

EL T'UPI:  
CUERPO SONORO EN EL  
CHARANGO DE JULIO BENAVENTE DÍAZ

**Omar Ponce Valdivia<sup>1</sup>**

Universidad de Chile

Facultad de Artes

Si partimos del hecho largamente reconocido y comentado que los pueblos andinos tienen músicas distintivas, bajo este concepto podemos señalar que es precisamente en la práctica de tales distintivos musicales donde se diferencian, representan y expresan las comunidades andinas, entendidas entonces como comunidades musicales. Desde esta idea, conocemos algunos aspectos que caracterizan y dan diversidad a las músicas del charango en el Perú, los cuales, denominados como “estilos”, han llegando a constituirse en agentes identitarios de sus correspondientes regiones, pueblos o cultores.

El enfoque del presente artículo, es conocer un aspecto situado posiblemente más allá de lo que comúnmente alcanza la idea de “estilo”, en tanto que esta noción, por una parte, ha sido generalmente descrita en términos de *ejecución musical*, es decir que los textos escritos han enfocado con mayor interés aspectos estructurales tales como la notación, los elementos melódicos, las formas musicales o las características rítmicas, mientras que por la otra, en la práctica no escrita de la música o lo que podríamos llamar *la tradición musical*, el reconocimiento de un “estilo” está sobre la base de un re-conocimiento cultural que relaciona vivencias en el contexto con sus correspondientes climas sonoros o su musicalidad local, o dicho en otras palabras, con la *manera de hacer la música* que tiene una determinada localidad. Nuestro tema entonces, está relacionado directamente con la *musicalidad* en cuanto aborda la manifestación de un elemento distintivo de la música, el cual, pertenece ya no a los aspectos estructurales y formales, sino, al aspecto propiamente sonoro de la ejecución musical al cual nos referimos como el *cuero sonoro* de la música. Exploraremos brevemente el toque del *T'ipi* como un elemento relevante en la sonoridad y la manera de tocar el charango que nos legara nuestro recordado charanguista y maestro huarcocondino don *Julio Benavente Díaz*.

---

<sup>1</sup> El presente texto ha sido elaborado para la revista *Forma*, publicación del Instituto Nacional de Cultura. Regional Cusco, en septiembre de 2008. Debo mencionar el agradecimiento a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica CONICYT de Chile, habiendo desarrollado estos contenidos durante el periodo en que fui becario de esa entidad al Programa de Magíster en Musicología.

Sin la intención de detenernos en datos biográficos, debemos mencionar que Julio Benavente Díaz (1913–1995) vivió entre Huarucondo y Cusco. El tiempo que fue profesor en las escuelas de Anta, Izcuchaca y Huarucondo, viajó por diversos poblados del Cusco y otras ciudades de Perú, posteriormente enseñó en la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, época en que realiza viajes al exterior, en los cuales, su música de charango y canto fue llevada al disco con carácter de música “representativa” del charango cusqueño. Si bien las músicas del charango en Cusco presentan claros distintivos locales, y podemos distinguir la música de Chumbivilcas de la música de Canas, y ésta de la música de Canchis o Espinar, aparece en la escena urbana al finalizar la década de 1930 aquel que se ha venido a denominar el *charango mestizo* de la ciudad del Cusco, precisamente, tras la actividad de difusión que realizara don Julio Benavente Díaz, entre otros medios, por el programa radial *La hora del charango* que se transmitía desde la plaza de armas del Cusco.

Si desde el panorama de estos datos, hacemos una revisión del repertorio de nuestro charanguista, observamos que efectivamente sus canciones señalan a localidades cusqueñas, donde la práctica del charango ha sido fértil; *Huarocondollay campanillay*, *En la laguna de Antapampa*, *Chumbivilcano kani*, *Chola huarucondina*, *Oropesa Plazapi*, entre otras canciones, son evidencia de un significativo recorrido que realizara como profesor y maestro que paralelamente transitaba la práctica musical del canto quechua y el charango. Comenta don Julio sus experiencias a uno de sus amigos cercanos, el escritor cusqueño Adriel Osorio, que por varios años “... estuvo ligado al campo y las provincias... [desde la]... Escuela de la cuesta de Anta – Izcuchaca” (Osorio 95. p.10). Es tal vez desde estas experiencias de transitar las expresiones locales, desde donde se perfila la idea de representatividad de lo cusqueño, tanto en la conformación de su repertorio como en su manera de cantar y tocar el charango, es decir, en el re-conocimiento de una musicalidad local a través de su interpretación.

El T’ipi, se configura en este contexto como una sonoridad de proyección urbana y significativa de lo local, como una manera de tocar el charango para la auditoria de la ciudad, lugar donde “la sociedad” no le otorgaba ciertamente valor artístico. Así declara don Julio en una conversación con Adriel Osorio: “...cultivo el estilo cusqueño de mi creación, por que antes el charango solamente se conocía como instrumentos de simple rasgueo, muy disminuido entre los otros instrumentos.” (Osorio. p.18).



Julio Benavente Díaz en la película *Yawar Fiesta*. 1980

Don Julio, se reconoce en el devenir de los cambios sociales como un artífice de la nueva práctica ciudadana de aquel instrumento hasta entonces “disminuido entre los otros”. Respecto a la idea de “creación” del *T’ipi*, debemos indicar que el abordaje puede ser arriesgado en tanto que, las funciones y maneras de uso de un instrumento musical en una cultura determinada, son no solo el resultado de complejos procesos, sino que pueden ser un momento transitorio de procesos mayores y vigentes, y muchas veces, tener más de una locación de práctica sin que ello signifique “orígenes”, “influencias” o idea equivalente; desde este marco, las maneras de tocar el charango solo se harían distinguibles en cuanto a una temporalidad de los referentes y a las situaciones musicales que alcanzamos a vivenciar inmediata o mediatamente. Al explorar en los relatos “del folklore” por ejemplo, aparece una mención de Alejandro Vivanco que hace referencia al “*Chiptiy* cantante” que ejecutaba un charanguista en Huamanga por el año 1928 (Vivanco 1988), así mismo el investigador Thomas Turino señala que en sus entrevistas a charanguistas cusqueños, ellos eran conocedores de que este estilo se había desarrollado también en Ayacucho (Turino 1984).

Al revisar entonces la aparición del *T’ipi* en los ámbitos urbanos de Cusco, observamos que si bien se trataría de una innovación, ésta estaría referida directamente a la manera de pulsar el charango, desarrollada posiblemente desde algún referente anterior, verbalizado o metaforizado, y a la base de una búsqueda distintiva de lo local y lo social, traducida en musicalidad. Se trata entonces de una innovación en la manera de interpretar sonoramente “lo cusqueño”, entendido así, en el contexto de los cambios sociopolíticos de la ciudad del Cusco acontecidos en las primeras décadas del siglo XX. (Se puede ver: Turino 1984 y Mendoza 2006).

“*T’ipi*” como expresión quechua deviene sobre la idea de *pellizcar*, aparece entonces en contraposición a la idea de rascas o *rasgar*. Aquel “simple rasgueo” que

mencionara don Julio, pasaría luego a la acción –tácitamente mas compleja – de pulsar una o dos cuerdas del instrumento en acción de pellizcar, produciendo así, una sonoridad que otorga mayor claridad y “agudez” (Osorio) a las notas de la melodía. La metáfora de esta acción, desemboca entonces en el nombre de *T’ipi*, una denominación más que simbólica, que actualiza y re-actualiza la acción corporal del vocablo y que pone en manifiesto la distinción local de lo sonoro en cada aparición. Es a partir de tal distinción, que Julio Benavente asume el *T’ipi* como “su estilo”, y por extensión, como el “estilo cusqueño” de tocar el charango. Recordemos en esta parte, que estas asunciones implican un proceso: Don Julio captó sensiblemente las musicalidades locales, infundió durante años una apertura hacia ellas, se ubicó social y musicalmente en el contexto de la urbe y desarrolló maestría en sus nuevos recursos técnico-expresivos; es entonces en el continuo de estas vivencias, que perfila un *cuerpo sonoro* ya propio para su expresión musical: el *T’ipi*.

Mientras que los sonidos como hecho físico pertenecen al dominio material de lo acústico, su descripción en tanto característica musical no puede prescindir de la metáfora, porque ésta define la intencionalidad de la experiencia musical (Pelinsky 2006).

Aquellos agentes de “materialidad” del sonido están determinados por las características del instrumento y su acondicionamiento para producirlo. En este caso, si hemos asumido que las músicas y sonoridades del charango son distintivas, el material en que están fabricadas las cuerdas es el que en gran medida define la materialidad en tanto que son la fuente sonora. Entre las primeras recomendaciones manifestadas por Julio Benavente que hacen referencia a un distintivo local, encontramos un énfasis especial puesto en el uso de “*cuerdas de acero calibre cero*” (Osorio. p.12), ya que “*los charangos ayacuchanos están encordados con cuerdas de tripa o de nailon*” (Benavente 1974. p.1), y que “*en cambio en el sur casi siempre se ha utilizado el alambre de acero*” (Citado en Osorio. p.18), así la vibración metálica se constituye en la base material para el *T’ipi* como sonoridad local. Igualmente, como una innovación que se relaciona con la densidad y el cuerpo sonoro, señala don Julio a la “*3ra [cuerda] de guitarra que se pone como requinto en la tercera [orden]*” (Benavente. p.1), esto significa, al uso de una cuerda de mayor grosor en la octava baja del tercer orden del charango, y su importancia radica, en que busca con ello potenciar la ejecución melódica en el registro grave.

Veamos ahora aquellos agentes de “intencionalidad” musical. Si son los movimientos los que manifiestan las intenciones musicales (López Cano 2005), la ejecución instrumental en tanto acción corporal, relaciona a niveles profundos la corporalidad o micro-corporalidad de la ejecución con las intencionalidades musicales de orden cultural. Un primer punto determinante en este plano, es la posición de la mano derecha: Mientras que tres dedos están permanentemente apoyados sobre la tapa armónica del charango, son el índice y el pulgar los que se

encargarán de realizar, en alternancia y simultaneidad, la pulsación de las diferentes cuerdas. Aparece entonces un segundo punto determinante de lo sonoro cual es la posición de ataque de estos dos dedos; a diferencia de otras técnicas de pulsación, el dedo índice acciona las cuerdas del instrumento no de manera perpendicular sino de manera oblicua, es decir, que el movimiento de la falange recorre al costado derecho de la uña para generar aquel sonido “pellizcado” y que “agudece” la melodía.



Posiciones del T'ipi. Fotografía: Alexander Ortega

Por su parte, la mano izquierda sostiene el diapasón del instrumento a la vez que lo acciona, así mismo, deja permanente las cuerdas en vibración “al aire” y produciendo resonancias, las que aportan a la conformación del *cuerpo sonoro* metálico y entonces denso del T'ipi. En la sujeción del instrumento participan entonces las dos manos, lo cual permite prescindir de sujetadores o colgadores accesorios y genera un especial vínculo corpóreo entre charango y charanguista, ambos incorporados uno con el otro.

Podemos decir entonces, que acciones corpóreas como la sujeción, pulsación y digitación, punteo o rasgueo, por nombrar las más pertinentes para el presente enfoque, actúan desde una ramificación con las emociones musicales, en tanto que, es en el cuerpo en donde se gesta, acusa y exterioriza las emociones. (Pelinsky 2006).

Finalmente y a modo de conclusión, retomando la idea de “la metáfora”, es posible considerar que, más que un “estilo” musical entendido textualmente, el T'ipi se nos presenta como un *cuerpo sonoro*, el cual, gracias a su denominación metaforizada, define y nos revela una intencionalidad musical en cuanto a lo distintivo del “charango cusqueño”, o dicho en otros términos, a lo distintivo de lo cusqueño en un plano propiamente sonoro; T'ipi es sonar con agudez y brillantez, es “pellizcar” las cuerdas del charango para resaltar la melodía y distinguirla del sonido del

“rasgar”. La proyección metafórica de este esquema corporal, permite entonces exteriorizar la emoción del músico, Benavente y el *T'ipi*, incorporados, llevan consigo una intencionalidad musical asociada a los sentimientos de identidad y pertenencia que su contexto de tiempo-espacio les otorgara.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- **Benavente Díaz, Julio.** *Charango y quena. Por método de carteles de visualización auditiva.* Cusco, 1974.
- **Lopez Cano, Rubén.** “Los cuerpos de la música”. *Revista Transcultural de Música* Nro 9. Barcelona, 2005.
- **Mendoza, Zoila.** *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX.* Lima, 2006.
- **Osorio Zamalloa, Adriel.** *Hacia una antología del charango peruano* [Inédito. Reg. 0025 – INDECOPI]. Lima, 1995.
- **Pelinsky, Ramón.** “Corporeidad y experiencia musical”. *Revista Transcultural de Música* Nro 9. Madrid, 2006.
- **Turino, Thomas.** “The Urban–Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: A Statement of Shifting Identity”. *Etnomusicology* Nro 28. 1984.
- **Vivanco Guerra, Alejandro.** *Cien temas del folcklore peruano.* Lima, 1988.

#### REFERENCIAS MEDIA:

- **Julio Benavente Díaz.** *Charango et Chants du Cuzco.* CD audio. Paris, 1988.
- **Yawar Fiesta.** Película de Luís Figueroa, 1980. En: “El charango”. Serie **Hecho a mano.** Televisión Nacional del Perú. Mónica Morales: Producción general. DVD imagen. Lima.

## APÉNDICE:

### “Ripukunay Q’asapatapi”<sup>2</sup>

El presente apéndice está orientado a la interpretación sonora y musical, mediante la transcripción de *Ripukunay q’asapatapi*, nos acercaremos hacia algunas características de ejecución del *T’ipi* en el charango. En esta canción, Julio Benavente Díaz simbolizaba su “inicio como solista”, indicando que el año 1949, en una de sus actuaciones en la ciudad de Lima: “...al entonar el wayno quechua “Ripukunay K’asapatapi” al estilo netamente cholo... causó [este tema] enorme impacto en el nutrido público...” (Citado en Osorio 1995. p.14). Posteriormente, en 1980 personifica al “charanguero” del pueblo en la película *Yawar fiesta*, en la cual interpreta este tema como parte central de su participación actoral, siendo ésta, es la versión que nos ha traído a la presente transcripción. Mas tarde en 1988, graba el disco en el que incluye una nueva versión de este tema. Aunque las versiones presentan diferencias tanto en el texto literario como en el comportamiento de algunos elementos musicales en la ejecución del charango, consideramos que *Ripukunay q’asapatapi* nos ofrece una importante punto de entrada a los referentes de musicalidad, textualidad y elementos técnico-interpretativos que constituyen el cuerpo sonoro del *T’ipi*.

#### ALCANCES DE LA TRANSCRIPCIÓN.

La transcripción de *Ripukunay q’asapatapi* esta realizada con las convenciones gráficas de los instrumentos de cuerda pulsada. En el caso del charango en *Temple natural*, el encordamento y afinación obedecen a una sucesión de intervalos descendentes y ascendentes que, no corresponden a una secuencia “grave a agudo” como la afinación de otros instrumentos de cuerdas, esta se constituye en una característica central del instrumento, ya que las melodías producidas estarán repartidas –a partir de esta disposición interválica no sucesiva- entre las diferentes órdenes o grupos de cuerdas, generando para su ejecución alternancias rápidas entre la pulsación del dedo pulgar y, en este caso, del dedo índice. En el toque del *T’ipi*, el pulgar cumple entonces una función melódica relevante; en la presente transcripción, su acción está representada mediante las notas con plica hacia abajo, mientras que las notas con plica hacia arriba indican la acción del dedo índice, ambos, accionan en alternancia o en simultaneidad según la canción, y pulsando con las características de sonoridad ya descritas, sobre la orden de cuerdas señalada por los números en círculo.

Antes de explicar algunos puntos de la transcripción, indicamos que el uso de la **división ternaria** para el pulso, es posiblemente una representación poco frecuente en la escritura del *wayno*, la cual tácitamente se ha estandarizado en estructuras rítmicas binarias. Al respecto, los valores aquí representados, deben ser entendidos solamente como una aproximación a las complejas divisiones o cuantizaciones internas que presenta esta música y esta interpretación. Ya que los “valores” rítmicos, en las diversas músicas andinas y en general en las músicas de tradición oral, exceden a las posibilidades de escritura con que cuenta el sistema convencional, para el presente caso hemos optado por la transcripción ternaria, determinada desde una sensación rítmica y pulsativa de estos waynos que, aunque sin ser “regular” en lo ternario, menos puede ser definida como pulsación binaria; es precisamente ésta sensación rítmica, que desafía a la dicotomía binario-ternario, la que se constituye en uno de los caracteres semánticos más importantes de los waynos cusqueños de provincias como Canas, Canchis, Espinar y Anta. Frente al insalvable desafío de lo sonoro ante la representación gráfica, nos queda manifestar que para estos casos, la grabación se constituye

---

<sup>2</sup> En idioma español: “*En el abra por donde he de irme*”. Traducción de José María Arguedas – 1949 (Osorio. p.14 )

en una guía de primera importancia para la reproducción de una musicalidad y sonoridad local, escuchar y vivenciar la interpretación de Julio Benavente Díaz será el mejor acercamiento sonoro al *T'ipi* y solo así la partitura encontrará coherencia con la expresión musical.

Respecto a la escritura del charango, la transcripción remite al **uso del “Temple natural”** en el cual ha sido interpretado el tema. Aunque don Julio Benavente denominaba “Temple La menor” y seguía las digitaciones y posturas del temple natural o La menor (se trata del mismo temple), frecuentemente afinaba el charango a un semitono o a un tono más de altura, transponiendo de esta manera sus canciones a la tonalidad a Si bemol menor (como en la versión aquí transcrita) o Si menor (como la versión del disco), posiblemente de acuerdo al registro de su voz o al “color” del canto.

Explicamos a continuación algunos elementos que por su especificidad en la ejecución del *T'ipi*, del rasgueo o del canto, son representados en la partitura de manera especial:

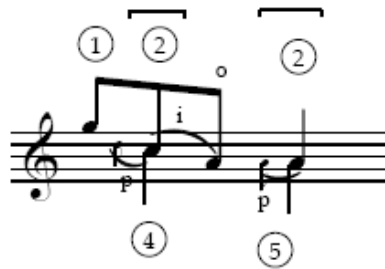
1. **Pulsación de cuerdas alternas:** Las notas de la melodía son ejecutadas en la orden indicada, alternando el pulgar (escrito con plicas hacia abajo) que pulsa hacia abajo y el índice (escrito con plicas hacia arriba) que pulsa hacia arriba. La ejecución del siguiente fragmento sería: Re en cuarto orden con pulgar / Mi en primer orden con índice / Mi a dos octavas en tercer orden con pulgar / Mi en primer orden con índice / Nuevamente Mi en primer orden con índice / Re en cuarto orden con pulgar / Do en cuarto orden con pulgar. (Fragmento de la primera frase).



2. **Pulsación de cuerdas simultáneas y con ornamento:** Siguiendo el planteamiento de las notas para el índice y notas para el pulgar de acuerdo a las plicas, algunas veces ambos dedos accionan simultáneamente para producir el unísono entre dos ordenes; en estos casos se indica ambas ordenes en la misma nota. En el siguiente fragmento, la ejecución de los unísonos, señaladas con una línea superior, sería: Do en segundo orden con el índice, y simultáneamente Do en cuarto orden “al aire” con el pulgar / (después del ligado:) La en el segundo orden “la aire” con el índice, y simultáneamente La en el quinto orden con pulgar. Respecto a los ornamentos, éstos son ejecutados solo a una de las ordenes, en este caso corresponde, las apoyaturas corresponden al pulgar, es decir la secuencia de toques de todo el fragmento sería: Sol en primer orden con el índice / Do en segundo orden con el índice simultáneamente a Re en cuarto orden con el pulgar, inmediatamente este Re es ligado a Do “al aire” en el cuarto orden, produciéndose así el unísono, seguidamente, en la misma prolongación del toque (sin dar un nuevo toque), el Do que suena en segundo orden es ligado a La “al aire” de la misma orden / La en quinto orden con el pulgar inmediatamente seguido de La en segundo orden “al aire” produciéndose el unísono. (Fragmento de la tercera frase).

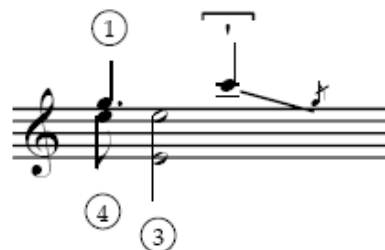


[ Gráfica 2 ]



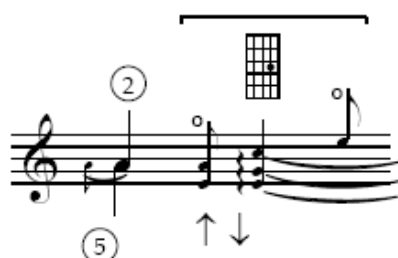
3. **Articulación de notas enfatizadas o "sacadas"**: Algunos sonidos son enfatizados con la idea de "sacar la nota" pulsándolos a manera de pellizcar la cuerda con dirección al interior de la caja de resonancia. Esta articulación es señalada con una **coma** sobre la respectiva nota. En el siguiente fragmento, la línea superior señala: Destacar la nota Do en primer orden, con índice, y luego glisar sin soltar la presión de la mano izquierda hasta la nota sol relativamente. (Fragmento de la primera frase).

[ Gráfica 3 ]



4. **Notas de menor intensidad**: En la textura del *T'ipi*, no todos los toques tienen una misma intensidad, las intensiones melódicas también son ejecutadas armónicamente recurriendo a las posturas fijas de los acordes de acompañamiento aunque con menor intensidad, para este caso, los "sonidos menores", están indicados en notas de formato pequeño. En el siguiente fragmento, la línea superior señala una sucesión de notas tocadas con el índice, siguiendo la dirección de las flechas y en menor intensidad respecto a las notas cantables. En el caso del segundo toque, las tres notas son tocadas a modo de arpeggio sobre la posición de Do mayor. (Fragmento de la tercera frase).

[ Gráfica 4 ]



5. **Canto con "semibemol"**: Algunos waynos están posiblemente vinculados con sistemas melódicos de aerófonos como el *Pinkuyullo* o *Pinq'ollo*, ello se deja traslucir en el canto cuando éste reproduce ciertos intervalos "propios" de aquellos instrumentos, los cuales, no corresponden al sistema temperado y por lo mismo son tanto más importantes en el reconocimiento de rasgos musicales de matriz local; es el caso del "cuarto grado" en la entonación de este canto. La línea superior señala que

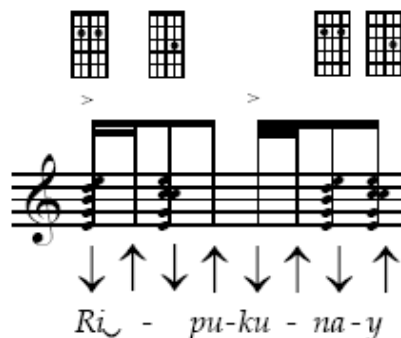
la nota Re es cantada algo mas grave de lo que correspondería al “cuarto grado” o cuarta justa. Esta característica del “cuarto grado” (y algunas veces el “quinto”) con entonación descendida sin llegar al semitono, es decir sin ser definitivamente bemol (en este caso Re bemol), se presenta cuando tal sonido “descendido” se desplazará a modo de “apoyatura” a un sonido inmediato grave, es decir, siempre que, el sentido melódico desciende; así sucede en la siguiente sílaba, donde el Re “semibemol” es reiterado a modo de ornamento que portamenta hacia el Do. (Fragmento de la segunda frase cantada).

[ Gráfica 5 ]



6. **Acompañamiento con Rasgueo y acentos:** Para el acompañamiento del verso cantado, los rasgueos siguen la célula rítmica aquí representada, mientras que los acordes van cadenciando permanentemente y en diversas partes del pulso de acuerdo al sentido melódico del canto; estos cambios de acorde están indicados con tablatura de “Pisadas” ubicadas cada una sobre su sílaba respectiva. Igualmente, la mano derecha, lejos de entrar en una repetición mecánica del rasgueo, asume un papel muy importante en la dinámica y matices del tema, imprimiendo la intencionalidad de los sonidos a través de la ejecución de acentos, éstos están siempre imbricados con los acentos idiomáticos del quechua y son ejecutados a distintos grados de intensidad de acuerdo a la sensibilidad expresiva. Los acentos y la dinámica son controlados por el giro de la mano derecha sobre la muñeca al ejecutar el rasgueo. Las flechas indican la dirección de los toques del rasgueo, los que son ejecutado siempre con el dedo índice. Como un ejemplo de este continuo armónico-rítmico, el siguiente fragmento indica la aparición permanente de acentos y el cambio frecuente de las pisadas sin “desfigurar” el patrón del rasgueo. (Fragmento de la primera frase cantada).

[ Gráfica 6 ]



# Ripukunay Q'asapatapi

Wayno cusqueño de la Pampa de Anta

Charango en  
Temple Natural

Versión de

Julio Benavente Díaz

Transcripción:

Omar Ponce Valdivia

♩. +/- 120

**T'ipi:**

Indice

y

Pulgar

Pisadas

para el

**Rasgueo:**

**Canto:**

Ri - pu - ku - na - y q' a - sa - pa - ta - pi, pa - sa - ku - na - y ca - mi - nu - cha - pi,  
Cha y we - qe t' a - kas - qay - si, cha y lla - ki simbras - qay - si,

ya - war we - qe - ta sim - bra y - qa - ni, lla - ki u - nu - ta t' a - ka y - qa - ni.  
qo - cha hi - na - ra q pu - ri - ri - sian, ma - yu hi - na - ra q hun - t' a - ri - sian.