectos políticos. Mas ¿qué hacer con estas historias explícita o implícitamente nacionalistas? A diferencia de la musicología tradicional que ha desechado este tipo de discurso por sus sesgos subjetivos —lo cual implicaría una supremacía metódica por parte de la historiografía oficial que personalmente no comparto— propongo aceptarlas como lo que son: formas de saberes inmersas en proyectos políticos o epistemológicos (MENDÍVIL, 2002). Al poner al descubierto dichas implicancias políticas, quiero, anteponer a esa visión monumentalista de los discursos nacionalistas, una concepción crítica de la historia semejante a la que propugnaba el filósofo de la gaya ciencia.

NOTAS

*Filiación: Universidad de Música, Teatro y Medios de Hanóver. Dirección electrónica: mail@juliomendivil.de. Dirección: Kindter Str. 25 41334 Nettetal, Alemania.

¹El presente artículo es la versión escrita de una ponencia presentada en el X Congreso de IASPM-AL (International Association for the Study of Popular Music, Latin American Branch) en la ciudad de Córdoba. Una primera versión, bastante más reducida, fue publicada en las Actas del Congreso.

²Hobsbawm tilda a estos de proto-nacionalismos. Mientras que su noción parece vincularse

decididamente con una época histórica —la era del crecimiento capitalista en Europa— (HOBSBAWM, 2004), Geertz se refiere a las diversas etapas por las que atraviesan los movimientos nacionalistas y anticolonialistas en el siglo XX (GEERTZ, 2000), adquiriendo su clasificación de este modo un carácter paradigmático para los nacionalismos contemporáneos. Es por eso que me inclino por el término nacionalismo formativo para designar los proyectos nacionalistas no estatales.

³ Tomo el término de Friedrich Nietzsche, quien clasificaba la escritura de la historia en 1) una dedicada al ensalzamiento del pasado glorioso o monumentalista, 2) una propicia a la añoranza y a la contemplación del legado histórico y por tanto anticuaria, y finalmente, 3) una crítica (historiografía). Sobre la monumentalista dice Nietzsche: “¿De qué le sirve al contemporáneo la visión monumentalista del pasado, el ocuparse del tiempo clásico y de los remotos tiempos tempranos? Éste toma de ella que lo magnánimo, lo que un día tuvo lugar, sea como sea fue posible y por tanto, puede serlo nuevamente; éste avanza decidido su camino, pues, la duda que lo asalta en sus horas débiles, de que él quizás pretenda lo imposible, ahora ha sido disipada” (NIETZSCHE, 2009, p. 23).

⁴ Siguiendo a White defino la tragedia como la caída del protagonista, mediante la cual se quiebra el orden natural de las cosas, quedando reducidas a escombros (WHITE, 2001). Efectivamente, como anota Beatriz Rossells, para la intelectualidad boliviana de principios del siglo XX los instrumentos “nativos” merecían adjetivos tan sugerentes como “minúsculos [...], lúgubres, impasibles, pavorosos [...] o melancólicos” (1996, p. 95-98).

⁵ Como White defino el romance como la lucha de autoidentificación simbolizado por la transcendencia del héroe en el mundo de la experiencia, por su victoria sobre éste y su liberación final (WHITE, 2001, p. 19).

⁶ Un caso singular reivindicativo, por su carácter principalmente regional, aunque poco interesante para la presente discusión al no referirse al origen del charango, fue el programa radial cuzqueño “La hora del charango”, emitido entre 1937 y 1942, que tomaba al cordófono andino como un símbolo cultural de dimensión nacional para el Perú. En un interesante análisis Mendoza muestra que intelectuales y músicos de la ciudad imperial se valieron del instrumento para promocionar posiciones indigenistas y nacionalistas que iban en detrimento de las expresiones musicales criollas y foráneas del momento. Humberto Vidal Unda, uno de sus impulsores, resumió el espíritu del programa en los siguientes términos: “El nombre del charango, ese guitarrito pequeño que todos los días viaja a la grupa del cholo para escanciar sus sentimientos, llorar sus dolores o gritar el eureka de sus alegrías, ha sido tomado como símbolo para un programa radial. Se ha podido, indudablemente, escoger otro nombre, como «hora peruana», «hora cuzqueña» o algo por el estilo; pero se ha preferido charango por ser más modesto y quizá más cholo” (cit. por MENDOZA, 2008, p. 93). Si bien éste anticipa la retórica del discurso nacionalista posterior, “La hora del charango” seguía reproduciendo, en parte, la visión del charango como un instrumento asociado a la indigencia. No obstante, el programa creó reacciones contrarias. Mientras este ensalzaba la imagen romántica del qorilazo (el indio indomable, tañedor de charango) en la figura de Pancho Gómez Negrón, intelectuales cosmopolitas refutaron la importancia del charango por considerarlo de poco valor artístico (MENDOZA, 2008, p. 109-112). Para un análisis más profundo de este caso véase el libro de

Mendoza (2008, p. 93-123).

⁷ Como Céspedes anota “música folklórica” denota en Bolivia un movimiento de música mestiza urbana liderado por el conjunto los Kjarkas, quienes recurrieron a un ensamble andino de queñas, zampoñas, guitarra, charango y bombo, una conformación hasta entonces no tradicional en la música boliviana (CÉSPEDES. 1984, p. 223).

⁸ El caso del charango no es, por cierto, un caso aislado. Las luchas entre Bolivia y el Perú por el patrimonio cultural alcanza también a géneros musicales de presencia en ambos países como la diablada y el huayno, aunque sin llegar a las dimensiones que ha alcanzado la guerra del charango.

⁹ Para una panorámica de este tópico de explicaciones emic véase mi artículo “La construcción de la historia. El charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana” (MENDÍVIL. 2002).

¹⁰ Entiendo lo épico como la narración poética y rimbombante de los hechos de los héroes civilizadores (VON WILPERT, 1969, p. 216-217).

¹¹ Siguiendo esas dataciones, Cavour ha explicado el proceso de dispersión del charango de la siguiente manera: “Apoyándonos en temas expuestos en los anteriores capítulos, reiteramos que durante la audiencia de Charcas (1557-1825), el charango que nació en el centro económico más importante del imperio colonial se dispersó, a través de las principales rutas conformadas por el eje Potosí – Lima, que formó el comercio de la plata desde la Villa Imperial hacia la ciudad del Cuzco, Ayacucho, llegando hasta Huancavelica...” (CAVOUR, 2008, p. 46).

¹² Al respecto es interesante anotar que el propio Cavour tilda los instrumentos representados en la iconografía colonial indistintamente de charango o vihuela y que fuentes bolivianas registran el uso de la voz “vihuela” para designar instrumentos de cuerdas en fechas tan tardías como 1854 (CAVOUR, 2008, p. 19-25).

¹³ El malestar peruano se acentuó debido al tono con que personalidades bolivianas atacaron la decisión del gobierno peruano de reconocer al charango como patrimonio de la nación. El diputado César Navarro, por ejemplo, recordó que la paternidad potosina ya había sido establecida mediante la ley 3451 y que por tanto era patrimonio exclusivo de Bolivia (EL POTOSÍ, 2007). Ernesto Cavour también criticó la resolución peruana. “Este instrumento — declaró al diario *El Potosí*— fue hecho por los indígenas de Potosí, durante la colonia fueron los arrieros transportadores de minerales y productos los que llevaron el instrumento hacia el bajo Perú” (EL POTOSÍ, *Ibíd*).

¹⁴ Oscar Chaquilla, dicho sea de paso, es, sin duda alguna, quien más ha sentido la guerra del charango. Durante años fue asiduo visitante de las actividades de la Asociación Boliviana de Charanguistas, haciendo numerosos amigos en el país altiplánico. Sin embargo, tras tomar distancia de un comunicado de la Asociación sobre el origen del instrumento basado en los trabajos de Cavour y promover el reconocimiento del charango como icono cultural en el Perú, fue criticado públicamente y hasta tildado de traidor, deteriorándose de forma rauda sus relaciones con la Asociación. Desde entonces Chaquilla ha optado por el silencio. Solicitado por mí para escribir su tesis sobre el origen del instrumento para una publicación en preparación, Chaquilla se negó, aduciendo que había que apaciguar los frentes, que prefería callar y no ser

ingrato con sus amigos bolivianos. Agradezco por eso públicamente a Oscar Chaquilla por su disposición para una entrevista.

¹⁵ Con la cautela que lo caracteriza Federico Tarazona ha publicado recientemente una cita de la *Descripción General del Perú (1724-1725)*, atribuida a Jerónimo Fernández de Castro Bocangel, de data anterior a la mención de Tupiza. Puede leerse en ella: “Tienen [las mujeres][...] especial donaire para cantar con guitarra infusa y baile [...] porque yo hasta ahora no he visto alguna que no sepa rasgear la guitarrilla (a quien llaman changango) y zapatear al modo del antiguo canario...” (cit. en Tarazona: www.federico-tarazona.com/elcharango.html). Es cierto que esta mención indicaría un uso más temprano del término en el virreinato peruano. No obstante, la cita es dudosa. Se sabe que las mujeres en el área andina, fuera de la tinya —una tambor de marco—, no solían —y no suelen— tañer instrumentos musicales. El párrafo adjudicado a Fernández o bien replantearía toda la historia de la música en los Andes o bien daría cuenta de la libertad imaginativa con que crónicas y relaciones fueron escritas. Personalmente me inclino por la segunda opción.

¹⁶ En la primera versión de este texto, cedido gentilmente por Sotelo para la publicación sobre el charango mencionada en la nota anterior, se refería abiertamente al charango, sin embargo, tras objeciones mías, decidió cambiar el párrafo, anteponiendo al charango el vocablo “ancestro”. Fiel a su voluntad, reproduzco aquí la versión última. En una entrevista realizada en Lima el año 2012 Sotelo negó toda filiación nacionalista y aseguró no estar interesado en atacar la cultura boliviana, sí, empero en contrarrestar la teoría del origen exclusivamente boliviano del charango que propaga Cavour, pues esta discrimina, sin aportar pruebas reales, a “otra” cultura. Por cierto, el 2009, Sotelo, en coordinación con los charanguistas peruanos Ladislao Landay Omar Ponce, publicó un documento en el cual intentaba una tercera posición en la guerra del charango. Dice el comunicado: “Los músicos ejecutantes del charango en el Perú, encontramos en este pequeño instrumento, un buen agente para procurar la unidad de las culturas andinas y no para dividimos en función de nacionalismos excluyentes. Registrar una expresión cultural como propiedad de una nación sin argumentos valederos, más aún si se pone énfasis en prácticas relativamente recientes de los músicos urbanos y del ámbito escénico, más que de sus primeros creadores —los pueblos quechua y aymara—, nos parece una misiva equivocada” (COLECTIVO CHARANGOS DEL PERÚ 2010, p. 2). Si bien ello matiza la posición de Sotelo es evidente que, al menos a un nivel latente, sus escritos buscan neutralizar un origen boliviano del charango.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis. **Ideologie und ideologische Staatsapparate**. Hamburg: VSA, 1977.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ANKERSMIT, Frank. **Historia y topología. Ascenso y caída de la metáfora**. Fondo de Cultura Económica. México, 2004.

ARGUEDAS, José María. **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. Eve-Marie Fell (ed.). Madrid: Archivos, 1990.

_____. **El charango**. Indios, Mestizos y señores, José María Arguedas, 53-57. Lima: Editorial Horizonte, 1985.

BAUMANN, Max-Peter. **Der charango – Zur Problemskizze eines akkulturierten Instruments**. *Musik und Bildung*, 1979.

BHABHA, Homi. **Nation and Narration**. London: Routledge, 1990.

BENAVENTE, Manuel José. **Sistema Musical Incaico**. Buenos Aires: Carlos Lottermoser, 1941.

BRAVO, Antonio G. Trompeta, flauta travesera, tambor y charango. **Boletín Latinoamericano de Música** 4 (4): 167-175, 1938.

CABALLERO Farfán, Policarpo. **Influencia de la música incaica en el cancionero del norte argentino**. Comisión Nacional de Cultura. Buenos Aires, 1946.

CAVOUR Aramayo, Ernesto. **Instrumentos musicales de Bolivia**. Rotaprint: La Paz, 1994.

_____. **El charango**. Su vida, costumbres y desventuras. Producciones Cima: La Paz, 2008.

CENTELLAS, William. **Contribuciones al estudio del charango**. Sucre: William Centellas, 1999.

CÉSPEDES, Gilka Wara. New Currents in Música Folklórica in La Paz, Bolivia. **Latin American Music Review** 5 (2): 217-242. 1984.

CHAQUILLA, Oscar. **Charango**: Misa virreinal en Quechua. Los Andes. <http://www.losandes.com.pe/Cultural/20090329/20321.html>, 2009.

COLECTIVO CHARANGOS DEL PERÚ. **Pronunciamento**. Manuscrito, 2010.

DÍAZ GAÍNZA, José. **Historia musical de Bolivia**. La Paz: Editorial Puerta del Sol, 1988.

DANTO, Arthur. **Analytische Philosophie der Geschichte**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

D'HARCOURT, Marguerite und Roaul. **La Musique des Incas et ses survivances**. París: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1925.

FOUCAULT, Michel. Wahrheit und Macht. Interview mit A. Fontana u. P. Pasquino. En: **Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit**: 21-54. Berlin: Merve, 1978.

GALLAC, Héctor I. El origen del charango. **Boletín Latino-Americano de Música**, 3 (3): 73-75, 1937.

GARCÍA, Leonardo. Música popular y bi-centario en el espacio urbano andino. **VIII Jornada internacional de historia de las sensibilidades**. Historias e historiografías de la subversión en las Américas. Dinámicas narrativas, dinámicas políticas, dinámicas historiográficas. *École des hautes études en sciences sociales*, 23, <http://nuevomundo.revues.org/62250>. 2011.

- GARCÍA, Uriel. **Pueblos y paisajes sudperuanos**. Lima: Editorial Cultura Antártica, 1949.
- GEERTZ, Clifford. Después de la revolución: el destino del nacionalismo en los nuevos estados. **La Interpretación de las Culturas**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000. p. 203-218.
- GELLNER, Ernest. **Nationalismus und Moderne**. Hamburg: Rotbuch Verlag, 1995.
- GONZÁLEZ QUIROZ, Héctor, GONZÁLEZ ALCÓN, Christian. Ch'ayantakas, ch'arankus, ch'ajwakus y charangos. Los vientos, los truenos y las lluvias, origen del charango norte potosino. **Anales de la Reunión Anual de Etnología**. 24: 227-245, 2011.
- GRASSLER, Jean-Marc. **Bolivia**. Charango du Norte Potosi. Societé Suisse des Americanistes. 61: 39-44, 1997.
- HOBSBAWM, Eric. **Nationen und Nationalismus**. Mythos und Realität. Frankfurt am Main: Campus, 2004
- INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA. **Mapa de los instrumentos de uso popular en el Perú**. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1978.
- JENKINS, Keith. **Re-thinking History**. London: Routledge, 2008.
- LLORENS AMICO, José Antonio. **Música popular en Lima**: criollos y andinos. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1983.
- MENDÍVIL, Julio. La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana. **Revista Musical Chilena** 54 (198): 63-78, 2002.
- _____. **Apuntes para una historia del charango andino**. En La Escuela Moderna del Charango. Una nueva propuesta a la técnica instrumental, Federico Tarazona, 9-12. Lima: Abril Ediciones Musicales, 2004.
- MENDOZA, Zoila. **Creating our own**. Folklore, Performance, and Identity in Cuzco, Peru. Durham & London: Duke University Press, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Vom Nutzen und Nachteil der Historie**. Leipzig: Reclam, 2009.
- PALMA, Ricardo. **Tradiciones Peruanas completas**. Madrid: Aguilar S.A. Ediciones, 1952
- PAREDES, Rigoberto. **El arte folklórico de Bolivia**. La Paz: Tallares gráficos Gamarra, 1949.
- ROSSELLS, Beatriz. **Caymari Vida**: La emergencia de la música popular en Charcas. Sucre: Editorial Judicial, 1996.
- _____. La orgiástica baraunda y el alma de las muchedumbres: modernidad y política en el estudio del folklore argentino y boliviano. **En Reunión Anual de Etnología**, 245-256, 2006.
- SOTELO, José. **El charango en los textos literarios y científicos del siglo XVIII y XIX**. Manuscrito inédito, 2012.
- TARAZONA, Federico. **Descripción General del Perú (1724-1725)**. www.federico-tarazona.com/elcharango-hmtl. s/f.

TARAZONA Padilla, Roel. **Pronunciamiento: El charango es un instrumento musical peruano.** Manuscrito. (una copia del documento puede ser consultada en: www.charangoperu.com/contenido/articulos/Pronunciamiento%20IMA.php), 2006.

TURINO. Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. En: **Latin American Music Review**. vol. 24, 2. 169-209, 2003.

VALDÉS CHACÓN, Ernesto. Entrevistado por José Sotelo. <http://www.charangoperu.com/charangoperu/contenido/articulos/entrevistaValdez.php>, 2005.

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

VIVANCO, Alejandro. **Cien temas del Folklore Peruano.** Lima: Editora Bendezú, 1973

WHITE, Hayden. **Metahistoria.** La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

WILPERT, Gero von. **Sachwörterbuch der Literatur.** Stuttgart: Kröner, 1969.