ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical , Vol. 10, N° 1, enero–junio, 2026. ISSN: 2521–8565/ E–ISSN: 2616–681X

La magia del charango *In memoriam* Celso Garrido-Lecca (1926-2025)

The magic of the charango *In memoriam* Celso Garrido-Lecca (1926-2025)

Virginia Beatriz Yep Lenginnam
Universidad Nacional de Música
Lima, Lima, Perú
yepvirginia@gmail.com
https://orcid.org/0009-0009-1053-2477

"¡Ay, charango, charanguito!
fuga de ensueño, enredado
en las nubes y las nieves.
Por los caminos te vas,
por los caminos te vienes,
llorando, riendo, danzando…"[1]
Luis de Rodrigo

El charango es un instrumento de encanto singular. ¿Quién no ha sentido la conexión con la madre tierra al escuchar su sonido dulce y potente a la vez?, ¿o tal vez el impulso de querer bailar o llorar cuando suenan sus intensos rasgueos, que *in crescendo* nos transportan a las alturas de los Andes? Mestizo él, supo introducirse en la ciudad, y gritando su esencia andina, hoy ocupa un lugar preferencial en las manifestaciones de la música popular urbana de nuestros pueblos.

Este texto es un homenaje al maestro Celso Garrido-Lecca,[2] compositor visionario que con su ejemplo despertó tanto en mí, como en muchos músicos contemporáneos, el amor y el respeto por la música popular, sin contraponerla a la música "erudita", sino más bien, congregando ambas en una sola.

Los dos puntos principales que sirven como hilo conductor de este texto son:

1. La presencia del charango en la obra de Celso Garrido-Lecca, tomando como paradigma su *Dúo concertante* para charango y guitarra (1991).
2. La influencia del "Taller de la canción popular" en mi propio desarrollo tanto en el área etnomusicológica, como en la interpretación y la composición.

1. Fragmento de "Charango" de Luis de Rodrigo, seudónimo del poeta Luis Augusto Rodríguez Ortiz (Puno, 1897 - Lima, 1989).
2. Mi agradecimiento a Jorge Garrido-Lecca por su apoyo en corroborar algunos datos sobre su tío.

Como citar: Yep, V. (2026). La magia del charango *In memoriam* Celso Garrido Lecca. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical, 10*(1), 61–69.

Enlace para este artículo: https://doi.org/10.62230/antec.v10i1.312

El charango y yo

Me permitiré empezar contando mi propio descubrimiento del charango, en una época donde la música folklórica todavía se consideraba en gran parte como lo opuesto a lo clásico. Como discípula del maestro Juan Brito (1919-2001), conocido como un ortodoxo guitarrista clásico, fiel seguidor de la escuela de Andrés Segovia, no había percibido muy conscientemente la existencia de la música popular ni de su contexto.

Sin embargo, el primer charango que vi en mi vida adornaba la pared del estudio de la maestra Nelly Borda en su casa de Orrantia, a donde yo solía ir los sábados a tomar mi ansiada clase semanal de guitarra. La señorita Borda, como la llamaba en ese entonces, tenía un charango de quirquincho (armadillo), con cuerdas de metal y adornado con lanas de colores. Yo lo miraba furtivamente, asombrada por su tamaño y su forma, y pensando con la inocencia de mis nueve años: "qué bonita esa guitarrita, parece de juguete". Nunca me atreví a acercarme a la guitarrita, ni mucho menos a tocarla. Pero un día sucedió lo soñado: mi madre, quien esperaba durante mi clase, le contó a la maestra: "a Virginia le gusta esa guitarrita" y Nelly, que ya había observado mi curiosidad por su charango, lo descolgó y amorosamente lo puso en mi regazo, mientras nos contaba que había sido un regalo que ella recibió de niña, y que le gustaba tenerlo de adorno. Al pulsar tímidamente sus cuerdas pensé: "qué raro, no es guitarra, pero suena lindo". Desde ese momento, el charango me cautivó, pero eso fue solo el comienzo.

El charango

Como pequeña versión de la guitarra y según la *Clasificación sistemática de los instrumentos musicales* (Hornbostel & Sachs,1914, pp. 579-580), el charango pertenece al grupo 321.32[3] y se define como cordófono compuesto en la categoría de laúd de mango largo o de cuello. Tiene diez cuerdas agrupadas en cinco órdenes, siendo la afinación más común: *mi-la-mi-do-sol* todas en unísono, con excepción del segundo *mi* (tercer orden) que está octavado. Actualmente, se usan cuerdas de nylon.

El charango se toca tradicionalmente en los Andes del Perú, Bolivia y Argentina, aunque ya desde hace algunas décadas, su uso se ha extendido en el continente y fuera de él. A través del tiempo, fue ganando popularidad gracias a intérpretes como Ernesto Cavour en Bolivia, Jaime Torres en Argentina y Jaime Guardia en el Perú, por mencionar a los pilares más famosos de este instrumento.

Desconozco en qué momento el maestro Celso, como todos lo llamábamos, descubriría el charango, pero indudablemente entre los compositores de su generación, no podía haber sido otro más que él quien se ocupara de componer para este instrumento desde lo académico. Su búsqueda de un lenguaje musical contemporáneo legible, basado en su sólida formación y su cercanía a la música, a los músicos, a los instrumentos y a las danzas de nuestros pueblos hacen de su obra un producto musical que se identifica como peruano y, a la vez, lo hace universal.

Cuando Enrique Pinilla le preguntó si alguna vez utilizó "material folclórico" en sus composiciones, el maestro Celso respondió:

> Sí, obviamente. Mi preocupación ha sido permanente respecto a la utilización de ese material. He tenido dos enfoques que he empleado siempre: el primero, el uso de un material mucho más objetivo y trascendido que me lleva a un lenguaje musical atonal y utilización y búsqueda de los recursos de la música contemporánea. Puedo dar ejemplos como *Elegía a Machu Picchu, Intihuatana* y *Antaras*; el segundo, la utilización de elementos más concretos o cercanos a este material que me

3. Según el *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, el charango pertenece al grupo 321.321.5 o 321.322.5 de los laúdes de mango, de cuello, de cáscara y de caja, de ejecución digital (INC, 1985, p. 130).

> lleva al mundo de lo tonal como las *Danzas populares andinas* o los *Retablos sinfónicos*.
>
> Por otro lado, hice incursión en el terreno de la música popular como una experiencia importante y que me ha llevado a la composición de muchas canciones para voces e instrumentos populares y la producción de una obra de mayor dimensión como la cantata popular *Donde nacen los cóndores*. No me he sentido disminuido o acomplejado por el empleo de un material folklórico concreto tal como Picasso o Dalí incursionaron en lo utilitario o en la artesanía. (C. Garrido-Lecca citado por Pinilla, 1985, p. 175)

El maestro Celso fue muy claro en torno a su experiencia con la música y con los instrumentos populares. Sus décadas de estadía en Chile y su trabajo al lado de Víctor Jara y de *Inti Illimani* influyeron en su nueva manera de sintetizar el material que ofrece la música tradicional con el lenguaje contemporáneo. A su regreso al Perú, creó el "Taller de la canción popular" en la Escuela Nacional de Música (ENM) –antes Conservatorio (CNM) y hoy Universidad (UNM)–. Allí el charango empezó a tomar mayor presencia.

El charango y el Taller de la canción popular

El maestro Celso fue director de la ENM entre 1976 y 1979. Traía nuevas ideas sociales y pedagógicas de Chile, que tomaron forma en el mencionado Taller de la canción popular. Este fue un laboratorio para la creación de una nueva canción comprometida y de contenido social, que logró la formación de grupos musicales representantes de esta tendencia, como Vientos del Pueblo, Tarpuy, Puka Sonqo, entre otros. Tuvo una producción considerable en su corto período de vida, en parte porque respondía a necesidades no cubiertas hasta entonces en el aspecto pedagógico. Esto hizo, por un lado, reflexionar, y, por otro lado, reaccionar a la comunidad de la ENM sobre la pregunta: ¿Hasta qué punto es importante para la formación del músico en el Perú conocer, entender e incluso dominar algo de nuestra música popular? Para el maestro Celso esto era fundamental y sus composiciones así lo demuestran.

Mi historia con el charango continúa en aquel contexto. Era el año 1977, cuando el maestro Juan Brito debía jubilarse. Con el fin de que los alumnos de guitarra concluyeran su año académico, nuestro director decidió derivarlos a tres de nosotros: Jorge Caballero Ruiz (padre del hoy famoso guitarrista Jorge Caballero Obregón), Rommel Borda Perales (hoy juez de paz jubilado) y mi persona, que solo pudo asumir la responsabilidad docente con el imprescindible permiso judicial, por ser entonces menor de edad. Esta experiencia docente fue sumamente enriquecedora y me marcó para siempre.

Dentro de las actividades del taller, el maestro Celso anunció unas clases introductorias a los instrumentos "folklóricos" dirigidas tanto a los alumno como al personal docente y administrativo de la ENM, con el fin de ampliar nuestra visión y despertar nuestra conciencia hacia la música popular peruana y latinoamericana. Sin pensarlo dos veces, me inscribí en las clases de charango.

El siguiente paso era conseguir un instrumento. Muy oronda entré a Casa Mozart, situada al lado de la hoy sede histórica de la UNM en la Av. Emancipación. Cuando le dije a Rodolfo Barbacci, dueño de esta única tienda de música en ese entonces, mi intención de comprar el charango que tenía en su vitrina, este me miró con ojos de asombro y me dijo: "¿Para qué quiere un charango, si usted toca bien guitarra? A los que no saben tocar, se les dice que charanguean. No le vendo." Sin poder creer que nuestro querido maestro Barbacci dejara pasar una venta solo por prejuicios, me dirigí a La Rosa Hermanos y allí compré mi primer sencillo y humilde charango.

Con mi propio instrumento en la mano pude participar de las clases, que finalmente solo fueron dos; así como dos fuimos los inscritos: En toda la ENM solo el Sr. Chávez, que

trabajaba de conserje, se había inscrito en guitarra, y yo, en charango, por lo tanto, la ENM decidió que no valía la pena seguir con el proyecto y se canceló. Recordemos que, en aquella época, muchos maestros aún no estaban preparados para la tolerancia que implicaba tal apertura hacia la música popular. Hoy las cosas son diferentes y muchos jóvenes estudiantes se manejan con solvencia tanto en lo clásico como en lo popular.

Personalmente, aunque mi futuro como charanguista fue drásticamente truncado, esas dos únicas clases me sirvieron muchísimo para entender la lógica del instrumento, entrenar el oído desde el instrumento mismo, comprender que la técnica y la estética en el charango van unidas y sentir la música popular desde una perspectiva más libre. En tal sentido, el taller cumplió su objetivo conmigo.

El *Dúo concertante* para charango y guitarra

Aunque el Taller de la canción popular se cerró, ya la magia del charango se había apoderado tanto de mí, como del maestro Celso, pero en dimensiones muy diferentes: yo quería aprender a tocarlo, y en el caso del maestro Celso, lo más probable es que componer para charango apareciera en su lista de cosas por hacer. Así, en 1991, doce años después del Taller, nació el *Dúo concertante* para charango y guitarra.

La obra se estrenó un año después por el charanguista Italo Pedrotti y el guitarrista Mauricio Valdebenito en Chile. Veinte años después de ser compuesta, la estrenaron en el Perú Benjamín Bonilla en el charango y David More en la guitarra. En el año 2017, el chileno Samuel Aguirre (charango) y el uruguayo Julián Croatto (guitarra) estrenaron el *Dúo concertante* en Argentina.

El musicólogo chileno Nelson Niño Vásquez en su libro "Celso Garrido-Lecca: Síntesis musical de dos pueblos" menciona los antecedentes del *Dúo concertante* que posiblemente motivaron al maestro Garrido-Lecca a componer para esta conformación instrumental.

Durán y Pedrotti, citados por Niño Vásquez (2016, p. 185), afirman:

> El dúo de charango y guitarra es ya un ensamble estándar en la tradición musical andina mestiza. En 1966, el trío Domínguez-Favré-Cavour incluyó un dúo instrumental para charango y guitarra titulado "Mis llamitas" en su primer LP producido en La Paz, Bolivia, bajo el sello discográfico Disco Campo. Esta pieza fue posteriormente grabada por el grupo chileno Inti-Illimani en 1973, al tiempo en que Garrido-Lecca se encontraba residiendo en Chile. Este dueto puede ser una remota y quizás inconsciente influencia para la composición del Dúo concertante de Garrido-Lecca, pieza que fue transcrita por Horacio Durán, Ítalo Pedrotti y Rodrigo Invernizzi, y publicada en el año 2001.

Para explicar esta obra, Niño Vásquez realiza un análisis muy útil de leer antes de iniciar el estudio de la misma. Allí presenta los elementos musicales característicos y las posibilidades acústicas propias del charango y de la guitarra en su estilo andino utilizadas en esta obra. En la siguiente tabla de análisis estructural podemos ver estos elementos.

Tabla 1
Resumen de Dúo Concertante *para charango y guitarra de Celso Garrido-Lecca*

Primera parte (cc. 1-105)			**Segunda parte (cc. 106-212)**		
cc. 1-52	cc. 53-67	cc. 68-105	cc. 106-115 Yaraví	cc. 116-194 Fuga	cc. 195-212 Coda
"Acorde mestizo" (guitarra y charango).	"Acorde místico" de Garrido-Lecca (guitarra y charango)	"Acorde mestizo" (solo charango).	Sección lenta. Elementos de la tradición gutarrísitca andina.	Sección rápida. "Acorde mestizo" (charango) Cuerdas abiertas y armónicos.	Sección rápida. "Acorde mestizo" (charango) Cuerdas abiertas (guitarra y charango).

Nota. Niño Vásquez, 2016, p. 198.

Aunque la tabla nos muestra claramente el aspecto formal de la obra, llaman la atención dos términos: "acorde mestizo" y "acorde místico".

Revisando la partitura, llegué a la conclusión de que estos términos se refieren más que nada a la yuxtaposición de dos acordes en grados adyacentes de una escala y que tanto en la guitarra como en el charango ofrecen un amplio ámbito de sonidos. Por ejemplo, la obra comienza con un primer "acorde mestizo" (compás 1), según la tabla de Niño Vásquez. Para entender esto en la teoría, podríamos desdoblar este acorde en dos acordes: *re* mayor con séptima (*re – fa♯ – la – do*) y *mi* menor (*mi – sol – si*). Lo mismo sucede con el "acorde místico" según la tabla, por ejemplo, en el compás 53. Desdoblando dicho acorde saltan a la luz los acordes - también en grados adyacentes de la escala - de *si♭* mayor (*si♭ – re – fa*) y *la* menor (*la – do – mi*). En la práctica, el maestro Celso sabía muy bien que estos acordes resultan sumamente guitarrísticos y charanguísticos.

Una fotocopia del manuscrito de esta obra llegó a mis manos con el título *Diálogos*. ¿Por qué el maestro Celso le habrá cambiado el título a *Dúo concertante*? Ya desde la primera audición pude entender el concepto de diálogo entre la guitarra y el charango, entre lo europeo y lo andino, entre lo ancestral y lo contemporáneo, entre lo popular y lo erudito. Sin embargo, el título *Dúo concertante* nos lleva a una práctica muy común en la música clásica y resulta provocador para una obra con esta conformación instrumental.

La partitura me impresionó por su pulcritud y la exactitud de la notación. Para efectos del análisis, seguí la partitura escuchando una de sus versiones en la plataforma YouTube y puedo decir que se trata de la misma obra. Probablemente, el manuscrito que recibí fue una primera versión o un borrador.

La obra tiene una duración de apenas ocho minutos. Se juega con distintos tiempos, donde tanto la guitarra como el charango responden a estructuras definidas. Todas las notas están escritas, es decir, no hay espacio para la improvisación. Para los intérpretes, la mayor dificultad técnica de la obra reside en encontrar la naturalidad y la fluidez dentro de estas estructuras para lograr el diálogo natural, y al mismo tiempo superar el desafío de la lectura

en la parte del charango, que por su afinación zigzagueada responde a una lógica distinta que en el caso de la guitarra.

Me parece importante destacar dos detalles que he observado en esta obra, y que van más allá del uso de ciertos elementos característicos propios del charango y de la guitarra en la interpretación de la música andina, como rasgueos, terceras paralelas, *glissando* descendente, etc.

El primer detalle es el uso estructural del silencio y la larga resonancia de los acordes, elementos esenciales del diálogo. Los silencios son respiración y la respiración es vida; éstos articulan el diálogo y lo hacen comprensible, les dan una forma. La larga resonancia de un acorde hace que los armónicos que este produce queden flotando en el aire, causando un efecto especial de resolución, tensión o distensión. En el aspecto práctico, el silencio es el espacio para el cambio de posición o digitación.

El segundo detalle es el uso inteligente y estético de lo que los guitarristas llamamos *campanella* que consiste en combinar sonidos pisados con cuerdas al aire, cuya distribución no forma una línea recta, pero en la digitación de la mano derecha si presenta un movimiento en línea recta. Este es un efecto muy común en la guitarra. Basta solo con escuchar cualquiera de los preludios o estudios de Villalobos para encontrarlo. El maestro Celso lo sabía muy bien y lo aplicó en esta obra. En la parte del charango, los órdenes están muy bien aprovechados para lograr este efecto, que en el charango es aún más común que en la guitarra.

Coincido con las conclusiones de Niño Vásquez respecto de esta obra, en especial con esta apreciación:

> …una característica fundamental de Dúo concertante es la complementariedad de cuerdas abiertas y pulsadas; esta idea está básicamente expresada a través de la yuxtaposición del "acorde mestizo" presentado en los primeros compases y por el "cuasi" acorde pentatónico que cierra la composición. Estos modos básicos son combinados con el "acorde místico" de Garrido-Lecca, el cual representa no solo todos los intervalos de la tradición musical occidental, sino también al propio compositor y a su formación académica. (Niño Vásquez, 2016, p. 200)

Estoy convencida de que el *Dúo concertante* es una muestra de la capacidad expresiva del charango, que al juntarse con la guitarra multiplica las sonoridades acústicas en tanto que las propiedades de ambos instrumentos de cuerda pulsada quedan presentadas en toda su dimensión.

La herencia de Celso Garrido-Lecca para los charanguistas y guitarristas

El maestro Celso continuó empoderando al charango en sus composiciones. Revisando su catálogo de obras, publicado en la *Revista Musical Chilena* (Torres *et al*., 2001), he elaborado esta lista de las obras que incluyen al charango y/o a la guitarra.

Tabla 2
Tabla de análisis estructural

Año	Título	Instrumentación
1977	*Cantata Kuntur Wachana (Donde nacen los cóndores)*	instrumentos folkóricos y voces masculinas
1983	*Danzas populres andinas El movimiento y el sueño*	guitarra, charango y orquesta
1984[6]	*Danzas populres andinas El movimiento y el sueño*	guitarra, charango y orquesta
1988	*Simplay*, dedicada a Javier Echecopar	guitarra
1990	*Concierto* para guitarra y cuatro grupos instrumentales	guitarra, orquesta
1991	*Dúo concertante*	guitarra, orquesta
1997	*Diálogos cotidianos*	clarinete y guitarra
1997	*Canciones de hogar*	voz, guitarra, cuarteto de cuerdas
1999	*Danzas populares andinas*	flauta y guitarra
2000	*Poéticas*, dedicadas a Luis Orlandini	dos guitarras
2004	*Musicharán*	charango y orquesta de cuerdas
2004	*Octaviana*	flauta, viola y guitarra

¡Son doce las obras en las que Celso incluye a la guitarra y/o al charango! Realmente, esta producción es todo un lujo para guitarristas y charanguistas. Su legado es único entre los músicos de su generación. Quienes lo conocimos, sabemos de sus cualidades como ser humano, capaz de congregar y reconciliar diferentes vertientes, perspectivas y aspectos de nuestro pasado musical con nuestro complejo presente, hacia un futuro auténtico para alcanzar con creatividad y trabajo, la excelencia que nuestra identidad pluricultural amerita. Fue un luchador a través de la pluma y el pentagrama, convencido de que sólo conociendo nuestra música popular, podremos crear con nuestras herramientas una obra que nos identifique como peruanos. Y en tal sentido, sus composiciones para charango y/o guitarra resultan emblemáticas y ojalá sigan resonando en nuestro país y fuera de él.

Reflexión final
Una de las cosas que aprendí en el Taller de la canción popular es que la afinación del charango responde a los sonidos de las campanas de la iglesia de Santo Domingo en Huamanga:

MI - LA - MI - DO - SOL
San - to - Do - min - go

6. Con texto de Alejandro Romualdo. 1er. Premio del concurso del Patronato Pro-Música Clásica "Popular y Porvenir" de Lima, 1983.

Es imposible que un instrumento que se afine de esta manera no sea mágico. Los huamanguinos escuchan estos sonidos en su vida cotidiana, por eso el charango cautiva. Una pregunta flota en mi imaginación desde que escuché el *Dúo concertante* y es: ¿cómo habría reaccionado José María Arguedas, si hubiera escuchado la música para charango compuesta por Celso Garrido-Lecca? Creo que, en primer lugar, despertaría su curiosidad y luego la escucharía con oídos y mente abiertas hasta encontrar la conexión telúrica que la obra posee y que el charango en compañía de la guitarra envuelven con su encanto.

Cuando Celso, en la entrevista antes citada, le explicó a Enrique Pinilla, que él se expresaba tanto en el lenguaje tonal como en el atonal, pienso en Arguedas haciendo lo mismo en su literatura, donde lo tonal sería, por ejemplo, *Yawar fiesta* y lo atonal sería equivalente a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En base a esta similitud, Arguedas hubiera aplaudido la dimensión que alcanza el charango en las composiciones del maestro Celso. Al menos en mi fantasía, y conociendo la grandeza de su obra, me gusta pensar que eso hubiera sido así.

La magia del charango se presenta de vez en cuando en mi vida, y me convirtió en "una guitarrista clásica peruana, que le gusta tocar charango". Ya con un hermoso charango hecho para mí por el luthier peruano Américo Sánchez Loayza, actué repetidas veces como charanguista en la *Misa criolla* y en la *Navidad nuestra* de Ariel Ramírez, en Alemania. En el año 2007 compuse *Yacutusuy* (en quechua: baile del agua) para guitarra y charango, obra descriptiva cuya parte de charango pude tocar yo misma y en el 2009 escribí *Winde* (en alemán: vientos) obra experimental para charango solo.

En el área de la etnomusicología, por un lado, gracias a que podía tocar un instrumento propio de mi país y por otro, a mi certificado del curso de Quechua I y II de la Freie Universität Berlin, me gané el respeto de mis teóricos colegas europeos.

Me enorgullezco de haberme rendido ante la magia del charango. Esto debería ser casi una obligación para todos los guitarristas clásicos peruanos, porque reforzaría la comprensión de la música popular desde nuestra perspectiva guitarrística, es decir, nos ayudaría a escucharla con otros oídos, a tocarla con mayor solvencia y a crear con libertad sobre la base de esta grandiosa herencia. Sé que el maestro Celso estaría de acuerdo conmigo.

Referencias

Hornbostel, E. M. von, & Sachs, C. (1914). Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch. *Zeitschrift für Ethnologie*.

Niño Vásquez, N. (2016). *Celso Garrido-Lecca: síntesis musical de dos pueblos*. Ediciones Universitarias.

Pinilla, E. (1985). La música en el siglo xx. En *La música en el Perú* (pp. 125–213).

Torres, R., Quezada Machiavello, J., & Tello, A. (2001). Catálogo de las obras musicales de Celso Garrido-Lecca. *Revista Musical Chilena, 55*(196), 27–32. https://doi.org/10.4067/S0716-27902001019600002