

RAÚL GARCÍA ZÁRATE

FUNDAMENTOS PARA EL ESTUDIO DE SU VIDA Y OBRA

Camilo Pajuelo Valdez
012872174
Tesis de Maestría
Universidad de Helsinki
Facultad de Artes
Departamento de Musicología
Mayo, 2005

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion Faculty of Arts		Laitos – Institution Department of Arts	
Tekijä – Författare CAMILO PAJUELO VALDEZ			
Työn nimi – Arbetets titel RAÚL GARCÍA ZÁRATE, BASIS FOR THE STUDY OF HIS LIFE AND WORK			
Oppiaine – Läroämne Musicology			
Työn laji – Arbetets art Master		Aika – Datum May, 2005	Sivumäärä – Sidoantal 119 + 33 (Appendix)
Tiivistelmä – Referat <p>Raúl García Zárate is the Peruvian guitarist of greater significance in the 20th century. Despite his undeniable importance, there was not a systematic approach on his musical work. This thesis has the purpose to develop such approach by delimiting the main fields in the study of his life and musical work, taking into account the socio-cultural context in which they unfold and, also, the creative processes that operate in his artistic production.</p> <p>As a result of the systematization process of a considerable amount of sources, this thesis presents a division for the study of his life, which can be organized into three phases: first, infancy and youth in Ayacucho (1931–1949); second, the migration period in Cuzco and Lima, and the beginning of his recordings (1950–1977); and finally, the development of his artistic activity on international level (1978–2005). Since the socio-cultural influences on the artistic production, this chronology will help also toward an approach to the creative stages of Raúl García.</p> <p>Also, this study attempts to describe an aesthetic of the Raúl García's musical work. Then, it presents a classification of his repertoire which will be useful in an extensive analysis of his repertoire. This classification has taken into account the characteristics of musical practice (collective and individual repertoire) and socio-geographical factors (local styles and Andean social structure). Likewise, after introducing a conceptual framework on the entity of musical work, this thesis includes an analysis model applied to the two main creative processes of the musical work of Raúl García: arrangement, as a creative process, and performance, as a dynamic of the creative process.</p> <p>Finally, it is presented a selection of the main techniques of Raúl García's performance. Then, it is described the technical procedures (human body and hands position, production of sound, vibrato and pizzicato) and the processes of syncretism between the classic guitar and other techniques developed in the Andean context. In this framework, an evaluation is developed on the studies related to the guitar tunes used in Ayacucho and, specially, in the repertoire of Raúl García.</p> <p>Besides, the appendix of this thesis includes the chronology of life, a catalog of recordings, a list of musical works and transcriptions and, also, the materials for the musical analysis developed in this thesis.</p> <p>Among its main goals, this research contributes to improve our knowledge on Raúl García's life and creation stages. Also, it determines the extension of his repertoire and underlines the central issues that characterize his aesthetic one and individual style. These issues will be deepened in later investigations, based on an exhaustive analysis of the musical work of Raúl García.</p>			
Avainsanat – Nyckelord Raúl García Zárate, repertoire, creative process, arrangement, performance, guitar technical resources			
Säilytyspaikka – Förvaringställe Faculty of Arts			
Muita tietoja The author of this thesis will deliver to the library of the Department of Musicology a compact disc containing the personal interviews and a selection of music recorded between 1966 and 2001.			

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion Facultad de Artes		Laitos – Institution Departamento de Artes	
Tekijä – Författare CAMILO PAJUELO VALDEZ			
Työn nimi – Arbetets titel RAÚL GARCÍA ZÁRATE, FUNDAMENTOS PARA EL ESTUDIO DE SU VIDA Y OBRA			
Oppiaine – Läroämne Musicología			
Työn laji – Arbetets art Maestría		Aika – Datum Mayo, 2005	Sivumäärä – Sidoantal 119 + 33 (Apéndice)
Tiivistelmä – Referat			
<p>Raúl García Zárate es el guitarrista peruano de mayor trascendencia en el siglo XX. Pese a su innegable importancia, todavía no existía un estudio sistemático sobre su obra musical. Esta tesis procura llenar un vacío en el campo musicológico y tiene como propósito central la delimitación de áreas para el estudio de su vida y obra, teniendo en cuenta el contexto sociocultural en que se desenvuelven y los procesos creativos que operan en su producción artística.</p> <p>Luego del proceso de sistematización de una significativa cantidad de fuentes, este trabajo presenta una división para el estudio de su vida en tres etapas: primero, la infancia y juventud en la ciudad de Ayacucho (1931–1949); segundo, el proceso migratorio en Cuzco y Lima, y el inicio de su producción discográfica (1950–1977); y finalmente, el desarrollo de su actividad artística a nivel internacional (1978–2005). Debido a los condicionamientos socioculturales de la producción artística, esta cronología permitirá también una aproximación a las etapas creativas de Raúl García.</p> <p>Además, este trabajo intenta construir una estética de la obra musical de Raúl García. Así, propone una clasificación que servirá en el ulterior análisis de su repertorio. En esta clasificación, se toma en cuenta las características de la práctica musical (repertorio colectivo e individual) y los factores sociogeográficos que intervienen (estilos locales y estructura social andina). También, luego de establecer un marco conceptual sobre la entidad estética de la obra musical, esta tesis presenta un modelo para el análisis de dos principales procesos creativos en la obra de Raúl García: la adaptación como creación musical y la interpretación en tanto dinámica de recreación musical.</p> <p>Finalmente, se presenta una selección de los principales recursos técnicos de interpretación de Raúl García. De este modo, se describe los procedimientos (postura corporal y de las manos, producción de sonido, vibrato longitudinal, pizzicato andino) y se señala diversos procesos sincréticos a partir de las técnicas de la guitarra clásica y otras desarrolladas en el contexto andino. En este marco, se hace una evaluación del estado de la cuestión acerca de los estudios sobre las afinaciones empleadas en la guitarra ayacuchana y, especialmente, en el repertorio de Raúl García.</p> <p>En el apéndice se incluyen los cuadros con la cronología de vida, el catálogo general de grabaciones, la relación de obras y transcripciones musicales, asimismo, los materiales para el análisis musical desarrollado en esta tesis.</p> <p>Entre sus resultados principales, este estudio aporta un mayor conocimiento sobre las etapas de vida y creación de Raúl García. Asimismo, dimensiona de forma objetiva la extensión de su repertorio y pone en relieve los aspectos centrales que caracterizan su estética y estilo individual. Estos aspectos deberán profundizarse en una investigación posterior, basada en el análisis exhaustivo de la obra musical de Raúl García.</p>			
Avainsanat – Nyckelord Raúl García Zárate, repertorio, procesos creativos, adaptación, interpretación, técnica instrumental			
Säilytyspaikka – Förvaringställe Facultad de Artes			
Muita tietoa El autor de la tesis entregará a la biblioteca del Departamento de Musicología de la Universidad de Helsinki un disco compacto conteniendo las entrevistas personales y una selección de la obra musical grabada entre 1966 y 2001.			

ÍNDICE

PALABRAS INICIALES	VII
1. INTRODUCCIÓN	1
2. CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE LA GUITARRA ANDINA	6
2.1. El mundo andino en el siglo XX	6
2.1.1. Definición de lo andino: perspectiva histórica y social	6
2.1.2. Lo andino y las corrientes de pensamiento	8
2.1.3. Los procesos sociales: migración, violencia y globalización	10
2.2. Huamanga: sociedad y cultura	13
2.2.1. Antecedentes históricos	13
2.2.2. Génesis de una ciudad mestiza	14
2.2.3. La artesanía popular y los barrios coloniales	16
2.2.4. Fiestas y ceremonias	17
2.3. La guitarra andina	20
2.3.1. Asimilación de la guitarra al mundo andino	20
2.3.2. La guitarra como símbolo en la cultura andina	22
2.3.3. La guitarra en Huamanga	23
3. RAÚL GARCÍA ZÁRATE: EL RUMOR DE UN RÍO	25
3.1. Ayacucho: morada del alma (1931–1949)	25
3.1.1. La infancia	25
3.1.2. El aprendiz de músico	27
3.1.3. Las tradiciones de Huamanga	30
3.2. <i>Perlaschallay</i> : migración y nuevos espacios (1950–1977)	32
3.2.1. El andén de las despedidas: Cuzco y Lima	32
3.2.2. Actividad musical en Lima	33
3.2.3. Abriendo surcos en la ciudad	35

3.3. Un provinciano del mundo (1978–2005)	40
3.3.1. En la senda del arte	40
3.3.2. Proyección internacional	42
3.3.3. El público y los reconocimientos	47
4. EL REPERTORIO DE RAÚL GARCÍA ZÁRATE	48
4.1. Práctica musical colectiva e individual	48
4.1.1. Repertorio colectivo: canto y acompañamiento instrumental	48
4.1.2. Repertorio individual	52
4.2. Componentes sociales	59
4.2.1. Espacio geográfico: estilos locales y espacio sonoro	59
4.2.2. Estructura social: la encrucijada del estilo indígena, mestizo o señorial	63
5. PROCESOS CREATIVOS EN LA OBRA DE RAÚL GARCÍA ZÁRATE	67
5.1. Las adaptaciones musicales	67
5.1.1. La adaptación como creación musical	67
5.1.2. Repertorio modélico: procesos de adaptación en <i>Helme</i>	71
5.2. La interpretación: dinámica de recreación musical	79
5.2.1. La interpretación como creación musical	79
5.2.2. Procesos de recreación: análisis de improvisación y cambios estructurales en la interpretación	82
6. TÉCNICA INSTRUMENTAL DE RAÚL GARCÍA ZÁRATE	86
6.1. Técnicas artísticas y sincretismos culturales	86
6.2. La postura del cuerpo y de las manos	88
6.3. El sonido: producción de sonido y vibrato longitudinal	91
6.4. Temples o afinaciones	94
6.5. Pizzicato andino	101

7. CONCLUSIONES		105
FUENTES		109
a) Partituras: transcripciones y adaptaciones		109
b) Entrevistas		111
c) Discografía		112
d) Bibliografía		114
APÉNDICES		120
Apéndice A	Etapas para el estudio de la vida y obra musical de Raúl García Zárate	121
Apéndice B	Catálogo general de grabaciones de Raúl García Zárate	124
Apéndice C	Relación general de obras de Raúl García Zárate	131
Apéndice D	<i>Helme</i> . Texto del huayno, resumen del argumento y transcripción musical	138
Apéndice E	Listado general de transcripciones musicales de las adaptaciones de Raúl García Zárate	145
Apéndice F	Introducciones del huayno <i>Adiós pueblo de Ayacucho</i>	150

PALABRAS INICIALES

El año 1995, conocimos personalmente al maestro Raúl García Zárate, cuando trabajamos en un taller de guitarra andina, en las aulas del Conservatorio Nacional de Música de Lima. En realidad, lo había escuchado por primera vez, en vivo, en uno de los recitales que ofreció en el Teatro Municipal, a fines de los años 80 y mucho antes, durante mi infancia, a través de los discos de vinilo que mi madre escuchaba, cantando, recordando los aromas y la música de la tierra ayacuchana. Fue entonces, en 1995, cuando empezó a germinar este trabajo de investigación. Durante las diversas sesiones, talleres, entrevistas, ensayos y espontáneas conversaciones fuimos profundizando el conocimiento sobre su esencial trabajo artístico. Nuestra labor dio un primer fruto en 1996: el primer volumen de *Guitarra Andina, cuadernos de estudio*. Luego de casi una década, esta tesis constituye un nuevo paso en la tarea que hemos asumido para la sistematización de la vida y obra de Raúl García Zárate, labor que seguiremos desarrollando en el futuro.

Durante las revisiones finales para la entrega de esta tesis, recibimos la amarga noticia del fallecimiento del guitarrista Amílcar Gamarra. Este hecho nos afecta, no solo porque se trata de la partida de un amigo y uno de los más queridos músicos ayacuchanos, sino también de un notable maestro de la guitarra andina. Este trabajo es un modesto tributo a los cultores de este estilo de la guitarra popular en el Perú, quienes a través del tiempo, generación tras generación, pulen el sutil canto rodado de su expresión artística.

Debo agradecer a las personas e instituciones que colaboraron en la concepción, preparación y culminación de esta tesis. En principio, al profesor Alfonso Padilla, quien ha guiado nuestro trabajo de investigación; al profesor Eero Tarasti, por sus enseñanzas y por su calidad humana e intelectual; al profesor Kai Lassfolk, por las lecciones y facilidades brindadas para el uso del laboratorio del Departamento de Musicología. A mi padre Luis, con quien aprendimos a trazar nuestras primeras letras; a *mama* Blanca, quien nos enseñó a

amar el mundo quechua; a mis hermanos quienes, en la distancia, nos inspiraron y dieron fuerza. A los colegas y amigos que, a veces desde remotos lugares, tuvieron la disposición de compartir sus puntos de vista y contribuyeron con el envío de fuentes y datos para este trabajo. También, a mi compañera Laura, por sus lecturas, comentarios y sugerencias a estos textos. Quiero, asimismo, dejar constancia de mi gratitud, por su paciencia y disposición, al maestro Raúl García Zárate y a su familia, pues sin su valioso aporte no habría sido posible culminar este trabajo. Finalmente, deseo agradecer al Programa Internacional de Becas de la Fundación Ford, por el estipendio que hizo posible, en los distantes caminos finlandeses, emprender y concretar esta fascinante aventura intelectual.

El autor

Helsinki, 24 de mayo de 2005

1. INTRODUCCIÓN

Raúl García Zárate, uno de los patriarcas de la guitarra peruana, es el guitarrista andino de mayor trascendencia en el siglo XX. En 60 años de trayectoria artística, ha interpretado sus adaptaciones para guitarra en los más prestigiosos escenarios y festivales, desarrollando una destacada carrera internacional en América, Europa y el continente asiático. Además, paralelamente, ha producido una significativa discografía como solista de guitarra y también integrando diversas agrupaciones. Sus méritos como difusor de la cultura musical andina han sido reconocidos, en reiteradas ocasiones, por importantes instituciones tanto en el Perú como en otros países. Raúl García personifica el inusitado caso de un concertista de guitarra que goza de una enorme popularidad.

No obstante, la musicología peruana pareciera no haber sopesado aún la trascendencia de estos hechos, pues no se ha preocupado aún por emprender estudios sistemáticos y serios sobre la obra musical de Raúl García, patrimonio en el que, además, la complejidad social del mundo andino se encuentra muy bien representada. Para ilustrar esta actitud displicente o descuidada, solo hay que mencionar que, entre otras serias omisiones, en el IV tomo del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (1999) simplemente no existe una entrada dedicada a Raúl García.

De otra parte, entre los cientos de artículos periodísticos que se han publicado sobre Raúl García, se difunden muchas imprecisiones y declaraciones desmedidas sobre acontecimientos de su vida o cuando se ocupan de algunos aspectos de su obra. Inclusive, hemos encontrado repetidamente en varios artículos, algunos de los cuales pertenecen a respetados periodistas, músicos e investigadores, proposiciones tales como “Raúl García tiene más de mil temas de todo el Perú trabajados para guitarra solista”. Ante estos hechos, nos preguntamos entonces si somos testigos de la invención de ciertos mitos en torno a la imagen de Raúl García o si, a falta de conocimientos objetivos, se recurre a una realidad inventada. Entendemos que esto ocurre sin mala intención: responde a la motivación de una simpatía sincera por la música y la personalidad de Raúl García.

Es necesario examinar la obra de Raúl García desde una perspectiva científica. Solo de este modo, podremos generar conocimientos fundamentados que nos ayuden a comprender mejor su obra y a valorar la significación de sus aportes culturales y artísticos. En consecuencia, por un lado, esta tesis procura cubrir un evidente vacío en la musicología peruana y, por otro lado, comprende una primera etapa en la sistematización y análisis de la vida y obra de Raúl García. Nuestra preocupación central, en esta oportunidad, es la organización de los distintos aspectos que competen tanto su vida como su obra. Nos interesa definir y delimitar las áreas de estudio y, en base a ello, ensayar algunos criterios para el análisis musical. En este trabajo no pretendemos abarcar un análisis exhaustivo de su obra, lo cual, debido a la extensión y complejidad del corpus musical, solo podrá ser posible en una investigación de largo aliento. En cambio, consideramos necesario ahora definir los campos de acción para un posterior proceso analítico que abarque, en una situación ideal, su obra completa. Así, en base a un terreno claro, se podrá abordar problemáticas como la definición del estilo individual, ahondar en los procesos creativos, además de incrementar nuestro conocimiento sobre los elementos constitutivos de la música andina y, en particular, sobre las expresiones musicales mestizas en el Perú.

Existen pocas publicaciones especializadas sobre Raúl García. Entre éstas, podemos mencionar el artículo periodístico de José María Arguedas escrito en 1966, a propósito del lanzamiento del primer disco de vinilo de Raúl García. Se trata de un texto modélico en su género y en donde el autor señala de manera muy aguda muchos de los aspectos claves de su obra. También, el antropólogo Rodrigo Montoya ha publicado varios artículos en los que se ocupa de Raúl García y, en general, de la práctica guitarrística en los Andes. Entre los estudios y publicaciones desarrolladas por otros músicos, en 1983, Bruno Montanaro cita a Raúl García en su libro sobre la guitarra hispanoamericana, cuando se refiere a la música andina y a las afinaciones de la guitarra peruana. En esta misma temática, en 1987, Arturo Kike Pinto se ocupa de las afinaciones de la guitarra en Ayacucho, citando a Raúl García entre sus informantes. Un año antes, en 1986, Bernd Stahl publicó, en Alemania, por primera vez transcripciones musicales de las adaptaciones de Raúl García. En 1988, Javier Echeopar hizo lo

propio en el Perú; además, junto a sus transcripciones, publicó algunas notas generales sobre Raúl García y una explicación detallada de los recursos técnicos para interpretar las piezas transcritas. En 1996, se publicó el primer volumen de la serie de cuadernos didácticos de guitarra andina con transcripciones del autor de esta tesis. La revista *Cuadernos de Música Peruana* publicó transcripciones de Melvin Taboada en 1995 y de Javier Molina en 2000. En 2004, Octavio Santa Cruz hace una somera referencia de Raúl García en su libro *La guitarra en el Perú* y, este año, se publicó una nueva antología con las transcripciones de Rolando Carrasco. Muchos otros músicos han realizado transcripciones o ensayos sobre Raúl García y su obra musical, pero estos trabajos no han sido publicados aún. Entre estos autores, podemos mencionar a Jorge García Yáñez, Thierry Rougier, Fernando Martínez y José Pino.

El marco teórico-metodológico de esta monografía se basa en la aplicación de elementos de la antropología musical y del concepto de bimusicalidad de Mantle Hood. Por un lado, las entrevistas y participación activa con Raúl García permitieron vincular los enfoques étnico y ético en este estudio. Por otro lado, este trabajo es el resultado parcial de un proceso de aprendizaje del estilo de la guitarra andina, así como de la traducción de sus elementos y estructuras sonoras al código escrito, mediante la elaboración de transcripciones musicales. Desde esta perspectiva, atendiendo los objetivos de esta investigación, fue necesario primero generar una base de datos tras la sistematización de una considerable cantidad de fuentes, muchas de las cuales nos fueron proporcionadas por el propio Raúl García. Luego, según las necesidades de cada capítulo y considerando el tipo de fuentes consultadas, hemos empleado distintos enfoques metodológicos. Así pues, para los capítulos 1 y 2, que podemos considerar contextuales en esta investigación, nos hemos valido de fuentes históricas y sociológicas respectivamente; mientras que para los capítulos 3, 4 y 5, donde nos concentramos en algunos aspectos de la obra musical, nos servimos de variadas herramientas de análisis musicológico: análisis musical tradicional, elementos del análisis paradigmático y empleo de sonogramas. Por un lado, con los capítulos contextuales se presenta un elemento teórico subyacente: la relación entre el contexto y el texto, entre la vida de Raúl García, su contexto social y su

influencia en la obra artística. Por otro lado, en los capítulos centrales se intenta construir una estética de la obra musical de Raúl García. Para ello, nos valemos de algunas perspectivas de la semiótica de la cultura, interpretando el concepto de semiosfera de Yuri Lotman y de espacio musical de Eero Tarasti, para aproximarnos a la problemática sociocultural y simbólica de la obra de Raúl García. Asimismo, para esta tarea, nos valemos de algunos enfoques lingüístico-filosóficos sobre la entidad de la obra musical, empleando dos nociones de Charles Peirce: prototipo (*type*) e instancia (*token*).

Para abordar en esta tesis la problemática referida, hemos organizado nuestro trabajo de la siguiente manera: en el segundo capítulo, sobre la base de algunas fuentes básicas, se da una visión somera sobre el marco conceptual para el estudio de lo andino y la historia de la ciudad de Huamanga. Asimismo, en este capítulo abordamos de manera general la problemática de la asimilación de la guitarra en el universo andino y, especialmente, en el orbe huamanguino. Luego, en el tercer capítulo, presentamos una versión resumida de la biografía de Raúl García, con la cual introducimos una propuesta de división de etapas para el estudio de su vida y obra. En el cuarto capítulo nos ocupamos del repertorio colectivo e individual de Raúl García y formulamos, igualmente, una división de áreas para el ulterior análisis musicológico de este corpus musical. En el quinto capítulo desarrollamos una propuesta analítica que contiene una doble perspectiva para examinar los procesos creativos en la obra musical de Raúl García. De este modo, se estudia su actividad creadora no solo como intérprete de la guitarra andina, sino también como adaptador y compositor. Finalmente, en el sexto capítulo, describimos los recursos técnicos más relevantes de Raúl García y hacemos una evaluación del estado de la cuestión respecto a las afinaciones que son empleadas en su obra guitarrística.

Finalmente, el apéndice de esta tesis contiene seis secciones: primera, los cuadros con la cronología de Raúl García; segunda, un catálogo general de discos de vinilo, casetes y discos compactos tanto de su repertorio colectivo como individual; tercera, una relación general de sus adaptaciones para guitarra solista, con indicación de templos y tonalidades utilizadas; cuarta, los textos literarios y la transcripción musical para el análisis de la adaptación *Helme*; quinta, un listado general de las transcripciones musicales que se han realizado

sobre la obra de Raúl García; y finalmente, incluimos transcripciones musicales y un sonograma para el análisis de las introducciones del huayno ayacuchano *Adiós pueblo de Ayacucho*.

Las figuras y transcripciones incluidas en esta tesis han sido elaboradas por el autor de la misma, a excepción de los casos en que se indica otra autoría. Asimismo, es necesario aclarar que, antes de culminar este trabajo, no fue posible acceder a las fuentes necesarias para confirmar las fechas de algunos acontecimientos biográficos y la discografía de discos de vinilo grabada por Raúl García. En consecuencia, tanto en el cuerpo de la tesis como en el apéndice, indicamos cuando se trata de fechas aproximadas y presentamos el orden de la discografía según la numeración que aparece en los códigos de dichas grabaciones.

2. CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE LA GUITARRA ANDINA

2.1. El mundo andino en el siglo XX

2.1.1. Definición de lo andino: perspectiva histórica y social

El marco teórico y conceptual de los estudios andinos es aún motivo de arduos debates entre los científicos sociales. El historiador Manuel Burga señala que en el Perú han existido periodos de auge de lo occidental, como los siglos XVI, XVII y XIX, en los que lo andino –a pesar de su significativa presencia– se disimula u oculta para sobrevivir. Además, señala:

También han existido periodos de abierta presencia de lo andino, de aparente fracaso de lo occidental, como los siglos XVIII y XX, cuando Europa dejaba hacer, reconocía la relatividad de su cultura y cuestionaba su universalidad [...] se redescubre lo propio, lo indígena, se lo revalora e incluso se trata de rescatarlo.¹

No existe pues una concepción unívoca sobre lo andino: su definición cambia con el contexto histórico y social. El mismo autor sostiene que, originalmente, lo andino fue un proceso civilizatorio que gozaba de una enorme coherencia interna, pero que fue interrumpido por el largo y brutal periodo de dominación española en los Andes.² Durante esta etapa, una estructura económica fundamentalmente agraria y un ordenamiento social basado en la comunidad se fueron transformando, paulatinamente, en una enorme economía minera organizada para enriquecer a la corona española y sus metrópolis.³ De este modo, a través del periodo colonial, lo andino se traducía en lo subalterno, lo dominado. Lo indio y lo autóctono era mirado con desprecio: Jinés de Sepúlveda había señalado que los indios carecían de alma y que, por tanto, podrían ser

¹ Manuel Burga, “Lo andino hoy en el Perú”, 2001.

² *Ibid.* Para tener una idea más clara de la ferocidad de este hecho, debemos tener en cuenta que solo durante las primeras ocho décadas de la Colonia se exterminó casi al 70 % de la población indígena: unos siete millones de indios fueron asesinados en el Perú. [Es probable que el total de víctimas supere las cifras del genocidio contra el pueblo judío en manos del régimen nazi]. José María Arguedas, *Indios mestizos y señores*, 1989, 9.

³ Manuel Burga, *op. cit.*

clasificados en la categoría de bestias y tratados como tales;⁴ mientras que, como señala el antropólogo Rodrigo Montoya, los cronistas hispánicos e historiadores recibían el encargo de la corona para presentar a los incas como salvajes, paganos e indignos de respeto.⁵

A comienzos del siglo XVII, aparecen dos nombres claves para la historiografía andina y la afirmación de una identidad mestiza o india: el Inca Garcilaso de la Vega y Felipe Guamán Poma de Ayala. Por un lado, en 1609, Garcilaso publicó sus *Comentarios reales de los incas*. Al respecto, Montoya menciona que “[e]ste libro fue decisivo para que en Europa el naciente ideal de la modernidad se nutriera del sueño de un reino sin hambre”.⁶ Garcilaso, que era hijo natural de un noble andaluz y de una princesa inca, vivió exiliado en España hasta el día de su muerte. Por otro lado, en 1615, Guamán Poma envió una carta al rey de España, conteniendo más de mil páginas y doscientos dibujos bajo el título *Nueva crónica y buen gobierno*. En esta carta, el cronista de origen indio, quien aprendió a escribir sirviendo de ayudante a un extirpador de idolatrías, comunicaba al rey lo que había ocurrido después de la conquista, en 1532, y le aconsejaba para que convirtiera a los españoles en cristianos.⁷ Como señala Montoya, la obra de Guamán Poma no influyó en la élite andina colonial. Sin embargo, más de tres siglos después, su tardía publicación en Francia (1936) produjo un gran impacto en las ciencias sociales.⁸

La rebelión de Túpac Amaru II (1780–1781) prácticamente terminó con la alianza que existía entre las élites indígenas y los conquistadores.⁹ Esta ruptura implicó la pérdida de la posibilidad de que las lenguas indígenas pudieran escribirse libremente.¹⁰ Burga precisa que los sectores criollos o europeos entendían este hecho histórico como “un movimiento que comenzó a identificarse con el pasado y terminó como el promotor del enfrentamiento entre la barbarie (lo indígena) y la civilización (lo occidental)”.¹¹

⁴ José María Arguedas, *op. cit.*, 9.

⁵ Rodrigo Montoya, “Historia, memoria y olvido en los Andes quechuas (uno)”, 1998.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Montoya sostiene que Túpac Amaru conoció el libro de Garcilaso y que esto explica la prohibición de su lectura después del levantamiento de 1780. *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Manuel Burga, *op. cit.*

Respecto a los pensamientos que han prevalecido en numerosos estudios etnográficos sobre la sociedad andina, Karsten Paerregaard señala que

La cultura e identidad andina son concebidas como un conjunto de prácticas sociales y estructuras mentales que han persistido casi 500 años de dominación occidental y hoy en día sobreviven en formas parecidas a las de la época precolombina.¹²

Sin embargo, tras la idea de continuidad histórica, lo andino se vincula a un concepto de sociedad rural, homogénea y estática. Así, no se cuestiona la imagen del mundo andino como una entidad desconectada con el resto de la sociedad nacional; y, por lo mismo, tampoco se presenta alternativas a problemas conceptuales y metodológicos inherentes al concepto de lo andino.¹³ En consecuencia, Paerregaard sostiene que es necesario realizar una revisión crítica de lo andino como un mundo rural y aislado, tomando en cuenta los diversos factores migratorios, económicos, políticos y culturales que han transformado a la sociedad andina contemporánea.¹⁴

2.1.2. Lo andino y las corrientes de pensamiento

A fines del siglo XIX y en los albores del siglo XX, las perspectivas sobre el indio se ven reflejadas en dos corrientes ideológicas contrapuestas: primero, el hispanismo, liderada por el historiador Riva Agüero y el filósofo Víctor Andrés Belaúnde; segundo, el indigenismo, iniciada por el arqueólogo Julio C. Tello. Al respecto, José María Arguedas menciona que

El ‘hispanismo’ se caracteriza por la afirmación de la superioridad de la cultura hispánica [...] y da valor a lo indígena en las formas mestizas. Proclama la grandeza del Imperio incaico pero ignora, consciente o tendenciosamente, o por falta de información, los vínculos de la población nativa actual con el tal Imperio.¹⁵

En cuanto a las ideas de estas corrientes de pensamiento, es ilustrativo observar la postura de sus representantes respecto a las obras de Garcilaso de la Vega y Guamán Poma. Por un lado, según Arguedas, Riva Agüero consideraba a

¹² Karsten Paerregaard, “Procesos migratorios y estrategias complementarias en la sierra peruana”, 2000, 69.

¹³ *Ibid.*, 70.

¹⁴ *Ibid.*, 69, 71.

¹⁵ José María Arguedas, *op. cit.*, 10–11.

Garcilaso como “un símbolo del mestizaje imperial: es excelso porque es el fruto del cruce de dos *razas* en el plano más elevado”.¹⁶ También, Raúl Porras, historiador y discípulo de Riva Agüero,¹⁷ lanzaba un estudio injurioso y panfletario contra la obra de Guamán Poma, a quien califica como “un indio resentido y un autor folklórico.”¹⁸ Por otro lado, el arqueólogo Julio C. Tello se proclamaba indio, veía con buenos ojos la publicación de la obra de Guamán Poma, a la cual consideraba como el testimonio más relevante para el estudio de la Colonia y del Imperio incaico. Al mismo tiempo, asombraba al mundo con sus descubrimientos arqueológicos de la antigüedad peruana.¹⁹

En 1926, José Carlos Mariátegui fundó la revista *Amauta* dando inicio a la corriente indigenista en las artes, en el Perú. Al respecto, Arguedas menciona que la revista se convirtió en un medio en el que los escritores provincianos denunciaban el estado de servidumbre de la población indígena, para la cual las condiciones de vida no cambiaron después de la independencia del país.²⁰ Luego, el Dr. Luis E. Valcárcel, uno de los colaboradores de *Amauta* y uno de los más extremos antihispanistas, fue el iniciador de la enseñanza universitaria de la disciplina antropológica.²¹ Arguedas subraya que la investigación sistemática de la cultura en el Perú y de la sociedad rural es una consecuencia lógica del movimiento indigenista. Al respecto, añade:

La antropología cultural ha alcanzado en el Perú un nivel mediano pero lo ha hecho rápidamente. Y ha estimulado a otros estudios especializados, como el de la lingüística, que tenían y tienen un importancia apremiante para el conocimiento de la realidad social del país [...] El desarrollo de la antropología ha coincidido con el desencadenamiento de las luchas sociales que tienen un trasfondo no sólo económico en un país como el nuestro, sino un denso trasfondo cultural.²²

¹⁶ *Ibid.*, 10.

¹⁷ Arguedas menciona que luego Riva Agüero se declaró partidario del fascismo, lo que no ocurrió con Belaúnde. *Ibid.*, 10.

¹⁸ *Ibid.*, 11.

¹⁹ *Ibid.*, 11.

²⁰ *Ibid.*, 13–14. En cuanto a la narrativa indigenista, Arguedas además señala que ésta no solo se circunscribe al indio sino a todo el contexto social al que pertenece. En consecuencia, se refiere también al señor o criollo y al mestizo. *Ibid.*, 15.

²¹ Entre 1945 y 1947, Valcárcel fue Ministro de Educación Pública. Desde 1931 se incorporó a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos como catedrático de Historia del Perú; asimismo, entre 1946 y 1961, inició los cursos de Historia de la Cultura Peruana e Introducción a la Etnología. Carlos Lecaros, “Luis E. Valcárcel: indigenismo y condición humana”, 2004.

²² José María Arguedas, *op. cit.*, 15–16.

Por su parte, Burga menciona que el término “indigenista” fue utilizado muchas veces para calificar despectivamente a estos movimientos intelectuales, culturales y políticos. También, cita al antropólogo Marshall Sahlins para referirse al proceso de invención de tradiciones que devino en el Renacimiento en Europa,²³ donde este proceso es reconocido como “un genuino renacer cultural, los inicios de un futuro progresivo”. En cambio, cuando esto sucede en el Tercer o Cuarto Mundo se lo considera como una “señal de decadencia cultural, una artificial recuperación, lo cual solamente llega a ser un simulacro de regreso a un pasado muerto”.²⁴ De este modo, señala Burga, “los comprometidos con esta actitud son calificados de indigenistas, peligrosamente pro-indios, defensores de la barbarie, mesiánicos y milenaristas.”²⁵

2.1.3. Los procesos sociales: migración, violencia y globalización

Paralelamente a los debates ideológicos –muchas veces estériles– sobre lo indio, durante la primera mitad del siglo XX, un profundo fenómeno social empezaba a gestarse: los procesos migratorios que se iniciaron en los años 20. Hacia la mitad del siglo, estos procesos ya transformaban definitivamente el rostro de Lima. Al respecto, Carlos Iván Degregori describe:

Vinieron los años 50 y 60, el desarrollo capitalista, profundas transformaciones en el agro, sequías excepcionales, grandes migraciones y casi de la noche a la mañana, vertiginosamente, ellos estaban allí, en los arenales que rodean Lima y las principales ciudades costeñas [...] En realidad, habían comenzado a llegar de manera más bien subrepticia desde los años 20; pero ahora estaban aquí, visibles, desafiantes y, en la mayoría de los casos, para quedarse definitivamente.²⁶

Moisés Suxo refiere que “[l]a demografía del Perú, desde la segunda mitad del siglo pasado, ha crecido aceleradamente en particular Lima que aumentó su población en doce veces más de lo que tenía en 1940.”²⁷ Por su parte, Arguedas

²³ *El Kalevala* finlandés puede ser un buen ejemplo del proceso de invención de tradiciones. En este libro épico, Elias Lönnrot sistematizó y reelaboró un repertorio de cantos populares que se transmitían generacionalmente. Estos estaban dispersos en el territorio de Finlandia y luego de su publicación, en 1835, se transformaron en el referente mítico del folklore finlandés y en un símbolo de su identidad nacional. Joaquín Fernández; Úrsula Ojanen, “Introducción” en *El Kalevala*, 1998, 34.

²⁴ Manuel Burga, *op. cit.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Carlos Iván Degregori, “El otro ranking: De música ‘folklórica’ a música nacional”, 1981, 34.

²⁷ Moisés Suxo, “La etnicidad en la evolución económica de los aimaras de Lima”, 2004.

menciona que “[l]a apertura de las carreteras rompió el aislamiento que la bárbara geografía había impuesto al Perú”, los indios invadían las ciudades en busca del ascenso social o la mejoría económica que jamás encontrarían en la hacienda.²⁸ En consecuencia, el viejo orden social se estremecía; las autoridades se vieron de pronto sorprendidas frente a la repentina población de los extensos trozos de desierto que rodeaban la capital:

Los inmigrantes construyen allí, en pleno desierto, en invasiones relámpago y en una sola noche, “barriadas”, poblaciones clandestinas. [...]

La Iglesia misma sacude sus cimientos ante el desarrollo “imprevisto” o “imprevisible” de los sucesos. No menos de seiscientos mil campesinos de haciendas y comunidades andinas, casi todos monolingües quechuas, en alianza con las clases empobrecidas de la ciudad, han invadido la capital; hay otras centenas de millares en las ciudades importantes de la sierra y la costa, rodeándolas.²⁹

Además, durante el angustioso periodo de violencia política que sacudió el país, entre los años ochenta y noventa, la situación se agudizó. Nuevas olas de migrantes prácticamente huyeron hacia la capital, en busca acaso de un ilusorio espacio de seguridad. Ante estas transformaciones sociales y su incidencia en la concepción sobre lo andino, como hemos visto, Paerregaard afirma:

El concepto de lo andino ha surgido como una entidad geográficamente confinada en zonas rurales, históricamente desvinculada de la sociedad nacional y culturalmente separada del mundo criollo lo cual ha llevado a muchos estudios antropológicos a exotizar y esencializar la vida de la población andina, olvidando el papel que juegan los procesos migratorios, los conflictos políticos y otros cambios sociales en la sociedad andina.³⁰

En el escenario del siglo XX, aquello que concebimos como lo andino se convirtió en un actor fundamental en la sociedad peruana y en el debate para la constitución de un proyecto nacional. En este contexto, Arguedas entendía el problema de la integración nacional no como una aculturación sino como un proceso en el cual sería posible la conservación o intervención triunfante de algunos de los rasgos característicos de la tradición viviente hispano-quechua, que conservó muchos rasgos de la incaica.³¹ Desde su perspectiva, la integración de las culturas criolla e india, históricamente confrontadas, se había iniciado con

²⁸ José María Arguedas, *op. cit.*, 16.

²⁹ *Ibid.*, 17.

³⁰ Karsten Paerregaard, *op. cit.*, 69.

³¹ José María Arguedas, *op. cit.*, 18.

los movimientos migratorios. Es más, Arguedas confiaba tenazmente en la pervivencia de las formas comunitarias de trabajo y en la vinculación social:

[C]reo que en el Perú, las grandes masas insurgentes lograrán conservar muchas de sus viejas y pervivientes tradiciones: su música, sus danzas, la cooperación en el trabajo y la lucha, sin la cual no habrían podido elevarse a la altura en que se encuentran, aunque todavía habiten las zonas marginales de las ciudades: los cinturones de fuego de la resurrección y no únicamente de la miseria como ahora las denominan [...] Creemos que el quechua alcanzará a ser el segundo idioma oficial del Perú y que se impondrá la ideología que sostiene que la marcha hacia delante del ser humano no depende del enfrentamiento devorador del individualismo sino, por el contrario, de la fraternidad comunal.³²

Burga explica que el siglo XX terminó tempranamente, hacia 1991, con la derrota de los socialismos, el triunfo de la economía de mercado y la imparable globalización. Esta última, afirma, “parece ser sinónimo de una nueva aculturación [...] que pone a la defensiva a las tradiciones propias, nacionales, y lógicamente a lo andino.”³³ Respecto a la definición de lo andino en el nuevo contexto, añade:

[L]a mayoría –ahora– concuerda en definir las naciones como comunidades multiétnicas, multiculturales, donde la diversidad es la norma y lo definitorio es la capacidad de sus miembros de sentirse, de una manera imaginariamente igualitaria, miembros de una misma comunidad. [...] una nación puede legítimamente considerarse como un mosaico.³⁴

No obstante, el autor también señala que la resistencia de lo nacional se torna férrea.³⁵ Además, debido a la histórica paradoja de nuestro ser nacional: negar lo andino y sentirlo propio o sentirlo muy presente y darlo por ausente, “lo andino hoy –aunque frecuentemente manipulado demagógicamente– ha ganado terreno, cultural y políticamente, se ha mimetizado entre nosotros y ya no lo podemos, o queremos ver.”³⁶

³² *Ibid.*, 20.

³³ Manuel Burga, *op. cit.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ El pasado mes mayo en Francia, la mayoría de los sufragantes votó por el “no” en la consulta para la ratificación de la Constitución de la Unión Europea. Este hecho puede ilustrar la resistencia de lo nacional frente a los procesos de globalización en el mundo.

³⁶ *Ibid.*

2.2. Huamanga: sociedad y cultura

2.2.1. Antecedentes históricos

Apenas siete años después de la incursión española en el territorio inca, Cuzco y Lima se habían consolidado como ejes de la administración colonial y la fundación de otro asiento, en medio de ambas ciudades, era de gran interés geopolítico para los conquistadores. Por lo tanto, el 29 de enero de 1539, se fundó San Joan de la Frontera de Guamanga, inicialmente, sobre el territorio actual de Huamanguilla.³⁷ El término “de la frontera” alude a la resistencia contra los colonizadores, encarnada en este caso por Manco Inca. El acecho del Inca rebelde fue un estigma permanente en la historia de la nueva ciudad colonial. Este mismo hecho explica porqué, tan solo un año después, se decide trasladar la ciudad a los llanos aborígenes de Pukaray, el 1 de abril de 1540, en busca de mayor seguridad para sus pobladores.³⁸

Con todo, éste no fue el inicio de la historia de lo que hoy conocemos como Huamanga. Como hemos visto, la ocupación hispánica implicó la ruptura de un proceso civilizatorio que se había iniciado, en esta zona, hacia el año 15000 a.C. en Pacaicasa, uno de los más tempranos complejos culturales que conocemos en los Andes. También, la cultura Huarpa floreció entre los años 100 a.C. y 500 d.C., ciclo conocido como la época de los Desarrollos Regionales; luego, la cultura Wari, entre los años 500 d.C. y 1000 d.C., considerada como el primer imperio andino; y finalmente, el imperio Inca que solo pudo fundar su centro administrativo en la ciudad de Vilcashuamán después de vencer la férrea resistencia de los Chankas (una de las naciones andinas posteriores a la cultura Wari). En consecuencia, como Enrique González Carré menciona: “[...] cuando los españoles llegan a este espacio, entre 1539 y 1540, encuentran un territorio ocupado básicamente por múltiples grupos étnicos de procedencia muy diversa”.³⁹

³⁷ Enrique González Carré *et al.*, *La ciudad de Huamanga. Espacio, historia y cultura*, 1995, 29.

³⁸ *Ibid.*, 30–31. Los españoles veían en las huestes incas reproducirse el rostro de los propios moros, que fueron derrotados solo tras siete siglos de ocupación de la península ibérica.

³⁹ *Ibid.*, 27.

2.2.2. Génesis de una ciudad mestiza

La complejidad cultural y el nuevo orden social impuesto tuvieron su impacto en la estructura y posterior crecimiento de la ciudad, así como en la arquitectura y la diversidad de sus expresiones culturales. González Carré describe al nuevo contexto histórico como un mundo andino cuya población y cultura rodeaba al núcleo occidental naciente. Además, el autor señala:

[L]as posiciones en el espacio urbano de Huamanga no han variado mucho en la historia de la ciudad: su centro histórico o casco colonial siempre ha sido el lugar de residencia de blancos y mestizos y la expresión física del poder político, económico y religioso. Los barrios coloniales y los que se desarrollan posteriormente son lugares para que vivan indios traídos o huídos [sic], y pobres, circundando este casco señorial urbano.⁴⁰

En efecto, existe una correspondencia entre la división física de la ciudad y su composición social. La población original estaba compuesta por unos cientos de personas entre indios, españoles, negros y moriscos. Solo para tener una idea de los acelerados cambios en la composición socio-demográfica, en 1616, ésta se expresaba ya en las siguientes cifras: 169 españoles, 20,373 indios, 4,382 mestizos, 867 color libres y 30 esclavos.⁴¹ Por otro lado, durante el siglo XX, los flujos migratorios que transformaron las principales ciudades del Perú tuvieron serios efectos en el proceso de urbanización de Huamanga. En 1961, la población urbana representaba el 40 % y la rural el 60 %; luego, en 1993, la población urbana creció hasta llegar a representar el 70 %, mientras que la rural decreció hasta el 30 %. En suma, la población de Huamanga se triplicó en solo 20 años.⁴² En gran medida, este sorprendente crecimiento poblacional, especialmente en los años ochenta y noventa, fue consecuencia del conflicto violento entre Sendero Luminoso y el Estado, que azotó al país dejando cerca de 70,000 víctimas mortales, de las cuales el 75 % era población quechua hablante. El 40 % del total de víctimas vivían en el departamento de Ayacucho.⁴³ En ese dramático periodo, una verdadera marea humana ocupó la vieja ciudad de Huamanga en busca de refugio, transformándola para siempre.

⁴⁰ *Ibid.*, 27–28.

⁴¹ Información existente en un documento del Archivo de Indias. *Ibid.*, 61.

⁴² *Ibid.*, 132–133.

⁴³ Ver “Conclusiones Generales del Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación”, 2003.

La actividad económica de la población estaba condicionada por su posición social y las transformaciones en los medios de producción. En el siglo XVI, la economía giraba en torno a la explotación minera, las haciendas, la producción cocalera y la comercialización de trigo (que empezaba a desplazar al maíz originario). En este contexto las élites se movían en función de las encomiendas, las mitas, el obraje y el comercio, mientras que la fuerza laboral indígena se convertía en un motivo de constantes pugnas. En este mismo periodo, la explotación minera de plata, ejercida por vecinos encomenderos y sus tributarios, estuvo fuertemente impulsada por el azogue y las minas de mercurio de Huancavelica.⁴⁴ Desde el siglo XVIII, la relación huamanguino / arriero / comerciante extendía su fama dentro y fuera de la región. Inclusive, actualmente, en la fiesta de la Virgen de las Nieves de la Provincia de Parinacochas o en la fiesta del agua de la Provincia de Lucanas, es posible apreciar una danza donde se representa a un personaje conocido como “el huamanguino”, un arriero, vendedor de tejidos y de otros productos.⁴⁵ Luego, a inicios del siglo XIX, el auge de las minas de Cerro de Pasco tuvo inmediatos efectos económicos en la región, puesto que grandes cantidades de tejidos de tocuyo y bayeta, producidos principalmente en el barrio de tejedores de Santa Ana, fueron exportados hacia el pujante centro minero. En este periodo, se realiza una matrícula de gremios de trabajadores en la que se registran 39 gremios que existían en Huamanga con los más variados oficios.⁴⁶ Al respecto, González Carré precisa: “Ya Huamanga presenta su clara faz de ciudad de artesanos y comerciantes mestizos. Comerciantes de ganado, panaderos, tejedores, son, en ese orden, los gremios más numerosos.”⁴⁷

Para concluir, debemos señalar un acontecimiento relevante para el desarrollo histórico de Huamanga y la afirmación de su identidad. En 1824, tras la victoria del ejército libertador en la batalla de la Pampa de la Quinua, Huamanga cambia su nombre oficial por Ayacucho. Una traducción literal y ampliamente difundida de este vocablo quechua es “rincón de muertos”. No obstante, una nueva

⁴⁴ Enrique González Carré *et al.*, *op. cit.*, 38–39.

⁴⁵ *Ibid.*, 118.

⁴⁶ Entre éstos figuran 30 músicos y sirvientes de la Catedral. *Ibid.*, 91–92.

⁴⁷ *Ibid.*, 92.

interpretación, por la cual *aya* no significaría “muerte” sino “alma” y *cucho* no sería “rincón” sino “morada”, se acerca más a la concepción que en el mundo andino se tiene sobre la existencia.

2.2.3. La artesanía popular y los barrios coloniales

Entre las ocupaciones de la población huamanguina, la artesanía es quizás la que mejor expresa la identidad mestiza de la ciudad y su proceso histórico. Entre los vestigios más antiguos del desarrollo de esta actividad en la zona, se encuentran los talleres artesanales de los poblados de Ñawinpukio y Qonchopata de la cultura Huarpa. Desde entonces, un largo proceso de desarrollo e influencias acontecieron en la actividad artesanal.

En el siglo XVI, según González Carré: “Los artesanos hispanos [...] sombrereros, silleteros, curtidores, plateros, pintores, carpinteros, herreros, tendrán a pocas décadas de fundada la ciudad, la competencia de indígenas y mestizos tan hábiles como ellos en sus especialidades.”⁴⁸ Luego, en el siglo XVII, la artesanía se había constituido en una pujante actividad económica y social. Hacia fines del siglo, acontece un verdadero auge de la artesanía de curtiembres y tejidos. Los indios y mestizos que poblaron los barrios coloniales se convirtieron en excelentes artesanos y en activos comerciantes. Existe pues una relación directa entre la actividad artesanal y los barrios coloniales que la albergaban:

Los sectores señoriales acudían a los barrios en busca de mano de obra, para adquirir algún producto o para asistir como invitados a alguna fiesta o celebración de la fiesta patronal del barrio. La sociedad de Huamanga estaba claramente separada entre los señores del centro de la ciudad y los trabajadores de los barrios coloniales. Era una separación espacial, racial, étnica, en fin cultural, entre dos sectores de la población protagonistas de un contacto entre lo indio y lo español que se expresaba en un problema de integración nunca concluido [sic].⁴⁹

Asimismo, la actividad artesanal guarda una relación muy estrecha con la música:

⁴⁸ *Ibid.*, 43.

⁴⁹ *Ibid.*, 184–185.

Los artesanos, músicos o coheteros eran contratados para prestar sus servicios o vender su mercancía o su arte en las fiestas de la ciudad. Notables músicos, intérpretes o compositores amenizaban las fiestas de la ciudad. Los artesanos arreglaban imágenes, velas o andas; tejían frazadas o arreglaban algún desperfecto en las casas de los señores.

Los músicos y compositores huamanguinos y los artistas populares de esta ciudad, cuyas composiciones, interpretaciones y obras son admiradas por la fuerza de su contenido, especial sensibilidad y fineza expresiva, son creaciones de habitantes mestizos de los barrios coloniales.⁵⁰

En 1975, Joaquín López Antay, uno de los más insignes retablistas ayacuchanos, recibió el Premio Nacional de Cultura. Ante este acontecimiento, los artistas plásticos capitalinos trataron de descalificarlo, declarando que no aceptarían la tesis de que la artesanía tuviera una significación mayor que la pintura. Sobre este hecho, el mismo López Antay refiere:

Un señor protestó, otro señor protestó. En Lima, algunos señores decían: “Don Joaquín es artesano, no hace arte”, porque me premiaron con premio nacional. Yo no he visto el trabajo de ellos, el arte de ellos no lo conozco. Yo no he visto su trabajo, no puedo opinar.

Otros artistas, tejedores, filigraneros, hojalateros, me han saludado. Ellos están más contentos. Un tejedor me ha dicho, contento, emocionado: “Tú eres gran artista, don Joaquín, gran artista”. Ese muchacho es de Santa Ana, yo lo conozco; estaba emocionado. Los que están molestos son pintores de Lima. Serán personas orgullosas, pues.⁵¹

2.2.4. Fiestas y ceremonias

En el transcurso del calendario anual, en Huamanga acontecen una diversidad de expresiones rituales y festivas, que reflejan la variedad y complejidad de su desarrollo histórico. De este modo, la población de los distintos barrios expresa elementos que proceden tanto de su herencia andina como de la occidental. González Carré sostiene que estos rituales y fiestas suponen actos de continuidad, revitalización y reafirmación culturales:

[L]as fiestas y ceremonias manifiestan, mediante una conducta ritual, aspectos y conflictos de la realidad social de la ciudad. [...]

El calendario festivo-ritual de Huamanga resume cultos, tradiciones, rituales, etc., surgidos y recreados de generación en generación, otorgando vida a calles, edificios, plazas y templos.⁵²

⁵⁰ *Ibid.*, 185.

⁵¹ Mario Razzeto, *Don Joaquín. Testimonio de un artista popular andino*, 1982, 161–162.

⁵² Enrique González Carré *et al.*, *op. cit.*, 209–210.

La importante influencia de la religión católica en la ciudad de Huamanga se hace evidente en las treinta y tres iglesias que pueblan sus calles. Así pues, la Iglesia católica y su enorme cantidad de fieles constituyen el pilar de la mayoría de las fiestas y ceremonias de la ciudad. La Semana Santa ayacuchana es una de las fiestas religiosas más significativas en el Perú y su celebración constituye una tradición fundamental en Huamanga. Durante nueve días se llevan a cabo distintos actos que acompañan los contenidos simbólicos católicos, a través de variadas muestras de religiosidad popular. El 3 de mayo se conmemora la Fiesta de las Cruces, que se celebra con la **danza de tijeras**, una de las más antiguas expresiones de ritualidad andina. Esta danza se acompaña con violín y arpa, mientras que los danzantes sostienen dos hojas de metal que hacen entrechocar, siguiendo el ritmo de las melodías, y compitiendo en los diferentes momentos que comprende la danza. Respecto a la función simbólica de las tijeras, Raúl Romero menciona que

[L]as tijeras del danzante son también motivo para una serie de creencias relacionadas con el wamani. Las tijeras, en este sentido, tienen que ser protegidas por el wamani, se las ofrecen al dios tutelar andino en rituales específicamente dedicados para este fin.⁵³

Existen muchas otras fiestas religiosas, entre las cuales solo nos limitaremos a mencionar algunas: Cuasimodo, que se celebra en el barrio de Carmen Alto; Santísima trinidad, en el Barrio de Molle Cruz; Corpus Christi o Ascensión del Señor, con la participación de distintas hermandades en la misa en la Catedral y luego en una procesión. Además, San Juan Bautista, que se celebra el 24 de junio en el barrio del mismo nombre; Virgen del Carmen, el 16 de julio; y Todos los Santos, el 1 y 2 de noviembre, donde se preparan panes y bizcochos especiales como los tradicionales “guaguas”⁵⁴ y “caballitos”.

En otro orden de celebraciones, no podemos dejar de citar los carnavales huamanguinos. En los tres días que duran las actividades festivas participa prácticamente toda la comunidad. Las comparsas, que se organizan con mucha anticipación, salen a las calles con vistosos disfraces y trajes típicos. Estas comparsas o pandillas, compuestas por hombres y mujeres, cantan los nuevos versos que se han compuesto para el carnaval, acompañados con instrumentos de

⁵³ Raúl Romero, “La música tradicional y popular”, 1988, 254–255.

⁵⁴ Panes en forma de bebes, el nombre proviene del vocablo quechua *wawa* que significa bebe.

cuerdas pulsadas, pitos y tinyas⁵⁵. Estas celebraciones son una clara muestra de cómo la fiesta es un momento de intensificación de la vida y las relaciones comunitarias. En el caso de los carnavales también es posible observar la coexistencia de elementos culturales andinos y occidentales. Rodrigo Montoya se refiere a los elementos sincréticos de esta celebración:

Tiene dos contenidos. El primero, hispánico occidental clásico conocido, y el segundo, la fiesta andina, que pasa por debajo del carnaval y que es, en el caso de Ayacucho y de mi pueblo [Puquio], la fiesta de agradecimiento por parte de las autoridades –los Alcaldes varas– a la comunidad que los eligió.⁵⁶

Entre los géneros musicales representativos del contexto urbano de Huamanga, podemos mencionar el araskaska, canto y danza de recorrido que suele interpretarse en diversas ocasiones festivas; la marinera, danza de pareja que ha tenido una importante difusión en las distintas regiones del Perú; el yaraví, género de canción de profundo contenido poético; y el huayno, que se constituye en el género musical más representativo del universo sonoro andino.

Para concluir, Raúl García se ha referido a algunas manifestaciones musicales campesinas que tuvo oportunidad de apreciar durante su infancia:⁵⁷ los **weraqos**, danza de contrapunto que observó durante la Fiesta de Cruces, en la que los danzantes cubrían su rostro con máscaras de tejido de lana, se acompañaban con sonajas y hablaban con voz atiplada; el canto agudo de las **haylli** y las cantoras del **harawi**, el primero se acompañaba con arpa y violín –al igual que los **weraqos** y la **danza de tijeras**–. En cambio, las mujeres que interpretaban el **harawi**, solían hacerlo sin acompañamiento, durante las faenas agrícolas (cosecha, trilla, etc.) o los sepelios. Asimismo, observó la danza de las **corcobas**, practicada por jóvenes que hacían una serie de audaces malabarismos, acompañados con una banda de músicos; y los **anteq**, donde los danzantes interpretaban antaras.⁵⁸ Raúl García menciona que es probable que muchas de estas danzas y cantos se hayan extinguido.⁵⁹

⁵⁵ La tinya, tambor pequeño de doble membrana, se tañe en los carnavales y ceremonias agrarias. César Bolaños *et al.*, *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, 1978, 103–104.

⁵⁶ Rodrigo Montoya, “La música andina”, 1984, 184.

⁵⁷ Ver 3.1.3.

⁵⁸ Actualmente en el pueblo de Luricocha, no muy distante de Huamanga, se puede apreciar una danza que se acompaña también con antaras, durante la Fiesta de las Cruces en el mes de mayo.

⁵⁹ Por ejemplo, el estilo de los danzantes de tijeras de Ayacucho, muy parecido al de Huancavelica, que prácticamente está en extinción.

2.3. La guitarra andina

2.3.1. Asimilación de la guitarra al mundo andino

Se ha escrito mucho sobre la adopción de la guitarra por el continente americano, donde no solo transformó su voz sino también su forma. Por un lado, el instrumento se adaptó a las necesidades expresivas de cada suelo. Para ilustrar esta idea, Alejo Carpentier cita a Simón Rodríguez, el maestro del libertador Simón Bolívar:

Los hijos de españoles se parecen muy poco a sus padres. [...] La América no ha de imitar servilmente, sino ser *original*. La lengua, los tribunales, los templos y las guitarras engañan al viajero. Se habla, se pleitea, se reza y se tañe a la española, pero *no como en España*.⁶⁰

Por su parte, Javier Echeopar menciona que “[e]sta Vihuela [sic] o guitarra en transición transportada a Sud América, desarraigada de su lugar de origen, iría poco a poco transformando su personalidad.”⁶¹ Por otro lado, la guitarra barroca y la vihuela, a la que hace referencia Echeopar, se multiplicaron y transformaron progresivamente, dando origen a los distintos instrumentos que podemos encontrar a lo largo del continente: tres cubano, cuatro venezolano, tiple colombiano, viola caipira, guitarrón chileno, charango, chinlili, para citar solo algunos.⁶²

No obstante, sabemos muy poco acerca del proceso de adaptación de la guitarra al mundo andino. Es difícil, igualmente, determinar cuándo precisamente empezó a llamarse **guitarra andina** para distinguir su nueva voz y los nuevos estilos que emergían de su caja sonora. Por los hechos que hemos descrito, podemos suponer que la guitarra que llegó en manos del conquistador español estuvo siempre allí, acompañando las profundas transformaciones del mundo andino y –en cuya diáspora– ella misma se transformaba.

⁶⁰ Alejo Carpentier, “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, 1985, 266.

⁶¹ Raúl García Zárate; Javier Echeopar, *Música para guitarra del Perú*, 1988, 3.

⁶² Estos instrumentos varían tanto en el número de órdenes como en sus dimensiones y afinaciones. Por ejemplo, tenemos el tres cubano –de tres órdenes dobles– o el guitarrón chileno –de 25 cuerdas–. Asimismo, encontramos instrumentos pequeños como los charangos o chinlilis; y también grandes, como los distintos tipos de guitarrones que se interpretan desde México hasta Argentina.

Octavio Santa Cruz se refiere a otro estilo de la guitarra en el Perú y menciona que “[l]a guitarra criolla de principios de siglo estuvo relacionada con la actividad grupal de las estudiantinas. Los actuales guitarristas criollos son herederos de esta tradición y son actores de su evolución.”⁶³ Creemos que esta observación es sumamente útil para entender las prácticas musicales con este instrumento en los Andes, como para seguir las huellas de su mestizaje. En efecto, la estudiantina es un tipo de agrupación instrumental que se arraigó fuertemente en los Andes debido, lógicamente, a las costumbres que llegaron con los españoles.

La práctica musical en las estudiantinas es, al parecer, muy antigua. Félix Martín y José Ovies afirman que este tipo de conjunto vocal e instrumental tuvo sus orígenes a principios del s. XIII, con la creación de la universidad española. Asimismo, señalan que

En la actualidad se asocia con grupos de músicos que interpretan determinados repertorios, básicamente con instrumentos de cuerdas pulsadas. Existen diversas variantes y conformaciones de este tipo de agrupación en varios países de la comunidad iberoamericana. En algunos de ellos se denomina tuna y, excepcionalmente, rondalla.⁶⁴

Lamentablemente, entre estos países, no se menciona el caso de Perú en la citada fuente, no obstante la amplia difusión que esta agrupación tuvo y tiene en ciudades como Ayacucho, Puno o Tarma. Aunque las estudiantinas andinas estaban vinculadas principalmente a la práctica musical de la población mestiza, en estos lugares, como en Cochabamba, también se adaptaron instrumentos indígenas andinos. En general, en estas estudiantinas también se ejecutan mandolinas, guitarras, laúdes, guitarrones, arpas, charangos e, inclusive, violines, acordeones y quenenas. En suma, creemos pues que en la estudiantina se encuentra una de las claves para entender las variables del proceso de difusión de los instrumentos de cuerda en el Perú.

⁶³ Octavio Santa Cruz, *La guitarra en el Perú, bases para su historia*, 2004, 34.

⁶⁴ Félix Martín; José Ovies, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 1999, 834.

2.3.2. La guitarra como símbolo en la cultura andina

Más allá de develar los caminos de su transformación estilística y el proceso de su adaptación al espacio sonoro andino, lo cual es una tarea aún pendiente, es necesario definir qué entendemos por **guitarra andina**. En principio, podemos asumir el término desde una perspectiva émica. Los cultores del instrumento lo emplean genéricamente para denotar distintos significados: primero, para referirse al instrumento musical; segundo, al repertorio o conjunto de repertorios; y tercero, al estilo musical o conjunto de estilos.

En el primer caso, aunque los guitarristas andinos generalmente ejecutan la guitarra acústica o clásica sin mayores modificaciones, creemos que es posible referirnos a una guitarra andina desde el punto de vista físico-acústico. En efecto, conocemos varios casos de constructores que intentan conseguir cierta sonoridad específica, modificando la estructura interna o variando ligeramente el tamaño. Es más, algunos constructores crean marqueterías con colores y formas andinas. En el segundo caso, existe un repertorio general de música andina dentro del cual se pueden distinguir otros repertorios. Los guitarristas andinos suelen emplear diferentes nombres para caracterizar estos repertorios como, por ejemplo, guitarra indígena, huaynos tristes, huaynos campesinos, huaynos mestizos, etc. Asimismo, todo este complejo corpus musical recibe la denominación global de guitarra andina. Finalmente, el término denota la diferenciación del estilo, para distinguirlo de la guitarra criolla, la guitarra clásica o la guitarra afroperuana.

Desde nuestra perspectiva, el término guitarra andina se refiere a cada uno de los aspectos señalados y también a la totalidad. Además, creemos que el elemento simbólico fundamental del término está en que se trata de un instrumento transculturador, para emplear el término con que Ángel Rama definió a José María Arguedas. Es decir, la guitarra es un instrumento que se sitúa entre dos mundos, sirve de puente entre ellos y también de frontera. El instrumento actúa como una verdadera fragua, en la que se funden los sonidos y herencias más disímiles.

2.3.3. La guitarra en Huamanga

Milton Mendieta, guitarrista y profesor huamanguino, ha planteado una clasificación sobre el desarrollo histórico de la guitarra en Ayacucho. Así, Mendieta establece una división en dos grandes periodos: primero, la etapa pre-republicana, que implica el proceso de adopción, adaptación y sincretismo del instrumento en el entorno sociocultural andino; y segundo, la etapa republicana, que comprende un largo proceso de transición desde el año de la declaración de la independencia [1821] hasta el surgimiento y desarrollo de la industria discográfica durante el siglo XX.⁶⁵ Aunque esta división responde a un criterio histórico y puede considerarse arbitraria en lo estrictamente musical, nos parece un valioso aporte para el debate académico. En suma, consideramos necesario alcanzar una clasificación que, atendiendo diversos factores sociales y musicológicos, constituya una herramienta efectiva para los esfuerzos de sistematización de la guitarra en Huamanga.

La guitarra, como sabemos, no tuvo una inserción homogénea en el espacio andino. Debido a prohibiciones, prejuicios, comportamientos sociales o por la funcionalidad de la música en sí misma, en algunas regiones gozó de una mayor difusión. Sin duda, una de estas regiones es el departamento de Ayacucho, famoso por sus buenos guitarreros y guitarristas. Allí, el instrumento tuvo un profundo arraigo y un variado desarrollo estilístico, ya sea como instrumento solista o acompañante. Es posible distinguir las sutilezas de su interpretación, por ejemplo, en los estilos sureños de Parinacochas y Lucanas. Por su parte, en el Norte de Ayacucho, la guitarra y el chinlili de Chuschi o la pequeña guitarra de los Morochucos de Pampa Cangallo tienen su propia forma de ejecutarse, su propio espíritu.

Entre esta diversidad de voces, la guitarra huamanguina recoge los variados acentos de su población mestiza: Osmán del Barco, Andía Fajardo, Alberto Juscamayta, Max Pariona, Miguel Mansilla son solo algunos de los nombres de una verdadera legión de músicos guitarristas, quienes nacieron en la

⁶⁵ Milton Mendieta, *Enseñanza-Aprendizaje de la Música Ayacuchana a través de la Guitarra en la Escuela Superior de Música Condorcunca de Ayacucho*, 1997, 14–16.

antigua ciudad colonial. Entre estos músicos, sin duda Raúl García Zárate es el que ha llevado más lejos el estilo y la herencia guitarrística, no solo difundiendo la música tradicional huamanguina sino reinterpretando otros espacios sonoros, a partir de los recursos técnicos que aprendió durante su infancia y juventud, en Huamanga, y que luego desarrolló durante su extensa carrera artística.

3. RAÚL GARCÍA ZÁRATE: EL RUMOR DE UN RÍO

3.1. Ayacucho: morada del alma (1931–1949)

Yo soy un río, / un río, /
un río / cristalino en la /
mañana.⁶⁶

3.1.1. La infancia

Raúl García Zárate nació el 12 de diciembre de 1931, en la ciudad de Huamanga, en una casona de la calle Soqiaqato. Allí, el cuarto hijo de Dionisio García Medina y Silvia Zárate Palomino vivió su infancia, y parte de la juventud, al lado de seis de sus hermanos: Nery, Hernán, Celinda, Angélica, Óscar y César. El matrimonio García Zárate tuvo otros tres hijos, pero murieron durante la primera infancia.

La palabra *soqiaqato* se puede traducir como el lugar *-qato-* de las piedras y el barro *-soqia-*.⁶⁷ Esta voz quechua es el nombre de uno de los antiguos barrios coloniales de Huamanga, un tradicional distrito de comerciantes de cueros de caprino, cochinilla, sombreros de lana, fuegos artificiales y donde, en el tiempo de la Colonia, se fabricaban sillas de montar, aperos, entre otros elementos para las cabalgaduras y carruajes.⁶⁸ Asimismo, es el antiguo nombre de la calle San Martín que actualmente sirve de tránsito para campesinos y transportistas. Por esta calle *-empinada, estrecha, orillada de tiendas-*⁶⁹ transitaban las furiosas y turbias aguas que remolcaban todo cuanto en su camino encontraban. Al respecto, Raúl García menciona que “[...] cuando había temporadas de lluvia fuerte, la *lloqlla* (huaico)⁷⁰ arrasaba con todo por esa calle.

⁶⁶ Javier Heraud, *Poesías completas y homenaje*, 1964, 32. Los epígrafes de este capítulo pertenecen al poema “El río” de Javier Heraud, aparecido por primera vez con el poemario del mismo título en 1960.

⁶⁷ El guitarrista y luthier David Loayza nos ha referido que, según el estudioso ayacuchano Carlos Llanos, en este barrio existía un dique donde se acumulaba la *soqia* (piedra y barro).

⁶⁸ Enrique González Carré *et al.*, *La ciudad de Huamanga. Espacio, historia y cultura*, 1995, 183.

⁶⁹ En un fragmento de su novela *Turbias bajan las aguas*, el escritor ayacuchano Julián Pérez describe así la mencionada calle.

⁷⁰ Del quechua *wayq'u*, masa enorme de lodo y peñas que las lluvias torrenciales desprenden de las alturas de los Andes y que, al caer en los ríos, ocasionan su desbordamiento. Ver DRAE (Diccionario de la Real Academia Española), 22.^a edición (2001).

Era espectacular para los jóvenes, y los niños sobretodo, ver como arrastraba piedras, ropas o árboles”.⁷¹ En este lugar la familia García Zárate atendía un negocio de venta de abarrotes y, en una tienda contigua, vivía uno de los hermanos de don Dionisio.

Debido a las intensas actividades comerciales, en particular durante los días festivos, los hijos varones pronto tuvieron que aprender el oficio. Así, desde temprana edad, Raúl ayudaba a su padre en las tareas de la tienda. Espacio que no solo generaba el principal sustento económico de la familia, sino que también era una ventana, a través de la cual el mundo asomaba ante los ojos y oídos del pequeño Raúl:

Todos empezamos a trabajar con mi padre, quien tenía un establecimiento comercial de compra y venta de productos de la región. Aprendimos para ayudarlo porque, en la Semana Santa, los hombres de las zonas rurales bajaban trayendo sus productos —necesitaba apoyo—. Nosotros los hermanos lo ayudábamos y a mi madre le ayudaban mis hermanas. Todos aprendimos a trabajar.⁷²

Con el tiempo, la tienda se convertiría en un espacio de fecundas y, algunas veces, duras lecciones.

La atmósfera de los primeros años tiene un elemento fundamental: la música. Sin lugar a dudas, esta práctica artística era muy común y no resultaba extraño encontrar varios músicos entre los miembros de las familias huamanguinas.⁷³ La de Raúl no era una excepción: su padre era cultor de la guitarra y el canto, sus tíos Ricardo y Federico Ibáñez Medina cultivaban la guitarra, mientras que Juan de la Rosa Zárate era un notable mandolinista. Asimismo, sus hermanos Nery, Celinda y Angélica practicaban el canto, mientras que Hernán, Óscar y César interpretaban el rondín, la quena y la guitarra, respectivamente; inclusive dos de sus primos, Juan Zárate Solier y Juan Belfor Zárate del Pino, tocaban también la guitarra. Algunas reuniones familiares se realizaban también con los amigos, vecinos y ocasionalmente se contrataba algún músico.⁷⁴

⁷¹ Entrevista 1, 5'56''.

⁷² *Ibid.*, 35'10''.

⁷³ Las tradiciones familiares de artesanos y músicos en Huamanga no solo generaban un impacto en la economía, sino también en la dinámica social y cultural de la región.

⁷⁴ El arte en los Andes, en especial la música, cumple una fundamental función de cohesión social. A través de los sonidos se fortalecen los vínculos interpersonales y comunitarios. Así pues, se alimenta el sentido de reciprocidad y cohesión social.

3.1.2. El aprendiz de músico

Inmerso en un ambiente generoso en estímulos musicales, Raúl despertó tempranamente su vocación por la música. No obstante, como él mismo refiere, sus primeros intentos fueron clandestinos:

Mi tío Federico ensayaba con los amigos en su trastienda. Desde uno de los corredores de mi casa, yo escuchaba atentamente lo que ellos tocaban. Cuando él salía dos o tres cuabras a acompañarlos, y dejaba su tienda abierta, yo entraba y practicaba lo que habían ensayado. Calculaba cuándo él podría regresar, guardaba la guitarra y me salía.⁷⁵

No solo un sentido de travesura inspiraba estas furtivas exploraciones, sino también la sombra de algún fundado temor, debido a que “[...] muchos músicos jóvenes tenían fama de ser bohemios y eso preocupaba a los padres de familia, pues ellos descuidaban sus estudios por dedicarse a la bohemia”.⁷⁶ Afortunadamente para el joven músico, la vena artística de la familia se impuso a los celos: en cierta ocasión su tío Federico lo descubrió tocando lo que él y sus amigos habían ensayado; luego, su padre, enterado de lo sucedido y lejos de reprimirle, lo llevó a una guitarrería. Raúl tenía ocho años cuando recibió su primera guitarra.⁷⁷

En aquel tiempo, Raúl García ya asistía a la escuela Mariscal Sucre, donde cursó hasta el tercer grado; luego, continuó estudiando en el Colegio Salesiano San Juan Bosco,⁷⁸ donde estudió el cuarto y sexto grado,⁷⁹ concluyendo su educación primaria. Allí, debido a la propuesta pedagógica del centro educativo, pudo desarrollar una intensa actividad artística, paralela a la formación humanística, moral y científica. En efecto, Raúl integró la estudiantina, como laudista; la banda, tocando el redoblante; y fue integrante del Trío Bosquino,

⁷⁵ Entrevista 1, 2'40''.

⁷⁶ *Ibid.*, 4'11''.

⁷⁷ Debido a que Raúl García únicamente recuerda la edad en la que recibió su instrumento, es difícil establecer con precisión el año. Podría haber ocurrido a fines de 1939 o en el transcurso de 1940.

⁷⁸ Luego de escucharlo casualmente, el profesor Ildaura Amorín propuso matricularlo en esta nueva escuela y, además, ser su apoderado.

⁷⁹ Raúl García manifiesta que, debido a sus buenas calificaciones, fue promovido directamente al sexto grado. Por ello, estudió solo dos años en la escuela San Juan Bosco (1943 y 1944). Es decir, completó la primaria en cinco años (desde 1940 a 1944).

junto con los hermanos Abel y Leopoldo Lara, interpretando también el laúd.⁸⁰ Incluso, participó varias veces como solista en las actividades escolares. En 1944 una revista de la escuela publicó fotografías de los estudiantes del último grado y la reseña siguiente:

Resuelven con facilidad tanto problemas de Aritmética como asuntos de Historia Patria y Geografía. Dibujan, cantan y declaman, etc. Se lucen desempeñando papeles en Dramas, Sainetes, Diálogos, Monólogos. Uno de ellos es un virtuoso guitarrista... Otro es especialista en interpretaciones monolenguísticas capaces de hacer reír a la misma seriedad. Otro de ellos sabe posesionarse de su papel en un Drama, que llora en serio, y hace llorar. En fin, cada uno de ellos es una promesa para el futuro, una realidad que se irá revelando.⁸¹

En el mismo año, Raúl había realizado su primera presentación como solista de guitarra. A pesar de un accidentado debut,⁸² a partir de entonces se presentó con mayor frecuencia en las actividades que se realizaban en la escuela y, algunas veces, en las audiciones que organizaba el Concejo Municipal. Este era el principio de una actividad fundamental en su existencia.

Aproximadamente dos años después,⁸³ la temprana muerte de don Dionisio nubló la vida del joven guitarrista y la de su familia:

Tuve en realidad una infancia, quizás una juventud también, un poco abstraída. [...] Mi padre falleció cuando yo tenía catorce años. [...] Asumí el trabajo de él porque mis otros hermanos estudiaban en la universidad y yo estaba todavía en el colegio. Tenía que levantarme a las seis de la mañana, volver a las doce a almorzar; luego, a la una o dos de la tarde, al trabajo hasta las seis; de lunes a sábado, solo el domingo tenía el día libre. [...] Pero, nunca dejé de cultivar la guitarra, en el establecimiento de mi padre, en la trastienda, yo tenía mi guitarra.⁸⁴

Durante las horas de trabajo, en la tienda, al abrigo del sonido de las cuerdas, una guitarra y el recuerdo del padre acompañaban el camino apenas emprendido. Las memorias sobre él están frecuentemente vinculadas a la música:

⁸⁰ Había aprendido a tocar el laúd escuchando a Conrado Chávez, uno de los amigos de su tío. Además, perfeccionó su estilo, como laudista, escuchando al hermano mayor de los Lara, Oswaldo. Por otro lado, aprendió a tocar la mandolina, que interpretaba con el acompañamiento de sus hermanos.

⁸¹ Anónimo, "Sexto Año", 1944, 4.

⁸² En diversas oportunidades, Raúl García ha expresado que en aquella ocasión la gente se reía mucho debido a que la guitarra parecía caminar sola en el escenario.

⁸³ Podría haber ocurrido en 1945 o 1946.

⁸⁴ Entrevista 1, 34'40''.

Una experiencia muy valiosa para mi formación fueron las expresiones de mi padre cuando, por primera vez, me pidió que tocara. Quise impresionarle y toqué el arreglo de un pasodoble: *En er mundo*. Lo había aprendido de oído, escuchando la radio.⁸⁵ Tenía algunas escalas que pensé lo impresionarían, pero sin inmutarse me dijo: “Muy bonito, ahora toca un huayno”. Luego preguntó: “¿Con cuál de los dos te sientes más a gusto?”, “bueno, con el huayno porque no tengo ningún temor de equivocarme”, respondí. “La música de tu pueblo, la música que tú has escuchado está más íntimamente ligada a tus vivencias. Tienes una idea de cómo es esa música, sabes qué significan las letras y puedes interpretarla con bastante conocimiento, a diferencia de otras músicas”, dijo. Eso se me quedó grabado a través de todos los años que vine cultivando [el arte] y pensé que, efectivamente, la única música que yo podría interpretar, y transmitir, era la que yo conocía y había vivenciado desde mi infancia.⁸⁶

En esta etapa, Raúl compartía las labores de la tienda con sus estudios secundarios en el Colegio Nacional Mariscal Cáceres, donde estudió desde 1945 a 1949. No obstante, sus progresos en la música se concentraban fuera del centro educativo y, en realidad, muy lejos de una efectiva educación musical formal:

Tuve un profesor de música, director de la banda del colegio. Lo anecdótico es que en el curso de música no estuve muy bien, o sea, en la parte teórica, prácticamente sí pero... Bueno quizás un descuido de parte mía. En un examen me pidieron que cantara algo, canté el Himno Nacional y salvé el curso con eso.

Enseñaba con pentagramas, partituras, pero solamente el solfeo, que no era nada difícil relativamente. Por otra parte, en ese entonces, no se le daba ninguna importancia a la lectura musical, lo que más interesaba era cultivar algún instrumento y quizás por ello no tuve mucha inquietud por la parte teórica.⁸⁷

En aquel tiempo Raúl García integró, tocando el laúd, la Estudiantina Municipal que dirigía su tío, el mandolinista Juan de la Rosa Zárate.⁸⁸ Por otro lado, junto a su amigo Ramiro Ruiz de Castilla, conformó el dúo de música criolla Los Cachorros.⁸⁹ Asimismo, una serie de actividades culturales se realizaban en la municipalidad, en los teatros o al aire libre, como audiciones, veladas literario-musicales y concursos. De modo que tuvo oportunidad de escuchar a famosos músicos de la ciudad, solistas de guitarra, charango y arpa. Entre ellos, a los guitarristas Max Pariona y Alberto Juscamayta, célebres cultores de los temples arpa (baulín) y diablo respectivamente.⁹⁰

⁸⁵ Raúl García menciona que en este tiempo, a través de la radio, se difundía diversos géneros de música popular como tangos, pasodobles, valeses, boleros, polcas y corridos. Además, especialmente en Semana Santa, se transmitía música clásica. Entrevista 1, 69'28''.

⁸⁶ *Ibid.*, 11'28''.

⁸⁷ Entrevista 2, 8'00''.

⁸⁸ A quien considera un virtuoso, que poseía una especial sensibilidad para interpretar los huaynos y reproducir los ornamentos vocales en su instrumento.

⁸⁹ Se presentaron a un concurso organizado por la municipalidad y resultaron ganadores, pues no habían otros competidores en ese género musical.

⁹⁰ Raúl García nos cuenta que sabía de la existencia del legendario guitarrista José “Taca” Alvarado, pero no tuvo oportunidad de escucharlo. Los temples mencionados se tratan en el capítulo 6. Ver 6.4.

3.1.3. Las tradiciones de Huamanga

Durante el tiempo en que Raúl García permaneció en Huamanga, no solo enriqueció su experiencia con la activa dinámica cultural mencionada, sino también fue un agudo observador de otro universo sonoro, el variado calendario ritual y festivo de la región. Por un lado, debido a la devoción católica de la familia, participó, desde pequeño, en las diversas celebraciones religiosas que acontecían durante el ciclo anual:

Como teníamos que trabajar, participábamos por las noches en las procesiones de la Semana Santa. [...] Para el Sábado de Gloria, íbamos con toda la familia para oír la misa de las cuatro de la mañana,⁹¹ y después a ver la salida de la procesión. Era la Pascua de Resurrección, los cohetones reventando, los castillos en las cuatro esquinas, la banda de músicos y después la alegría del pueblo, a bailar y todo. De allí, se iban a Acuchimay,⁹² mientras nosotros íbamos a la tienda, a trabajar.⁹³

La Navidad era una fiesta que convocaba a la unión familiar. Todo hogar tenía un nacimiento en casa y lo llevaba a la iglesia de su barrio, a mandarle decir una misa, y para eso contrataban músicos. Nosotros llevábamos, con mi madre y mi padre, a la iglesia Santa Clara, contratando a una cantora, una señora Gálvez, y un músico de melodio.⁹⁴ A nosotros, a veces, nos daban un triángulo o un pito para poder acompañar y participar de la misa. Ya en la casa, nos alegrábamos con las músicas de Navidad.⁹⁵

Evidentemente, la música tenía y tiene una función destacada en estas festividades, donde además Raúl pudo observar diversas danzas indígenas, especialmente, durante la Fiesta de Cruces y en la Navidad:

En la parte superior del barrio Soqiaqato existía un dique donde había una cruz. Allí, se realizaba el Cruz Velacuy con los **danzantes de tijera**, los **weraqos** e, inclusive, las **haylli**.⁹⁶

Los **weraqos** bailaban en una competencia de zapateado, a veces hacían sus pruebas acompañados por una sonaja y yo aprendí las melodías de ese **atipanacuy**, de los **weraqos**, que es distinto al de los **danzantes de tijera**.⁹⁷

⁹¹ Raúl García también refiere que en una de estas misas, en la iglesia San Francisco, aprendió canciones religiosas cantadas en quechua, como el *Apuyaya Jesucristo* y los villancicos, que luego incluyó en su repertorio. Entrevista 1, 72'06''.

⁹² Tradicional lugar de feria, donde se intercambiaba acémilas, ganado y diferentes artículos o productos.

⁹³ Entrevista 1, 65'45''.

⁹⁴ Ayacucho cuenta también con una tradición de pianistas, melodistas y organistas, los últimos generalmente vinculados a los oficios religiosos. El melodio es también conocido como pampa piano en Cuzco.

⁹⁵ Entrevista 1, 70'40''.

⁹⁶ Entrevista 2, 59'38''.

⁹⁷ Entrevista 1, 73'59''.

Por otro lado, en los días de carnaval, se divertía viendo el desfile de las comparsas: grupos de hombres, mujeres y niños disfrazados que cantaban, bailando al ritmo de mandolinas, charangos, guitarras, tinyas, pitos y quenás. Inclusive, tuvo la oportunidad de participar en una comparsa junto a su padre:

Cuando era todavía chico, con una gran ansiedad de participar alguna vez, yo veía a las comparsas pasar por la puerta de la casa. Les veía tan alegres, cantando, bailando, tocando. Un día mi padre me dijo: “Vamos a ir a una comparsa desde la casa de la familia Ruiz de Castilla hasta la iglesia Santo Domingo”. Había unas cuatro o cinco cuadras; “¡ya padre!” le dije muy feliz. Yo iba más preocupado de la guitarra que ellos, pues rasgaban nomás y tocaba con tanta fuerza y entusiasmo. Cuando llegué a la casa de este señor, tenía los dedos destrozados, me habían salido unas ampollas porque no tenía la experiencia de los paseantes. Ellos agarran ciertos acordes y usan un plectro para no malograr los dedos. Yo estaba tocando inclusive la melodía y acompañándome solo, como si estuviera tocando un solista; “nunca más voy a salir”, dije. [Risas] Fue mi única experiencia, prefería ver bailar, cantar y tocar a todos. Eso alimentó bastante mi infancia: las melodías, las canciones, el ritmo, la alegría contagiosa, el juego. ¡Todos participaban, pues! Era hermoso y cada fiesta familiar también terminaba con un baile de carnavales, el famoso **araskaska** o el **pirwalla pirwa**.⁹⁸

Por otra parte, presencié otras manifestaciones tradicionales como las **corcobas**, danza en la que se hacía malabarismos y complicadas pruebas entre los participantes, los **anteq**, que se danzaba al ritmo de tinyas y pequeñas antaras, y los **harawis**, cantos que pudo oír en las zonas rurales. Don Dionisio tenía una propiedad en Soccus y allí su hijo pudo escuchar las voces agudas con que las mujeres campesinas interpretaban el **harawi**.⁹⁹

En este tiempo, se había convertido en un curioso espectador del complejo espacio sonoro que le ofrecía su ciudad natal. Raúl crecía, aprendía y escuchaba soñando ser un músico, tal vez como los audaces morochucos¹⁰⁰ que alguna vez lo deslumbraron:

En Semana Santa, los guitarristas de Pampa Cangallo, los morochucos, bajaban de sus pueblos con sus mujeres, cantaban y tocaban en la Plaza de Armas para el Sábado de Gloria.¹⁰¹ [...] Cuando les veía tocar encima de sus caballos y mareados, yo admirado decía: “Pero que bárbaro, no se equivocan tocando”. ¡Era admirable!, los bajos parejos y la melodía... “¡Caramba, una vez tocaré como estos!”, decía.¹⁰²

Con todo, como sus hermanos y muchos otros jóvenes ayacuchanos, pronto dejaría la ciudad en busca de otros caminos.

⁹⁸ *Ibid.*, 72'42''.

⁹⁹ Sobre las danzas y géneros musicales mencionados en este capítulo ver 2.2.4.

¹⁰⁰ La palabra *morochuco* está compuesta por dos vocablos: *moro*, que significa varios colores y *chuco*, que significa gorra. Carlos Mendivil, *Los morochucos y Ayacucho tradicional*, 1968, 42.

¹⁰¹ Entrevista 1, 62'34''.

¹⁰² *Ibid.*, 64'53''.

3.2. *Perlaschallay*:¹⁰³ migración y nuevos espacios (1950–1977)

yo soy el río que viaja dentro de los hombres

3.2.1. El andén de las despedidas: Cuzco y Lima

En 1950, un año después de culminar sus estudios secundarios, Raúl viajó a Cuzco con el objetivo de continuar con su formación. Allí, ingresó a la Universidad San Antonio de Abad, pero se vio forzado a suspender sus estudios y regresar a Huamanga, debido a los apremios económicos de la familia. Así, retomó las tareas de la tienda, ayudando a su madre y a sus hermanos mayores, Nery y Hernán, quienes aún cursaban los últimos años en la universidad.¹⁰⁴ Cuando Nery retornó a Huamanga, Raúl pudo reiniciar su formación superior en la universidad cuzqueña, donde cursó los dos primeros años de estudios generales en la Facultad de Letras durante 1953 y 1954. Cuzco se había convertido, ciertamente, en un dinámico centro académico.¹⁰⁵ La antigua ciudad imperial, que no era ajena ni distante, albergaba a muchos jóvenes y profesionales ayacuchanos, que llegaban a estudiar o trabajar en la universidad.

Por otra parte, Raúl continuó alternando sus estudios con las actividades artísticas. En efecto, se alojó en una pensión cerca a San Blas, zona que es conocida como el barrio de los artesanos.¹⁰⁶ En este lugar vivía con Miguel Sotomayor, hijo de uno de los mejores constructores de guitarra de Ayacucho, con quien también compartía la música, interpretando dúos de guitarra. Por otro lado, durante este tiempo, escuchaba a distintas agrupaciones cuzqueñas, observaba las danzas, recorría el paisaje y repasaba la historia inca, escrita

¹⁰³ Expresión de añoranza que aparece en el texto del huayno *Adiós pueblo de Ayacucho*. Es posible que originalmente esta melodía perteneciera a un **cacharpari** o danza de despedida indígena.

¹⁰⁴ Nery estudiaba en la Facultad de Educación de la Universidad Católica, en Lima, mientras que Hernán cursaba odontología en la Universidad San Antonio de Abad de Cuzco. Durante este periodo en Ayacucho, en 1952, Raúl García obtiene un diploma y una medalla de oro como el mejor solista de guitarra de la Feria de Arte Popular de Ayacucho.

¹⁰⁵ En aquel tiempo la Universidad San Cristóbal de Huamanga continuaba clausurada. Este centro de estudios fue fundado el 3 de julio de 1677. Luego de 80 años de clausura, reinicia sus labores académicas el 3 de julio de 1959.

¹⁰⁶ Allí, el joven estudiante pudo conocer, entre otros famosos artesanos, a la familia Mendivil, reconocida por sus imaginerías de cuello largo.

silenciosamente en las piedras de Sacsayhuaman y Machu Picchu. Además, tuvo oportunidad de dirigir, por primera vez, un programa radial en el que interpretaba la guitarra en vivo:

Alternando con mis estudios, continué con mis tareas en el campo de la música. En una oportunidad gané un concurso y me dieron un programa en Radio Cuzco. Era al mediodía, algunas veces a la semana, y se llamó “Raúl García y su guitarra”.¹⁰⁷

Posteriormente, guitarra en mano, Raúl García se unió a la ola de migrantes andinos que, en aquel tiempo, ya ocupaban masivamente la capital. Así, en 1955, se trasladó a Lima para estudiar en la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Al iniciar esta nueva etapa, se alojó en casa de su hermano Hernán (quien entonces realizaba sus prácticas de odontología, se había casado y establecido en Lima) y continuó recibiendo el apoyo económico de su familia. Un tiempo después consiguió un trabajo como practicante de derecho en una escribanía y también daba clases de guitarra.¹⁰⁸ A partir de entonces él mismo pudo solventar sus necesidades, pagar una pensión, culminar los cinco años de estudios en la universidad capitalina¹⁰⁹ y viajar a Huamanga, por temporadas, para reunirse con su madre y sus otros hermanos.¹¹⁰

3.2.2. Actividad musical en Lima

La vida en la capital no era fácil. Sin lugar a dudas, Lima era una ciudad hostil hacia los migrantes y Raúl García sufrió, muchas veces, los impactos de los

¹⁰⁷ Entrevista 1, 13'47''.

¹⁰⁸ Entre sus alumnos estaban la hija de un fiscal de la nación y el escribano Eduardo del Portal, quien era un amante de la guitarra y tenía instrumentos muy valiosos. Entre estos, una guitarra Domingo Estes de 1927, que después obsequió a Raúl García.

¹⁰⁹ Durante los últimos años universitarios ya había empezado a trabajar como secretario del Juzgado Privativo de Trabajo. Hacia 1959, culminó sus estudios y, un año después, inició la tarea de relator secretario en el Fuero Privativo de Trabajo del Poder Judicial, percibiendo un solo sueldo. En estos cargos permaneció hasta el 16 de agosto de 1978, cuando presentó su renuncia.

¹¹⁰ Paerregaard menciona que “[s]i bien el país ha experimentado un desplazamiento masivo desde el campo hacia la urbe en las décadas cincuenta, sesenta y setenta, durante los últimos 20 años un creciente número de campesinos provenientes de la sierra peruana practica lo que se puede llamar migración circular. Esto se manifiesta en un giro constante entre el pueblo de origen y la ciudad con el fin de aprovechar las oportunidades económicas que ofrecen ambos mundos.” Karsten Paerregaard, “Procesos migratorios y estrategias complementarias en la sierra peruana”, 2000, 71. Aunque el autor se refiere a la población rural o campesina, es evidente que algo parecido ocurre en el caso de Raúl García.

prejuicios capitalinos. No caer consumido por el desarraigo, en las húmedas calles de la ciudad costera, demandaba un tenaz espíritu de afirmación:

Cuando me decían que en Lima se despreciaba a los serranos, “algún día voy a imponer esta música acá”, pensaba.¹¹¹

La música es parte de mi vida. Me identifiqué tanto con esa música que al notar en la capital tanto rechazo, en mí despertaba una rebeldía muy ingrata de defender la música y tratar de expresarla por cualquier medio. Entonces, tuve interés en desarrollar el repertorio, no solamente ayacuchano sino de otros departamentos.¹¹²

En este proceso de adaptación y afirmación, Raúl García contaba con un arma fundamental: la música. En aquel tiempo, integró el conjunto Huandoy, conformado por colegas universitarios y del poder judicial, con quienes interpretaba música ancashina e inclusive llegaron a grabar un disco.¹¹³ Además, junto a su hermano Nery, había iniciado un proyecto de recopilaciones de música tradicional, que años más tarde vería sus frutos.

Con todo, la enorme ciudad, donde confluían hombres llegados de todas partes, ofrecía la valiosa posibilidad de conocer diversas personalidades de la música. Durante los años 60, Raúl García acudía a la casa de la familia Rodríguez Salaverry, los fines de semana, donde participaba de los encuentros guitarrísticos que la familia organizaba, inspirada por su afición a este instrumento.¹¹⁴ Sobre estos encuentros, Octavio Santa Cruz menciona:

En los años 60, un grupo de cultores y aficionados a la guitarra clásica visitábamos la casa de don Fernando Rodríguez. Los sábados y domingos nos reuníamos para compartir las últimas novedades, a veces se recibía la visita de invitados ilustres. [...] A estas reuniones asistía regularmente Raúl García Zárate, bastante joven y aún poco conocido.¹¹⁵

Muchos de los participantes eran estudiantes y profesores del Conservatorio Nacional. En una reseña periodística sobre Guitarrami o La peña Rodríguez, como eran conocidos estos encuentros, se menciona:

¹¹¹ Entrevista 2, 36'06''.

¹¹² Documental “Retratos”.

¹¹³ Los integrantes fueron Vicente Ríos Reyes, médico, violinista y director de la agrupación; Pedro Ríos Reyes, policía y mandolinista [?]; José A. Wherrens, juez del Juzgado Privativo de Trabajo y guitarrista; Pedro Méndez Jurado, estudiante de la Facultad de Derecho; Eduardo del Portal, escribano y guitarrista; y Óscar Tarazona, violinista. La mayoría de los integrantes eran originarios de Ancash. Raúl García nos ha confirmado que grabó un disco con este conjunto, aunque él mismo no dispone de una copia.

¹¹⁴ La casa de Fernando Rodríguez Ponciano y Josefina Salaverry Cárdenas, ambos de origen cajamarquino, estaba ubicada en la Av. Brasil 742. Tenían dos hijos, el mayor de ellos, Fernando, era intérprete de la guitarra y un serio conocedor del instrumento, como su padre.

¹¹⁵ Octavio Santa Cruz, *La guitarra en el Perú. Bases para su historia*, 2004, 132.

[E]n casa de Fernando Rodríguez tienen “hogar musical” muchachos peruanos enamorados de la guitarra, que llegan en cualquier momento para “hacer un poco de música, alguna consulta o una demostración de sus avances”. Para todos hay tiempo, como si las horas, al ritmo de las pulsaciones sobre la guitarra, alargaran sus minutos. Allí, se escucha la interpretación sobresaliente del Dr. Raúl García Zárate, ayacuchano, ejecutante, recopilador y folklorista de alta categoría.¹¹⁶

A su paso por Lima, célebres intérpretes de guitarra clásica asistieron a los encuentros, entre ellos, Alirio Díaz, Los Indios Tabajaras, Ernesto Bitetti, y también de guitarra flamenca, como Mario Escudero, José Padulah, Batista y Prados. Las tertulias brindaban a Raúl García una invalorable oportunidad para continuar aprendiendo y perfeccionando sus recursos musicales.

3.2.3. Abriendo surcos en la ciudad

Raúl García tenía la idea de retomar, en la capital, la tarea de difusión radial que había emprendido en Cuzco, siendo su objetivo la Radio Nacional.¹¹⁷ Ésta era la emisora que había escuchado desde la infancia y que consideraba una de las más serias del Perú porque era la única que no podía difundir bandas comerciales, pasaba la música íntegra y bien documentada. Luego de mucho insistir, hacia el año 1959, le concedieron el ansiado espacio y el programa “Raúl García Zárate y su guitarra” se transmitió a través de los micrófonos de Radio Nacional.¹¹⁸

Luego de esa experiencia Raúl García continuó presentándose en diversos medios de comunicación. No obstante, este vínculo con los medios estaba impregnado de cierta tensión. En efecto, debía cuidar que la voracidad empresarial, disfrazada muchas veces en la displicencia de periodistas y comunicadores, no atropelle sus propios intereses artísticos y el derecho de compartir el arte. Sobre esta actitud principista, él declara enfáticamente: “nunca me sometí a ninguna consigna, ni de radio ni de televisión, siempre puse mis condiciones”.¹¹⁹

¹¹⁶ Alberto Miranda, “La ‘peña’ Rodríguez”, 1966, 4.

¹¹⁷ Radio Nacional fue fundada por el consorcio peruano-británico Peruvian Broadcasting Co. Un año después, en 1926, pasó a depender del Estado. Finalmente, luego de la instalación de una moderna estación radial, fue inaugurada, el 30 de enero de 1937, con el nombre de Radio Nacional del Perú. Instituto de Radio y Televisión del Perú, “Reseña histórica”, 2005.

¹¹⁸ Entrevista 1, 14’05’’. Raúl García menciona que el compositor Luis Pacheco de Céspedes [Lima, 1893–¿?] estaba a cargo de la evaluación de los artistas que participaban en Radio Nacional.

¹¹⁹ Entrevista 2, 36’17’’.

En cierta ocasión participó con el Club Huamanga¹²⁰ en un concurso que organizaba un canal privado de televisión. Raúl García relata que para esa ocasión, junto al quenista Alejandro Vivanco, lograron convocar un gran número de excelentes artistas ayacuchanos que radicaban en Lima.¹²¹ En una de las actividades del Club Huamanga, Raúl García se reencontró con Antonieta Morales. Se habían conocido luego de una presentación que él ofreció en el colegio San Juan Bosco, durante una de sus visitas a Huamanga. En aquel entonces, ella aún cursaba el colegio en un internado de Lima y estaba de vacaciones en Ayacucho. Posteriormente, iniciaron su relación sentimental¹²² y se casaron el 1 de febrero de 1964. Fruto de esta unión vinieron sus hijos Susana, quien nació el 20 de marzo de 1966 y Carlos Alberto, el 30 de abril de 1969. Asimismo, Raúl García reconoció como su hijo legítimo a Jorge, el primogénito de su esposa, nacido el 3 de setiembre de 1953.

A su arribo a la capital, el guitarrista ayacuchano traía también otro sueño: alguna vez grabaría un disco con la música de su tierra. Así, no solo deseaba rendir un homenaje a su pueblo, sino también resguardar del olvido, o la deformación, las canciones y danzas que lo acompañaron en la infancia: “Como, en ese entonces, allá no se escribía partituras ni se leía música, pensé que la única alternativa era grabar un disco para que quede por lo menos un testimonio”.¹²³

En el año 1966, un profesor pidió a Raúl que lo acompañara a la empresa Sono Radio,¹²⁴ pues lo habían invitado para una prueba. Sin embargo, ya en el lugar, el técnico invitó también a Raúl, a que interpretara un par de piezas. Unos días después recibió la propuesta de grabar un disco. Sobre su primera experiencia de grabación, el guitarrista huamanguino, quien entonces tenía 34 años, recuerda lo siguiente: “Bueno, para mí no era ningún problema grabar los

¹²⁰ Llegó a ser directivo del mencionado club. César Lévano, “Maestra música”, 1998, 84.

¹²¹ Habían solicitado al canal de televisión que los participantes fueran exclusivamente ayacuchanos.

¹²² Raúl García conquistó a su futura esposa, luego de una tradicional serenata en el día de su cumpleaños. César Lévano, *op. cit.*, 84.

¹²³ Entrevista 1, 13'36''.

¹²⁴ En el Perú se vivía un tiempo de auge para las producciones discográficas, entre las principales empresas es posible mencionar a Sono Radio, El Virrey, Odeón e IEMPSA. Sono Radio fue una de las primeras y más fecundas empresas disqueras de la capital. En sus archivos descansaba gran parte de la memoria musical del Perú en el siglo XX. Tras la quiebra de la empresa, al parecer, estos archivos se encuentran perdidos o divididos entre los antiguos propietarios.

temas ayacuchanos. El primer día, creo, grabé unas ocho piezas, no recuerdo, porque comenzaba a grabar, sin repetir, un tema y otro tema”.¹²⁵

No obstante, entre bambalinas, la inusual propuesta de grabación no había sido vista con agrado por el directorio de la poderosa empresa. Posteriormente, el productor del disco, le contó a Raúl García lo acontecido:

El señor José Sabala, quien me hizo grabar el disco, me comentó que cuando lo había propuesto, el directorio se opuso. Habían dicho: “¿Cómo huayno en guitarra?, ¿eso no se vende! Sabala había replicado: “Bueno, dejen bajo mi responsabilidad”. Este disco tuvo la suerte de romper el récord de venta de los discos comerciales y, por primera vez, se escuchó en el Jirón de la Unión¹²⁶. Para mí fue una satisfacción porque uno de mis sueños de mostrar la música andina, contra la que en la capital existía un aparente rechazo, se estaba concretando. Es más, a raíz de esa grabación, las otras disqueras comenzaron a grabar a otros guitarristas.¹²⁷

Este primer disco llevaba un título sencillo: *Ayacucho*. Entre los comentarios que surgieron tras su publicación, uno tuvo especial brillo: el juicioso artículo escrito por José María Arguedas. En esta crítica se menciona lo siguiente:

Un sello nacional de discos ha grabado un long-play de interpretaciones de música folklórica ayacuchana por Raúl García.

García es un virtuoso en quien el virtuosismo no ha perturbado la vivencia de la música folklórica. [...] García ha perfeccionado su dominio instrumental para mejor interpretar la música que él aprendió desde la infancia, con la cual aprendió a amar, a ahondar el amor y el regocijo y a contagiarlo a los demás, como todo artista cabal. La empresa Sono Radio ha contribuido a que García no influya únicamente en pequeños círculos de amigos, sino a que su arte se difunda nacional e internacionalmente; con este gran acierto, le ha hecho un beneficio al país y se ha beneficiado, seguramente, como empresa comercial. [...]

Esperamos que continúe grabando otras muestras del ingente caudal de la música tradicional de Ayacucho y que él haya abierto el camino a otros guitarristas ayacuchanos tan excelentes como Gaspar Andía Fajardo¹²⁸ y otros.¹²⁹

Como si intuyera los entretelones del nacimiento del disco, Arguedas añade una cuña dirigida a los dueños de la disquera: “[...] es de lamentar que la grabación que comentamos se haya hecho con un amplificador que daña la pureza de la voz del instrumento”.¹³⁰

¹²⁵ Entrevista 1, 21’34’’.

¹²⁶ El Jirón de la Unión era, aún, un símbolo de la aristocracia limeña.

¹²⁷ Entrevista 1, 22’07’’.

¹²⁸ Posteriormente, Gaspar Andía Fajardo grabó cuando menos cinco LP’s en la empresa IEMPSA.

¹²⁹ José María Arguedas, “Raúl García. Un intérprete de la música completa de Ayacucho”, 1977, 25–26.

¹³⁰ *Ibid.*, 26.

Poco tiempo después, Raúl García y el consagrado escritor de *Los ríos profundos* tuvieron la oportunidad de conocerse. Así, se inició una relación de amistad caracterizada por un profundo respeto mutuo. No era para menos ya que ambos compartían una aguda y especial sensibilidad hacia el universo andino. Sin embargo, la amistad no pudo madurar, pues Arguedas dejó de existir tres años después. Sobre la ocasión de su primer encuentro, Raúl García comenta:

Fue circunstancial. En la avenida La Marina se realizaba la Feria del Pacífico donde, a veces, participaban grupos musicales que venían de los pueblos. Una fecha, en la que había sido programado el departamento de Ayacucho, fui a escuchar a mis paisanos y estuve sentado entre el público. Me acuerdo que el señor Negreiros, que era locutor de Radio Nacional, hizo presente que yo me encontraba y que si les parecía bien, podría invitarme para que tocara. El público dijo: “Sí, que suba al escenario”, pero yo no tenía guitarra. Entonces, sacaron una guitarra que no tenía las condiciones para tocarla, pero hice el esfuerzo. Toqué una canción, agradecí y me metí detrás del telón. Ahí estaba el doctor José María Arguedas y me dijo: “Lo pusieron en apuros”, le dije: “Es como si hubiera tocado todo un concierto porque es tan dura la guitarra y difícil de tocar”. Entonces, me preguntó si había leído un artículo que él había escrito sobre mi primer disco. Yo le dije: “Honestamente, no”. “Entonces me gustaría que lo lea y me diga qué le parece”, me dijo. Al día siguiente fui a buscar el periódico para leer el artículo. Era como si hubiera conversado antes. Las apreciaciones que hacía, el argumento, y el comentario sobre cada una de las canciones era tan documentado que me daba la impresión de que yo lo hubiera podido explicar así. Lo admiré enormemente por tanto conocimiento que tiene de la música ayacuchana. Para mí fue un elogio inmenso, pues era la primera vez que hacían un comentario sobre un trabajo mío.¹³¹

Por otra parte, había llegado el momento de dar el siguiente paso en el proyecto emprendido con su hermano Nery.¹³² El mismo año apareció el disco *Más música de Ayacucho*.¹³³ De este modo, el Dúo Hermanos García empezó una febril labor de producción discográfica que se prolongaría por más de una década. Paralelamente, Raúl continuó produciendo sus discos como solista:

Pactamos con mi hermano para grabar un disco cada año. Todas las vacaciones, en diciembre, mi hermano viajaba a Lima trayendo el repertorio, lo ensayábamos, yo hacía los arreglos necesarios para las fugas, etc., inclusive la conformación del grupo para el acompañamiento y grabábamos.¹³⁴

Además, tuve el reto de grabar más temas [como solista] y también opté por programar mi grabación un disco por año, paralelamente a los discos cantados con mi hermano. Así, grabe diez LP's con las canciones recopiladas por Nery y otros diez en guitarra [solista].¹³⁵

¹³¹ Documental “Retratos”.

¹³² Nery García Zárate, conocido como “el pajarillo” por su excepcional timbre vocal, vivía entonces en Huamanga y alternaba sus actividades de profesor de educación primaria con las tareas de recopilación.

¹³³ En 1966, Raúl García participó también en la grabación del primer disco de la Tuna Universitaria San Cristóbal de Huamanga. Ver apéndice B.

¹³⁴ Entrevista 2, 50'45''.

¹³⁵ Entrevista 1, 25'36''. Raúl García grabó diez LP con el Dúo Hermanos García y seis como solista en la empresa Sono Radio. Ver el catálogo general de grabaciones en el apéndice B.

Así pues, entre 1967 y 1978,¹³⁶ Raúl García produjo otros nueve discos con su hermano bajo el sello Sono Radio: *Canto y guitarra de Ayacucho*, *Así cantan los hermanos García*, *Ayacucho musical*, *Mi Huamanga*, *Qori kinto*, *Te acordarás de mí*, *Sentimiento morochuco*, *Mis recuerdos* y *Puro sentimiento*. Mientras que, como solista, grabó otros cinco discos bajo el mismo sello discográfico: *Una guitarra*, *Recital de guitarra*, *Raúl García y su guitarra andina*, *La pampa y la puna* y *Recital folklórico*. Este último acompañado por una orquesta de cámara, bajo la dirección de Enrique Lynch¹³⁷.

Este periodo no solo fue productivo en el terreno artístico. Puesto que, en 1969, Raúl García culminó sus estudios universitarios y posteriormente defendió su tesis de bachillerato sobre *Los accidentes de trabajo y su compensación en la legislación peruana*, en la Universidad Mayor de San Marcos.¹³⁸ Además, en 1970, se encarga del Departamento de Folclor de la empresa Sono Radio. Aprovechando el contexto favorable de la pérdida de prejuicios hacia los solistas de música instrumental andina, invitó a grabar, entre otros, al pianista Oswaldo Mendieta y al arpista Tany Medina. Ambos eran también de origen ayacuchano y el segundo de ellos residía 35 años fuera del Perú. Asimismo, participó en la grabación del disco *Mi Huancavelica*, acompañando al Dúo Hermanas Sánchez.

La producción de los discos de vinilo continuó durante los años setenta y en la primera mitad de los ochenta, inclusive fuera de los estudios de Sono Radio: en 1971, apareció *Raúl García, guitarra peruana*,¹³⁹ en México; luego, en 1974, *Ruegos*, con el Trío Yanahuara.¹⁴⁰ En 1982, apareció *Festival sudamericano de guitarra*,¹⁴¹ en Berlín; luego, para el sello CBS, en 1983, grabó *Mi guitarra andina* y finalmente, en 1985, *Guitarra sentimental*. Por otra parte, desde 1975 hasta 1983, trabajó como profesor de guitarra andina en la Escuela Nacional de Arte Folklórico del Instituto Nacional de Cultura. En este periodo, el 6 de noviembre de 1980, dejó de existir su hermano Nery. Así, se apagaron

¹³⁶ La segunda es una fecha aproximada.

¹³⁷ Director de orquesta y arreglista argentino que trabajó en la empresa Sono Radio por aquellos años. Figura como director artístico en cinco de los discos de vinilo grabados para guitarra solista.

¹³⁸ Luego, en 1972, Raúl García es inscrito en el Colegio de Abogados del Perú con el N° 4992 (un año después de su graduación).

¹³⁹ Grabado bajo el sello Discos Pueblo [DP 1020].

¹⁴⁰ Este disco se grabó en la empresa El Virrey [PHN 6350028]. Debido al contrato de exclusividad que tenía con Sono Radio, en la portada del disco no aparecen los créditos de Raúl García, quien participó haciendo la primera guitarra. Este disco hoy es considerado un clásico de la música arequipeña.

¹⁴¹ Grabado bajo el sello Stockfisch [SF 8013] durante el II Festival Sudamericano Horizonte 82.

también las voces del Dúo Hermanos García, quienes nos legaron una valiosa herencia musical, tanto en su trabajo de recopilación como en sus registros sonoros.¹⁴²

3.3. Un provinciano del mundo (1978–2005)

Yo soy el río que canta
al mediodía y a los
hombres

3.3.1. En la senda del arte

Durante este tiempo, Raúl García continuaba sus viajes al interior y también fuera del Perú. En 1966, junto al arpista Florencio Coronado, el charanguista Jaime Guardia, el dúo de quenás Pedro Chalco y Manuel Ríos, la cantante Judith Acuña *Wara Wara*, el trío criollo Los Chamas y el poeta Juan Gonzalo Rose, conformó la delegación de artistas que participaron en la IX edición del Festival Internacional de la Feria de la Caña de Cali, en Colombia.¹⁴³ En 1971, junto al conjunto Perú Negro y a la compositora Chabuca Granda, participó en el espectáculo *Vale un Perú*, que se presentó en distintos escenarios de México y también en el Teatro Municipal de Lima. Posteriormente, en 1975, junto al charanguista Jaime Guardia, fue invitado a Budapest por la Embajada de Hungría en el Perú, en el marco de la jornada “Los días culturales peruanos”, que se realizó en diciembre de ese año. Un año después, en 1976, viajó por segunda vez a México para actuar en el Auditorio Nacional. En esta oportunidad Raúl García sufrió una fisura en el dedo pulgar de la mano izquierda. Sin embargo, pudo acompañar en una grabación a Jaime Guardia.

¹⁴² Raúl García continuará luego su producción discográfica como solista de guitarra, haciendo empleo del formato digital. Ver 4.1.2., p. 56.

¹⁴³ El festival se celebró del 26 de diciembre al 4 de enero, en el coliseo Los Cristales de Cali con capacidad para 35,000 asistentes. Este certamen, que se inició en 1957, tomó en 1971 el nombre de Reinado Panamericano. La delegación peruana fue enviada por la Corporación de Turismo del Perú y contó con el auspicio de Sono Radio (los músicos eran artistas exclusivos de la disquera). Obtuvieron el trofeo La Carreta de Plata. La Corporación de Turistas del Perú otorgó un diploma de honor a los artistas en mérito a su actuación.

En este contexto, en 1978, Raúl García conoció a Robert Vidal, quien era un promotor de festivales y concursos de guitarra en Francia. Había llegado a la capital peruana para realizar una charla sobre la historia de la guitarra en Latinoamérica. Para esta exposición estaba asistido por el guitarrista Roberto Ausel, quien acababa de ganar un concurso internacional de guitarra en París. Sobre este encuentro, Raúl García recuerda:

Después de la charla me invitaron a la Alianza Francesa para un brindis. Allí, me pidieron que tocara, me presté la guitarra de Roberto Ausel y toqué un par de piezas. Después, Robert Vidal se acercó y me preguntó si me interesaría viajar a París. [...] Más o menos a las dos semanas recibí una carta, en la cual decía que, de acuerdo a lo que conversamos, me invitaba a participar en el festival la X Semana Internacional de Guitarra, en el Théâtre de la Ville de París.¹⁴⁴

En *Le Courrier Picard*, Bruno Montanaro escribió la siguiente reseña sobre la participación del guitarrista peruano en París: “El talento de Raúl García está al servicio de la autenticidad y sus recitales lo sitúan en la línea de aquellos guitarristas y folkloristas latinoamericanos que estudian su folklore, lo traducen y lo subliman.”¹⁴⁵ Este festival fue creado por iniciativa de Andrés Segovia y su décima edición fue dedicada a la música de expresión popular. En esta oportunidad participaron el argentino Jorge Cardoso, el venezolano Freddy Reyna y los guitarristas flamencos Paco Cepero y Paco Peña.¹⁴⁶ El mismo año Raúl García había conocido en Lima a Atahualpa Yupanqui y, durante este viaje, volvieron a encontrarse en Francia.

Cuando Raúl García retornó de Francia tuvo que tomar una crucial decisión. Hasta entonces, había laborado veinte años en el Fuero Privativo de Trabajo, ejerciendo la profesión de abogado a través de esa institución únicamente. Por lo mismo, no dependía del arte para sostener a su familia. Esta situación le permitió separar, claramente, las necesidades económicas de sus actividades artísticas. Al respecto él declara: “Nunca tuve ninguna ambición profesional en el campo del arte. Nunca pensé en ganar por ganar y vivir de la música. Esa mentalidad la he tenido siempre.”¹⁴⁷ Sin embargo, la experiencia de aquel viaje lo llevó a un punto en que la senda se bifurcaba:

¹⁴⁴ Entrevista 1, 27'41''.

¹⁴⁵ Bruno Montanaro, “Le récital du Péruvien Raul Garcia: respect des sources... et du public”, 1978.

¹⁴⁶ Agencia EFE, “Guitarrista García Zárate es revelación en París”, 1978.

¹⁴⁷ Documental “Retratos”.

Esto me dio la oportunidad de tomar más conciencia de la importancia que tenía dedicarse a la guitarra. Vi que la responsabilidad como intérprete era bastante fuerte y no podía compartir ambas especialidades. Tenía que dedicarme a la profesión o al arte. Entonces, pensé que en el arte tenía mejores posibilidades de proyectar la imagen de nuestro país y decidí retirarme. [...] A partir de esa fecha, me dediqué exclusivamente a la guitarra, como lo vengo haciendo ahora.¹⁴⁸

3.3.2. Proyección internacional

En 1978, Raúl García había decidido dedicarse exclusivamente a sus actividades artísticas. De este modo, emprendió una intensa agenda de viajes, talleres y presentaciones en diversos países. En 1979, viajó nuevamente a Francia para participar en el VII Encuentro Internacional de la Guitarra en Castres. Allí conoció a John Williams, Antonio Lauro y Bárbara Polásek.¹⁴⁹ En 1980, participó en la III Semana de Música, en el Auditorio del Castillo de Papa Luna de Peñíscola-Castellón de la Plana, en España, donde fue declarado vencedor de dicho evento.¹⁵⁰ Como parte de esta nueva gira a Europa, Raúl García visitó nuevamente Francia y se presentó en Banyuls. Luego, Florian de la Comble publicó estas impresiones:

Desde el principio toda su dulzura, paz y delicadeza. Como tras un cristal, vemos poco a poco desfilar hombres y animales: llamas, vicuñas, alpacas en rebaños apacibles, cóndores casi al límite de la vista, bellos rostros cobrizos. Pasa un tren sin molestarnos. El silencio ha tomado una densidad que para otros sería agobiante. Y en este silencio, la guitarra de García Zárate desgrana sus fastos discretos, voluntariamente contenidos en la pureza, casi insostenible. Gota de agua de algún torrente lejano, notas acrobáticas que el viento lleva y trae, caricias fervientes de corazones simples... Gracias a ti, Raúl García Zárate, por siempre nuestro amigo, de habernos recordado que todavía es tiempo, quizás, de salvar nuestro mundo del ruido.¹⁵¹

En 1981, viajó por primera vez a Estados Unidos para ofrecer conciertos en las universidades de Gainesville, Tallahase, Pittsburg, Nashville y Texas. Un año después, en el II Festival Sudamericano Horizonte 82,¹⁵² alternó con Mercedes Sosa, Gato Barbieri, Astor Piazzola, Soledad Bravo, Atahualpa

¹⁴⁸ Entrevista 1, 32'10''.

¹⁴⁹ Durante este viaje también se presentó en las ciudades de Amiens y Arcachon.

¹⁵⁰ Este encuentro fue patrocinado por el Ministerio de Cultura, Diputación Provincial y Ayuntamiento de Peñíscola y organizado por Stella Manaut Peñíscola. Aquella vez participaron el Cuarteto de Madrigalistas de Madrid, la arpista María Rosa Calvo Manzano, el dúo Comesaña-Kotliarskaya, la cantante sefardí Sofia Noel, el Ballet Español de Aurora Infante y el guitarrista clásico Eugenio Gonzalo. Carlos Caspe, "Raúl García vencedor de la III semana de música", 1980.

¹⁵¹ Florian de la Comble, "Raul Garcia Zarate: Una musique dans le silence", 1980.

¹⁵² Realizó, además, un taller de música andina en la ciudad de Berlín (Alemania Federal). En esta gira participó también en el Festival de Guitarra de Mont Saint Aignan-Francia.

Yupanqui, Oscar Cáceres, Freddy Reyna, Cacho Tirao, Alirio Díaz y Leo Brouwer. Raúl García compartió la fecha de presentación, el 7 de junio, con el charanguista boliviano Ernesto Cavour, con quien, al final del concierto, improvisó un dúo. Sobre esta presentación, el musicólogo y crítico Albrecht Dümmling publicó un artículo con los siguientes comentarios:

A tres siglos de la introducción de la guitarra, ahora se ha invertido el rumbo de la exportación cultural: ahora son las guitarras latinoamericanas las que entusiasman a los europeos, y los guitarristas quienes, si bien ya no vienen como misioneros, sin embargo desean despertar el interés y la comprensión por la música de sus países. [...]

Si bien García Zárate estuvo interpretando todo eso a la manera clásica y sería de un Andrés Segovia, sin embargo el colorido folklórico, la sencillez sin artificiosidad, la extrañeza y belleza de esta música hablaron por sí mismas, provocando el aplauso entusiasta del público reunido en la sala de la HdK. [...]

Al final hubo un auténtico estreno: Cavour y García Zárate, quienes hasta entonces se conocían solamente por sus discos, por primera vez tocaron e improvisaron juntos, y esto nada menos que en Berlín.¹⁵³

Después de dos años, en 1984, Raúl García retoma su actividad internacional ofreciendo un concierto en Vincennes, en Francia.¹⁵⁴ Luego, en 1986, participó en el Festival III Jornada Internacional de la Guitarra en el Musikhalle de Hamburgo, donde tocaron también Andrés Segovia,¹⁵⁵ Pepe Romero y Ernesto Cavour, entre otros. Además, en Ginebra-Suiza, participó en el Seminario Internacional de Guitarra. En Francia, Bruno Montanaro publicó un ensayo periodístico sobre la presentación de Raúl García en la Maison de la Culture, donde menciona que “[...] el maestro tocó con una guitarra Domingo Esteso de 1927 y una del argentino Dionisio Gracia de 1961”.¹⁵⁶ En 1988, viajó a Cuba y México. Llegó a la Habana en mayo, invitado para participar como jurado y concertista en el IV Concurso y Festival Internacional de Guitarra de La Habana.¹⁵⁷ Sobre este festival, Colin Cooper firma una reseña con una curiosa crítica a la naturaleza de la música folklórica:

¹⁵³ Albrecht Dümmling, “Del cóndor y del colibrí. Concierto de guitarra García Zárate/Cavour en la HdK”, 1982.

¹⁵⁴ En esta gira grabó especiales para la Radio France de París y WDR de Friburgo, Alemania Occidental.

¹⁵⁵ Sin embargo, Raúl García no pudo conocer personalmente a Andrés Segovia.

¹⁵⁶ Bruno Montanaro, “Le récital de Raul Garcia Zarate: une ferveur partagée”, 1986.

¹⁵⁷ El evento estuvo organizado por personalidades como Jesús Ortega y Leo Brouwer.

Raúl García Zárate presentó un programa de música tradicional peruana con penetrante delicadeza, algunas ornamentaciones vigorosas, armonías dulces; el tipo de música que Eduardo Falú hace muy bien. Hay una amplitud de efectos sorprendentes en esta música pero, como en tanta música folklórica, el efecto se desvanece muy pronto y uno desearía mayor profundidad, más arquitectura. Sin embargo, el estilo de portamento de Zárate encontró muchos entusiastas en la audiencia, fue un éxito.¹⁵⁸

El 26 de octubre, participó en el XVI Festival Internacional Cervantino de Guanajuato, en México.

En 1989, tuvo una nueva e intensa jornada de presentaciones en Europa. El 7 de abril, asistió al X Seminario Internacional de la Guitarra en Merignac, Francia, participando junto con los dúos Pomponio-Zárate y Assad; también Alvaro Pierri, Vladimir Mikulka, Roberto Aussel, Thierry Rougier, Celso Machado, Abel Carlevaro y Jorge Cardoso, entre otros. También, ofreció conciertos en París, Viena y en las ciudades alemanas de Karlsruhe, Nurnberg, Baden-Baden, Berlín, Munchen, Frankfurt, Heidelberg y Bonn.¹⁵⁹ En 1991, viajó por segunda vez a los Estados Unidos, ofreció un concierto en la Universidad de Texas, Arligton. Mas, tuvo que cancelar las otras actividades programadas, pues sufrió un accidente.

Ya recuperado, en 1992, ofreció conciertos y clases en varias ciudades de Alemania Federal; participó en el II Festival Internacional de Guitarra, Guitares Sur Les Remparts de Fougères en Francia, donde alternó con Pascal Gallo, Pierre Bensusan y Roberto Aussel, entre otros. Además, dio un concierto en el Anfiteatro Richelieu de la Universidad Sorbona de París, donde recibió un homenaje por sus 50 años de actividad artística. Finalmente, ofreció un concierto en el auditorio del Museo de Bellas Artes de la ciudad de Chartres. Al siguiente año, en 1993, sufrió el robo de cinco de sus guitarras y su colección personal de música. No obstante, viajó a Estados Unidos y ofreció clases maestras y conciertos en distintas universidades y en el Visitor's Center del FMI en Washington. Asimismo, el mismo año grabó un especial de televisión para la ONU; en julio, realizó un concierto en Asunción, Paraguay; y en setiembre, viajó a Chile para participar en el I Festival Latinoamericano de Guitarra en las

¹⁵⁸ Colin Cooper, "Havana Concerts", 1988, 49. En la misma reseña, Cooper también menciona: "Es difícil cubrir en su totalidad un festival tan extenso y, desafortunadamente, no pude asistir a 'La guitarra popular en concierto', pero en general fue una excelente exhibición de música folklórica de Cuba". Obviamente, esta sección del festival no estuvo precisamente en sus prioridades.

¹⁵⁹ También realizó una presentación en el Temple de la Madeleine en Ginebra, Suiza. Además, se presentó en los canales de televisión ZDF de Mainz y WDR de Colonia.

ciudades de Santiago y Concepción. En 1994, participó en el II Festival Internacional de Guitarra del Ecuador. Además, se presentó en la Fundación Guayasamín, en Quito, y en la ciudad de Otavalo.

En 1996, las Embajadas de Perú en España y Venezuela lo invitaron a realizar presentaciones, el 7 de julio, en el Auditorio Nacional de Música Sala de Cámara de Madrid; luego, el 26 y 29 de julio, en el Auditorio del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos y en el Auditorio de la Hermandad Gallega en Venezuela. Viajó a Argentina en dos oportunidades para participar en el Festival Guitarras del Mundo, en la primera, en 1996, se presentó en el Auditorio Azucena Maizani de Buenos Aires junto con Ahmet Kanneçi, Juan Falú y Jorge Cardoso; el 31 de Agosto, en la ciudad de Río IV, junto con Rapahella Smits y finalmente con todos los participantes, el 1° de setiembre en Buenos Aires. Luego, en 1997, participó en el mismo festival argentino, en las ciudades de Buenos Aires y La Plata.

En dos nuevas ocasiones Raúl García viajó a Norteamérica. En 1998, actuó en el World Trade Center Marriott Hotel de New York, con motivo de la XIV Convención de la Asociación de Instituciones Peruanas en los Estados Unidos y Canadá. En 2000, se presentó en Le Petit Trianon Théâtre, en San José de California, con motivo de la celebración del décimo aniversario del periódico *La Voz Latina* y en el Centro Cultural Latino de Berkeley. El mismo año visitó por primera vez el continente asiático. Por una parte, del 8 al 20 de noviembre, viajó a Japón para realizar diferentes conciertos y dictar una clase maestra junto con el musicólogo japonés Jiro Hamada. Se presentó en el Lutheran Ichigaya Center Hall, donde alternó con el guitarrista japonés Sonko Mayu, en el Tokyo Ro-on Court, el GG Salon, donde se realizó un taller, y por último, en el Palacio de la Guitarra, donde el sello discográfico JVC grabó el concierto en vivo. Por otra parte, del 21 al 29 de noviembre, visitó la República Popular China, donde se presentó en el Teatro Jinfan, en la Universidad de Beijing y en la ciudad de Dalian. También, ofreció una clase maestra en el Conservatorio Central de Beijing.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Esta gira se realizó dentro del convenio de intercambio cultural entre Perú y China. Raúl García fue invitado por el Ministerio de Cultura de China, en coordinación con la Embajada del Perú en Beijing.

En China fue impresionante. En el conservatorio de música me hicieron un homenaje, un agasajo de los estudiantes del conservatorio: niños de ocho, doce y catorce años. Era increíble, ellos tocando magistralmente la guitarra y obras clásicas. En realidad, quedé sorprendido. [...] Tengo grabaciones que me han obsequiado de una chica de 14 años que había ganado un concurso internacional de guitarra. Es fabulosa en realidad.¹⁶¹

En 2001 viajó a Paraguay, donde se presentó en el Salón de Honor del Club Centenario y en el Centro de Convenciones del Banco Central.¹⁶² En octubre del mismo año retornó a Japón para actuar en el teatro Tokio Bunka Kankan.¹⁶³ Al año siguiente, en 2002, ofreció dos conciertos compartidos con el Coro Canta Latinoamérica, el cual estaba dirigido por su sobrino Ricardo Izaguirre, en La Salle de l'ASIEM en Francia. Además, en julio, participó en el Festival Concurso Internacional de Guitarra de Lambesc y, entre el 15 y 17 de octubre, en el encuentro Guitarras de América realizado en Santiago de Chile. En 2003, se ve forzado a suspender algunos proyectos de viaje, pues su esposa había iniciado un largo e infructuoso tratamiento médico. Antonieta Morales falleció el 18 de mayo de 2004.

Luego de la dolorosa pérdida de su esposa, Raúl García retomó sus actividades con la música. En 2004, con el motivo de celebrar sus 60 años de actividad artística, ofreció conciertos en siete ciudades del Perú: Arequipa, Tacna, Cuzco, Trujillo, Piura, Ayacucho y terminó la gira en Lima, el 5 de noviembre, en el Museo de la Nación. En 2005, emprendió una nueva gira por Europa: el 17 de abril, se presentó en el XIII Encuentro Internacional de la Guitarra de la Ville de Antony; el 24 de abril, en el teatro Lucernaire, invitado por la Asociación Agustín Barrios Mangore en París. Luego de una presentación en Ginebra, el 29 de abril, en la sala Mahatma Ganndhi de la Maison des Associations, emprendió su primera visita a los países nórdicos. El 5 de mayo, en el marco del inicio del ciclo de recitales “Voz de profunda madera...”, se presentó en el auditorio de la Academia Sibelius, ofreciendo además una conferencia en el Departamento de Musicología de la Universidad de Helsinki y clases maestras en el Departamento de Folklore de la Academia Sibelius. Luego,

¹⁶¹ Entrevista para CPN (Cadena Peruana de Noticias).

¹⁶² Organizado por la Embajada del Perú en Asunción, y patrocinado por la UNESCO, para beneficio de los damnificados por el terremoto en el sur del Perú. El 12 de julio de 2001 fue reconocido por el Instituto Nacional de Cultura como Patrimonio Cultural Vivo del Perú.

¹⁶³ Se presenta el nuevo disco compacto *El alma de la guitarra peruana* [CD-RGZP004], que fue grabado el año 2000.

viajó a Noruega y se presentó en el teatro Innvik de Oslo. En Suecia, ofreció presentaciones en el teatro Jeriko de Malmö y también en Estocolmo.

3.3.3. El público y los reconocimientos

Después de 60 años de actividad artística, Raúl García ha obtenido significativos premios, condecoraciones y reconocimientos tanto en el Perú como en el extranjero. Aunque no nos ocuparemos aquí de enumerarlos en detalle, mencionaremos algunos. En 1988, el Ministerio de Educación le otorga las Palmas Artísticas en el Grado de Maestro y, en 1991, las Palmas Magisteriales en el Grado de Amauta. Ese mismo año, fue condecorado con el Grado de Encomendador por el Senado de la República del Perú y, en 2001, reconocido como Patrimonio Cultural Vivo del Perú por el Instituto Nacional de Cultura. Fue declarado Hijo Predilecto por la Municipalidad de Huamanga y numerosos festivales han llevado su nombre. Este año, fue condecorado con la Orden al Mérito por Servicios Distinguidos en el Grado de Gran Cruz por la Presidencia de la República del Perú.

Sin embargo, quizás el reconocimiento más valioso sea el respeto y la simpatía que Raúl García despierta en la gente, casi de manera natural, por su sencillez y constancia en el camino elegido, la vocación musical que despertó al abrigo de su familia, cuando aún era un niño. No obstante su larga y destacada trayectoria artística, Raúl García continúa escuchando y observando con humildad, transformando y enriqueciendo su expresión artística.

4. EL REPERTORIO DE RAÚL GARCÍA ZÁRATE

4.1. Práctica musical colectiva e individual

4.1.1. Repertorio colectivo: canto y acompañamiento instrumental

La práctica musical colectiva es un elemento revelador de la experiencia artística de Raúl García Zárate. Su participación en diversas estudiantinas, dúos u otras agrupaciones, desde muy joven, demuestra una especial valoración por el esfuerzo comunitario, rasgo esencial de una cosmovisión profundamente andina. Por consiguiente, estas prácticas se convierten en espacios de fértiles intercambios humanos y de múltiples procesos de aprendizaje. Por un lado, a través del conjunto musical, Raúl García se aproxima a la complejidad del universo sonoro andino: el variado temple humano con que se canta y toca en las distintas regiones. Por eso, es posible afirmar que, a través del repertorio colectivo, Raúl García se concentra principalmente en una dimensión local de la música andina. Por otro lado, el trabajo grupal favorece la selección, experimentación y perfeccionamiento de los recursos técnicos que, luego, se verán condensados en la producción guitarrística instrumental.

No se pretende aquí desarrollar un análisis exhaustivo del repertorio grupal. Puesto que el principal objetivo de esta tesis se orienta al estudio de su obra para guitarra solista, nos limitaremos a mencionar las principales agrupaciones con las que Raúl García grabó y compartió su trabajo musical. Asimismo, sucintamente, señalaremos las características del repertorio interpretado en cada caso.

En los diez discos grabados por el Dúo Hermanos García,¹⁶⁴ Raúl García estuvo a cargo de los arreglos y la dirección musical.¹⁶⁵ También cantó la segunda voz e interpretó el guitarrón¹⁶⁶ y el laúd, además de la primera, segunda y tercera guitarras. En distintas ocasiones, participaron también en el acompañamiento

¹⁶⁴ Ver 3.2.3., p. 38.

¹⁶⁵ En 1967, en el disco *Canto y guitarra de Ayacucho* [LPL 2164], figura también como realizador de la segunda producción del dúo.

¹⁶⁶ En el Perú es frecuente el empleo del guitarrón de seis órdenes, afinado en SI-MI-LA-re-fa#-si.

instrumental sus hermanos César y Óscar, en la guitarra y la quena, respectivamente, su tío Juan de la Rosa Zárate, en la mandolina y la bandurria, y su primo Juan Zárate del Pino, en la segunda guitarra. Además, fueron invitados a grabar con el dúo, el célebre guitarrista Alberto Juscamayta (1966), el quenista Manuel Ríos Pantoja (1975) y el mandolinista Antonio la Torre (1976)¹⁶⁷.

Casi la totalidad del repertorio registrado por el dúo pertenece al cancionero tradicional de Huamanga.¹⁶⁸ Por tanto, la relación de géneros musicales interpretados comprendió 93 huaynos,¹⁶⁹ 20 yaravíes, 4 araskaskas, 3 carnavales y 2 marineras. El cuadro siguiente muestra la cantidad de piezas grabadas, además del porcentaje que representa cada género musical en la producción discográfica del Dúo Hermanos García:

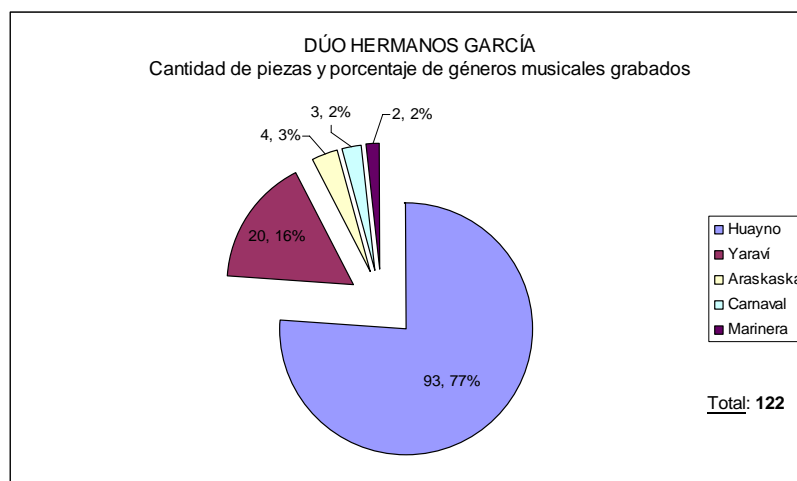


Figura 1. Representación cuantitativa de los géneros musicales grabados por el Dúo Hermanos García.

La hegemonía del huayno, uno de los géneros musicales más populares en Ayacucho, es evidente puesto que ocupa más del 70% del total del repertorio. Asimismo, el cuadro refleja la voluntariedad del dúo por difundir el yaraví, género que aparece, cuando menos, una o dos veces en cada grabación. Por último, también fueron registradas algunas danzas de recorrido como el araskaska y el carnaval, y un par de marineras, baile de pareja que echó raíces en casi todas las regiones de Perú.

¹⁶⁷ Fecha aproximada. En el disco *Mis recuerdos* [SE 9587], Manuel Ríos Pantoja también interpretó la primera y segunda quena, además de la tinya.

¹⁶⁸ La excepción es el disco *Sentimiento morochuco* (1975) [SE 9506], donde además se recoge canciones de las provincias ayacuchanas de Cangallo y Víctor Fajardo.

¹⁶⁹ Esta cifra toma en cuenta dos casos en que el huayno suele emplearse para finalizar géneros musicales de tempo más lento, como el yaraví y la marinera. Esta sección conclusiva recibe el nombre de **fuga**.

La mayoría de estas piezas fueron recopiladas por Nery García.¹⁷⁰ Al respecto, Raúl García manifiesta que, en varios casos, no se conocían los títulos de las canciones compiladas. En consecuencia, muchos de éstos fueron adjudicados por los mismos integrantes del dúo, de acuerdo a la temática o a los primeros versos de las canciones. Por otro lado, en sus discos, el dúo incluyó también composiciones de los conocidos autores ayacuchanos Telésforo Felices, María Luz Gálvez, Ranulfo Fuentes y Octavio Cabrera.

Resulta interesante observar que existe una estructura general recurrente en las grabaciones. Cada lado del long play empieza con un yaraví, continúa con huaynos quechuas indios o mestizos y culmina con un araskaska cuando no, excepcionalmente, con alguna marinera o carnaval. Por ende, aunque esta estructura no siempre se repite, se puede inferir que existe un planeamiento para la secuencia de las canciones: un inicio lento y reflexivo, seguido por huaynos de variado tempo y carácter, para terminar con alguna otra danza de aún mayor dinamismo. El predominio de un eje tonal y del carácter bailable del repertorio sugiere alguna similitud, solo por citar un ejemplo, con la estructura de la suite barroca.¹⁷¹ Finalmente, cabe mencionar que el repertorio del Dúo Hermanos García constituye un referente esencial de la música de Huamanga. El análisis exhaustivo de este corpus musical es una tarea que está aún pendiente.

Durante la primera mitad de los años 70, Raúl García grabó con otros dos emblemáticos conjuntos, el Dúo Hermanas Sánchez¹⁷² y el Trío Yanahuara.¹⁷³ En la grabación del long play *Mi Huancavelica*, acompañó a las hermanas Constantina y Victoria Sánchez, interpretando cinco huaynos, dos mulizas,¹⁷⁴ dos pasacalles, dos toriles¹⁷⁵ y un yaraví del cancionero tradicional huancavelicano. Luego, grabó el long play *Ruegos* con el Trío Yanahuara, integrado por Daniel Cerpa, Pedro Pablo Llosa y Ángel “Toro” Muñoz

¹⁷⁰ Ramiro Parra, Erlinda León y el mismo Raúl García figuran también como recopiladores.

¹⁷¹ Hacia fines de los años 50, el disco deja de ser una simple compilación de piezas y va adquiriendo cierta entidad orgánica. José Téllez, *Para acercarse a la música*, 1985, 23.

¹⁷² En esta grabación participó también el guitarrista Rafael Amaranto.

¹⁷³ Ver 3.2.3., p. 39.

¹⁷⁴ La muliza es un género poético-musical de métrica binaria. Su forma musical está condicionada a la estructura poética y suele concluir con una fuga o estribillo en ritmo de huayno. Se puede afirmar que existen dos tipos de muliza: la primera, vinculada al mundo agrario; y la segunda, vinculada al laboreo y actividades de arrieraje en la mina.

¹⁷⁵ Raúl García explica que el toril es un género rural que se interpreta en la víspera de la corrida de toros.

Alpaca¹⁷⁶. En esta producción, se registraron piezas instrumentales y canciones del repertorio tradicional de Arequipa: seis yaravíes, tres pampeñas,¹⁷⁷ una marinera, un carnaval y un fox incaico¹⁷⁸.

En el mismo periodo, René Villanueva¹⁷⁹ registró dos muestras muy ilustrativas del entorno familiar y musical del guitarrista. En 1972, grabó a Raúl García acompañando coplas del carnaval de Andahuaylas, que fueron cantadas, en español y quechua, por un espontáneo dúo conformado por su esposa Antonieta Morales y su cuñada. En 1974, durante otra velada en casa de Raúl García, Villanueva registró el huayno *Adiós pueblo de Ayacucho*, que interpretó Jaime Guardia, en el charango y la primera voz, acompañado en las guitarras por Luis Acuña Nakayama y Raúl García Zárate.¹⁸⁰

En suma, la práctica musical colectiva funciona como un permanente estímulo a lo largo del camino creativo que transita Raúl García. En efecto, además de los diversos conjuntos que conformó cuando niño,¹⁸¹ participó también, tocando el laúd y la guitarra, en la Estudiantina Municipal de Ayacucho y en la Tuna Universitaria San Cristóbal de Huamanga, agrupaciones con las que interpretó, principalmente, música tradicional ayacuchana, aunque también de otras regiones. Luego, en Lima, se integró al Conjunto de Cuerdas Huandoy, el cual se convirtió en un precioso espacio para el aprendizaje y práctica de los estilos de la música ancashina.¹⁸² Finalmente, el estímulo del trabajo musical comunitario se manifiesta, una vez más, en sus adaptaciones para conjuntos de guitarra (dúo, trío, cuarteto y sexteto), algunas de las cuales fueron incluidas en las grabaciones realizadas durante la última década: *Cuadernos de estudio* N° 1 (1996),¹⁸³ *Guitarra del Perú* (1997) y *Guitarra del Perú andino* (2000).¹⁸⁴

¹⁷⁶ Ángel Muñoz (Yanahuara - Arequipa, 1928) interpreta un charango de quince cuerdas de metal, dispuestas en cinco órdenes triples. Esta particularidad del instrumento, además de un singular empleo del vibrato, le imprime un timbre característico al conjunto.

¹⁷⁷ La pampeña es una variedad del huayno en el departamento de Arequipa.

¹⁷⁸ Versión andina del fox trot norteamericano, el cual, durante la primera mitad del siglo XX, tuvo una significativa influencia también en la música de la costa peruana.

¹⁷⁹ Músico e investigador mexicano, integró la agrupación Los Folkloristas.

¹⁸⁰ René Villanueva, folleto del disco compacto *Música y cantos del Perú*, 1999.

¹⁸¹ Ver 3.1.2.

¹⁸² Ver 3.2.2., p. 34.

¹⁸³ Esta grabación acompaña un cuaderno de partituras que fueron transcritas por el autor de esta tesis.

¹⁸⁴ En el año 2003, el cuarteto de guitarra andina Temple Diablo grabó siete de las adaptaciones que Raúl García realizó para este formato instrumental: *Negra del alma*, *Ramis*, *Linda andahuaylina*, *Mi amigo*, *Memorias*, *Ciudad del lago* y *Cuando me vaya*.

4.1.2. Repertorio individual

Aunque se desconoce cuándo el término guitarra andina fue empleado por primera vez en el Perú, para referirse a un estilo instrumental, es posible conjeturar que Raúl García fue uno de los primeros en definir su repertorio individual bajo esta categoría. Esta hipótesis es viable no solo porque, ciertamente, se trata de un pionero en las producciones discográficas –íntegras– de música andina para guitarra solista,¹⁸⁵ sino porque, además, el término en cuestión se presenta reiteradamente en las referencias a su obra, por ejemplo, en los títulos de los long play *Raúl García y su guitarra andina* (1972),¹⁸⁶ *Mi guitarra andina* (1983)¹⁸⁷ y de la serie de cuadernos didácticos (1996), como también en múltiples semblanzas y entrevistas. Pues bien, no creemos que esta recurrencia sea simple retórica, sino que nos encontramos frente a una definición de su trabajo artístico desde una perspectiva émica.

Más aun, no se trata únicamente de un problema de denominación. La guitarra andina, desde la perspectiva estética de Raúl García, plantea una sutil concepción dialéctica entre lo colectivo y lo individual. Luego de advertir la importancia de la práctica comunitaria en su producción artística, resulta interesante preguntarse si este hecho implica una visión holística del mundo andino. Creemos que sí, pues al formar parte de un conjunto, el artista contribuye, desde sus capacidades individuales, a una concepción integradora en la cual subyace una relación compleja entre la totalidad y sus partes. Con todo, donde mejor se expresa esta visión sistémica, paradójicamente, es en el repertorio individual, donde la diversidad sociocultural andina aparece condensada. Es decir, la guitarra andina solista se convierte en la fragua integradora de disímiles y lejanas voces. En suma, mientras que, por un lado, Raúl García se concentra en una dimensión local mediante el repertorio

¹⁸⁵ En cuanto a grabaciones anteriores a la primera de Raúl García (1966), Luis Salazar Mejía menciona que “[e]n 1914, en el catálogo de ‘Discos dobles grabados para la república del Perú’ de la Rca. [sic] Víctor de ese año aparece: Número 65629 a) Huaynito- Baile indígena (sic) Solo de Guitarra A. Gomez Morón [y] b) Victoria- Vals Dúo (Con guitarra) Almenerio-Velez”. También, menciona que “[r]ecién a partir de 1964 [!] podemos tener documentos sonoros de la guitarra solista andina y los temples con los que se la ejecuta gracias a las grabaciones de Raúl García Zárate, Daniel Kirwayo, Gaspar Andía Fajardo, Fredy Flores, "Manuelcha" Prado, David Vega y muchos otros guitarristas [...]”. Luis Salazar Mejía, “Afinaciones de la guitarra en el Perú”, 2004.

¹⁸⁶ Fecha aproximada.

¹⁸⁷ Ver 4.1.2., p. 54–55.

colectivo; por otro lado, con el repertorio individual, desarrolla una suerte de universalidad, la propensión a una dimensión panandina.

Por consiguiente, el concepto guitarra andina implica un proceso de diversificación que ha enriquecido el arte de la guitarra solista en los Andes. Este proceso no solo se desarrolla a través de la inclusión de géneros musicales de otras regiones, redimensionando así el espacio andino desde una mirada cada vez menos circunscrita a los horizontes locales. Además, se manifiesta en una paulatina maduración de recursos técnicos que, por ende, permiten al intérprete la reproducción de ciertas sonoridades y la evocación de variados paisajes sonoros. Debido a que estos recursos serán examinados oportunamente en esta tesis, nos limitaremos aquí a describir el proceso de inclusión de nuevos géneros musicales, observando cómo este hecho transformó y consolidó el repertorio individual de Raúl García. Para ello, básicamente, seguiremos las huellas de su discografía como solista.¹⁸⁸

El proceso de diversificación del repertorio individual de Raúl García empezó bastante temprano. Aunque su primer disco fue dedicado íntegramente al repertorio tradicional de Huamanga, muy pronto, empezó a incluir géneros musicales de otros departamentos. Así pues, en su siguiente producción: *Una guitarra* (1968),¹⁸⁹ grabó el huayno cuzqueño *Pariwana*,¹⁹⁰ recopilado por Roberto Ojeda Vizcarra; y dos tristes de la costa Norte: *India bella*, con fuga de huayno, y *Malabrigo*, con fuga de tondero.¹⁹¹ El primero, fue recopilado por Rosa Mercedes Ayarza de Morales y el segundo, compuesto por César Miró y Alcides Carreño. Aunque los géneros incorporados pertenecen a otros espacios geográficos, cabe anotar que aún guardan familiaridad con los estilos mejor conocidos por el guitarrista, como es el caso del triste, que es una variante del

¹⁸⁸ Además de las grabaciones grupales mencionadas, desde que inició su producción discográfica, la obra para guitarra solista (arreglos, interpretaciones y composiciones) se ha registrado en dieciocho discos, además de varias compilaciones y la banda sonora del documental *La espalda del mundo* [NM 15 782], que emplearon material producido anteriormente. Casi una tercera parte de estos discos se grabó en soporte de vinilo (LP); el resto, en cinta magnética (casete) o en soporte digital (CD). Ver el apéndice B.

¹⁸⁹ Fecha aproximada.

¹⁹⁰ En diferentes discos aparece indistintamente como *Parihuana* o *Pariwana*. Emplearemos la segunda forma en esta tesis. La captación del estilo en la interpretación de este huayno nos remite a las estancias de Raúl García en Cuzco. Ver 3.2.1.

¹⁹¹ Hemos visto que algunos géneros musicales suelen terminar con un cambio de tempo, de mayor dinamismo. Así, el triste termina con una fuga en ritmo de huayno o tondero. Este último puede considerarse como una variante de la marinera en la costa Norte.

yaraví, género de canción que, como sabemos, se arraigó con más fuerza en los departamentos de Arequipa y Ayacucho.¹⁹²

Luego, en el disco *Recital de guitarra*, incluyó dos creaciones del poeta arequipeño Mariano Melgar, el yaraví *Quejas* y el vals *Melgar*; dos habaneras de autor no conocido, *Las madreselvas* y *El pajarillo errante*;¹⁹³ y además, un vals cuzqueño, *Punchaunikipi*, compuesto por Baltazar Zegarra. Asimismo, en la producción mexicana *Raúl García, guitarra peruana* (1971), grabó por primera vez su adaptación de *El cóndor pasa*, con fragmentos de la zarzuela del compositor huanuqueño Daniel Alomía Robles. También incluyó una pieza del departamento de Huancavelica y otra de Apurímac, *Canción de la trilla de alberjas* y *Carnaval de Tambobamba*, ambas recopiladas por José María Arguedas. Finalmente, un *Toril* del departamento de Junín fue presentado además en esta producción.

Después apareció el primero de los discos en cuyo título se acuñó la categoría en cuestión: *Raúl García y su guitarra andina*. Por lo mismo, no es casual que en éste se ofrezca un panorama musical realmente variado. En efecto, además de las cinco danzas ayacuchanas que contiene este long play (tres huaynos, una marinera y un carnaval), fueron incluidas tres nuevas piezas de Arequipa, el yaraví *La colina*, el vals *Silvia* y un *Carnaval arequipeño*, las dos últimas compuestas por Benigno Ballón Farfán. Además, se grabó *El cóndor pasa* (por segunda vez), un *Carnaval huancavelicano*, la habanera *El payandé* y –por primera vez– una pieza ecuatoriana: el pasillo¹⁹⁴ *Cálmate corazón*. Así, ya ensanchado el horizonte, el camino esperaba para transitar una nueva etapa.

La pampa y la puna (1973), que sería el sexto disco como solista de Raúl García, marcó un punto de quiebre. Hasta entonces, el repertorio de Ayacucho había sido el elemento dominante de las grabaciones. Mas, la nueva producción comprendió solo un huayno de este departamento, *Por qué piensas olvidarme*,

¹⁹² Por lo tanto, es lógico que la interpretación de estos tristes no esté exenta de las influencias estilísticas del yaraví ayacuchano. Por ejemplo, esto es notable en el tempo empleado para los “codos”, pasajes que tienen la función de articular las secciones temáticas o sus partes internas.

¹⁹³ En la contraportada del disco, el género se anota como “canción-danza”. También, en otras producciones, se denomina indistintamente como “canción danza habanera” o “canción habanera”.

¹⁹⁴ Género musical popular, urbano y vocal de ritmo ternario que derivó del vals. En su forma tradicional, el pasillo se acompaña con guitarras y requintos. Ketty Wong, “La nacionalización del pasillo ecuatoriano a inicios del siglo XX”, 2000, 3.

compuesto por Octavio Cabrera.¹⁹⁵ Aparte de la habanera que da el título al disco, compuesta por el trujillano Carlos Valderrama, se registraron temas costumbristas de los departamentos de Junín, Puno, Apurímac y Cuzco. Asimismo, otra vez un pasillo ecuatoriano, *Sombras*, además de una composición del argentino Atahualpa Yupanqui, *Vidala litúrgica*. De este modo, el repertorio para guitarra solista de Raúl García se iba consolidando no solo en una variada muestra de música de diferentes departamentos del Perú, sino que se extendía también a las periferias de otros países andinos.

Este criterio en la selección de la música, por lo general, se conservará en las siguientes producciones. Una bella muestra de este tipo de repertorio, ya consolidado en sus características esenciales, se presenta con el disco *Recital folklórico*. Esta vez, bajo la dirección musical del argentino Enrique Lynch,¹⁹⁶ quien además realizó los arreglos orquestales, se grabó el danzante *Vasija de barro* y el pasillo *Ojos negros*, de Ecuador; el larga duración también incluyó la cueca boliviana *Sed de amor*, la épica *Zamba de Vargas* argentina, el huayño¹⁹⁷ puneño *Rosas en flor* y el fox incaico *Virgenes del Sol*. Además, en este álbum fueron incluidas otras seis piezas sin acompañamiento orquestal: *Marinera ayacuchana*, *Puro sentimiento*, *Vicuñitascha*, *Te perdí*, *Sentimiento andino* y *Espinas punzantes*. A excepción de esta última –muliza huancavelicana–, las demás fueron marineras, huaynos y yaravies del departamento de Ayacucho. Respaldado por una hasta entonces pujante empresa discográfica, este disco representa el punto más alto en el camino de afirmación y expansión que recorría el repertorio individual de Raúl García.

En este contexto apareció *Festival sudamericano de guitarra* (1982), antología en la que se registraron, por primera vez, sus adaptaciones de *Arriba los pañuelos*, marinera ayacuchana, y de *Falsía*, famosa muliza huanca de Pedro Pastor Díaz y Emilio Alanya. Más adelante se editó *Mi guitarra andina* (1983), en esta grabación confluyeron los géneros musicales más representativos de seis departamentos andinos del Perú: el yaraví arequipeño *Desde tu separación*, los huaynos ayacuchanos *Putka mayu* y *Adiós pueblo de Ayacucho*, la marinera

¹⁹⁵ Raúl García grabó este huayno por primera vez en México, en 1971, con el título *Porqué quieres olvidarme*.

¹⁹⁶ Ver 3.2.3. p. 39.

¹⁹⁷ Variedad del huayno en el altiplano.

Ciudad del lago, el sicuri *Ramis* y el huayño *Despedida* [sic]¹⁹⁸, de Puno, el pasacalle *Bajo el cielo de los incas* y la chuscada¹⁹⁹ *El paria*, de Ancash, *Alverjas saruy*,²⁰⁰ de Huancavelica, y finalmente, la muliza *Falsía*, de Junín, grabada por segunda vez. Además, este disco presentó nuevas versiones de *Las madre selvas* y *El cóndor pasa*. Finalmente, dos años después, el álbum *Guitarra sentimental* (1985), el último de los discos de vinilo que grabó Raúl García como solista,²⁰¹ abrazó el yaraví arequipeño *La despedida*, una marinera y un huayño puneños, *Elsa* y *Wakcha pukito*, cinco huaynos y dos carnavales ayacuchanos,²⁰² además del pasacalle *Virgenes del Sol*²⁰³ y la muliza *Mi Huancavelica*. De este modo, Raúl García cerró su etapa de producción de discos de larga duración (LP), dejando las huellas de la maduración de su repertorio colectivo e individual en más de una veintena de placas de acetato.

En 1989, la antigua iglesia Saint Pancrace del pueblo de la Bâtie-Neuve, enclavada en los Altos Alpes, vio nacer una nueva etapa. Allí se registró el primer disco compacto de Raúl García, quien desde entonces continúa su producción discográfica usando el soporte digital.²⁰⁴ En el álbum *Perú–Guitarra* se presentó cinco nuevas adaptaciones de huaynos: *Jauja*, *Suyallarkayki*, *Pucuyusito*, *Reir llorando*²⁰⁵ y *Mi pajonal*, el primero del departamento de Junín y los otros cuatro de Ayacucho. Además, el disco incluye la adaptación del yaraví arequipeño *Sueños*, el araskaska ayacuchano *Tuyaschay*²⁰⁶ y de otro *Carnaval de Ayacucho*. Asimismo, fueron incluidas nuevas interpretaciones de *Villancicos*, *Toril*, *Pariwana*, *Semana Santa*, *Arriba los pañuelos*, *Cálmate corazón*, *Negra del alma* y *Helme*. Es decir, el disco se divide entre las ocho

¹⁹⁸ Esta composición de Augusto Masías fue grabada otra vez en 2000, con el título *Cuando me vaya*.

¹⁹⁹ Variedad del huayno en Ancash.

²⁰⁰ Grabada dos veces antes, en 1971 y 1973, con el título *Canción de la trilla de alverjas*.

²⁰¹ En suma, Raúl García grabó diez discos de vinilo como solista, sin contar las compilaciones *Homenaje a Ayacucho* [SE 9488] y *Lo mejor de Raúl García Zárate* [CBS SE 8731]. Ver apéndice B.

²⁰² Entre los huaynos figura *El pajarillo*, compuesto por Ranulfo Fuentes en memoria de Nery García.

²⁰³ En la contraportada del disco *Recital folklórico* [SE 9598] se había indicado que el género era un fox incaico.

²⁰⁴ Probablemente ésta sería la primera vez que se registra música andina para guitarra en un CD.

²⁰⁵ Del compositor y cantante puquiiano Edwin Montoya.

²⁰⁶ Había sido grabado en el primer disco (1966) con el título *Araskaska*. Esta vez, aparece como la segunda sección de una nueva adaptación, junto al araskaska *Waytallay rosasllay*, que volverá a grabarse en 2000.

nuevas piezas incluidas y las otras ocho interpretaciones de temas anteriormente grabados.

Lo último no es un mero dato estadístico. Por el contrario, grafica muy bien lo que acontecía con el repertorio de Raúl García en esta etapa. Por un lado, regulado ya el criterio de selección de la música, el guitarrista continuó registrando sus trabajos de recopilación, adaptación y composición, como veremos luego. Por otro lado, la recurrencia a ciertas obras (*Adiós pueblo de Ayacucho*, *Toril*, *Pariwana*, *Semana Santa*, *Helme*, entre otras) acusa la elaboración de un repertorio modélico, claramente determinado por la dinámica de la música popular andina: su constante pulimento, como los cantos rodados que con el tiempo, pacientemente, siguen cambiando.²⁰⁷ Un claro testimonio de este proceso son las interpretaciones de *Arriba los pañuelos*, *Toril*, *Desde tu separación* y *Adiós pueblo de Ayacucho*, contenidas en la colección argentina *Guitarras del mundo* (1997 y 1998).²⁰⁸ Otro ejemplo son algunas piezas, interpretadas durante los años setenta y ochenta, que fueron perennizadas gracias a dos discos, la antología *Perú: A mi patria* (1999), que presentó la muliza *Dile* y el yaraví *Soñaba*,²⁰⁹ y en el mismo año, con las grabaciones de campo de René Villanueva, mencionadas antes,²¹⁰ donde se puede oír el huayno *Mauka zapato* y la marinera *Arriba los pañuelos*.²¹¹

La decisión de constituir una empresa familiar generó un nuevo escenario para las producciones musicales siguientes.²¹² Así pues, apareció un nuevo disco compacto, *Guitarra del Perú* (1997) y, con éste, tres nuevas adaptaciones del repertorio de Ayacucho: el yaraví *A Silvia*, compuesto por Santos Quispe en memoria de la madre del guitarrista, el carnaval *Pukllay taki* y el huayno *Qori gente*. Además, se incluyeron nuevas versiones de *Las madre selvas*, *Virgenes*

²⁰⁷ Sin embargo, durante la década siguiente, la producción discográfica de Raúl García, que había sido constante, se detuvo. Solo aparecieron algunas producciones que aportan muy poco al estudio de la evolución de su repertorio: antologías o bandas sonoras que emplearon grabaciones anteriores. Entre éstas se encuentran las remasterizaciones de los discos de vinilo que hicieron las empresas nacionales Discos Independientes (1989 y 1990) y CST (1991 y 1993). Esta última también remasterizó los discos del Dúo Hermanos García.

²⁰⁸ Estas piezas fueron grabadas en Argentina, en vivo, durante la tercera y cuarta versiones del festival del mismo nombre. Aparecen en los discos 9/10 y 20 de la colección.

²⁰⁹ Fueron grabadas en vivo en Colonia, 15 de mayo de 1984, en los estudios de WDR-Funkhaus.

²¹⁰ Ver 4.1.1., p. 51.

²¹¹ Estas dos piezas ayacuchanas fueron registradas en 1972, durante una velada en casa del guitarrista. René Villanueva, *op. cit.*

²¹² La empresa Raúl García Zárate Producciones fue establecida, como sociedad anónima, en el año 2004. Sin embargo, ya desde 1997 se empezó a emplear esta razón social para la producción de sus discos.

*del Sol, Carnaval de Arequipa, Espinas punzantes, Ciudad del lago, Ramis,*²¹³ *Atipanacuy, Malabrigo, Helme, El cóndor pasa, Toril, Semana Santa y Adiós pueblo de Ayacucho.* Asimismo, luego de tres años, con *Guitarra del Perú andino* (2000), Raúl García presentó dos nuevas adaptaciones, *La chongollapa y chiclayanita*, triste con fuga de tondero de Arturo Schutz y Emilio Santisteban, y el yaraví arequipeño *El delirio*, de Mariano Melgar. Registró también por primera vez tres composiciones propias, la marinera *Homenaje a Ayacucho*, el huayno *Recuerdos de Puno* y el vals *Amigo*. El disco compacto incluyó nuevas versiones de *Qori kinto, Cuando me vaya,*²¹⁴ *Falsía, La pampa y la puna, Waytallay rosasllay–Tuyaschay, Qaylli, El payandé, Alverjas saruy, Bajo el cielo de los incas, Carnaval de Vilcanchos y Huérfano pajarillo.* Finalmente, a diferencia de los dos trabajos anteriores, la selección de piezas presentadas en *El alma de la guitarra peruana* (2001),²¹⁵ el más reciente disco de Raúl García, comprende ejecuciones de obras registradas a lo largo de su carrera artística. No incluye nuevas adaptaciones ni composiciones.²¹⁶

Para concluir, mediante el estudio de la discografía de Raúl García nos aproximamos al proceso de crecimiento y maduración de su obra. Después de casi cuatro décadas de intensa producción musical, ante nuestros ojos se devela un corpus variado y complejo. Según la información de que disponemos, Raúl García ha adaptado y grabado 110 piezas para guitarra solista (entre éstas se cuentan tres de sus composiciones y dos adaptaciones que han sido grabadas pero no publicadas).²¹⁷ Además, hemos identificado otras 33 piezas que no han sido grabadas, la mayoría figura en los programas de conciertos que Raúl García ofreció desde 1965.²¹⁸ Como hemos visto, el repertorio individual registrado abarca no solo música de la sierra, sino también de la costa del Perú y algunas

²¹³ Versión para tres guitarras. La adaptación y montaje pertenecen a Raúl García.

²¹⁴ Este huayño y el vals *Amigo* fueron también grabados a tres guitarras, con la adaptación y montaje del propio Raúl García.

²¹⁵ Grabación en vivo en el Palacio de la Guitarra, Yasato, Ibaragi, Japón, 18 de noviembre de 2000.

²¹⁶ Durante este último periodo, algunas de las piezas grabadas fueron incorporadas a otras producciones. Por ejemplo, en 2000, *Espinas punzantes, Atipanacuy y A Silvia*, grabadas en 1997, se emplearon en la banda sonora del documental *La espalda del mundo*. Asimismo, en 2002, en la antología *South America Travelogue*, se incluyó la versión de *Malabrigo* grabada en el mismo año que las anteriores. Entre otras más, existe una compilación publicada por *RFI Magazines* y otras dos por *El Comercio*. Ver apéndice B.

²¹⁷ Ver la relación de obras grabadas en el apéndice C.

²¹⁸ Ver la relación de obras no grabadas en el apéndice C.

obras de Argentina, Bolivia y Ecuador. En suma, en este amplio espectro están envueltos una diversidad de géneros musicales, voces y estilos locales que Raúl García retrata, condensa y, al mismo tiempo, universaliza en el imaginario sonoro de una guitarra.

4.2. Componentes sociales

4.2.1. Espacio geográfico: estilos locales y espacio sonoro

Hasta aquí se ha observado cómo en el repertorio colectivo e individual de Raúl García Zárate se refleja la diversidad musical de la cultura andina. Sin duda, un elemento esencial de esta diversidad son los variados estilos locales que el guitarrista aborda en su obra. José María Arguedas contribuye a entender por qué el arte de la guitarra logró un mayor desarrollo en ciertos lugares. Al respecto, menciona:

Tuvo, por tanto, acceso a ella el mestizo. Y, como el oficio del mestizo fue la artesanía, se convirtió en buen fabricante de guitarras. Las ciudades con mayor porcentaje de mestizos se hicieron famosas por sus guitarras: Arequipa, Ayacucho, Cajamarca, Huaraz. Pero el guitarrista ayacuchano logró obtener el mayor prestigio en el país.²¹⁹

El repertorio individual de Raúl García abarca tres de las ciudades mencionadas por Arguedas (a excepción de Cajamarca). Además, se expande a otras zonas de distinta configuración sociocultural, algunas de las cuales no necesariamente se distinguían por una tradición guitarrística reconocida. Esto se puede observar en la siguiente figura:

²¹⁹ José María Arguedas, “Raúl García. Un intérprete de la música completa de Ayacucho”, 1977, 24.

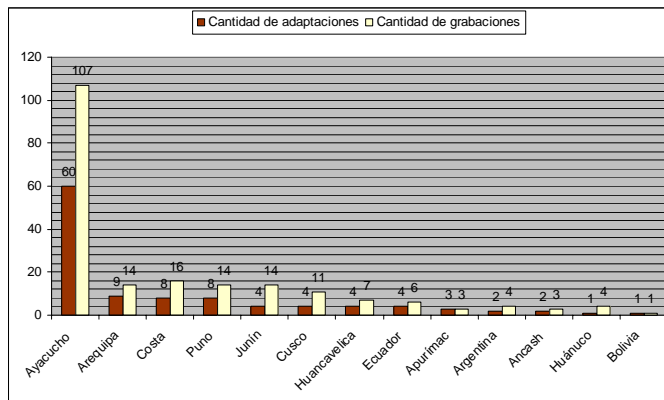


Figura 2. Cantidad de adaptaciones y grabaciones que Raúl García abarcó por zona.

La figura 2 muestra una representación cuantitativa de los estilos locales que interpreta Raúl García. En el cuadro, el orden está determinado, en primera instancia, por la cantidad de adaptaciones realizadas y, después, por las veces que grabó música de una determinada zona. A partir de los datos numéricos presentados, y tomando en cuenta la variable de ubicación geográfica, proponemos organizar nuestro estudio bajo cinco principales grupos de estilos locales. Veamos la figura 3:

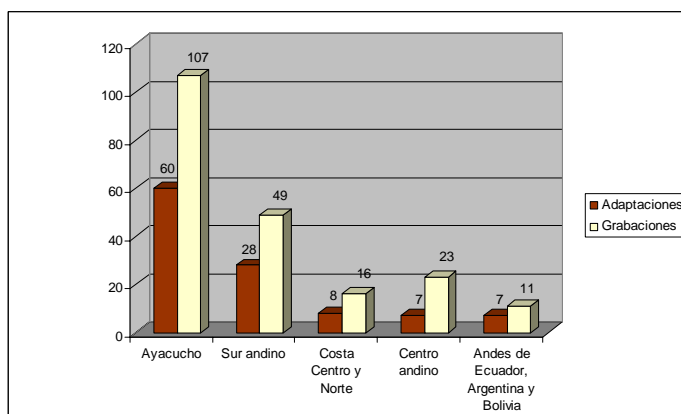


Figura 3. Principales grupos de estilos locales en el repertorio de Raúl García.

La música de Ayacucho, que representa más de la mitad de su repertorio,²²⁰ constituye el primer grupo. Luego, en segundo lugar están agrupados los otros departamentos del Sur andino: Arequipa, Puno, Cuzco, Huancavelica y Apurímac; en tercer lugar, los de la Costa Centro y Norte: Lima, La Libertad y

²²⁰ La música ayacuchana ocupa el 54 % de las adaptaciones y 53 % de las grabaciones para guitarra solista.

Piura. En cuarto lugar, del Centro andino: Ancash, Junín y Huánuco; y finalmente, la música de los Andes de Ecuador, Argentina y Bolivia. Con el propósito de definir mejor el corpus musical que motiva nuestro estudio, desde la perspectiva de los estilos locales, haremos una descripción general de cada uno de estos grupos, mencionando los géneros musicales más representativos.

La música ayacuchana constituye el grupo más significativo y complejo. Raúl García ha adaptado al menos 60 piezas,²²¹ entre las cuales se pueden distinguir estilos de las provincias de Huamanga, Víctor Fajardo, Cangallo y Puquio. En estas adaptaciones encontramos distintos géneros musicales, como huaynos, araskaskas, yaravíes, marineras, además de una variedad de danzas y melodías que acompañan el ciclo ritual y festivo del departamento de Ayacucho. Aunque en la mayoría de los casos se trata de piezas anónimas o de recopilaciones, Raúl García también interpreta algunas composiciones de autoría conocida.

En el grupo que hemos denominado Sur andino podemos distinguir, igualmente, una amplia gama de géneros musicales: yaravíes arequipeños, huayños pandilleros, sicuris, marineras, mulizas huancavelicanas, danzas costumbristas, fox incaicos y vales. En el tercer grupo, en cambio, encontramos danzas habaneras, tristes con fuga de huayno o de tondero e, incluso, un vals y una polca compuestos por Raúl García. Luego, en el cuarto grupo, dos mulizas, dos huaynos, uno de ellos es una chuscada, un toril, un pasacalle y, por la procedencia del autor, ubicamos aquí la famosa composición de Alomía Robles. Para concluir, el último grupo está conformado por tres pasillos y un danzante ecuatoriano, dos composiciones de Atahualpa Yupanqui y una cueca boliviana, compuesta por Miguel Ángel Valda.

Nos encontramos entonces frente a un complejo espacio sonoro, un universo de estilos que envuelve significaciones variadas y diversos códigos culturales. Además, es evidente el carácter heterogéneo de este corpus musical, cualidad que se expresa, inclusive, en cada una de las zonas que hemos delimitado para el estudio del repertorio de Raúl García. El concepto de espacio sonoro es empleado aquí en su sentido más amplio, no nos referimos únicamente a sus

²²¹ Este dato se refiere a las adaptaciones que han sido grabadas.

acepciones acústica, perceptiva y estructural, a partir de los criterios creativos.²²² Por un lado, es necesario destacar la importancia del elemento sonoro en la cosmovisión andina y en la dinámica de resistencia cultural e histórica. William Rowe, cuando analiza la dimensión del sonido como herramienta narrativa en la obra de Arguedas, menciona que

El sonido se convierte en acervo alternativo de significativos y cauce y ciframiento de una memoria histórica. [...] El espacio sonoro –teatro del sonido, tal vez se podría decir– permite que se hagan evidentes las emociones, el intelecto, el recuerdo, el cosmos y la socialidad.²²³

Por otro lado, desde la perspectiva de la semiótica de la cultura, Yuri Lotman emplea la noción de semiosfera, en analogía al concepto de biosfera de Vernadsky, para referirse a un mecanismo unitario y complejo. Así, se define a la semiosfera como el espacio semiótico necesario para la coexistencia y funcionamiento de lenguajes dentro de una cultura determinada. La semiosfera, sostiene Lotman, es el resultado y la condición para el desarrollo de la cultura.²²⁴ Este espacio en el que cohabitan códigos y significaciones diversas está caracterizado por su heterogeneidad. El mismo autor precisa que la estructura de la semiosfera es asimétrica y que ésta se expresa en las corrientes de traducciones internas que operan a través de toda la semiosfera –en tanto sistema de signos y comunicaciones–.²²⁵ Debido al carácter heterogéneo señalado en el repertorio de Raúl García, a los variados códigos culturales envueltos, además de los sutiles procesos de comunicación y traducción de los diversos estilos, creemos que, en este caso, la noción de espacio sonoro se aproxima más al concepto de semiosfera. Luego, estaríamos frente a la delimitación de un espacio sonoro o semiosfera de la guitarra andina solista, la cual se expresa y representa en el repertorio de Raúl García.

Finalmente, como César Vallejo y José María Arguedas, en el terreno literario, Raúl García es un provinciano del mundo en el arte del sonido. Su intenso

²²² Alfonso Padilla, *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*, 1995, 109, 111.

²²³ William Rowe, *Ensayos Arguedianos*, 1996, 17, 27.

²²⁴ Yuri Lotman, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, 1990, 125.

²²⁵ *Ibid.*, 127.

sentido comunitario no le impide romper los horizontes locales para encontrarse con el mundo. De este modo, se integra a un proceso de afirmación y búsqueda de una identidad indoamericana, un camino que ya había sido transitado, en el campo de la guitarra, por nombres notables como el paraguayo Agustín Barrios Mangoré o el argentino Héctor Roberto Chavero, más conocido como Atahualpa Yupanqui.²²⁶

4.2.2. Estructura social: la encrucijada del estilo indígena, mestizo o señorial

La imagen del *guitarrista señorial* se ha empleado, en reiteradas ocasiones, para caracterizar la obra musical de Raúl García Zárate. Por ello, será útil detenerse a examinar, cuando menos, dos casos de esta recurrente vinculación. Por un lado, José María Arguedas comenta:

El caso del Dr. Raúl García es el ejemplo más cabal y notable del guitarrista de la clase señorial que domina el repertorio completo de una ciudad andina en la cual están, asimismo, representados todos los estratos sociales y culturales del Perú andino.²²⁷

En la estructura social andina, la clase señorial se opone a lo indio o indígena, antagonismo que aparece también reflejado en la práctica musical andina, desde el tiempo de la Colonia. Al respecto, el mismo autor señala:

Los españoles prohibieron tocar guitarra a los indios. Este instrumento fue considerado como “sensual” y peligroso para la conservación de la “inocencia” de los naturales. En cambio, se concedió gracias y exenciones a los arpistas y violinistas. Arpa y violín eran tenidos como instrumentos celestiales. [...]

La guitarra, en cambio, se convirtió en instrumento distintivo del señor, del misti, weraqocha o caballero, nombres que se daban y aún se dan a los individuos de la clase socialmente dominante de la sierra.²²⁸

Ante esta dicotomía, cabe preguntarse si, efectivamente, todos los estratos sociales y culturales pueden estar representados en el repertorio de un guitarrista de la clase señorial. Desde la perspectiva de Arguedas, esto es viable debido a la relación dialéctica, entre lo indígena y lo señorial, señalada en el mismo artículo:

²²⁶ Camilo Pajuelo, “Raúl García Zárate, resonancias de una guitarra indoamericana”, 2005, 28.

²²⁷ José María Arguedas, *op. cit.*, 25.

²²⁸ *Ibid.*, 24.

No era posible, en las condiciones dadas por la Colonia, que el indio alcanzara a dominar el repertorio de la música señorial salvo el caso de algunos violinistas y arpistas “profesionales”. En cambio, el músico señor, podía descender, y descendía por interés artístico o por contaminación cultural, a la interpretación realmente auténtica de la música de los indios, salvo ciertos géneros religiosos o ceremonias, pues en tales géneros la música nativa, pese a los cambios formales, se conservó como exclusiva.²²⁹

Asimismo, el autor desarrolla una descripción de las obras musicales con influencia indígena que Raúl García incluyó en su primera grabación:

Ofrece también cuatro villancicos y danzas de Navidad. Tres son españoles, casi incontaminados, y uno, melódico, con gran influencia indígena y no tan “zapateado”. Debemos advertir que esos villancicos pertenecen al repertorio exclusivo de indios y mestizos. Figuran también dos danzas de origen quechua, pero que son bailadas por todas las clases de Ayacucho: el “Pirwalla, Pirwa” y el “Araskaska”. Finalmente cinco huaynos toca García; unos indios, otros mestizos.²³⁰

Por consiguiente, es posible inferir que ciertas condiciones prejuiciosas para con los indios, que influyeron en las prácticas artísticas durante la Colonia, se mantenían a mediados del siglo XX. Más aun, desde la mirada de Arguedas, no resultaría exagerado afirmar que se mantienen todavía en la actualidad.

Por otro lado, el antropólogo Rodrigo Montoya se concentra en la distinción mestizo – indígena. En 1983, señala que “Raúl García, el célebre guitarrista ayacuchano representa el esfuerzo más logrado de la corriente huamanguina de música mestiza.”²³¹ Además, a propósito del primer recital en Lima del guitarrista puquiano “Manuelcha” Prado,²³² el autor compara el trabajo de ambos intérpretes:

La tradición huamanguina es principalmente mestiza. Los compositores e intérpretes de los huainos más hermosos que conocemos han sido y son aun maestros, empleados, artesanos, comerciantes y también hacendados y sacerdotes. [...] La originalidad extraordinaria de Manuel Prado es haber logrado traducir la música india de Puquio en guitarra. [...] Con Manuel Prado se afirma esta corriente de música india, como un paso adelante, luego de Raúl García.²³³

²²⁹ *Ibid.*, 25.

²³⁰ *Ibid.*, 25–26.

²³¹ Rodrigo Montoya, “Manuel Prado y su guitarra campesina”, 1983, 11.

²³² Manuel Prado Alarcón, guitarrista y compositor. Nació en 1955, en Puquio, capital de la provincia de Lucanas, Departamento de Ayacucho. El sufijo *cha*, de su nombre artístico, denota una carga afectiva en el idioma quechua. Así, dependiendo de la entonación, puede funcionar como un diminutivo afectuoso o despectivo.

²³³ Rodrigo Montoya, *op. cit.*, 11.

Con todo, es posible discutir el carácter determinista de la perspectiva de Montoya. Por un lado, es necesario subrayar que la obra de Manuel Prado, como el mismo autor señala, es heredera de una doble tradición –mestiza e india–, lo que, en buena cuenta, también ocurre con el trabajo musical de Raúl García. Por otro lado, como hemos visto, este último había ya incluido adaptaciones de música india de Huamanga en su primera grabación. Por lo tanto, el origen indígena de cierto repertorio no está en discusión, por el contrario, se trata de un aspecto substancial que debe ser analizado. No obstante, es interesante observar que el caso de Manuelcha Prado bien podría ser un paradigma del guitarrista mestizo o señorial, quien “desciende” al repertorio indígena, tal como había sido descrito por Arguedas. Es más, acaso para reforzar este argumento, el mismo guitarrista puquiano expresa:

En verdad yo oscilaba, desde un punto de vista social, entre el estrato del indio y el medio mestizo. Pero finalmente fui ganado espiritualmente por el estrato indígena. De tal manera que hoy me considero –al decir de Uriel García, escritor respetable del Cusco– como un nuevo indio.²³⁴

Sin duda, los intentos de tipificación presentados apuntan a una mejor comprensión de los sucesos artísticos y a su justa valoración en la escena socio-cultural. No obstante, es necesario señalar que, tras las categorías señorial, mestizo e indio, también se incurre en una riesgosa generalización: la reducción, a una sola categoría, de un contexto social mucho más complejo y diverso, el cual indudablemente está reflejado en el repertorio de Raúl García.

Respecto a un tratamiento más flexible de las categorías mencionadas, estamos de acuerdo con William Rowe cuando señala que “la música no solo indica la distinción sociocultural sino la moldea y, por lo mismo, es capaz de transformarla.”²³⁵ El mismo autor diferencia tres formas estilísticas de poesía y canto andino,²³⁶ las cuales podrían ayudarnos a visualizar la complejidad del repertorio que motiva nuestro estudio, puesto que el canto es un referente esencial en la elaboración del repertorio para guitarra andina. Primero, se refiere

²³⁴ Anónimo, “‘Manuelcha’: guitarra y canción del pueblo”, 1988, 9.

²³⁵ William Rowe, *op. cit.*, 54.

²³⁶ Rowe hace esta distinción a partir del análisis de la novela *Todas las sangres* de José María Arguedas, donde “la poesía y el canto andinos son la materia privilegiada de una reflexión sobre las temporalidades”, señala el autor. *Ibid.*, 56.

a las canciones rituales de los comuneros, que “sirven para acompañar, por ejemplo, al trabajo o la muerte, son de claros rasgos prehispánicos.”²³⁷ Estos cantos agrícolas o religiosos son interpretados ya en contextos rurales o en la ciudades durante las principales fiestas de la provincia: *Atipanacuy*, *Alverjas saruy*, *Toril*, *Sentimiento morochucho*, *Cánticos religiosos quechuas*, por citar algunos. Segundo, la canción mestiza o de la soledad individual, “forma que no se alía con las transformaciones de la cultura andina”:²³⁸ yaravíes, danzas de recorrido (araskaska, mulizas, pasacalle), las habaneras y valeses. Finalmente, las composiciones que “utilizan formas antiguas [...] y las combinan con una proyección hacia el futuro del caudal simbólico de la cultura andina”:²³⁹ *El cóndor pasa*, *Pariwana*, *Vasija de barro* o las composiciones de Atahualpa Yupanqui y el mismo Raúl García.

La complejidad social del mundo andino se encuentra representada en la obra de Raúl García. En las cuerdas de su guitarra vibran hombres y mujeres de distinta condición social. Raúl García es también un transculturador como lo fue Arguedas. Un hombre situado entre dos mundos, el quechua y el occidental, y entre el lindero de dos profesiones, el oficio del derecho y su vocación artística. En fin, un hombre que con su música sirve de puente para que todas las sangres del universo andino se encuentren, simbólicamente, cantando y danzando.

²³⁷ *Ibid.*, 56.

²³⁸ *Ibid.*, 56.

²³⁹ *Ibid.*, 56–57.

5. PROCESOS CREATIVOS EN LA OBRA DE RAÚL GARCÍA ZÁRATE

5.1. Las adaptaciones musicales

5.1.1. La adaptación como creación musical

El repertorio para guitarra solista, que hemos descrito y delimitado en el capítulo anterior, está conformado casi en su totalidad por adaptaciones musicales. Debemos advertir que Raúl García únicamente ha grabado tres composiciones propias y que esta faceta como compositor se reveló recién con el disco *Guitarra del Perú andino* (2000). Ante este hecho, la tarea de creación musical aparece como una actividad marginal en la totalidad de su obra, debido a que Raúl García es reconocido generalmente por su trabajo como intérprete y después, con menor visibilidad ante el público lego, como recopilador y arreglista. No obstante, consideramos que esta circunstancia puede resultar engañosa, pues las adaptaciones para guitarra solista andina constituyen verdaderos procesos creativos. Raúl García afirma que “[u]na adaptación nunca está terminada, siempre hay algo nuevo que añadir o mejorar, siempre hay que seguir puliendo”. Esto expresa claramente la poética que anima su impulso creador: el constante pulimento. De este modo, el material musical se encuentra en permanente cambio. En esta dinámica creativa subyace una relación dialéctica entre la continuidad de la tradición y la generación de una voz propia, cimentada con firmeza en esa tradición. Para comprender mejor esta relación, quizás nada más elocuente que la perspectiva de Igor Strawinsky, quien ha señalado que “[u]na tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza viva que anima e informa al presente. En ese sentido es cierta la paradoja que afirma graciosamente que todo lo que no es tradición es plagio”.²⁴⁰ No se trata pues de efímeros sonidos que se desvanecen en el tiempo, sino de la voluntad creadora de toda una vida –o muchas vidas– dedicadas a moldear y perfeccionar una determinada expresión estética.

²⁴⁰ Igor Strawinsky, *Poética Musical*, 1986, 60.

La descripción de todo proceso creativo es una tarea particularmente difícil. Desde una mirada escéptica, el mismo Strawinsky señala que “[e]l estudio del proceso creador es de los más delicados. Es imposible, en efecto, observar desde afuera el desarrollo íntimo de tal proceso. Es inútil tratar de seguir las fases del trabajo ajeno.” Y también advierte que “[e]s igualmente difícil observarse a sí mismo.”²⁴¹ En el caso de las adaptaciones para guitarra andina solista, a las dificultades señaladas por el compositor ruso, se suma el hecho de que éstas pertenecen a una cultura musical ágrafa. Por lo tanto, debido al natural carácter inaprensible de la música, resulta doblemente complicado establecer, por ejemplo, una cronología de la elaboración de una adaptación (sin mencionar el desafío de la elaboración de una cronología de la obra completa), por lo menos hasta el momento en que se registra en una grabación. La información previa depende en gran medida de la memoria o simplemente se olvida. Con todo, es necesario destacar la dimensión creativa en la obra de Raúl García, la cual se expresa principalmente de dos maneras: primero, mediante sus adaptaciones o arreglos y, segundo, a través de la interpretación o recreación de esas obras. Un ulterior análisis musical de su obra completa deberá tomar en cuenta esta doble perspectiva.

Richard Wollheim emplea las categorías lingüísticas prototipo (*type*) e instancia (*token*) de Charles Peirce para reflexionar sobre la entidad de una obra de arte que no es un objeto físico: una pieza de música, una novela.²⁴² Según estas categorías, el prototipo es el universal y la instancia el individuo. Así, por ejemplo, “una pieza de música es prototipo de las ejecuciones que se hacen de ella, que son sus réplicas”.²⁴³ Asimismo, Wollheim emplea el término *entidad genérica* para referirse a los prototipos, clases o universales y el término *elemento* para todo aquello que se constituye en parte de la entidad genérica. Así, el autor señala que las entidades genéricas se pueden distinguir por su forma de relacionarse con sus elementos.²⁴⁴ Desde este punto de vista, es posible evaluar la funcionalidad de los criterios de identidad e individuación en la obra de Raúl García. Por un lado, cada adaptación musical, en tanto entidad estética

²⁴¹ Igor Strawinsky, *op. cit.*, 53.

²⁴² Richard Wollheim, *Art and its objects*, 1980, 74.

²⁴³ Mauricio Beuchot, *El realismo escolástico de los universales en Peirce*, 2005.

²⁴⁴ Richard Wollheim, *op. cit.*, 75.

no física, puede considerarse como un prototipo (*type*) y, por otro lado, cada una de sus interpretaciones vendría a constituir distintas instancias (*tokens*). En otras palabras, las interpretaciones –entre las que se encuentran las grabaciones– vendrían a ser distintas muestras o reiteraciones (*tokens*) de una misma adaptación (*type*). En consecuencia, nos concentraremos ahora en la entidad de la adaptación musical en la obra de Raúl García.

Aunque cada adaptación implica un proceso con características singulares, asumiendo que la noción de prototipo se vincula al concepto de entidad genérica, es posible señalar algunos procedimientos y criterios en la elaboración de una adaptación musical. De manera general, podemos referirnos a dos momentos: primero, la fase de preparación y captación de elementos y, segundo, la elaboración de la adaptación en sí misma. Hemos visto cómo la práctica grupal se convierte en un factor esencial para afianzar distintos aspectos estilísticos de un repertorio local, como estilos de canto y ornamentación, y técnicas instrumentales específicas, entre otros aspectos. Asimismo, el proceso de recopilación o selección sigue básicamente dos criterios. Primero, la adaptabilidad de las piezas a las posibilidades del instrumento. Raúl García menciona que él prefiere materiales melódicos que “ofrezcan variedad, que no sean repetitivos”, especialmente, para la adaptación de los huaynos. Segundo, por lo mismo que Raúl García y sus hermanos asumieron de manera muy consciente la tarea de recopilación por la virtud de salvaguardar cierto patrimonio musical que venía olvidándose, adaptó una serie de recopilaciones de danzas tradicionales que se vinculan generalmente a contextos rurales. Por ejemplo, el *Atipanacuy* o contrapunto de la danza de los **weraqos**,²⁴⁵ el *Yarqa aspiy*, canción de la limpia de acequia, *Alverjas saruy*, canción de la trilla de alverjas o el *Toril*, que se interpreta en la víspera de la corrida de toros.

En cuanto a la elaboración de la adaptación musical en sí misma, podemos mencionar que, luego de la selección de la pieza y de los materiales musicales en general, se deberá elegir un temple o afinación “que exprese mejor el espíritu de la música”. Al respecto, es interesante observar los casos de adecuación de templos de uso extendido en Ayacucho para la interpretación de música de otros contextos, por ejemplo, en los valeses *Melgar* y *Punchauniquipi*

²⁴⁵ Ver 3.1.3. p. 30.

interpretados en **temple diablo** o **transportado**. De otro lado, también ocurre un proceso inverso: la adecuación de temples de la guitarra clásica para la interpretación de música campesina, por ejemplo, en los huaynos campesinos de Pampa Cangallo que originalmente eran interpretados en **temple comuncha**. Más adelante retornaremos sobre este fundamental recurso técnico de la guitarra andina.

Finalmente, la estructura externa²⁴⁶ de la adaptación está determinada en la mayoría de los casos por los géneros musicales que se abordan; por ejemplo, los huaynos presentan la siguiente estructura:

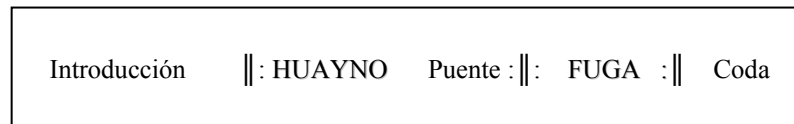


Figura 4. Estructura externa del huayno.

La figura 4 muestra una estructura básica con dos secciones temáticas: el huayno y la fuga, las cuales se presentan hilvanadas con la introducción, el puente y la coda. Es interesante observar el contraste de carácter entre las secciones temáticas. Veamos la siguiente descripción:

Los **Introducción** es un “juego” tonal y escalístico sobre tónica y dominante. Prepara y predispone la llegada del tema en el HUAYNO (A B). El **Puente** es el mismo pasaje introductorio (puede o no variar) pero, esta vez, prepara la repetición del HUAYNO y luego el tema de la FUGA, en el que existe un rompimiento del carácter, haciéndose más intenso. La FUGA se repite y termina en una pequeña **Coda**.

Para una mejor comprensión de la estructura interna (variaciones, repeticiones, carácter de cada parte del huayno), consideremos sus referencias a la poesía [...] e incluso a la danza (por ejemplo, en algunas regiones se zapatea solo en la FUGA). Así, la noche y el día, la sombra y la luz, la tristeza y la alegría, coexisten como complemento y equilibrio en la expresión.²⁴⁷

También, encontramos otro tipo de estructura externa que responde a un discurso programático. Este es el caso de *Semana Santa* y *Helme*, que veremos en detalle luego. Por otro lado, la estructura interna está determinada por el material temático de cada adaptación. Además, como se ha visto, existen

²⁴⁶ Empleamos el concepto de *estructura externa* en oposición al de *estructura interna*. En el primer caso, nos referiremos a los diversos elementos formales como secciones introductorias, temáticas, de transición o conclusivas. En el segundo caso, nos referiremos a los elementos musicales de la adaptación tales como estructuras rítmicas, melódicas, armónicas, tímbricas y también a las texturas.

²⁴⁷ Raúl García; Camilo Pajuelo, *Guitarra Andina, cuadernos de estudio*, 1996, 4.

secciones para la improvisación, como las introducciones y los puentes en el caso de los huaynos. Por último, es necesario destacar que con el material melódico y ornamental se imita las inflexiones de la voz humana y de otros instrumentos. En efecto, se trata de reproducir con la guitarra estos referentes tímbricos. La ornamentación, que varía significativamente en cada zona, actúa como un elemento estilístico fundamental y, por tanto, lo es también para la configuración de la estructura interna de la adaptación. Pero, además, en la música andina en general, podemos hablar de un tipo de ornamentación que es estructural. Es decir, no solo se trata de un elemento que no es únicamente aditivo sino que es imposible separarlo de la estructura tonal de la pieza.

5.1.2. Repertorio modélico: procesos de adaptación en *Helme*

Con la finalidad de ilustrar los aspectos que hemos destacado en torno al proceso creativo, nos concentraremos ahora en el análisis de una de las adaptaciones de Raúl García. Además, realizaremos un estudio comparativo de las diferentes versiones grabadas de la obra que hemos seleccionado. En el capítulo anterior, hemos observado el paulatino desarrollo de lo que podríamos considerar como un repertorio modélico dentro de la producción artística de Raúl García, como lo demuestra el hecho de que varias piezas fueron grabadas en reiteradas oportunidades. Esto no se debió solo a la expectativa que estas piezas lograron despertar en el público ni tampoco a intereses de orden utilitario, sino a la propia necesidad de perfeccionamiento estético que hemos apuntado. Una de las adaptaciones más perfectas y complejas dentro de este repertorio es sin duda *Helme*, que se registró en cuatro oportunidades: en los discos *Ayacucho* (1966), *Raúl García, guitarra peruana* (1971), *Perú, guitarra* (1989); y en *Guitarra del Perú* (1997). En esta adaptación convergen dos antiguas herencias. El armazón occidental del drama, que nació en la vieja Grecia, cobija elementos sonoros claramente andinos como melodías pentatónicas y ornamentos propios del canto quechua de Ayacucho, los cuales forman la materia de una obra profunda y conmovedora. En suma, *Helme* representa el encuentro de la razón occidental y el espíritu quechua en un espacio sonoro poblado de contenidos simbólicos,

testimonio acaso de las intensas luchas culturales y los elementos sincréticos que abundan en la obra para guitarra de Raúl García.

Respecto a la génesis y estructura externa de esta adaptación, Raúl García señala que se basó en dos fuentes principales, el huayno tradicional huamanguino del mismo título²⁴⁸ y un drama pasional, cuyo argumento y representación tuvo oportunidad de apreciar durante su juventud.²⁴⁹ Estos elementos se encuentran condensados en la estructura tripartita ABC de la adaptación: *Diálogo*, *Tragedia* y *Ayataki*²⁵⁰. La primera sección representa a Rosa y Hermenegildo; ella presiente el peligro y trata de despertar a su amante, improvisando una canción:

¡Rickchariy Helme!... ¡Hatariy Helme!... ¡Despierta Helme! ¡Levántate Helme! Los perros están aullando calle arriba. ¿Será la ronda? ¿Será mi esposo...? ¡Si es la ronda no hay cuidado! ¡Si es mi esposo, no hay remedio!²⁵¹

Figura 5. (compás 14)



En la segunda sección se representa el momento en que el platero Santos, el esposo de Rosa, da muerte a los amantes:

De pronto los golpes en la puerta que se clavan en el alma de la infiel como plomos malditos. [...] Truena la voz ronca del platero que se inquieta. Algo sospecha en la tardanza y de un empujón decidido echa la puerta abajo sorprendiendo a los amantes. La brutal escena enturbia su mente.²⁵²

Figura 6. (c. 52)



²⁴⁸ Los hermanos Montoya señalan que se trata de un huayno clásico y muy antiguo de Huamanga (siglo XVIII), inspirado en una tragedia ocurrida en Huamanga. Rodrigo Montoya *et al.*, *La sangre de los cerros*, 1987, 245–246.

²⁴⁹ Ver el texto de la canción, el resumen del argumento y la transcripción musical de la adaptación en el apéndice D.

²⁵⁰ Vocablo quechua que se puede traducir como canción *-taki-* de los muertos *-aya-*.

²⁵¹ Alfonsiva Barrionuevo, *Ayacucho. La comarca del puka amaru*, 1988, 109.

²⁵² *Ibid.*, 110.

Finalmente, la tercera sección representa el desenlace fatal, un canto de muerte y la locura del platero Santos:

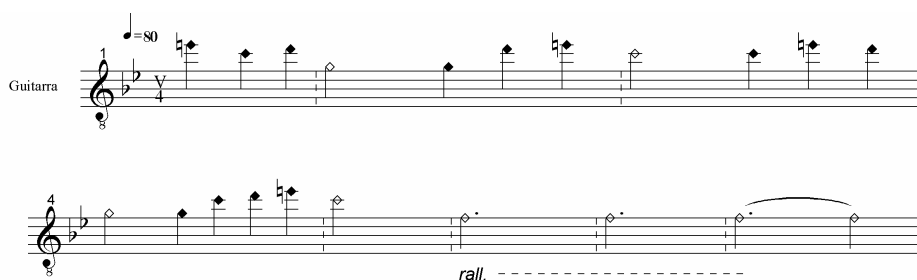
Amanece y las campanas de la aurora tañen marcando los pasos del infortunado esposo, que desde entonces caminó enloquecido por Huamanga. Las gentes dicen que se lavaba las manos en cada pila, porque siempre las veía manchadas de sangre.²⁵³

Figura 7. (c. 85)



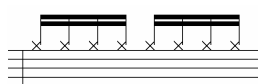
Por otra parte, estos tres momentos, que discurren sin pausas, están hilvanados por distintas secciones, las cuales aportan sentido narrativo e imprimen un rico contenido simbólico a la pieza. Primero, la introducción evoca el sonido reposado de unas campanas –la imagen del tiempo–:

Figura 8. (c. 1)



Segundo, los golpes a la puerta, efecto que se presenta en tres ocasiones:

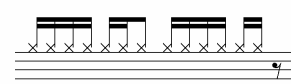
Figura 9. (c. 26)



(c. 38)



(c. 51)



Finalmente, el doblar de las campanas que anuncia la muerte:

²⁵³ *Ibid.*, 110.

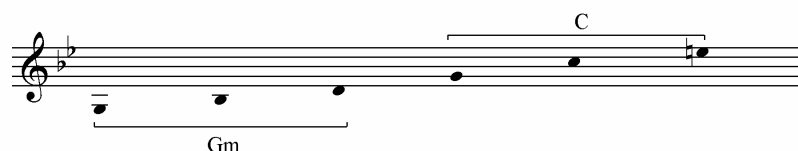
Figura 10. (c. 57)



Como vemos, la estructura externa de esta adaptación es de tipo programático pues está condicionada por el discurso lineal del argumento del drama.

Nos referiremos ahora a la adecuación de esta obra a las posibilidades técnicas del instrumento y a la estructura interna de la adaptación. Raúl García emplea el **temple diablo** que, como veremos en el siguiente capítulo, es una afinación de uso muy extendido en el repertorio de guitarra solista en Ayacucho. Es interesante observar la estructura interválica y armónica que resulta al pulsar las cuerdas sueltas con esta afinación:

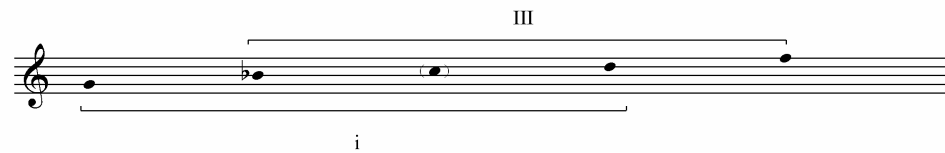
Figura 11. Relaciones armónicas en el **temple diablo**.



Con la guitarra en **temple diablo** se obtiene la triada menor sobre el primer grado (tónica), en los bajos, y la triada mayor sobre el cuarto grado (subdominante), en las cuerdas superiores. Como veremos más adelante, la estructura armónica de la adaptación está condicionada a la relación entre estas triadas. Con esta afinación, los bordones están preparados para acompañar en la tonalidad de sol menor y también en su relativa –si bemol mayor–, pero en esta última únicamente con las cuerdas quinta y cuarta, que corresponden al primer y tercer grado de si bemol mayor. Otro aspecto relevante relacionado con esta afinación es que, muy frecuentemente, Raúl García suele emplear una variante con la sexta cuerda en fa, lo cual no es posible en este caso debido al material

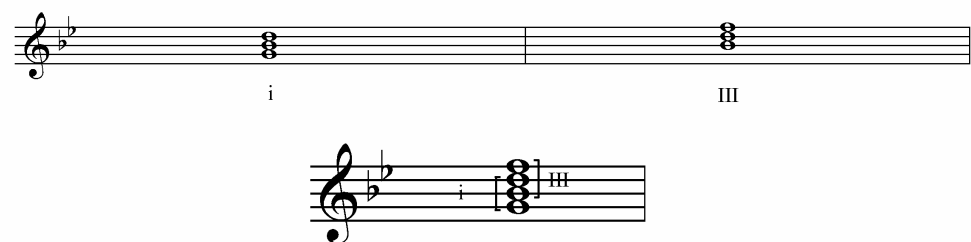
melódico de la primera y tercera sección (ver figuras 5 y 7). Se trata pues de dos melodías pentatónicas basadas en la siguiente escala:

Figura 12. Escala pentatónica.



Esta estructura melódica se armoniza con los acordes de primer y tercer grado, lo cual es característico de la música andina. Barbara Bradby, siguiendo a Dale Olsen, señala que el frecuente empleo de esta escala en los Andes es el producto de una hibridación entre la escala tritónica pre-colombina y las escalas diatónicas europeas.²⁵⁴ Por su parte, Winthrop Sargeant señala que esta escala y la adición ocasional de un la natural (segundo grado), como nota de paso, forman la base de la mayoría de las melodías quechuas.²⁵⁵ En efecto, una gran cantidad del repertorio tradicional se ejecuta en base a esta escala y a estos dos acordes únicamente. En suma, con el material melódico del tema se encuentra implícita la siguiente relación armónica:

Figura 13. Relación armónica que subyace a la escala pentatónica.

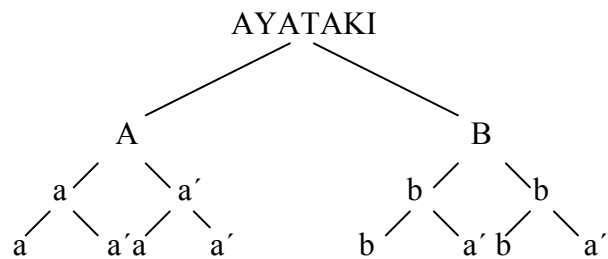
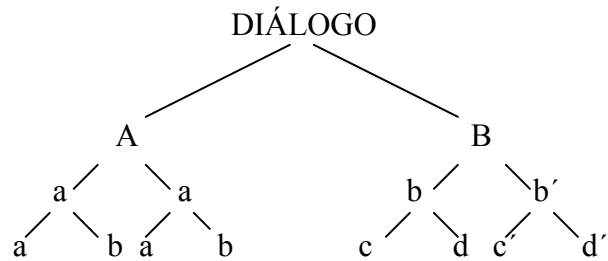


El análisis paradigmático de las secciones temáticas A, *Diálogo*, y C, *Ayataki*, basadas en la escala pentatónica referida, nos muestra una estructura interna simétrica:

²⁵⁴ Barbara Bradby, “Symmetry around a centre: music of an Andean community”, 1987, 198.

²⁵⁵ Winthrop Sargeant, “Types of Quechua Melody”, 1934, 233–234.

Figura 14. Análisis paradigmático de dos melodías quechuas.



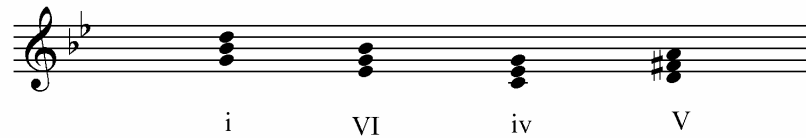
Por otra parte, como ya habíamos señalado, las estructuras melódica y armónica de las secciones introductoria y de transición están vinculadas a la relación armónica resultante de la afinación:

Figura 15.



En efecto, el material melódico de la introducción se mueve en el ámbito armónico de do mayor (ver figura 8). Es interesante destacar que esta primera melodía termina en la nota fa, con lo cual se inicia la transición al ámbito de sol menor, la tonalidad principal, a través de una cadencia sumamente contrastante con el tratamiento armónico de las melodías tradicionales andinas:

Figura 16.



Arnold Schönberg denomina a este tipo de relaciones armónicas como **pasos fuertes**, debido a que la fundamental de cada acorde nuevo no está contenida en el anterior. Ello explica el singular dramatismo de esta armonía.

La segunda sección temática, *Tragedia*, constituye el punto climático de la adaptación y se estructura en base a dos conceptos armónicos contrastantes al de las secciones primera y tercera. Por un lado, se inicia con una progresión de tritonos basada en la triada disminuida del segundo grado:

Figura 17. Progresión de triadas disminuidas.

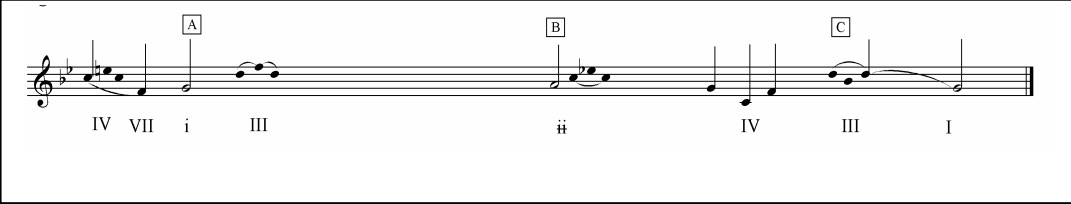


Por otro lado, el doble de campanas (figura 10) se basa en el intervalo do–fa, que luego servirá nuevamente de transición para retornar al ámbito de la tonalidad principal –sol menor–, sobre el cual se desarrollará la sección final, *Ayataki*, que por tratarse también de un motivo tradicional de estructura melódica pentatónica, como hemos visto, tendrá como sostén a las armonías de sol menor y su relativa mayor. En suma, el tratamiento de las estructuras armónicas y melódicas implica otros dos elementos contrastantes de sumo interés en la adaptación: en las secciones temáticas A y C prima la dimensión lineal y el material melódico quechua; luego, las secciones introductorias, de transición y la sección temática B se rigen por una concepción armónica de clara influencia mestiza u occidental.

Estos últimos elementos constituyen un elemento de variedad y a la vez de cohesión en la adaptación.

En cuanto al parámetro temporal, la estructura métrica es variable y el sentido rítmico bastante flexible. Esto responde al hecho de que esta música no tiene el referente de la danza, en la que el sentido rítmico se caracteriza por una mayor regularidad. Los cambios de tempo acompañan el carácter de la obra, pues allí donde existe mayor tensión armónica también encontramos mayor dinamismo:

Figura 18. Estructuras musicales en la adaptación *Helme*.



<i>Introducción</i>	DIÁLOGO		TRAGEDIA	AYATAKI	<i>coda</i>
A32 B14	C24 2	C'24 2	C26 4	D30 E59	F16
		x	x	x	
♩ = 80	♩ = 60	♩ = 60		♩ = 80	♩ = 110
0:00	0:23	0:39		1:57	2:17
				2:56	3:13

Las letras mayúsculas representan las secciones y los números la cantidad de pulsos. El símbolo x representa los efectos del llamado a la puerta. Las indicaciones de tempo del presente cuadro están basadas en la versión grabada de 1997.

La figura 18 resume las estructuras musicales internas de la adaptación que motiva nuestro estudio. Consiste en dos cuadros comparativos, el primero es una aplicación del análisis schenkeriano y condensa la dimensión lineal y armónica; luego, el segundo cuadro muestra distintos parámetros temporales.

Las estructuras musicales que hemos examinado prácticamente no varían significativamente en las cuatro versiones grabadas por Raúl García. La única sección en la que encontramos cambios notables es en la introducción. El siguiente cuadro ilustra las diferentes introducciones grabadas de *Helme* y muestra cómo fue evolucionando el concepto inicial, a partir del boceto que aparece en la versión de 1966:

Figura 19. Cuatro introducciones de *Helme*.

The figure displays four musical staves, each representing a different recording of the introduction of the piece 'Helme'. Each staff is labeled with a year and a tempo marking (♩ = 60, 88, 100, 80). The notation includes various rhythmic values and rests. A 'rall' marking is present at the end of each staff, indicating a deceleration. The staves are arranged vertically, showing the evolution of the piece over time.

En la figura 19 se muestra de forma muy clara el procedimiento de selección de los elementos musicales y la búsqueda del equilibrio. En otras palabras, se devela el proceso de pulimento de la adaptación. Las otras diferencias que se pueden advertir a través del análisis comparativo de las distintas versiones grabadas, como el tempo, por ejemplo, están más bien relacionadas con el aspecto interpretativo y no comprometen a la estructura musical básica. Más aun, esto nos remite a otra problemática en los procesos creativos de la obra de Raúl García de la cual nos ocuparemos en seguida.

5.2. La interpretación: dinámica de recreación musical

5.2.1. La interpretación como creación musical

La segunda dimensión creativa en la obra de Raúl García es la interpretación musical. Puesto que hemos empleado la noción de prototipo (*type*) para examinar las adaptaciones musicales, siguiendo con los conceptos de Peirce, emplearemos la noción de instancia (*token*) para el análisis de la interpretación. Desde esta perspectiva, cada interpretación puede ser entendida como una reiteración o, mejor aún, como una nueva muestra de la concepción estética. Así

pues, la concepción estética de la obra constituye un conjunto de elementos estructurales que, en el caso de Raúl García, subyacen como elementos referenciales fuertemente definidos para la interpretación. Con todo, esto no significa que exista la intencionalidad de una repetición “literal”, lo cual en cualquier situación resulta imposible. Por el contrario, en la música andina para guitarra, como en otras expresiones musicales, existe un espacio para la improvisación. Este espacio, probablemente, no es tan flexible o determinante como, por ejemplo, en el ámbito del jazz, pero es significativo debido a que en la práctica musical andina se valora al intérprete que crea, a partir de una versión estructural básica. Por supuesto, como es natural en cualquier cultura musical, la improvisación presupone un pleno dominio del estilo por parte del ejecutante.

Por otro lado, estos espacios para la improvisación están vinculados con la estructura externa del género musical que se interpreta. Por ejemplo, retomando al caso del huayno, las secciones introductorias y los puentes, que conectan las repeticiones temáticas del huayno con la fuga, son generalmente momentos en los que el ejecutante puede desarrollar improvisaciones ornamentales o inclusive variar la extensión de la sección.

Una discusión interesante en cuanto al problema de la interpretación en el ámbito de la música popular lo representa el concepto de pauta (*score*). Entendido como un complejo conjunto de instrucciones (*set of instructions*) que el intérprete debe seguir,²⁵⁶ es posible afirmar que la noción de pauta existe incluso en música que se practica en un contexto de tradición oral. Así, el intérprete sigue una serie de elementos formales en los distintos parámetros de la música. Igualmente, improvisa en los márgenes que el estilo y la estructura del género musical lo permiten. En el análisis de *Helme* hemos podido observar que existe un claro conjunto de instrucciones. Inclusive, aún si no se tratara de una adaptación tan compleja, subyace la noción de pauta, más allá de que ésta no se presente en su forma escrita. Al respecto, una problemática adicional vinculada al tema de la interpretación es la transcripción musical o, más bien, su utilización para la práctica musical.

²⁵⁶ Peter Kivy, *Introduction to a philosophy of music*, 2002, 204.

Desde los años 80, se empezaron a publicar transcripciones de las adaptaciones para guitarra de Raúl García con las más diversas propuestas de notación. Haremos aquí una breve revisión de estas publicaciones.²⁵⁷ El primero fue Bernd Stahl, quien, en 1986, publicó cinco transcripciones en Alemania: *Sentimientos morochucos*, *La ayacuchanita*, *Ramis*, *Desde tu separación* y *Villancicos de Navidad*. Luego, en 1988, Javier Echeopar realizó unas minuciosas transcripciones de seis piezas: *La despedida*, *Huérfano pajarillo*, *El paria*, *Ciudad del lago*, *Cuando me vaya* y *Falsía*. Paradójicamente, debido al enorme esfuerzo de precisión de Echeopar, estos trabajos generalmente ponen al lector más ejercitado en serias dificultades. Luego, en 1995, la revista *Cuadernos de Música Peruana* N°2 publicó parcialmente dos transcripciones realizadas por Melvin Taboada: *Flor de Sancayo* y *Margarita*, además de *Ramis*.²⁵⁸ En 1996, el autor de esta tesis publicó las transcripciones de las adaptaciones para seis guitarras del huayno *Negra del alma*. Luego, en 2000, en la revista *Cuadernos de Música Peruana* N°7, se publicó la transcripción de Javier Molina del huayno *Adiós pueblo de Ayacucho*. En el año 2003, esta misma pieza fue publicada nuevamente, con algunas correcciones, en la antología *Guitarra Peruana* Vol. II del autor de la transcripción. Finalmente, en 2005, fueron publicadas seis piezas transcritas por Rolando Carrasco: *Carnaval de Arequipa*, *Waytallay rosasllay – Tuyaschay*, *Pirwalla pirwa*, *Bajo el cielo de los incas*, *Pukllay taky* y *Mauka zapato*. Si por un lado, la excesiva información en las transcripciones de Echeopar es un obstáculo para la función de comunicación de las partituras, en el otro extremo, en las transcripciones publicadas por Carrasco se obvia mucha información que podría ayudar al intérprete para una mejor aproximación al estilo. Existen muchos otros trabajos de transcripción que no han sido aún publicados. Al respecto, además de los transcriptores mencionados, podemos citar a Thierry Rougier, Fernando Martínez y José Pino.

Las transcripciones que ahora existen sobre las adaptaciones de Raúl García hacen visible el conjunto de instrucciones (*score*) que antes permanecía

²⁵⁷ Ver la lista general de transcripciones en el apéndice E.

²⁵⁸ Lamentablemente existe un grueso error en esta publicación. La primera parte de la transcripción pertenece a *Flor de Sancayo* y *Margarita* y, como si fuera la segunda sección de la pieza, se imprimió un fragmento de *Ramis*.

solo en la dimensión de la oralidad. Probablemente el siguiente paso debería procurar un consenso en el empleo de cierta notación y, por otro lado, concentrarse en el desarrollo de una metodología para emplear adecuadamente las transcripciones como una herramienta en la tarea de recreación de una adaptación para guitarra andina. Efectivamente, es necesario no perder de vista que la oralidad juega un papel crucial en la interpretación de este tipo de obras.

5.2.2. Procesos de recreación: análisis de improvisación y cambios estructurales en la interpretación

Para ilustrar mejor los márgenes de improvisación en la interpretación de música andina para guitarra, hemos seleccionado cinco interpretaciones de la introducción del huayno *Adiós pueblo de Ayacucho*, que fueron grabadas por Raúl García en distintas fechas. Las versiones de 1966, 1971 y 1983 corresponden a interpretaciones grabadas en estudio, mientras que las de 1998 y 2001 son interpretaciones en vivo. Observemos el siguiente cuadro comparativo de estas introducciones:²⁵⁹

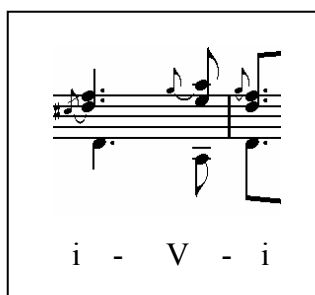
Figura 20. Introducciones del huayno *Adiós pueblo de Ayacucho*.

The figure displays five musical staves, each representing a different recording of the introduction to the huayno 'Adiós pueblo de Ayacucho'. Each staff is labeled with a year in a box on the left and a tempo marking above the staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music consists of a melodic line and a guitar accompaniment with chords and a bass line. The years and tempo markings are: 1966 (♩ = 90), 1971 (♩ = 87), 1983 (♩ = 72), 1998 (♩ = 75), and 2001 (♩ = 71). The 1998 version includes a fermata over a measure.

²⁵⁹ Ver en el apéndice F una imagen ampliada de este cuadro.

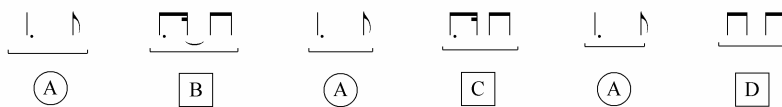
Como se puede observar en la figura 20, todas las versiones de la introducción presentan diferencias tanto de extensión como en el empleo del tempo.²⁶⁰ Además, existe un discurso, una dirección: la introducción se va haciendo más dinámica y se incrementan las dificultades para el intérprete. Como se ha visto, la introducción del huayno se desarrolla sobre un principio armónico elemental.²⁶¹

Figura 21.



En base a la relación entre tónica y dominante el intérprete ejecuta no solo un soporte armónico con los bajos, sino también una base rítmica que enriquece el sentido de movimiento. De este modo, los bajos generan un discurso propio que presenta la siguiente estructura referencial:

Figura 22.



En la figura 22, resulta interesante observar la alternancia de elementos de unidad y variedad entre los patrones rítmicos de los bajos.

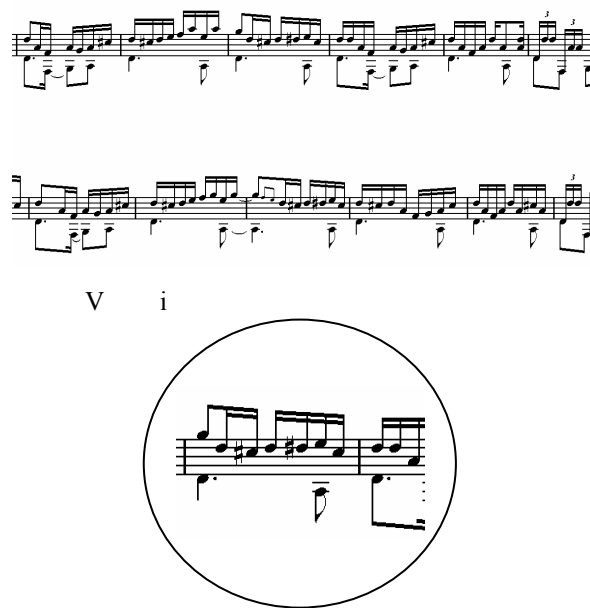
²⁶⁰ Ver en el apéndice F un cuadro con parámetros temporales más precisos, donde se muestra el sonograma de una de las introducciones de *Adiós pueblo de Ayacucho* (México, 1971) y su transcripción en notación tradicional.

²⁶¹ Ver 5.1.1., p. 70.

Por otro lado, encontramos una gran diversidad de recursos de variación melódica y ornamental, los cuales se ejecutan principalmente con las cuerdas agudas. Veamos algunos de estos recursos:

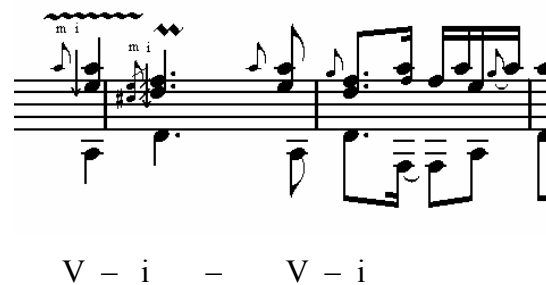
a) Tratamientos melódicos sobre la base armónica señalada y en los que se incluyen cromatismos. Observemos el tercer compás del siguiente ejemplo:

Figura 23.



b) Ornamentación:

Figura 24.



La ornamentación es sin duda uno de los principales recursos expresivos y de improvisación de la guitarra andina. Esto se hace evidente en la figura 24, observemos cómo solo en los dos primeros acordes de la introducción que estamos estudiando encontramos distintos elementos ornamentales: el vibrato

longitudinal, que explicaremos con mayor detalle en el último capítulo; la apoyatura y el arpegio corto descendente (afecta únicamente a dos cuerdas), que actúan sobre la dominante; el doble glissando y arpegio corto, además del mordente, que actúan sobre la tónica.

Aunque en general el guitarrista persigue imitar las inflexiones de la voz humana o los efectos tímbricos de otros instrumentos musicales, esto estará condicionado a las posibilidades que le ofrezcan la tonalidad y el temple elegidos. El temple que se emplea para esta adaptación es **re con sexta en fa**. Sin duda, el uso de un temple distinto originará no solo nuevas sonoridades sino también facilitará toda una nueva gama de recursos melódicos y de ornamentación.

6. TÉCNICA INSTRUMENTAL DE RAÚL GARCÍA ZÁRATE

6.1. Técnicas artísticas y sincretismos culturales

El estudio de los recursos técnicos constituye una aproximación muy concreta a las herramientas y conceptos con que el artista construye su particular expresión, definiendo su estilo individual y edificando su obra pacientemente. Estas técnicas, incorporadas selectivamente en el quehacer creativo, dicen mucho de la relación del artista con una determinada tradición o escuela –relación de pertenencia o no–, y de sus influencias o distanciamientos. No deseamos establecer aquí diferencia entre escuela formal y no formal, en cambio, emplearemos el término en su acepción más amplia.²⁶² Felizmente, la creatividad artística en los Andes no ha detenido su curso durante siglos, al margen del apocamiento de las escuelas formales en el Perú. Familias de artesanos como López Antay, en Ayacucho, o Mendivil, en Cuzco, constituyen brillantes ejemplos de escuelas artísticas no formales.

Como se ha expuesto en el capítulo biográfico, Raúl García no tuvo una formación musical formal. Por lo tanto, podemos asumir que su primera escuela de música fue el ambiente en el que creció, escuchando y observando, movido tan solo por el fuego interior de su naciente vocación musical.²⁶³ Respecto a su forma de aprender, cuando niño, manifiesta: “Desde muy niño practicaba [...] y tenía un detalle, nunca miraba cómo tocaban. [...] No quería que me dijeran que le estaba copiando a alguien, escuchaba nomás”.²⁶⁴

Este testimonio, que Raúl García presenta como anecdótico, nos brinda algunas claves para entender la dinámica del aprendizaje musical en un contexto de tradición oral: primero, la constante necesidad de construir una voz propia, incluso cuando ésta se encuentra fuertemente arraigada a una tradición musical; segundo, la menor participación del sentido visual frente al auditivo, lo cual es

²⁶² Enseñanza que se da o que se adquiere; conjunto de seguidores de una doctrina, arte, etc. Ver DRAE.

²⁶³ Ver 3.1.2.

²⁶⁴ Entrevista 1, 52'16''.

natural en una cultura musical ágrafa. Por supuesto, la observación también cumple un rol en esta dinámica. El hecho de “no mirar” es solo una imagen que consideramos útil para graficar un contexto de aprendizaje musical en el que, a falta de escritura, el despliegue de los diversos tipos de memoria se hace indispensable: “Yo tenía esa idea para que no digan que les estoy imitando, pero sí lo memorizaba muy bien; la memoria auditiva era básica”²⁶⁵, añade.

También, Raúl García se refiere a otro periodo que influyó directamente en su formación musical, durante los años 60 en Lima, cuando asistía asiduamente a las reuniones en la casa de Fernando Rodríguez.²⁶⁶ Sobre esta experiencia, él recuerda:

Esas alternancias me valieron mucho porque, al margen de haber conocido a brillantes guitarristas como al maestro Juan Brito y otros, tuve la oportunidad de escuchar a guitarristas clásicos que llegaban al Perú a dar conciertos. [...] Estos contactos me dieron ciertas orientaciones si se quiere en la parte técnica, en la disciplina y todos estos aspectos.²⁶⁷

Me permitió enriquecer mi conocimiento sobre la técnica, la literatura musical, tener una mayor madurez en el concepto del intérprete como solista.²⁶⁸

Sin duda, en esta etapa Raúl García tuvo un estrecho acercamiento a las técnicas de la guitarra clásica, observando, escuchando y seleccionando los recursos que después le ayudarían a configurar una propia voz. En la misma década, este proceso había sido ya advertido por José María Arguedas, quien, a propósito del lanzamiento del disco *Ayacucho*, anota:

Este disco tiene la virtud de ofrecer la música folklórica en un instrumento no exótico y dominado mediante una técnica originalmente folklórica y perfeccionada en muchos años de ejercicio libre y no académico, por un artista que escucha, entiende y sigue la música “clásica” para guitarra. Este hecho ha logrado producir el inesperado caso de un intérprete que puede ofrecer “limpia” la música folklórica, ante el gran público que involuntariamente ha adquirido prejuicios contra los indígenas.²⁶⁹

En consecuencia, mediante el análisis de sus principales recursos técnicos, observaremos las influencias que estas etapas de aprendizaje musical no formal dejaron en el trabajo artístico de Raúl García.

²⁶⁵ Entrevista 1, 52'40''.

²⁶⁶ Ver 3.2.2.

²⁶⁷ Entrevista 1, 18'31''.

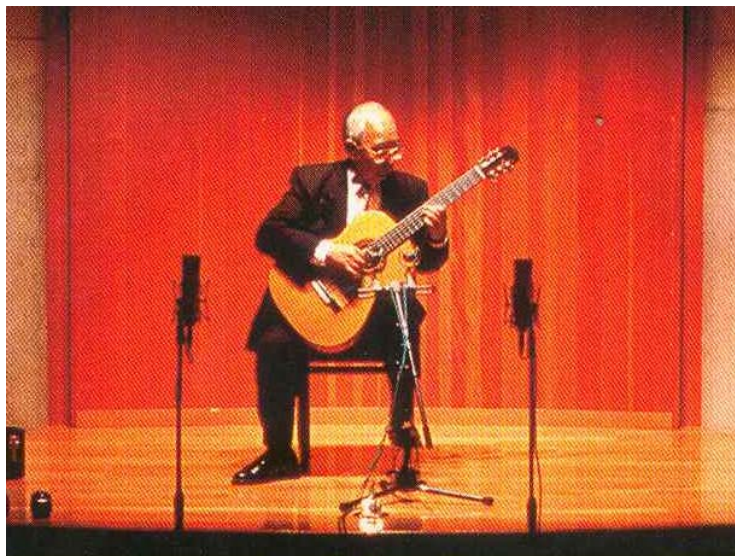
²⁶⁸ Documental “Retratos”.

²⁶⁹ José María Arguedas, “Raúl García. Un intérprete de la música completa de Ayacucho”, 1977, 26.

6.2. La postura del cuerpo y de las manos

Como sabemos, la postura es el fundamento de toda la técnica instrumental, la base sobre la cual se sustentan los demás mecanismos. En el caso de la guitarra, al inicio de su *Exposición de la teoría instrumental*, Abel Carlevaro señala que “[l]a acomodación de la guitarra manteniendo su estabilidad *sin entorpecer el libre movimiento del brazo izquierdo y el cuerpo*, debe ser el punto de partida para la ordenación posterior de una escuela guitarrística.”²⁷⁰ Luego, el mismo autor desarrolla una descripción de los aspectos a tener en cuenta para una “correcta” postura: primero, la posición del cuerpo, que debe mantenerse en *equilibrio estable*,²⁷¹ empleando una silla como elemento de apoyo, el pie izquierdo sobre un banquito y el derecho en el suelo detrás del guitarrista. Segundo, la colocación y estabilidad del instrumento, que se basa en cinco puntos de contacto, tres de ellos indispensables para mantener el instrumento en estabilidad. Tercero, los dos procedimientos anteriores deben permitir el movimiento del cuerpo, empleando los pies como elementos motores. En consecuencia, Carlevaro propone una posición activa, que permita tocar el instrumento con todo el cuerpo y no solo con las manos.

Foto 1. Raúl García Zárate en concierto (Japón, 2000).



²⁷⁰ Abel Carlevaro, *Escuela de la guitarra. Exposición de la teoría instrumental*, 1979, 9.

²⁷¹ Carlevaro define el equilibrio estable como un “estado mecánico del cuerpo impulsado por dos a más fuerzas que se contrarresten y cuya resultante sea nula”, para distinguirlo del equilibrio inestable, “que solo se mantendrá a través de un esfuerzo constante.” *Ibid.*, 10.

Hemos querido extendernos en las ideas de Carlevaro sobre la postura pues, aunque Raúl García no se adscribe a esta escuela (por lo menos no de manera premeditada o absolutamente consciente), muchas de las nociones expuestas se aplican para explicar su postura. En efecto, Raúl García emplea la postura del guitarrista clásico (ver foto 1); esto resulta evidente con solo observarlo disponiéndose a tocar sobre un escenario, poniendo en práctica las nociones descritas anteriormente. Además, ha señalado que esta postura fue adoptada por él luego de observar a los guitarristas clásicos cuando asistía a las reuniones de *Guitarrami* en los años 60. En aquel tiempo, era clara la influencia de la escuela española, la cual se exponía, por ejemplo, en los libros de la *Escuela razonada de la guitarra* de Emilio Pujol, quien fue discípulo y continuador de los principios técnicos de Francisco Tárrega. Respecto a la postura, esta escuela sugería ubicar el instrumento en posición casi horizontal con respecto al cuerpo humano, debido a que se proponía “tener sujeto el instrumento en su posición correcta, que no resbale hacia la rodilla y que las clavijas no sobrepasen la línea de los hombros.”²⁷² En consecuencia, se debía doblar pronunciadamente las muñecas de ambas manos para facilitar la ejecución.²⁷³

Sin embargo, al parecer Raúl García modificó su postura con respecto a los procedimientos de la escuela española. Nuestro argumento se basa en la observación de la actual posición sesgada del instrumento y la presentación natural (recta) de las muñecas al momento de tocar. En cuanto a la mano derecha, hemos observado que su postura está condicionada por una configuración muy particular del pulgar de esta mano (ver foto 2), lo cual le permite –con singulares resultados– el empleo de una técnica muy usual en su repertorio, el *pizzicato andino*, que describiremos en detalle más adelante. Por otro lado, la presentación de la mano izquierda se desarrolla a partir de las posiciones de los acordes (ver foto 3), recurso bastante común en la práctica de los guitarristas populares.²⁷⁴

²⁷² Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra*, 1934, 78.

²⁷³ Hemos observado fotografías y videos de Raúl García en los que emplea esta posición. Además, resulta ilustrativo observar las posturas de los guitarristas en las fotografías de la época, publicadas en *La guitarra en el Perú* (2004) por Octavio Santa Cruz.

²⁷⁴ El guitarrista Mauricio Valdebenito, cuando se refiere a los recursos técnicos y creativos de la guitarra popular chilena, denomina esta función de la mano izquierda como “uso perimetral del diapason”.

Foto 2. Mano derecha.



Foto 3. Mano izquierda.



Otro elemento significativo, vinculado con la postura, es la relajación corporal. Sabemos que uno de los aspectos más complicados en la técnica instrumental es el control de la tensión muscular y especialmente de los músculos faciales. Raúl García toca, en apariencia, absolutamente relajado. Así, aquello que Carlevaro definiera como la clave para entender la exposición de una técnica moderna para guitarra se ejemplifica curiosamente también con Raúl García: *el mayor resultado con el menor esfuerzo*.

Consideramos que es importante una interpretación bastante flexible de aquello que se entiende como una “correcta” posición, especialmente en el estudio de los aspectos técnicos de la guitarra popular. Al respecto, Carlevaro señala:

Una mala posición de la guitarra significará perjudicar al guitarrista y, como consecuencia, a la música. En efecto, el ejecutante se verá obligado a adoptar posiciones defectuosas que irán contra su propia anatomía y que se reflejarán en la técnica y en la expresión musical.²⁷⁵

Efectivamente, la postura que uno emplea se refleja en los resultados musicales. Sin embargo, hemos observado tocar guitarra andina solista en diferentes circunstancias y en las posturas más inusitadas. Por ejemplo, alguna vez observamos a Miguel Mansilla –un verdadero maestro en la interpretación del yaraví y un especialista en el temple diablo–, quien apoyaba la guitarra sobre la pierna derecha, tenía la oreja izquierda pegada al aro de la guitarra para poder sentir mejor las vibraciones de su instrumento y, por lo tanto, no veía el diapasón, mientras ejecutaba complejos cambios de posición con la mano

²⁷⁵ Abel Carlevaro, *op. cit.*, 11.

izquierda. Además, entre el anular y el meñique de la mano derecha, sostenía un cigarrillo mientras tocaba. Miguel Mansilla simplemente hacía música y disfrutaba tocando su instrumento, acaso sin darse siquiera cuenta de lo que estaba ocurriendo. Quienes lo conocimos sabemos que nunca hacía alarde de virtuosismo aunque, en verdad, fue un virtuoso.

En suma, creemos que una postura correcta es aquella que sirve al artista para expresarse de forma eficiente. Raúl García asimiló la postura del guitarrista clásico porque sin duda ésta ayuda a su expresión musical. Es más, este hecho ha traído profundas consecuencias en las nuevas generaciones. Más allá de describir el proceso de asimilación de la postura, es necesario observar que se trata de una contribución definitiva a la guitarra solista andina: hoy en día casi no hay guitarristas solistas andinos que prescindan del banquito y la almohadilla –o algún accesorio que ayude a fijar el instrumento sobre la pierna izquierda–, especialmente, cuando se trata de ofrecer un concierto.

6.3. El sonido: producción de sonido y vibrato longitudinal

Raúl García refiere que aprendió a tocar con cuerdas de metal, no existían aún las de nylon. Luego, tuvo que adaptarse a la nueva calidad de cuerdas, lo cual sin duda fue un proceso difícil. No obstante, en ambos casos, con el metal o el nylon, el guitarrista andino generalmente responde a una especial valoración por las sonoridades agudas, lo cual es muy característico en la música de los Andes. Baste como ejemplos los cantos agudísimo de las mujeres cantoras del harawi o el hecho de que, empleando la clasificación occidental de las voces humanas, en el Perú existen muchos más tenores que bajos. En los Andes existe, por lo general, un especial aprecio –y una natural tendencia– por los tonos y timbres agudos en la práctica musical. Esto, naturalmente, tiene sus efectos en la manera de producción de sonido de los guitarristas andinos, al margen del tipo de cuerda que empleen, puesto que, en muchos casos, imitan las inflexiones de la voz humana en su instrumento.

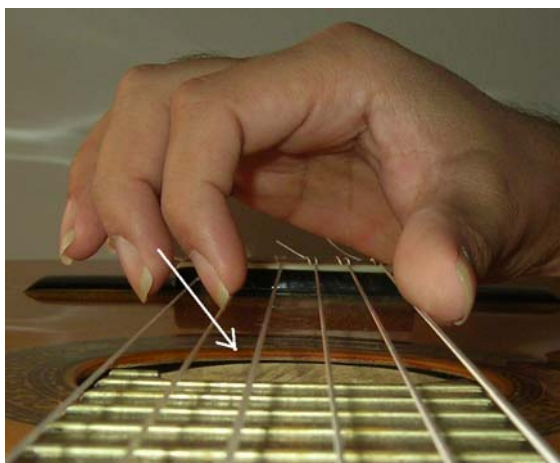
Debemos tener en cuenta que la guitarra clásica tuvo su propio proceso en la valoración del sonido, que inclusive implicó una serie de tensiones y polémicas a lo largo de su historia. Esto se expresa, por ejemplo, en el libro *El dilema del sonido en la guitarra*, de Emilio Pujol, en el que se debate sobre la conveniencia de pulsar el instrumento con o sin uñas. Luego, ya superado el aparente dilema, un segundo momento lo constituye el paradigmático sonido de Andrés Segovia: aquel ansiado *sonido redondo*, que muchos desearían reproducir incluso en nuestros días.²⁷⁶ Éste era uno de los rasgos fundamentales de la escuela guitarrística que influía en el Perú hacia los años 60. Hoy en día se puede hablar, en términos generales, de un consenso en términos de la producción de un sonido estándar y en la necesidad de explotar las enormes posibilidades tímbricas que posee la guitarra.

Por otra parte, se ha hablado mucho de la ejecución “limpia” de Raúl García. Por ejemplo, el guitarrista Óscar Avilés menciona: “[...] es increíble cómo saca los sonidos, cómo van vibrando las cuerdas a través de una ejecución limpia, perfecta”.²⁷⁷ Sin duda esta afirmación atañe a la calidad de su sonido. Sin embargo, a despecho de quienes creen que un sonido claro es patrimonio exclusivo de la guitarra clásica, el sonido característico de Raúl García, especialmente en las cuerdas agudas, no es el sonido estándar de un guitarrista clásico en sentido estricto. Respecto a la producción de sonido, en el caso de Raúl García, podemos destacar dos aspectos que lo diferencian claramente de la guitarra clásica. Primero, el ángulo de ataque, que pone en movimiento las cuerdas en dirección oblicua con respecto a la tapa armónica y no en dirección perpendicular, lo cual sería deseable en la guitarra clásica para obtener aquel *sonido redondo*. Veamos la siguiente imagen:

²⁷⁶ Es muy probable que la singularidad del sonido segoviano se debiera a la configuración de la terminación de sus dedos.

²⁷⁷ Documental “Retratos”.

Foto 3. Angulo y dirección de ataque.



Segundo, el contacto prolongado y preparación del próximo ataque, produciendo una sensación de sonido más corto, como si se tratara de un estacato. El resultado de esto es un sonido de marcada articulación y timbre más agudo, dado el ángulo de ataque que favorece la producción de armónicos superiores.

Debido a que la calidad de sonido no es solo resultado del mecanismo de la mano derecha, hemos considerado necesario incluir en esta parte la descripción del *vibrato longitudinal* que emplea Raúl García. Hemos observado que, en general, los guitarristas andinos emplean este mecanismo a partir del referente de la voz humana en el canto. En éste, el vibrato se produce conjuntamente con el ataque, por lo que no es únicamente un recurso de prolongación del sonido, sino también un efecto tímbrico. En suma, se trata de la propia configuración del sonido, la materia prima con el que el guitarrista trabaja, como el alfarero con la arcilla. Para lograr el efecto mencionado, la mano izquierda se pone en movimiento horizontal, paralelo a la dirección de las cuerdas, poco antes del ataque con la mano derecha. De este modo, al momento de atacar las cuerdas, éstas ya están en movimiento y el resultado es el de un vibrato con una mayor amplitud de sonido. Raúl García emplea también el *vibrato transversal*, pero con menor frecuencia.

6.4. Temples o afinaciones

Los temples o afinaciones, muy probablemente, constituyen la huella más clara del proceso de adaptación que experimentó la guitarra en Latinoamérica. En otras palabras, estaríamos frente a la mayor evidencia de la forja de una identidad indoamericana a través del arte guitarrístico. En los Andes, como en otras partes del continente, el instrumento se fue adaptando a las necesidades expresivas de cada zona. Algunas de las afinaciones que –en las manos del hombre europeo– llegaron con la vihuela renacentista o la guitarra barroca, subsistieron; muchas otras fueron modificadas o inventadas –en las manos del hombre sudamericano–. Sin duda, este hecho nos sitúa nuevamente frente a un proceso de mestizajes, sincretismos e intensas luchas culturales. Debido al objetivo de esta tesis, nos concentraremos en las afinaciones empleadas por Raúl García, principalmente, en sus grabaciones para guitarra solista. Asimismo, haremos una revisión de los avances realizados en el estudio de estas afinaciones específicas.

Desde sus primeros años de aprendizaje musical en Huamanga, Raúl García se familiarizó con este recurso técnico de la guitarra andina solista. Al respecto, recuerda: “Mi padre tocaba en **temple diablo**, **temple baulín** y también en **temple re**”.²⁷⁸ Además, sobre el entorno musical, agrega:

Todo guitarrista ayacuchano toca solo, por ejemplo, huayno en la afinación de re menor con sexta en fa. Todos tocan un huayno solo, al margen de que acompañan el canto [...] o bien tocan en **temple diablo** o **temple baulín** o **temple re**, las tres afinaciones. Pero la mayoría toca. Quizás la más común es la afinación de re, con sexta en fa.²⁷⁹

Sin embargo, estas tres afinaciones no son las únicas. Debido al significativo desarrollo guitarrístico en la zona, Ayacucho es uno de los departamentos donde existe un buen número de afinaciones para guitarra solista. Algunas de ellas se emplean inclusive acompañando al canto,²⁸⁰ pero la función principal de estos temples, en el caso de Ayacucho, es facilitar la ejecución de solos de guitarra.

²⁷⁸ Entrevista 1, 48'44''.

²⁷⁹ *Ibid.*, 48'07''.

²⁸⁰ Por ejemplo, sugerimos la audición de las grabaciones de Miguel Mansilla, Manuelcha Prado y Manuel Silva.

Por un lado, se trata de imitar el sonido de los bordones del arpa, preparando los acordes con los bajos; por otro lado, de resolver situaciones prácticas como la excesiva tensión de las cuerdas.

En 1958, Félix Villareal Vara publicó uno de los textos pioneros en el estudio de los temples para guitarra andina en el Perú, donde informa de seis afinaciones empleadas en el departamento de Huánuco.²⁸¹ Entre éstas, se menciona el **temple arpa** o **dos de noviembre** *FA#-LA-re-fa#-si-mi'*²⁸². El autor señala que “[e]sta denominación se emplea igualmente en la provincia de Cajatambo (dep. Lima) y Chiquián (prov. Bolognesi, dep. Ancash).”²⁸³ El **temple arpa** es bastante común también en zonas rurales de Ayacucho, donde, según Raúl García, también se le conoce como **temple baulín**. Así pues, la disposición de los bajos en el **temple arpa** o **baulín** permite imitar con mucha precisión la sonoridad del arpa (de allí su denominación). Aunque tradicionalmente se emplea para interpretar huaynos campesinos en si menor, este temple ha sido adoptado por Raúl García para interpretar, además de los huaynos, carnavales y mulizas en la misma tonalidad de si menor y su relativa mayor (re mayor) –esta última en el caso de los carnavales–. Para este fin, generalmente, recurre a una variante, doblando la relativa mayor de la tonalidad en la sexta cuerda *RE-LA-re-fa#-si-mi'*. En 1983, Bruno Montanaro se ocupa de cinco afinaciones que se practican en Ayacucho y, entre ellas, del **temple baulín** *RE-SI (sic)-re-fa#-si-mi'*.²⁸⁴ Sin embargo, el autor se equivoca en la notación de la quinta cuerda pues registra *SI* en vez de *LA*. El error de notación, en la misma cuerda y tono, se repite en las afinaciones *para acompañar los huaynos* (Nº 50) y *para acompañar los yaravíes* (Nº 51).²⁸⁵ Montanaro menciona que Raúl García fue su informante, pero las afinaciones, tal como aparecen, simplemente no corresponde a las que García emplea.²⁸⁶

²⁸¹ Félix Villareal Vara, “Las afinaciones de la guitarra en Huánuco, Perú”, 1958, 33–36.

²⁸² En esta notación las octavas y alturas se diferencian, de tono grave a agudo, mediante el uso de mayúsculas, minúsculas y apóstrofes sobre las minúsculas.

²⁸³ Félix Villareal Vara, *op. cit.*, 35. Villareal menciona que la afinación fue registrada por Carlos Vega en *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina* (Nº 183, quinto pentagrama).

²⁸⁴ Bruno Montanaro, *Guitares hispano-américaines*, 1983, 48.

²⁸⁵ *Ibid.*, 47.

²⁸⁶ Hemos corroborado esta información con el propio Raúl García.

Lamentablemente, estos errores fueron reproducidos en dos publicaciones posteriores en Internet.²⁸⁷

En 1987, Arturo Pinto publicó un artículo sobre “las principales afinaciones o temples de la guitarra que son actualmente [1987] de uso popular en Ayacucho”,²⁸⁸ donde se menciona el **temple arpa** con las dos variantes antes señaladas (sexta en *FA#* o *RE*); la **afinación normal**, que no difiere de la afinación universal *MI-LA-re-sol-si-mi'* y con la cual Raúl García interpreta una gran variedad de géneros musicales de distintas regiones, en las tonalidades de la menor y mi menor.²⁸⁹ Asimismo, Pinto hace referencia a la afinación **re menor** o **sexta en fa** o **sexta elevada**, “una de las más populares y difundidas [...] Con esta afinación se toca en la tonalidad de Re menor, principalmente Waynos y Yaravíes [sic]”,²⁹⁰ –anota el autor. Por otro lado, Milton Mendieta refiere que el **temple en re menor** se emplea para “la ejecución del wayno ciudadano tradicional de huamanga [sic], así como para la marinera ayacuchana y los carnavales mestizos.”²⁹¹ En este temple *FA-LA-re-sol-si-mi'*, Raúl García interpreta huaynos (la mayoría de Ayacucho, excepto una chuscada ancashina), danzas de recorrido como pasacalles y mulizas, y motivos costumbristas como yarqa aspiy, araskaska, pirwalla pirwa y carnaval; sin embargo, no interpreta marineras. Para la ejecución de yaravíes en esta tonalidad, es necesario precisar que Raúl García emplea una variante, doblando la fundamental en la sexta cuerda *RE-LA-re-sol-si-mi'*. De este modo, siempre en la tonalidad de re menor, interpreta también géneros costeños como el triste con fuga de huayno y la habanera, adaptaciones sobre géneros de música ecuatoriana (pasillo, danzante) y argentina (zamba, vidala). En el modo mayor, emplea la misma variante en su adaptación de los cánticos navideños de Huamanga.

²⁸⁷ Nos referimos a *Afinaciones* o *Finaves*, correspondiente al libro *La guitarra tradicional chilena* (Fondart–1994) [?], de Sergio Sauvalle: <http://www.sergiosauvalle.scd.cl/> y una relación de temples publicada en <http://pacoweb.net/Cuerdas/cueguita.htm> [consultadas 29.04.2005].

²⁸⁸ Arturo Kike Pinto, “Afinaciones de la guitarra en Ayacucho”, 1987, 84.

²⁸⁹ Ver el cuadro en la página 100.

²⁹⁰ Arturo Kike Pinto, *op. cit.*, 1987, 84. No obstante, como veremos luego, Raúl García no interpreta yaravíes con esta afinación.

²⁹¹ Lamentablemente existe un error en el pentagrama ofrecido para ilustrar la afinación. Allí, otra vez se confunde *SI* por *LA* en la quinta cuerda. La equivocación se puede comprobar fácilmente en la figura siguiente donde esta vez sí se anota la afinación correcta. Milton Mendieta, *Enseñanza-Aprendizaje de la Música Ayacuchana a través de la Guitarra en la Escuela Superior de Música Condorcunca de Ayacucho*, 1997, 85.

Kike Pinto da cuenta también del **temple comuncha**²⁹² o **temple morochuco** *SOL-SI-re-sol-si-mi'*; con el cual, sostiene el autor, se interpreta huaynos campesinos en la tonalidad de mi menor. El segundo nombre, según Raúl García, fue otorgado por José María Arguedas en homenaje a los tradicionales cultores del temple, los legendarios Morochucos de Pampa Cangallo. Ellos utilizan guitarras de menor tamaño y, por ende, la excesiva tensión (especialmente de la sexta cuerda) no es un problema; sí lo es, en cambio, para las guitarras de tamaño normal. Al respecto, Pinto señala:

Algunos intérpretes, siguiendo la iniciativa de Raúl García Zárate, usan ahora una nueva modificación del *temple comuncha* la cual no consideramos como una variante de uso popular tradicional, sino como un aporte de los guitarristas andinos contemporáneos.²⁹³

La modificación referida se produce en la quinta y sexta cuerdas *RE-SOL-re-sol-si-mi'*,²⁹⁴ lo cual, primero, permite resolver el problema de la tensión de las cuerdas y, segundo, facilita la ejecución en la tonalidad relativa (sol mayor). En la forma original del **temple comuncha**, Raúl García interpreta sus adaptaciones de los huaynos campesinos de Pampa Cangallo, mientras que en la variante mencionada, interpreta también el *Atipanacuy*, *Carnaval de Tambobamba*, *Alverjas saruy* y el *Toril* de Junín.

Entre las afinaciones presentadas por Montanaro, en 1983, aparece el **temple diablo** *SOL-SIb-re-sol-do'-mi'*. Éste había sido ya registrado en Argentina por Carlos Vega²⁹⁵ e Isabel Aretz²⁹⁶ y, luego, por el propio Montanaro y Sergio Sauvalle²⁹⁷ en Chile. Por su parte, Pinto se refiere a esta afinación con los nombres de **temple transportado**, **diablo** o **baulín** y señala las discrepancias existentes en torno a la última denominación, la cual, como hemos visto, también se adjudica al **temple arpa**. Raúl García señala que el **temple diablo** o **transportado** es muy propio de la zona urbana y con este temple

²⁹² Pinto señala además que la denominación *comuncha*, según algunas opiniones, debe referirse a la *afinación normal* o *universal*. Como ya fue mencionado, la partícula *cha* es un diminutivo quechua de denota una carga afectiva: “una manera ‘cariñosa’ de llamar a dicha afinación.” Arturo Kike Pinto, *op. cit.*, 1987, 84.

²⁹³ Arturo Kike Pinto, *op. cit.*, 85.

²⁹⁴ Pinto señala además que estas afinaciones son empleadas también en la guitarra clásica y también en la música andina de Argentina. Por otro lado, Mendieta denomina esta adaptación como *temple Sol mayor*.

²⁹⁵ Montanaro refiere que esta afinación fue registrada por Carlos Vega en Jujuy, Tucumán y Córdoba. Bruno Montanaro, *op. cit.*, 48.

²⁹⁶ Isabel Aretz, *El folklore musical argentino*, 1952, 57.

²⁹⁷ En la publicación de Sauvalle se menciona a Patricia Chavarría como fuente para esta afinación.

interpreta huaynos,²⁹⁸ sus adaptaciones de los cánticos religiosos *Semana Santa de Huamanga*, el drama musicalizado *Helme e*, inclusive, los vales *Melgar* y *Punchauniqui*.²⁹⁹ Debido a las mismas dificultades, por la excesiva tensión de las cuerdas, Raúl García utiliza dos recursos alternativos en este caso: primero, partiendo de la afinación normal, sube la sexta solo medio tono *FA-Sib-re-sol-do'-mi'*³⁰⁰; segundo, transporta a un semitono inferior todo el temple; es decir, guardando las mismas correlaciones interválicas entre las cuerdas. Así pues, con este segundo recurso se pone en práctica dos nuevas posibilidades para el **temple diablo**: *SOLb-LA-reb-solb-si-mib'* y *MI-LA-reb-solb-si-mib'*. En todos los casos, la afinación sirve para interpretar en la tonalidad de sol menor o sol bemol menor (cuando se transporta). Es más, en una relación de afinaciones escrita por Raúl García, se menciona una quinta variante, en la cual se dobla la dominante de la tonalidad en la sexta cuerda *RE-Sib-re-sol-do'-mi'*. Si embargo, no hemos encontramos ejemplos del empleo de esta última variante en su discografía.

En cuanto a investigaciones más recientes sobre las afinaciones o temples, en 1997, Milton Mendieta sustentó su tesis sobre pedagogía de la guitarra ayacuchana, trabajo al que nos referimos anteriormente;³⁰¹ luego, en 2004, Luis Salazar publicó su avance de investigación titulado *Afinaciones de la guitarra en el Perú*. Sin embargo, estos estudios no aportan información sobre afinaciones no registradas o nuevas en la zona de Ayacucho y tampoco ayudan a esclarecer las discrepancias en cuanto a las denominaciones. Por un lado, Mendieta hace un planteamiento antagónico al de García: menciona un **temple baulín (sol menor)**, que equivale a la variante del **temple diablo** con la sexta en *FA* que hemos anotado arriba; además, un **temple diablo** o **si menor**, que equivale a la segunda variante del **temple arpa** o **baulín** que hemos mencionado. Por otro lado, Luis Salazar presenta un cuadro sobre las afinaciones

²⁹⁸ Pinto menciona que en esta afinación se interpretan también yaravies. Sin embargo, como hemos visto, Raúl García emplea la segunda variante del **temple en re** para este género musical.

²⁹⁹ En la contraportada del LP *Recital de guitarra* [LPL 2276 SE 9276], Hernán Velarde menciona que el yaraví *Quejas* es interpretado en **temple diablo**, lo cual no es exacto. En realidad este yaraví se interpreta en la segunda variante del **temple en re**. Ver apéndice C.

³⁰⁰ En 1988, Luis Salazar publicó una versión del huayno *Hospital de amores* y del *Cóndor pasa* con la variante en mención, pero con la denominación de **temple baulín**. Luis Salazar, *Método de guitarra andina*, 1988, 33, 39.

³⁰¹ Esta tesis fue sustentada en la Escuela Superior de Música “Condorcunca” de Ayacucho.

ayacuchanas en el que se confunde los nombres de las afinaciones **transportado** o **diablo** con **arpa**,³⁰² presentándolas como un mismo temple pero con tres distintas denominaciones. Más aun, el autor da a entender que toma esta clasificación siguiendo a Raúl García, lo cual se contradice con la información que disponemos y con las argumentaciones del propio García respecto al **temple arpa** o **baulín**. Finalmente, en el cuadro de afinaciones ancashinas, el mismo autor anota el **temple cajatambino, gorgor** o **mallqui** y el **temple 2 de noviembre**³⁰³ que presentan las estructuras interválicas de las variantes segunda y primera (respectivamente) del **temple arpa** o **baulín** de Ayacucho.

El esclarecimiento de los orígenes de estas afinaciones y sus transformaciones en el tiempo, tanto en la estructura interválica como en las denominaciones que toman en los distintos espacios geográficos, es una tarea aún pendiente. Lamentablemente, en el caso de los pocos estudios publicados sobre las afinaciones de Ayacucho, se han sucedido una serie de confusiones que van más allá de las discrepancias en la denominación de uno u otro temple. Frente a esto, coincidimos con Montanaro en que “[u]n mapa de las afinaciones en toda América latina, si acaso se realiza un día, podría alumbrar algunos hechos históricos y revelar influencias inéditas.”³⁰⁴ Por lo mismo, debido a la seria responsabilidad en asumir esta tarea, debemos tener especial cuidado en el registro de cada una de estas afinaciones.

La obra de Raúl García contribuye significativamente en la difusión de estos temples, no solo por la abundante producción discográfica en la que se hayan registrados con sus diversos empleos, sino porque este material constituye una fuente infranqueable para los futuros estudios acerca de las afinaciones en el Perú. Es más, como ha sido expuesto, Raúl García ha innovado las afinaciones tradicionales que se emplean en Ayacucho; naturalmente, éste ha sido un proceso paralelo a la diversificación de su repertorio, expuesto en el tercer capítulo de esta tesis. La mayor parte de estas innovaciones, según él mismo menciona, se hicieron a partir de las afinaciones que observó en el repertorio de la guitarra clásica.³⁰⁵ Para concluir, Raúl García ha empleado principalmente

³⁰² Ver cuadro Afinaciones ayacuchanas en el trabajo de Luis Salazar (2004).

³⁰³ Recordemos que, en 1958, este temple ya había sido registrado por Félix Villareal en Huánuco.

³⁰⁴ Bruno Montanaro, *op. cit.*, 49.

³⁰⁵ Especialmente la modificación de la sexta cuerda en *RE*.

cinco afinaciones y diez variantes (cuatro de las cuales fueron introducidas por él) en sus grabaciones para guitarra solista. Estas afinaciones o temples, con las denominaciones que Raúl García utiliza, aparecen en el siguiente cuadro:³⁰⁶

Figura 25.

TEMPLES EMPLEADOS POR RAÚL GARCÍA ZÁRATE			
TEMPLE	VARIANTES Y ESTRUCTURA INTERVÁLICA grave → agudo	TONALIDAD	GÉNERO MUSICAL
NATURAL	<i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>	la menor, mi menor	carnaval, cueca, chuscada, danza, habanera, huayno, huayñu, marinera, muliza, sicuri, triste con fuga de tondero, vals
EN RE	(a) <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>	re menor	araskaska, carnaval, chuscada, huayno, muliza, pasacalle, pirwalla pirwa, yarqa aspiy
	(b) <i>RE-LA-re-sol-si-mi'*</i>	re menor, re mayor, si menor	danzante, fox incaico, habanera, motivo religioso, pasillo, qaylli, triste con fuga de huayno, vidala, yaraví, zamba
ARPA / BAULÍN	<i>RE-LA-re-fa#-si-mi'</i>	si menor	carnaval, huayno, muliza
COMUNCHA / MOROCHUCO	(a) <i>SOL-SI-re-sol-si-mi'</i>	mi menor	huayno
	(b) <i>RE-SOL-re-sol-si-mi'*</i>	mi menor, sol mayor	atipanacuy, carnaval, huayno, cachua, toril
DIABLO / TRANSPORTADO	(a) <i>SOL-SIb-re-sol-do'-mi'</i>	sol menor	cánticos religiosos, drama musicalizado, huayno, vals
	(b) <i>FA-SIb-re-sol-do'-mi'*</i>		
	(c) <i>SOLb-LA-reb-solb-si-mib'</i>	sol bemol menor	
	(d) <i>MI-LA-reb-solb-si-mib'*</i>		
* Variantes introducidas por Raúl García Zárate			

³⁰⁶ Ver la relación general de piezas y afinaciones en el apéndice C.

6.5. Pizzicato andino

Como hemos visto, el arpa es un referente esencial en la evolución de la técnica de la guitarra andina solista. Sobre la fundamental influencia de este instrumento, Raúl García menciona:

Lo que en la guitarra se trata de imitar son los acordes y bajos del arpa, porque el arpa y el violín han sido los instrumentos privilegiados de los campesinos. Ellos incorporaron estos instrumentos en sus melodías, en sus canciones y danzas. En la zona urbana igualmente el arpa ha sido un instrumento muy solicitado, por la ventaja que tenía frente a la guitarra, de tener los acordes mucho más completos, más amplios.³⁰⁷

En efecto, el arpa no solo ha tenido una especial influencia en la evolución de las afinaciones que hemos descrito, sino también en el desarrollo de recursos técnicos específicos como el *pizzicato andino*. En 1988, Javier Eche copar describe este recurso técnico con el nombre de *apagado andino*, como un efecto que “[...] se produce con el borde de la palma de la mano (como en el caso del pizzicato), pero a tres o cuatro centímetros del puente.”³⁰⁸ Luego, en 1996, el autor de esta tesis, asumiendo la denominación propuesta por Eche copar, describe esta técnica que “[...] consiste en atacar con la yema del pulgar, apoyando en la siguiente cuerda y apagando inmediatamente con el costado de la palma, hacia el meñique.”³⁰⁹ Estas descripciones, en apariencia similares, muestran en realidad dos perspectivas distintas sobre un mismo problema técnico. Por un lado, Eche copar se concentra en el momento de apagar la cuerda específicamente: “El Apagado se produce inmediatamente después de haber tocado el último bajo al cual se le restará la mitad de su duración.”³¹⁰ Además, el autor incluye la siguiente propuesta de notación para el efecto en cuestión:³¹¹

³⁰⁷ Documental “Retratos”.

³⁰⁸ Raúl García; Javier Eche copar, *Música para guitarra del Perú*, 1988, 8.

³⁰⁹ Raúl García; Camilo Pajuelo, *Guitarra Andina, cuadernos de estudio*, 1996, 22.

³¹⁰ Raúl García; Javier Eche copar, *op. cit.*, 8.

³¹¹ Ejemplo tomado del libro de García y Eche copar. *Ibid.*, 8.

Figura 26.

Escritura

Ejecución

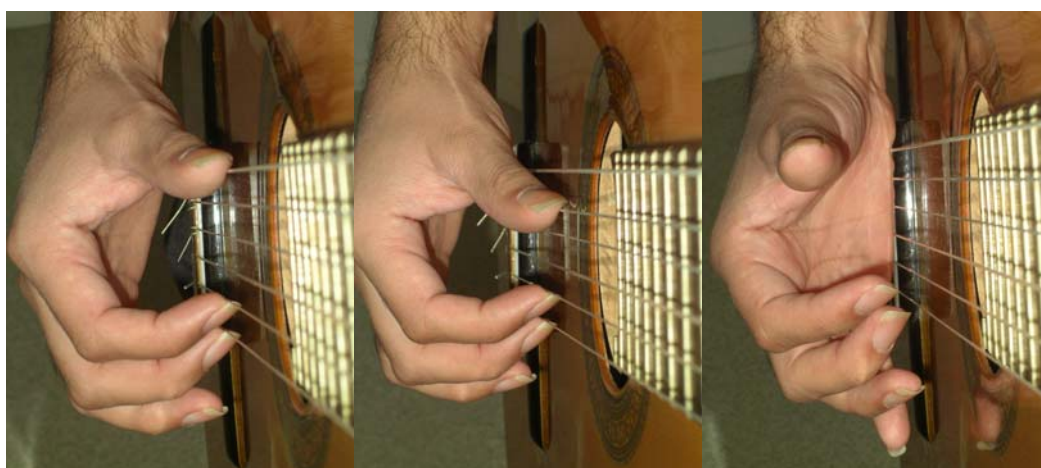
simile il canto -----

Por otro lado, en nuestra descripción se concibe al apagado tan solo como la última parte de un recurso que tiene tres momentos: primero, el ataque con la yema del pulgar; segundo, el apoyo en la siguiente cuerda como preparación para el siguiente ataque; y tercero, el apagado al que hace alusión Echevarría. Es clave tener en cuenta que este recurso técnico busca imitar no solo la sonoridad del arpa, sino también la forma de ejecución del acompañamiento del huayno con los bordones de este instrumento. Por lo mismo, no se trata únicamente del momento de apagar las cuerdas, sino de una secuencia de procedimientos, que empieza con la producción del sonido y concluye con el apagador, como se muestra en las siguientes imágenes:

Foto 4.

Foto 5.

Foto 6.



1





2

3



Raúl García emplea el *pizzicato andino* generalmente durante ciertos pasajes en la ejecución de huaynos ayacuchanos. Para este caso, de acuerdo a la armonía y temple, utiliza dos bordones consecutivos –sexta y quinta o bien quinta y cuarta– (ver figura 26). Además, como variante de este recurso, toca los tres bordones –sexta, quinta y cuarta–, como ocurre, por ejemplo, en sus adaptaciones *Alverjas saruy*, *Carnavales* o en los huaynos campesinos de Pampa Cangallo. En este caso el principio técnico es el mismo, pero es necesario adecuar el ataque del primer bordón a la siguiente estructura rítmica:

Figura 27.

	1	2	3	4
Métrica →				
Cuerda →	(6)	(5)	(4)	

Aunque el *pizzicato andino* es un recurso técnico de uso bastante extendido entre los guitarristas andinos, es posible afirmar que éste alcanza singulares resultados en el caso de Raúl García. Hemos advertido que esto se debe, en buena cuenta, a la especial configuración física de su dedo pulgar, lo que no solamente condiciona la postura de la mano derecha, sino también facilita la ejecución de esta técnica. La observación de la forma del pulgar de García no es banal si tenemos en cuenta que en otras condiciones, para poder imitar el ángulo de ataque que él emplea para este mecanismo, hay que cambiar notablemente la posición de la mano. El dedo pulgar de Raúl García le permite emplear el *pizzicato andino* sin modificar demasiado la posición de la mano y, con ello, sin afectar significativamente el ángulo de ataque de los demás dedos. Esto tiene sus naturales implicancias en la reducción de la tensión muscular, favoreciendo el proceso de producción de sonido y facilitando la ejecución en pasajes rápidos.

Desde la perspectiva de la técnica para guitarra clásica, Abel Carlevaro hace una clara distinción entre el pizzicato y la sordina. En el primer caso, el apagador se realiza después del ataque y, en el segundo, antes del ataque.³¹² Asimismo, en la descripción de la ejecución del pizzicato, Carlevaro identifica dos momentos: primero, el ataque y, segundo, el apagado.³¹³ La comparación entre el pizzicato descrito por Carlevaro y el mecanismo, en tres momentos, de la guitarra andina pone en relieve una cercanía conceptual.³¹⁴ Por lo tanto creemos que se justifica denominar este recurso, empleando un término más preciso como *pizzicato andino*, no solo por la proximidad conceptual con el mecanismo de la guitarra clásica, sino además para ser coherentes con los procesos de sincretismo que observamos en los distintos recursos técnicos asimilados por Raúl García y, en general, por el arte de la guitarra en los Andes.

³¹² Carlevaro pone en evidencia que lo que se ejecutaba en la guitarra clásica, entendiéndose como pizzicato, era en realidad un sonido “asordinado”. Abel Carlevaro, *op. cit.*, 1979, 55–58.

³¹³ Sonya Monosoff desarrolla una revisión los diversos modos de ejecutar el pizzicato, desde su aparición en una obra de Monteverdi, en 1664, hasta sus empleos en el jazz, durante el siglo XX. Así, se refiere a un pizzicato velado (*slurred pizzicato*) que fue anotado por Brahms en su sonata para cello op.99 (cuarto movimiento, compás 128). Este pizzicato consiste en atacar la cuerda con la mano derecha y luego quitar o poner inmediatamente otro dedo sobre la misma cuerda. Sonya Monosoff, *The New GROVE Dictionary of Musical Instruments*, 130.

³¹⁴ Al margen de las diferencias entre una y otra técnica, que se plantean, por un lado, en la secuencia de tres momentos para su ejecución en el caso de la guitarra andina y, por otro lado, en las sutilezas de exploración de recursos tímbricos y de intensidad que posteriormente desarrolla Carlevaro respecto a otros modos de producir el pizzicato.

7. CONCLUSIONES

El presente trabajo se propone delimitar las áreas para el estudio de la vida y obra de Raúl García Zárate. Con este objetivo, presenta una cronología de su vida, sugiere una clasificación para su repertorio y plantea un método analítico que toma en cuenta diversos aspectos creativos de su obra musical. Los resultados de esta investigación deberán servir de base para un posterior análisis exhaustivo del repertorio colectivo e individual del artista en estudio.

Fiestas, tradiciones y diversos códigos culturales se encuentran representados, singularmente, en el repertorio de los guitarristas en los Andes, espacio donde la práctica musical se halla profundamente ligada a un rico y complejo desarrollo histórico. Diversos factores sociales tales como procesos migratorios, confrontaciones políticas, sincretismos y mestizajes han transformado la sociedad andina contemporánea. Esto se refleja también en sus expresiones artísticas, que a menudo superan los límites y temáticas locales. En el caso de Raúl García, es posible afirmar que la complejidad social del mundo andino se encuentra condensada, musical y simbólicamente, en su producción artística.

La obra musical de Raúl García se desarrolla en la dinámica de una cultura de oralidad y se vincula a una larga tradición de cultores de la guitarra andina. Este estilo de la guitarra en los Andes peruanos tuvo un particular desarrollo en el departamento de Ayacucho, donde se cultiva un amplio repertorio para guitarra solista, resultado éste de un largo proceso de refinamientos y selección de variados recursos técnicos y expresivos. En las manos de los habitantes mestizos de los barrios coloniales de Huamanga se fueron puliendo, a través de varias generaciones, las más finas muestras del arte musical huamanguino.

El estudio de la vida de Raúl García Zárate se puede dividir en tres etapas principales: la primera, desde 1931 hasta 1949, comprende su infancia y juventud en Ayacucho. En esta etapa es posible observar los procesos iniciales de aprendizaje musical y la germinación de su estilo individual. Raúl García no solo creció al abrigo de una firme y estimulante tradición familiar en el campo

musical, sino que se convirtió en un atento conocedor del rico calendario ritual y festivo de su ciudad natal.

La segunda etapa, desde 1950 hasta 1977, implica la búsqueda de nuevos espacios en Cuzco y Lima. En esta etapa se describe los procesos migratorios y la lenta generación de espacios para la difusión del trabajo musical de Raúl García. Luego de concluir sus estudios primarios en Huamanga, viaja primero a Cuzco y luego a Lima para continuar su formación universitaria. Paralelamente, desarrolla una paciente labor de difusión artística, primero, a través de las ondas radiales y, luego, mediante una fructífera actividad discográfica que continúa hasta nuestros días.

En la tercera etapa, desde 1978 hasta 2005, se observa el desarrollo de la carrera artística internacional de Raúl García como concertista de guitarra. Esta etapa se puede dividir fundamentalmente en dos periodos: el primero, caracterizado por su participación en numerosos festivales y escenarios europeos; y el segundo, por sus viajes y presentaciones en Norteamérica, Latinoamérica y el continente asiático.

El repertorio de Raúl García comprende un corpus sumamente variado. En esta tesis, tomando en cuenta las características de la práctica musical y el influjo de diferentes factores sociales en el quehacer artístico, se plantea una propuesta para la clasificación de este repertorio. Por un lado, considerando la práctica musical grupal y las interpretaciones para guitarra solista, es posible dividir el repertorio como colectivo o individual. Entre ambas categorías se plantea una sutil concepción dialéctica, puesto que Raúl García se concentra en una dimensión local mediante la práctica colectiva, mientras que como solista de guitarra se proyecta a una dimensión panandina. Desde esta perspectiva, se destaca dos rasgos esenciales del repertorio individual y el concepto de guitarra andina en su obra: el proceso de diversificación del arte de la guitarra solista andina y la elaboración paulatina de un repertorio modélico. Por otro lado, se considera los principales componentes sociales que permiten entender la complejidad del repertorio de Raúl García. Primero, desde una perspectiva de

orden geográfico, se examina el vínculo de los estilos locales y el concepto de espacio sonoro. Luego, considerando la relación entre la práctica musical y la estructura social andina, se reflexiona en torno a la asociación entre el repertorio de Raúl García y las categorías indígena, mestizo y señorial.

Este trabajo de investigación intenta develar ciertos aspectos sustanciales de la estética de Raúl García. En consecuencia, se aborda dos principales procesos creativos en su obra: la adaptación y la interpretación musical. Por un lado, la adaptación musical constituye un cautivante testimonio de creación artística en la dinámica de la tradición oral andina. En esta tesis se ausculta la poética musical subyacente en las adaptaciones musicales y se intenta reconstruir las distintas etapas de esta dimensión creativa. De este modo, se advierte un tipo de estructura abierta que se manifiesta en un constante proceso de pulimento, tanto de los aspectos formales como del contenido de la obra musical. Por otro lado, la interpretación musical puede considerarse, fundamentalmente, como un proceso de recreación musical. Esta segunda dimensión creativa pone en relieve un singular sentido de improvisación, que presupone un dominio estilístico de los diversos géneros musicales que aborda el guitarrista. A partir de una interpretación de las categorías prototipo (*type*) e instancia (*token*) de Charles Peirce, esta tesis plantea una propuesta analítica que conjuga ambos procesos creativos y que podría emplearse en un ulterior análisis de la obra completa.

Los recursos técnicos de la guitarra andina definen un estilo y revelan una concepción estética en la que se condensan diversas influencias culturales. En esta tesis se hace una selección de los principales recursos técnicos instrumentales en el caso de Raúl García. Así, se describe la postura corporal y de las manos, el proceso de producción de sonido, el vibrato longitudinal y el pizzicato andino. También, se hace una revisión del estado de la cuestión sobre uno de los recursos medulares de la guitarra andina y latinoamericana: los temples y afinaciones. De este modo, se desarrolla una lectura crítica de los estudios relativos al campo de los temples en el Perú, concentrándonos en las cinco afinaciones y diez variantes que son utilizadas y desarrolladas en el repertorio de Raúl García. Estos recursos técnicos acusan distintos procesos

sincréticos a partir de las técnicas de la guitarra clásica y, también, de las soluciones prácticas que, a través del tiempo, fueron moldeadas por el hombre andino al servicio de sus propias necesidades expresivas.

Es necesario profundizar en el estudio musicológico de la obra de Raúl García. El análisis exhaustivo de su repertorio permitirá reconstruir, de un modo más extenso, los fundamentos estéticos de su obra. Además, estos conocimientos serán de suma utilidad en la elaboración de partituras, métodos y materiales didácticos. De esta manera, desde nuestra perspectiva como investigadores, podremos contribuir con el desarrollo histórico de la guitarra andina en el Perú.

En base a los campos de estudio delimitados en esta tesis y mediante una evaluación amplia del repertorio de Raúl García, podremos abordar problemas esenciales relativos a la música andina. Por ejemplo, examinando los variados elementos sincréticos de su repertorio, es posible tratar el tema de la coexistencia de sistemas musicales diversos. De esta forma, nos aproximaremos a un aspecto central en la problemática de las expresiones musicales mestizas en los Andes y la afirmación de las identidades locales a través del arte.

El análisis de un corpus significativo de la obra de Raúl García permitirá desarrollar una descripción detallada de su estilo individual. Luego, éste se podrá confrontar con el caso de otros guitarristas andinos. De este modo, contribuiremos mejorando nuestros conocimientos sobre el desarrollo de la expresión guitarrística en los Andes peruanos. También, con la finalidad de determinar similitudes o distanciamientos en la construcción de una identidad indoamericana en el campo musical, sería sumamente útil llevar a cabo estudios comparativos con otros procesos estéticos similares en Latinoamérica.

Entre las tareas pendientes para la investigación musical en el Perú es necesario ahondar en el estudio del proceso de asimilación de la guitarra en el universo andino. La evolución de ciertas tradiciones familiares y de algunas conformaciones musicales –tales como las estudiantinas– nos ayudará a entender mejor el desarrollo de la música instrumental para cuerdas pulsadas en el Perú.

FUENTES

a) Partituras: transcripciones y adaptaciones

Carrasco, Rolando 2004. *Bajo el cielo de los incas, Carnaval de Arequipa, Mauka zapato, Pirwalla pirwa, Pukllay taky, Waytallay rosasllay – Tuyaschay.*

Chávez, Santiago 1996. *Tankarcha.*

Echecopar, Javier 1982. *Las madre selvas.*

— 1988. *Ciudad del Lago, Cuando me vaya, Desde tu separación, El paria, Falsía, Huérfano pajarillo, La despedida.*

— s/f. *Amigo (Vals estudio), El destino, Negra del alma.*

García, Jorge s/f. *Adiós pueblo de Ayacucho.*

Hayre, Carlos 1969. *Adiós pueblo de Ayacucho.*

Martínez, Fernando 1993 [?]. *Villancicos de Navidad.*

— 1997 [?]. *Toril, Vírgenes del Sol.*

— 2001 [?]. *Alverjas saruy, Melgar, Te perdí.*

— 2005. *Carnaval ayacuchano, Semana Santa.*

Molina, Javier 2000. *Adiós pueblo de Ayacucho.*

— 2003. *Adiós pueblo de Ayacucho.*

— 2005. *El cóndor pasa, Jauja.*

Monge, Roger s/f. *Huajchapuquito.*

Pajuelo, Camilo 1996. *Negra del alma* (para seis guitarras).

— 2001. *Amigo* (para tres y cuatro guitarras), *Ciudad del lago* (para tres y cuatro guitarras), *Linda andahuaylina*, *Ramis* (para cuatro guitarras), *Memorias* (para tres y cuatro guitarras).

— 2003. *Cuando me vaya* (para cuatro guitarras).

— 2005. *Helme.*

Pino, José 2001. *Adiós pueblo de Ayacucho.*

— s/f. *Chiclayanita, El cóndor pasa, La chongoyapana, La pampa y la puna, Melgar, Valicha, Vírgenes del Sol.*

Rougier, Thierry s/f. *Flor de Sancayo y Margarita, Linda andahuaylina, Negra del alma.*

Stahl, Bernd 1996. *Desde tu separación, La ayacuchanita, Ramis, Sentimientos morochucos, Villancicos de Navidad.*

Taboada, Melvin 1985. *Toril.*

— 1986. *Flor de Sancayo y Margarita.*

— 1987. *Ramis, Sombras.*

— 1995. *Flor de Sancayo y Margarita.*

Villanueva, Ricardo 2005. *Adiós pueblo de Ayacucho, El cóndor pasa.*

b) Entrevistas

- García Zárate, Raúl 2003. Entrevista 1 realizada por Camilo Pajuelo. Lima, 31 de mayo. 1:15'00''. [La grabación se encuentra en poder del autor de esta tesis].
- 2003. Entrevista 2 realizada por Camilo Pajuelo. Lima, 4 de junio. 1:15'00''. [La grabación se encuentra en poder del autor de esta tesis].
 - 2001. Entrevista para Radio CPN (Cadena Peruana de Noticias). Lima. 42'00''.
 - 2002. Documental “Retratos”. Televisión Nacional del Perú. Lima. 56'30''.

c) Discografía

Cernícalo Producciones 2005. *Homenaje a la Pachamama*. Lima: Cernícalo Producciones.

Dúo Hermanos García 1966. *Más música de Ayacucho*. Lima: Sono Radio, LPL 2135.

— 1967. *Canto y guitarra de Ayacucho*. Lima: Sono Radio, LPL 2164.

— 1968[?]. *Así cantan los hermanos García*. Lima: Sono Radio, LPL 2205.

— 1969[?]. *Ayacucho musical*. Lima: Sono Radio, LPL 2259 SE 9259.

— 1971[?]. *Mi Huamanga*. Lima: Sono Radio, LPL 2328 SE 9328.

— 1972[?]. *Qori kinto*. Lima: Sono Radio, SE 9359.

— 1974. *Te acordarás de mí*. Lima: Sono Radio, SE 9464.

— 1975. *Sentimiento morochuco*. Lima: Sono Radio, SE 9506.

— 1976[?]. *Mis recuerdos*. Lima: Sono Radio, SE 9587.

— 1978 [?]. *Puro sentimiento*. Lima: Sono Radio, SE 9642.

Dúo Hermanas Sánchez 1973 [?]. *Mi Huancavelica*. Lima: Sono Radio, LPL 2229.

El Comercio 2000. *Historia de la música peruana 5. El cóndor pasa y el folklor andino*. Lima: Diario *El Comercio*.

— 2004. *Lo mejor de la música peruana 6. Lo mejor de la música instrumental*. Lima: Diario *El Comercio*.

García Zárate, Raúl 1966. *Ayacucho*. Lima: Sono Radio, LPL 2105.

— 1968 [?]. *Una guitarra*. Lima: Sono Radio, LPL 2148.

— 1970 [?]. *Recital de guitarra*. Lima: Sono Radio, LPL 2276 SE 9276.

— 1971. *Raúl García, guitarra peruana*. México: Discos Pueblo, DP 1020.

— 1972 [?]. *Raúl García y su guitarra andina*. Lima: Sono Radio, LPL 2326 SE 9326.

— 1973. *La pampa y la puna*. Lima: Sono Radio, SE 9423.

— 1974 [?]. *Homenaje a Ayacucho*. Lima: Sono Radio, SE 9488.

— 1979 [?]. *Recital folklórico*. Lima: Sono Radio, SE 9558.

— 1982. *Festival sudamericano de guitarra*. Berlín: Stockfish, SF 8013.

— 1983. *Mi guitarra andina*. Lima: CBS, SE 8587 CSC 5056.

- 1985. *Guitarra sentimental*. Lima: CBS, SE 8701 CSC 5186.
 - 1985 [?]. *Lo mejor de Raúl García Zárate*. Lima: CBS, SE 8731 CSC 5218.
 - 1989. *Perú, guitarra*. Suiza: ASPIC, X 55506.
 - 1996. “Negra del alma”. *Guitarra Andina, cuadernos de estudio* N° 1. Lima: Raúl García Zárate Producciones, CD RGZ CM01.
 - 1997. *Festival guitarras del mundo '96*. Buenos Aires: EPSA, 9/10 19000.
 - 1997. *Guitarra del Perú*. Lima: Raúl García Zárate Producciones, CD RGZP001.
 - 1998. *Festival guitarras del mundo '97*. Buenos Aires: EPSA, 20 17126.
 - 2000. *Guitarra del Perú andino*. Lima: Raúl García Zárate Producciones, CD RGZP002.
 - 2001. *Raúl García Zárate, éxitos* Vol. I. Lima: Raúl García Zárate Producciones, CD RGZP003.
 - 2001. *El alma de la guitarra peruana*. Lima: RGZP y JVC, CD RGZP004.
- Nuevos Medios 2000. *La espalda del mundo*. Madrid: Nuevos Medios, NM 15 782 CD. [Banda sonora].
- RFI Magazines 1999. “Raúl García Zárate, gran maestro de la guitarra andina”. *Palabras cruzadas*. Francia: RFI Magazines, Semana 37.
- Temple Diablo 2003. *Temple Diablo, cuarteto de guitarra andina*. Lima: Ediciones Temple Diablo.
- Tuna Universitaria San Cristóbal de Huamanga 2005 [1966]. *Antología musical* Vol. I.
- Trío Yanahuara 1974. *Ruegos*. Lima: El Virrey, PHN 6350028.
- Union Square 2002. *South America Travelogue*. UK: Union Square Music, TRAVCD001.
- Villanueva, René (compilador) 1999. *Música y cantos del Perú*. México: Discos Pueblo, CD DP 1191. [Grabaciones de campo].
- World Network 1998. *Perú: A mi patria* 44. Frankfurt: WDR, 32.374 LC 6759.

d) Bibliografía

- Agencia EFE 1978. “Guitarrista García Zárate es revelación en París”. *El Comercio*. 10 de mayo.
- Anónimo 1944. “Sexto Año”. *Revista de la Escuela San Juan Bosco*: 4.
- 1988. “‘Manuelcha’: guitarra y canción del pueblo”. *El Diario*: 9. 20 de marzo.
- Aretz, Isabel 1952. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Arguedas, José María 1977 [1966]. “Raúl García. Un intérprete de la música completa de Ayacucho”. *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul Editores, 24–26.
- 1989. *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte. 3ra. edición.
- Barrionuevo, Alfonsina 1988. *Ayacucho: la comarca del puka amaru*. Lima: CONCYTEC.
- Beuchot, Mauricio 2005. *El realismo escolástico de los universales en Peirce*.
<http://www.unav.es/gep/AF/Realismo.html> [25.06.2005].
- Bolaños, César; García, Fernando; Salazar, Alida 1978. *Mapa de los instrumentos de uso popular en el Perú*. Edición al cuidado de Miguel Angel Rodríguez. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Brandby, Barbara 1987. “Symmetry around a centre: music of Andean community”. *Popular Music* 2 (6): 197–218.
- Burga, Manuel 2001. “Lo andino hoy en el Perú”. *Quehacer* 128.
<http://www.desco.org.pe/publicaciones/QH/QH/qh128mb.htm>
[21.05.2005].
- Carlevaro, Abel 1979. *Escuela de la guitarra. Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry Editorial.
- Carpentier, Alejo 1985. “América Latina en la confluencia de las coordenadas históricas y su repercusión en la música”. *Musicología en Latinoamérica*. Editado por Zoila Gómez. La Habana: Editorial Arte y Literatura. 2da. edición. 254–271.
- Caspe, Carlos 1980. “Raúl García vencedor de la III semana de música”. 8 de agosto.

- Comisión de la Verdad y la Reconciliación 2003. “Conclusiones Generales del Informe Final de la CVR”. *Informe Final*. Lima.
<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/conclusiones.php> [21.03.2004].
- Cooper, Colin 1988. “Havana concerts”. Traducción de Camilo Pajuelo. *Classical Guitar*: 48–49. Noviembre.
- Degregori, Carlos I. 1981. “El otro ranking: De música ‘folklórica’ a música nacional”. *La Revista* 4: 34–39.
- de la Comble, Florian 1980. “Raul Garcia Zarate: Une musique dans le silence.” *L’indépendant*. 28 de agosto.
- DRAE 2001. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición. <http://www.rae.es/> [15.03.05].
- Dümling, Albrecht 1982. “Del cóndor y del colibrí. Concierto de guitarra García Zárate/Cavour en la HdK”. 9 de junio. Fotocopia de la traducción del artículo “Von Condor und Kolibri. Gitarrenkonzert Zárate/Cavour in der HdK”.
- Fernández, Joaquín; Ojanen, Úrsula 1998. “Introducción” en *El Kalevala* de Elias Lönnrot. Traducción de J. Fernández; Ú. Ojanen. Madrid: Alianza Editorial, 33–48.
- García, Raúl; Carrasco, Rolando 2005. *Partituras de música andina para guitarra*. Lima: Raúl García Zárate Producciones. Vol.1.
- García, Raúl; Echeopar, Javier 1988. *Música para guitarra del Perú*. Lima: Saywa Centro Peruano de Música. Vol. I.
- García, Raúl; Pajuelo, Camilo 1996. “Negra del Alma. Wayno tradicional de Ayacucho. (Adaptaciones para seis guitarras)”. *Guitarra Andina, cuadernos de estudio* N° 1. Lima: Impresión & Arte.
- González Carré, Enrique; Gutiérrez, Yuri; Urrutia, Jaime 1995. *La ciudad de Huamanga. Espacio, historia y cultura*. Lima: UNSCH, Consejo Provincial de Huamanga, Centro Peruano de Estudios Sociales.
- Heraud, Javier 1964. “El río”. *Poesías completas y homenaje*. Lima: Ediciones de La Rama Florida, 29–37.
- IRTP 2005. Instituto de Radio y Televisión del Perú. “Reseña histórica”. <http://www.radionacional.com.pe/resena.asp> [01.03.2005].

- Jiménez, Paco 2003. “La Guitarra”.
<http://pacoweb.net/Cuerdas/cueguita.htm> [01.04.2004].
- Kivy, Peter 2002. *Introduction to a philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press: 202–223.
- Lecaros, Carlos 2004. “Luis E. Valcárcel: indigenismo y condición humana”. Ponencia presentada en el XV Congreso Interamericano de Filosofía, II Congreso Iberoamericano de Filosofía. Lima.
http://www.pucp.edu.pe/eventos/congresos/filosofia/programa_general/jueves/sesion16.45-18.15/LecarosCarlos.pdf [21.05.2005].
- Lévano, César 1998. “Maestra música”. *Caretas*: 83–84. 12 de febrero.
- Lotman, Yuri 1990. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Translated by Ann Shukman. London: I.B. Tauris & Co. LTD Publishers.
- Martín, Félix; Ovies, José 1999. “Estudiantina [rondalla, tuna]”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad Unipersonal de Grupo Anaya. Vol. 4: 834–842.
- Mendieta, Milton 1997. *Enseñanza-Aprendizaje de la Música Ayacuchana a través de la Guitarra en la Escuela Superior de Música Condorcunca de Ayacucho*. Tesis de grado. Profesorado de Educación Artística, especialidad de música. Escuela Superior de Música “Condorcunca”. Ayacucho.
- Mendivil, Carlos 1968. *Los morochucos y Ayacucho tradicional*. Lima: Editorial Litográfica “La Confianza”.
- Miranda, Alberto 1966. “La ‘peña’ Rodríguez”. *La Nota* 1: 4–6.
- Molina, Javier 2000. “Adiós pueblo de Ayacucho”. *Cuadernos de Música Peruana* 7: 8–15.
- Molina, Javier 2003. *Guitarra peruana: Seis cuerdas por los caminos del Perú*. Libro de partituras. Lima: Torres. Vol. II.
- Monosoff, Sonya 1984. “Pizzicato”. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Editado por Stanley Sadie. Hong Kong: Macmillan Press Limited Press. Vol. 3: 130.
- Montanaro, Bruno 1978. “Le récital du Péruvien Raul Garcia: respect des sources... et du public”. *Le Courrier Picard*. 13 de mayo.

- 1983. *Guitares hispano-américaines*. Millau: Édisud.
- 1986. “Le récital de Raul Garcia Zarate: une ferveur partagée”. *Le Courrier Picard*. 3 de diciembre.
- Montoya, Rodrigo 1983. “Manuel Prado y su guitarra campesina”. *Diario La República*: 11. 27 de enero.
- 1984. “La música andina”. Entrevista realizada por Inés García y Andrés Alencastre. *Cultura popular* 13/14: 180–186.
- 1998. “Historia, memoria y olvido en los Andes quechuas (uno)”.
http://www.andes.missouri.edu/andes/especiales/rmmemoria/rm_memoria1.html [23.04.2005].
- Montoya, Rodrigo; Montoya, Edwin y Montoya, Luis 1987. *La sangre de los cerros: Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Lima: CEPES, Mosca Azul, UNMSM. Vol. 1.
- Padilla, Alfonso 1995. *Dialéctica y música: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Acta Musicológica Fennica 20. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Paerregaard, Karsten 2000. “Procesos migratorios y estrategias complementarias en la sierra peruana”. *European Review of Latin American and Caribbean Studies* 69: 69–80.
- Pajuelo, Camilo 2005. “Raúl García Zárate, resonancias de una guitarra indoamericana”. *Liberación* 1226: 28. 15 de abril.
- Pérez, Julián 2004. *Turbias bajan las aguas*. Fragmento de una novela inédita. *Ciudad letrada* 4.
<http://64.233.183.104/search?q=cache:sdzozGL6gEkJ:www.geocities.com/ciudadletrada/4art04.html+%22Turbias+bajan+las+aguas%22&hl=es> [19.08.2004].
- Pinto, Arturo Kike 1987. “Afinaciones de la guitarra en Ayacucho”. *Boletín de Lima* 49: 83–87.
- Pujol, Emilio 1934. *Escuela razonada de la guitarra*. Buenos aires: casa Romero & Fernández. Libro primero.
- Razzeto, Mario 1982. *Don Joaquín. Testimonio de un artista popular andino*. Lima: Instituto Andino de Artes Populares.

- Romero, Raúl 1988. “La música tradicional y popular”. *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Primera reimpresión, 217–283.
- Rowe, William 1996. *Ensayos arguedianos*. Lima: Centro de Producción Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos – SUR Casa de Estudios del Socialismo.
- Salazar, Luis 1988. *Método de guitarra andina*. Lima: Ed. IMSA. 2da edición.
- 2004. “Afinaciones de la guitarra en el Perú. Avances de investigación”.
<http://www.musicaperuana.com/espanol/afinaciones.htm>
 [23.04.2005].
- Santa Cruz, Octavio 2004. *La guitarra en el Perú, bases para su historia*. Lima: Ediciones Noche de Sol.
- Sargeant, Winthrop 1934. “Types of quechua melody”. *The Musical Quarterly* 2(20): 230–245.
- Sauvalle, Sergio s/f. “Finares”. *La Guitarra Tradicional Chilena*.
<http://www.sergiosauvalle.scd.cl/> [14.04.2004].
- Stahl, Bernd. 1986. *Guitarra Latinoamericana*. Berlín: Tropical Music. Vol.1.
- Strawinsky, Igor 1986. *Poética Musical*. Versión castellana de Eduardo Grau. Madrid: Taurus Ediciones.
- Suxo, Moisés 2004. “La etnicidad en la evolución económica de los aimaras de Lima”.
<http://boletin.fundacionequitas.org/9/9.2.htm> [21.05.2005].
- Taboada, Melvin 1995. “Flor de Sancayo y Margarita”. *Cuadernos de Música Peruana* 2: 16–17.
- Téllez, José 1985. *Para acercarse a la música*. Madrid: Salvat Editores, S.A.
- Villanueva, René 1999. Folleto del disco compacto *Música y cantos del Perú*. México: Discos Pueblo.
- Villarreal, Félix 1958. “Las afinaciones de la guitarra en Huánuco, Perú”. *Revista Musical Chilena* 12 (62): 33–36.
- Wollheim, Richard 1980. *Art and its objects*. New York: Cambridge University Press. 2da edición.

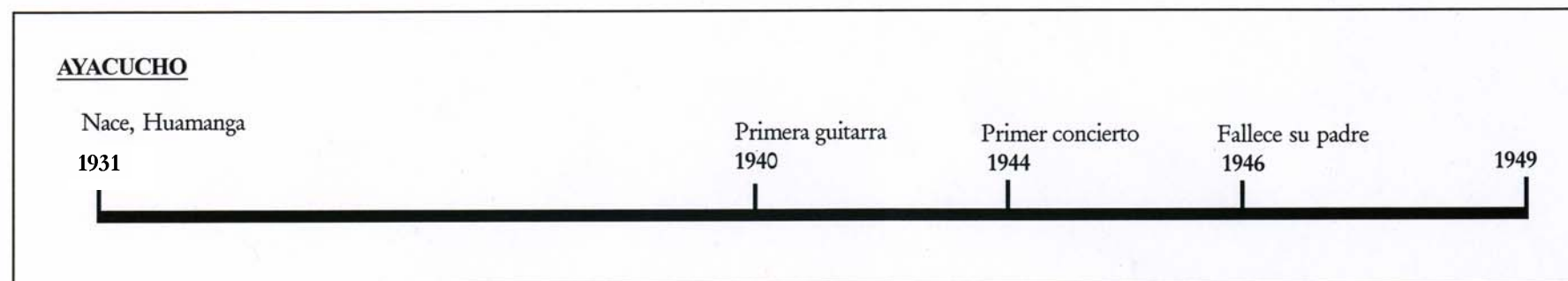
Wong, Ketty 2000. “La nacionalización del pasillo acuatoriano a inicios del siglo XX”. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música popular.
<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Wong.pdf> [25.06.2005].

APÉNDICES

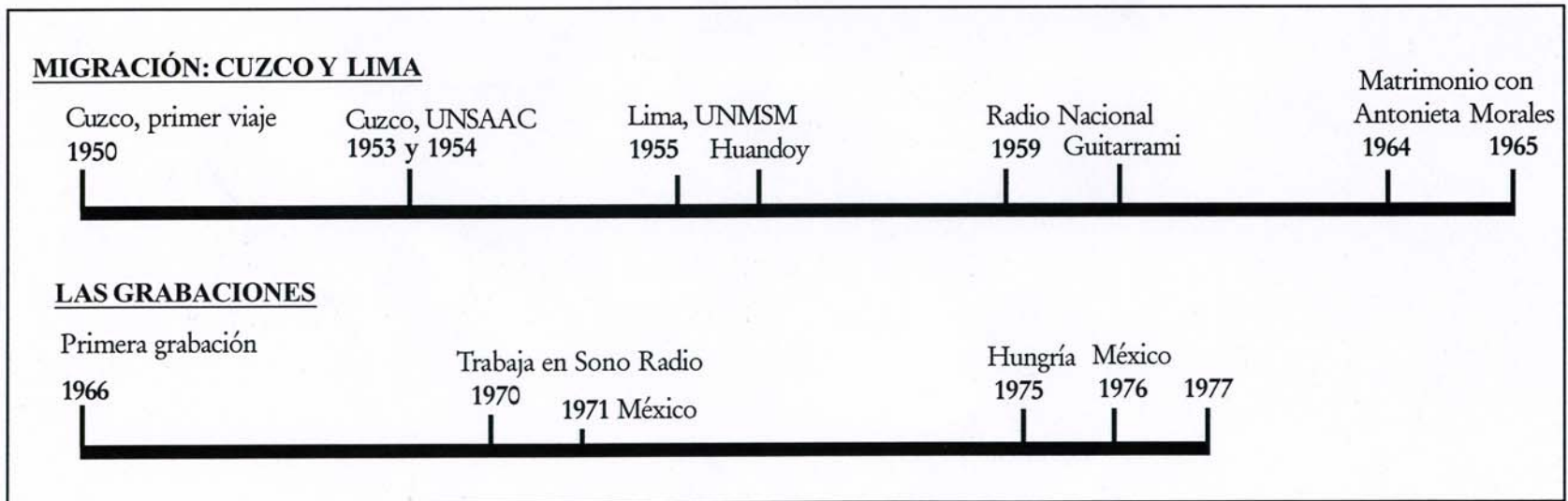
Apéndice A

Etapas para el estudio de la vida y obra musical de Raúl García Zárate

PRIMERA ETAPA

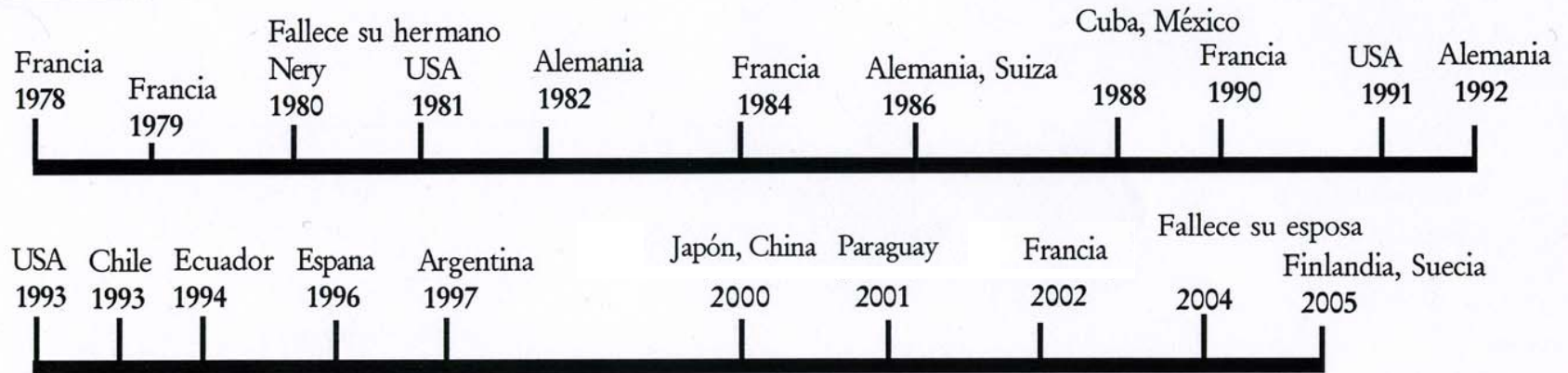


SEGUNDA ETAPA



TERCERA ETAPA

LOS VIAJES



Apéndice B

Catálogo general de grabaciones de Raúl García Zárate (discos de vinilo, casetes y discos compactos)

Repertorio colectivo – Dúo Hermanos García

CÓDIGO	SELLO	TÍTULO	LADO	CONTENIDO	AÑO
1	LPL 2135	Sono Radio			
		<i>Más música de Ayacucho</i>	A	<i>Pasión, Cuculí madrugadora, Marmaquillacha, Serenata, Gacela del alma mía, Araskaska.</i>	1966
			B	<i>Tirana, Bien de mi vida, El juramento, Arbolito de manzano, Sihuarccente, Chuncullay.</i>	
2	LPL 2164	Sono Radio			
		<i>Canto y guitarra de Ayacucho</i>	A	<i>El imposible, Malhaya, Putka mayu, Palomita encantadora, Utku pankillay, En un campo hermoso.</i>	1967
			B	<i>La pobreza, Yo soy vicuña, Saywachallay rumi, Ay chinchachay chicachay, Guitarra ama waccaychu, Huérfano pajarillo.</i>	
3	LPL 2205	Sono Radio			
		<i>Así cantan los hermanos García</i>	A	<i>Soñaba, Adiós pueblo de Ayacucho, Pajonal triste, Paga su destino, Ingrata tortolita, La uva en su parral.</i>	[1968]*
			B	<i>Prenda idolatrada, Umpa rosas, Yaulina, Zapallan urpi, Ladrón de corazón, Ichucha chipacha.</i>	
4	LPL 2259 SE 9259	Sono Radio			
		<i>Ayacucho musical</i>	A	<i>El silencio, Flor de romero, Para todos hay mañana, Flor de violeta, Mayupi challwa, Carnaval de Huamanga.</i>	[1969]
			B	<i>El volcán, Ángel de mi vida, Ingrata yutucha, Solo he salido, Cuando doblan las campanas, Almendras ciruelas.</i>	
5	LPL 2328 SE 9328	Sono Radio			
		<i>Mi Huamanga</i>	A	<i>Te perdí, Chullalla sarachamanta, Cachicachica Sr. Mendivil, Ayacuchanita, Vamos a la prueba, Vizcachita.</i>	[1971]
			B	<i>Corazón, Chuncullay, Huamanguinita, Hierbabuenita, Ya sale la luna, El tunante.</i>	

* Las fechas que aparecen entre corchetes son aproximadas.

CÓDIGO	SELLO	TÍTULO	LADO	CONTENIDO	AÑO	
6	SE 9359	Sono Radio	<i>Qori kinto</i>	A B	<i>Lágrimas amargas, Verbenita, Chasca lucero, Carpinterito, Flor de un día, Apanqoraycha. Golpes del destino, Lorocho, Qori kinto, Peras perascha, Sililhuayta, Gallo mañoso.</i>	[1972]
7	SE 9464	Sono Radio	<i>Te acordarás de mí</i>	A B	<i>Te acordarás de mí, Noche tan triste, Cuculí, Voluble, Mariposita, Señorita Rosalbina. ¿Por qué quieres olvidarme?, Si tu puedes llorar, Palomita blanca, Arañita, Ñahui ñahui, Se va la vidita.</i>	1974
8	SE 9506	Sono Radio	<i>Sentimiento morochuco</i>	A B	<i>Sentimiento morochuco, Grillos y cadenas, Amor pasajero, Hierba del campo, Parascha totoscha, Carnavales. Palomita, Madrecita, Triste pajarillo, Unchuchucucha, El hombre, Mayun.</i>	1975
9	SE 9587	Sono Radio	<i>Mis recuerdos</i>	A B	<i>Mis recuerdos, Despedida, Mi serenata, Canta guitarra, El cielo está nublado, Carnavales ayacuchanos. Alma de mis pensamientos, Triste recuerdo, Pobre forastero, Urpillay, Mi palomita, Aquí está mi corazón.</i>	[1976]
10	SE 9642	Sono Radio	<i>Puro sentimiento</i>	A B	<i>Gentil gaviota, Yutuchallay, Paloma torcaza, Pesadumbre, Paloma hechicera, Serenata ayacuchana. Arriba los pañuelos, Puro sentimiento, Adiós adiós, Mi ausencia, Remillachay, Celos.</i>	[1978]

Repertorio colectivo – Distintas agrupaciones *

AGRUPACIÓN	CÓDIGO	SELLO	TÍTULO	LADO	CONTENIDO	AÑO	
1	Dúo Hermanas Sánchez	LPL 2229	Sono Radio	<i>Mi Huancavelica</i>	A B	<i>Vivo padeciendo, Cerro de San Cristóbal, Jardín cupido, Cachi cachicha, Clavelinasoha, Carnaval 1968. Mi Huancavelica, Callquimpa, Paisanito, Huachua, Acoria huaycco, Siempre viva.</i>	[1973]
2	Trío Yanahuara	PHN 6350028	El Virrey	<i>Ruegos</i>	A B	<i>El cisne, Recuerdos de mi tierra, Palomita a dónde vas, Lamento del Misti Pajarillo fugitivo, Carnaval arequipeño. Ruegos, Corazón mañoso, Desde tu separación, Desdén, Yanahuara, Marinera arequipeña.</i>	1974
3	Raúl García Montaje para 6 guitarras	CD RGZ CM01	Raúl García Zárate Producciones	“Negra del alma” <i>Guitarra Andina, cuadernos de estudio N° 1</i>		<i>Primera guitarra, Segunda guitarra, Primera octava, Segunda octava, Bordoneo, Rasgueo, Guitarra solista, Seis guitarras.</i>	1996
4	Tuna Universitaria San Cristóbal de Huamanga			<i>Antología musical Vol. 1</i>		<i>La pobreza, Adiós pueblo de Ayacucho, Cuando el indio llora, Palomita cuculí, La ayacuchana, Tankarchay kichcachay, Ramis, Virgenes del Sol, Mi cholita, Vicuñitascha, Melgar, La fandanguera.</i>	1966
5	Raúl García	CD RGZP001	Raúl García Zárate Producciones	<i>Guitarra del Perú</i>		<i>Ramis</i>	1997
6	Jaime Guardia y Luis Acuña Dúo femenino	CD DP 1191	Discos Pueblo	<i>Música y cantos del Perú</i>		<i>Adiós pueblo de Ayacucho, Carnaval de Andahuaylas.</i>	1999
7	Raúl García	CD RGZP002	Raúl García Zárate Producciones	<i>Guitarra del Perú andino</i>		<i>Cuando me vaya, Amigo.</i>	2000

* En esta relación no fue posible incluir la información del disco que Raúl García grabó con la agrupación Huandoy.

Repertorio individual

CÓDIGO	SELLO	TÍTULO	LADO	CONTENIDO	AÑO	
1	LPL 2105	Sono Radio	<i>Ayacucho</i>	A B	<i>Soñaba, Mauka zapato, La ayacuchanita, Huérfano pajarillo, Perualla perua, Semana Santa en Huamanga. Helme, Adiós pueblo de Ayacucho, Tankarcha, Utku pankillay, Araskaska, Villancicos de Navidad.</i>	1966
2	LPL 2148	Sono Radio	<i>Una guitarra</i>	A B	<i>Sonccollay, Pirispispicha, Parihuana, Putca-mayo, India bella, Pichiusito. Umpa rosas, Yarcca-asy, Jilguerocha, Malabrigo, Yaulina, Carnaval ayacuchano.</i>	[1968]
3	LPL 2276 SE 9276	Sono Radio	<i>Recital de guitarra</i>	A B	<i>Quejas, Ichucha chipacha, Atipanacuy, Wakchascha, Sentimiento morochuco, Almendras ciruelas. Las madre selvas, Con el mayor cariño, Punchaunikipi, Negra del alma, El pajarillo errante, Melgar.</i>	[1970]
4	DP 1020	Discos Pueblo	<i>Raúl García, guitarra peruana</i>	A B	<i>El cóndor pasa, Canción de la trilla de alberjas, Carnaval de Tambobamba, Adiós pueblo de Ayacucho, Toril, Soñaba. La ayacuchanita, Qori kinto, Parihuana, Semana Santa en Ayacucho, Porqué quieres olvidarme, Helme.</i>	1971
5	LPL 2326 SE 9326	Sono Radio	<i>Raúl García y su guitarra andina</i>	A B	<i>La colina, Paloma desmemoriada, Silvia, Hospital de amores, El cóndor pasa, Carnaval huancavelicano. El payandé, Pajarillo carcelero, Carnaval arequipeño, Cálmate corazón, Mi Huamanga, Carnaval ayacuchano.</i>	[1972]
6	SE 9423	Sono Radio	<i>La pampa y la puna</i>	A B	<i>La pampa y la puna, Canción de la trilla de alberjas, Sombras, Porqué piensas olvidarme, Flor de Sancayo y Margarita, Toril. Carnaval de Tambobamba, Guay palomita, Cocaquintucha, Lloran las ramas al viento, Cánticos religiosos quechuas, Valicha.</i>	1973

CÓDIGO	SELLO	TÍTULO	LADO	CONTENIDO	AÑO
7	SE 9558	Sono Radio			
			A	<i>Vasija de barro, Marinera ayacuchana, Rosas en flor, Puro sentimiento, Zamba de Vargas, Vicuñitascha.</i>	[1979]
			B	<i>Virgenes del Sol, Te perdí, Sed de amor, Espinas punzantes, Ojos negros, Sentimiento andino.</i>	
8	SF 8013	Stockfisch			
			A	<i>Adiós pueblo de Ayacucho, Arriba los pañuelos, Falsía, Pariwana.</i>	1982
9	SE 8587 CSC 5056	CBS			
			A	<i>Desde tu separación, Putka mayu, Ciudad del lago, Bajo el cielo de los inkas, Ramis, Adiós pueblo de Ayacucho.</i>	1983
			B	<i>Las madre selvas, Falsía, El paria, El cóndor pasa, Alverjas saruy, Despedida.</i>	
10	SE 8701 CSC 5186	CBS			
			A	<i>La despedida, El pajarillo, Elsa, Wakcha pukito, Carnaval de Ayacucho, Sentimiento campesino.</i>	1985
			B	<i>Qori kinto, Virgenes del Sol, Arbolito de manzano, Mi Huancavelica, Mi franqueza, Carnaval de Vilcanchos.</i>	
11	X 55506	ASPIC			
				<i>Jauja, Villancicos, Toril, Sueños, Suyallarkayki, Pariwana, Pucuy sito, Semana Santa, Reir llorando, Arriba los pañuelos, Cálmate corazón, Negra del alma, Tuyaschay, Carnaval de Ayacucho, Mi pajonal, Helme.</i>	1989
12	19000	EPSA 9/10			
				<i>Arriba los pañuelos, Toril, Desde tu separación.</i>	1997

CÓDIGO	SELLO	TÍTULO	LADO	CONTENIDO	AÑO
13	CD RGZP001	Raúl García Zárate Producciones	<i>Guitarra del Perú</i>	<i>Las madre selvas, Vírgenes del Sol, Carnaval de Arequipa, A Silvia, Espinas punzantes, Ciudad del lago, Pukllay taki, Qori gente, Atipanakuy, Malabrigo, Helme, El cóndor pasa, Toril, Semana Santa, Adiós pueblo de Ayacucho.</i>	1997
14	17126	EPSA 20	<i>Festival guitarras del mundo '97</i>	<i>Adiós pueblo de Ayacucho</i>	1998
15	32.374 LC 6759	WDR	<i>Perú: A mi patria</i>	<i>Dile, Soñaba.</i>	1999
16	CD DP 1191	Discos Pueblo	<i>Música y cantos del Perú</i>	<i>Huayno ayacuchano, Arriba los pañuelos.</i>	1999
17	CD RGZP002	Raúl García Zárate Producciones	<i>Guitarra del Perú andino</i>	<i>Qori kinto, Homenaje a Ayacucho, Falsía, La pampa y la puna, Waytallay rosasllay – Tuyaschay, Qaylli, La chongollapa y chiclayanita, El payandé, Recuerdos de Puno, El delirio, Alverjas saruy, Bajo el cielo de los incas, Carnaval de Vilcanchos, Huérfano pajarillo.</i>	2000
18	CD-RGZP004	RGZP- JVC	<i>El alma de la guitarra peruana</i>	<i>Desde tu separación, Qaylly, Jauja, Pukllay taki, Wakcha pukito, La pampa y la puna, Negra del alma, Pariwana, Las madre selvas, Vírgenes del Sol, Alverjas saruy, Toril, Carnaval de Arequipa, Malabrigo, Amigo, El cóndor pasa, Adiós pueblo de Ayacucho.</i>	2001

Repertorio individual – Compilaciones*

CÓDIGO	SELLO	TÍTULO	LADO	CONTENIDO	AÑO	
1	SE 9488	Sono Radio	<i>Homenaje a Ayacucho</i>	A B	<i>Sonqollay, Sentimiento morochuco, Mi Huamanga, Coca kintucha, Atipanakuy, Carnaval ayacuchano. Adiós pueblo de Ayacucho, Cánticos religiosos quechuas, Perualla perua, Wakchascha, Almendras ciruelas.</i>	[1974]
2	SE 8731 CSC 5218	CBS	<i>Lo mejor de Raúl García Zárate</i>	A B	<i>Soñaba, Valicha, Tarkarcha, Sentimiento morochuco, Quejas, Puchaunikipi. Melgar, La pampa y la puna, Silvia, Carnaval arequipeño. Mi Huamanga, Huérfano pajarillo.</i>	[1985]
3		<i>RFI Magazines</i>	“Raúl García Zárate, gran maestro de la guitarra andina” <i>Palabras cruzadas</i> Semana 37		<i>Entrevista con Hernán Rivera</i> <i>Adiós pueblo de Ayacucho, Villancicos, Pucuyito, Arriba los pañuelos, Toril, Carnaval de Ayacucho, Suyallarkayki, Ciudad del lago, Helme.</i>	1999
4	NM 15 782 CD	Nuevos Medios	<i>La espalda del mundo</i> Banda Sonora		<i>Espinas punzantes, Atipanakuy, A Silvia.</i>	2000
5	CD 5	<i>Diario</i> <i>El Comercio</i>	<i>Colección Historia de la música peruana 5</i> <i>El cóndor pasa y el folklore andino</i>		<i>Adiós pueblo de Ayacucho</i>	2000
6	CD RGZP003	Raúl García Zárate Producciones	<i>Raúl García Zárate, éxitos Vol. I</i>		<i>Qori kinto, Pukllay taki, Ciudad del lago, Recuerdos de Puno, Alverjas saruy, Falsía, Vírgenes del Sol, Malabrigo, Carnaval de Arequipa, Bajo el cielo de los incas, Helme, Adiós pueblo de Ayacucho.</i>	2001
7	TRAVCD001	Union Square Music	<i>South America Travelogue</i>		<i>Malabrigo</i>	2002
8		<i>Diario</i> <i>El Comercio</i>	<i>Colección Lo mejor de la música peruana 6</i> <i>Lo mejor de la música instrumental</i>		<i>Amigo</i>	2004
9		Cernícalo Producciones	<i>Homenaje a la Pachamama</i>		<i>Pukllay taki, Q'ori gente.</i>	2005

* No se consignan en esta relación las compilaciones de Discos Independientes y CST.

Apéndice C

Relación general de obras de Raúl García Zárate

Relación de obras grabadas y publicadas con indicación de tonalidades y templos

TÍTULO	GÉNERO	ZONA	AUTORÍA	TONALIDAD*	TEMPLE	
1	<i>A Silvia</i>	Yaraví	Ayacucho	Santos Quispe O.	si	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
2	<i>Adiós pueblo de Ayacucho</i>	Huayno	Ayacucho	D.R.	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
3	<i>Almendras, ciruelas</i>	Araskaska	Ayacucho	Recop. Nery García, Ernesto Ríos	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
4	<i>Alverjas Saruy</i>	Qachwa	Huancavelica	Recop. José María Arguedas	mi	Comuncha (b): <i>RE-SOL-re-sol-si-mi'</i>
5	<i>Amigo</i>	Vals	Costa	Raúl García Zárate	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
6	<i>Arbolito de manzano</i>	Huayno	Ayacucho	D.R.	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
7	<i>Arriba los pañuelos</i>	Marinera	Ayacucho	Recop. Raúl García	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
8	<i>Atipanakuy</i>	Contrapunto	Ayacucho	Recop. Raúl García	SOL / mi	Comuncha (b): <i>RE-SOL-re-sol-si-mi'</i>
9	<i>Bajo el cielo de los incas</i>	Pasacalle	Ancash	Juan Fernando Callán	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
10	<i>Cálmate corazón</i>	Pasillo	Ecuador	D.R.	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
11	<i>Cánticos religiosos quechuas</i>	Motivo religioso	Ayacucho	Recopilación	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
12	<i>Carnaval arequipeño</i>	Carnaval	Arequipa	Benigno Ballón Farfán	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
13	<i>Carnaval ayacuchano (I)</i>	Carnaval	Ayacucho	Recopilación	si	Baulín o arpa: <i>RE-LA-re-fa#-si-mi'</i>
14	<i>Carnaval ayacuchano (II)</i>	Carnaval	Ayacucho	D.R.	si	Baulín o arpa: <i>RE-LA-re-fa#-si-mi'</i>
15	<i>Carnaval de Ayacucho (III)</i>	Carnaval	Ayacucho	Recop. y arr. R. García Z.	si	Baulín o arpa: <i>RE-LA-re-fa#-si-mi'</i>
16	<i>Carnaval de Ayacucho (IV)</i>	Carnaval	Ayacucho	Tradicional	si	Baulín o arpa: <i>RE-LA-re-fa#-si-mi'</i>
17	<i>Carnaval de Tambobamba</i>	Carnaval	Apurímac	Recop. José María Arguedas	mi	Comuncha (b): <i>RE-SOL-re-sol-si-mi'</i>
18	<i>Carnaval de Vilcanchos</i>	Carnaval	Ayacucho	Recop. José Chocos	si	Baulín o arpa: <i>RE-LA-re-fa#-si-mi'</i>
19	<i>Carnaval huancavelicano</i>	Carnaval	Huancavelica	D.R.	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
20	<i>Ciudad del lago</i>	Marinera	Puno	Jorge Huirse	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
21	<i>Coca kintucha</i>	Huayno	Ayacucho	Tradicional	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
22	<i>Con el mayor cariño</i>	Huayno	Ayacucho	Tradicional	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
23	<i>Cuando me vaya</i>	Huayño	Puno	Augusto Macías	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
24	<i>Desde tu separación</i>	Yaraví	Arequipa	D.R.	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
25	<i>Dile</i>	Muliza	Junín	D.R.	si	Baulín o arpa: <i>RE-LA-re-fa#-si-mi'</i>
26	<i>El cóndor pasa</i>	Qachwa	Huánuco	Daniel Alomía Robles	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>

* El modo mayor o menor de la tonalidad se indicará con mayúsculas o minúsculas respectivamente.

TÍTULO	GÉNERO	ZONA	AUTORÍA	TONALIDAD	TEMPLE	
27	<i>El delirio</i>	Yaraví	Arequipa	Mariano Melgar	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
28	<i>El pajarillo</i>	Huayno	Ayacucho	Ranulfo Fuentes	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
29	<i>El pajarillo errante</i>	Danza canción	Costa	D.R.	mi	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
30	<i>El paria</i>	Chuscada	Ancash	Amadeo Molina	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
31	<i>El payandé</i>	Danza canción	Costa	D.R.	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
32	<i>Elsa</i>	Marinera	Puno	Elard Salas	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
33	<i>Espinas punzantes</i>	Muliza	Huancavelica	D.R.	si	Baulín o arpa: <i>RE-LA-re-fa#-si-mi'</i>
34	<i>Falsía</i>	Muliza	Junín	E. Alanya y P. Pastor Díaz	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
35	<i>Flor de Sancayo y Margarita</i>	Huayño	Puno	D.R.	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
36	<i>Guay palomita</i>	Yaraví	Apurímac	Anónimo	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
37	<i>Helme</i>	Adaptación	Ayacucho	Tradicional	sol / solb	Diablo (a) - (c): <i>SOLb-LA-reb-solb-si-mib'</i>
38	<i>Homenaje a Ayacucho</i>	Marinera	Ayacucho	Raúl García Zárate	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
39	<i>Hospital de amores</i>	Huayno	Ayacucho	D.R.	sol / solb	Diablo (a) - (c): <i>SOLb-LA-reb-solb-si-mib'</i>
40	<i>Huérano pajarillo</i>	Huayno	Ayacucho	Tradicional	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
41	<i>Ichucha chipacha</i>	Huayno	Ayacucho	Recop. Raúl García Z.	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
42	<i>India bella</i>	Triste / huayno	Costa Norte	Recop. R. Mercedes Ayarza	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
43	<i>Jauja</i>	Huayno	Junín	Juan Bolívar	si	Baulín o arpa: <i>RE-LA-re-fa#-si-mi'</i>
44	<i>Jilguerocha</i>	Huayno	Ayacucho	D.R.	sol / solb	Diablo (a) - (c): <i>SOLb-LA-reb-solb-si-mib'</i>
45	<i>La ayacuchanita</i>	Marinera	Ayacucho	D.R.	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
46	<i>La chongoyapana y chiclayanita</i>	Triste / tondero	Costa	A. Schutz y E. Santisteban	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
47	<i>La colina</i>	Yaraví	Arequipa	D.R.	si	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
48	<i>La despedida</i>	Yaraví	Arequipa	Mariano Lino Urquieta	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
49	<i>La pampa y la puna</i>	Canción	Trujillo	Carlos Valderrama	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
50	<i>Las madre selvas</i>	Danza canción	Costa	D.R.	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
51	<i>Lloran las ramas al viento</i>	Vidala litúrgica	Argentina	Atahualpa Yupanqui	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
52	<i>Malabrigo</i>	Triste / tondero	Costa Norte	César Miro y Alcides Carreño	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
53	<i>Marinera ayacuchana</i>	Marinera	Ayacucho	Recop. Raúl García Zárate	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
54	<i>Mauka zapato</i>	Huayno	Ayacucho	Tradicional	sol / solb	Diablo (b) - (d): <i>MI-LA-reb-solb-si-mib'</i>
55	<i>Melgar</i>	Vals	Arequipa	Mariano Melgar	sol / solb	Diablo (a) - (c): <i>SOLb-LA-reb-solb-si-mib'</i>
56	<i>Mi franqueza</i>	Huayno	Ayacucho	D.R.	si	Baulín o arpa: <i>RE-LA-re-fa#-si-mi'</i>
57	<i>Mi Huamanga</i>	Marinera	Ayacucho	D.R.	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
58	<i>Mi Huancavelica</i>	Muliza	Huancavelica	G. Sánchez y J. Alarcón	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
59	<i>Mi pajonal</i>	Huayno	Ayacucho	Tradicional	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
60	<i>Negra del alma</i>	Huayno	Ayacucho	Erasmus Medina	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>

TÍTULO	GÉNERO	ZONA	AUTORÍA	TONALIDAD	TEMPLE	
61	<i>Ojos negros</i>	Pasillo	Ecuador	O. Ojeda Dávila	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
62	<i>Pajarillo carcelero</i>	Huayno	Ayacucho	D.R.	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
63	<i>Paloma desmemoriada</i>	Huayno	Ayacucho	D.R.	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
64	<i>Pariwana</i>	Danza canción	Cuzco	D.R.	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
65	<i>Pichiusito</i>	Huayno	Ayacucho	D.R.	si	Baulín o arpa: <i>RE-LA-re-fa#-si-mi'</i>
66	<i>Pirispispischa</i>	Huayno	Ayacucho	D.R.	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
67	<i>Pirwalla pirwa</i>	Baile tradicional	Ayacucho	Tradicional	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
68	<i>Porqué quieres olvidarme</i>	Huayno	Ayacucho	Octavio Cabrera	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
69	<i>Pucuyisito</i>	Huayno	Ayacucho	Tradicional	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
70	<i>Pukllay taki</i>	Carnaval	Ayacucho	Tradicional	si	Baulín o arpa: <i>RE-LA-re-fa#-si-mi'</i>
71	<i>Punchaunikipi</i>	Vals	Cuzco	Baltazar Zegarra	sol / solb	Diablo (a) - (c): <i>SOLb-LA-reb-solb-si-mib'</i>
72	<i>Puro sentimiento</i>	Huayno	Ayacucho	Recop. Raúl García Zárate	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
73	<i>Putka mayu</i>	Huayno	Ayacucho	Tradicional	sol / solb	Diablo (a) - (c): <i>SOLb-LA-reb-solb-si-mib'</i>
74	<i>Qaylli -Villancicos de Navidad</i>	Motivo religioso	Ayacucho	Tradicional	re / RE	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
75	<i>Qori kinto</i>	Huayno	Ayacucho	Tradicional	sol / solb	Diablo (b) - (d): <i>MI-LA-reb-solb-si-mib'</i>
76	<i>Qori gente</i>	Huayno	Ayacucho	Tradicional	si	Baulín o arpa: <i>RE-LA-re-fa#-si-mi'</i>
77	<i>Quejas</i>	Yaraví	Arequipa	Mariano Melgar	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
78	<i>Ramis</i>	Sicuri	Puno	D.R.	mi	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
79	<i>Recuerdos de Puno</i>	Huayño	Puno	Raúl García Zárate	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
80	<i>Reír llorando</i>	Huayno	Ayacucho	Edwin Montoya	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
81	<i>Rosas en flor</i>	Huayño	Puno	D.R.	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
82	<i>Sed de amor</i>	Cueca	Bolivia	Miguel Angel Valda	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
83	<i>Semana Santa en Huamanga</i>	Motivo religioso	Ayacucho	Tradicional	sol / solb	Diablo (a) - (c): <i>SOLb-LA-reb-solb-si-mib'</i>
84	<i>Sentimiento andino</i>	Huayno	Ayacucho	Recop. Raúl García Zárate	si	Baulín o arpa: <i>RE-LA-re-fa#-si-mi'</i>
85	<i>Sentimiento campesino</i>	Huayno	Ayacucho	Recop. Raúl García Zárate	SOL / mi	Comuncha (b): <i>RE-SOL-re-sol-si-mi'</i>
86	<i>Sentimiento morochuco</i>	Huayno	Ayacucho	Recopilación	SOL / mi	Comuncha (a): <i>SOL-SI-re-sol-si-mi'</i>
87	<i>Silvia</i>	Vals	Arequipa	Benigno Ballón Farfán	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
88	<i>Sombras</i>	Pasillo	Ecuador	C. Brito y R. Sansores	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
89	<i>Sonccollay</i>	Yaraví	Ayacucho	Telésforo Felices	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
90	<i>Soñaba</i>	Yaraví	Ayacucho	D.R.	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
91	<i>Sueños</i>	Yaraví	Arequipa	Tradicional	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
92	<i>Suyallarqayki</i>	Huayno	Ayacucho	Tradicional	sol / solb	Diablo (b) - (d): <i>MI-LA-reb-solb-si-mib'</i>
93	<i>Tankarcha</i>	Huayno	Ayacucho	Tradicional	sol / solb	Diablo (a) - (c): <i>SOLb-LA-reb-solb-si-mib'</i>
94	<i>Te perdí</i>	Yaraví	Ayacucho	María Luz Gálvez	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>

TÍTULO	GÉNERO	ZONA	AUTORÍA	TONALIDAD	TEMPLE	
95	<i>Toril</i>	Toril	Junín	Tradicional	SOL	Comuncha (b): <i>RE-SOL-re-sol-si-mi'</i>
96	<i>Tuyaschay</i>	Araskaska	Ayacucho	Tradicional	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
97	<i>Umpa rosas</i>	Huayno	Ayacucho	D.R.	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
98	<i>Utku pankillay</i>	Huayno	Ayacucho	Tradicional	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
99	<i>Valicha</i>	Huayno	Cuzco	Anónimo	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
100	<i>Vasija de barro</i>	Danzante	Ecuador	G. Benitez – L. Valencia	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
101	<i>Vicuñitascca</i>	Huayno	Ayacucho	Recop. Raúl García Zárate	sol / solb	Diablo (b) - (d): <i>MI-LA-reb-solb-si-mib'</i>
102	<i>Virgenes del Sol</i>	Fox incaico	Cuzco	Jorge Bravo de Rueda	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
103	<i>Wakcha pukito</i>	Huayño	Puno	Zacarías Puntaca	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
104	<i>Wakchascha</i>	Huayno	Ayacucho	D.R.	sol / solb	Diablo (a) - (c): <i>SOLb-LA-reb-solb-si-mib'</i>
105	<i>Waytallay rosasllay - Tuyaschay</i>	Araskaska	Ayacucho	Tradicional	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
106	<i>Yarqa aspiy</i>	Motivo costumbrista	Ayacucho	Tradicional	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
107	<i>Yaulina</i>	Huayno	Ayacucho	D.R.	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
108	<i>Zamba de Vargas</i>	Zamba	Argentina	B. Peralta – L.P. Luna	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>

Relación de obras grabadas no publicadas con indicación de tonalidades y temples

TÍTULO	GÉNERO	ZONA	AUTORÍA	AÑO	TONALIDAD	TEMPLE
1 <i>Marinera ayacuchana II</i>	Marinera	Ayacucho	Recop. Raúl García Z.	1980	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
2 <i>Sentimiento campesino II</i>	Huayno	Ayacucho	Recop. Raúl García Z.	2000	SOL / mi	Comuncha (b): <i>RE-SOL-re-sol-si-mi'</i>

Relación de obras no grabadas con indicación de tonalidades y temples *

TÍTULO	GÉNERO	ZONA	AUTORÍA	AÑO	TONALIDAD	TEMPLE	
1	<i>Aun la nieve</i>	Yaraví	Arequipa	Anónimo	1965	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
2	<i>Adiós, muchachos</i>	Tango	Argentina	C. Vodani – J. Sanders		la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
3	<i>Aguita de Putina</i>	Huayno	Puno	D.R.	1997	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
3	<i>Alma de Ayacucho</i>	Huayno	Ayacucho	Ranulfo Fuentes	1991	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
4	<i>Amor herido</i>	Huayno	Ayacucho	Aniceto Rivera	1980	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
5	<i>Arañita</i>	Huayno	Ayacucho	Anónimo	1965	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
6	<i>Caminito</i>	Tango	Argentina	Peñaloza – Filiberto		la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
7	<i>Carnaval de Chuschi</i>	Carnaval	Ayacucho	Tradicional	1992	si	Baulín o arpa: <i>RE-LA-re-fa#-si-mi'</i>
7	<i>Cenizas</i>	Pasillo	Ecuador	D.R.	1994	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
8	<i>Chuncullay</i>	Huayno	Ayacucho	Tradicional	1978	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
9	<i>El hombre</i>	Huayno	Ayacucho	Ranulfo Fuentes	1983	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
10	<i>En er mundo</i>	Pasodoble	España	J. Quintero-Fernández L.		la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
11	<i>Expreso Puquio</i>	Huayno	Ayacucho	Recopilación	1980	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
12	<i>Gentil gaviota</i>	Yaraví / Canción	Ayacucho	Anónimo	1975		
13	<i>Huaynos de Paras</i>	Huayno	Ayacucho	Recopilación	1980		
14	<i>La contamanina</i>	Vals		Javier Torres N.		la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
15	<i>La cumparcita</i>	Tango	Argentina	Rodríguez – Contursi		la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
16	<i>La huamanguinita</i>	Marinera	Ayacucho	Recopilación	1978	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
17	<i>Las prendas del corazón</i>	Huayno	Ayacucho	D.R.	1980	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
18	<i>Linda andahuaylina</i>	Huayno	Apurímac	Tradicional		la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
19	<i>Lucía</i>	Huayno	Ayacucho	Ranulfo Fuentes	1984	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
20	<i>Malena</i>	Tango	Argentina	H. Manzi – L. Demare		la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
21	<i>Memorias de Quito</i>	Pasillo	Ecuador	Raúl García Zárate		la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
22	<i>Mis ruegos</i>	Yaraví	Arequipa	Anónimo	1980	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
23	<i>Miseria</i>	Yaraví	Ayacucho	Anónimo	1965	re	En re (b): <i>RE-LA-re-sol-si-mi'</i>
24	<i>Moliendo café</i>	Cumbia	Colombia	H. Blanco – J. Mauzo		la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
25	<i>Ofrenda</i>	Huayno	Ayacucho	Carlos Falconí	1990	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
26	<i>Placer y consuelo</i>	Huayno	Ayacucho	Tradicional	1978	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
27	<i>Memorias</i>	Polca	Costa	Raúl García Zárate		la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>

	TÍTULO	GÉNERO	ZONA	AUTORÍA	AÑO	TONALIDAD	TEMPLE
28	<i>Sara tipy</i>	Costumbrista	Ayacucho	Arr. M. Vivanco	1971		
29	<i>Wambarkuna</i>	Danza	Ayacucho		1991		
30	<i>Waqankichu</i>	Huayno	Ayacucho	Anónimo	1965	re	En re (a): <i>FA-LA-re-sol-si-mi'</i>
31	<i>Waynos ancashinos**</i>	Huayno	Ancash		1993	la	Natural: <i>MI-LA-re-sol-si-mi'</i>
32	<i>Yanawara</i>	Huayno	Arequipa	Tradicional	1980		
33	<i>Yanawara de mis recuerdos</i>	Huayno	Arequipa	Angel Muñoz	1975		

* Las que tienen año aparecen en distintos programas de conciertos ofrecidos desde 1965.

** En 1997, esta adaptación aparece con el título de *Paisaje musical ancashino*.

Apéndice D

Helme

Texto del huayno, resumen del argumento y transcripción musical

ELME¹

(Waynu)

1

Richchariy Elme puñunkiraqchu (bis)
puñuy wañuyñachum hapillasunki
puñuy wañuyñachum chutallasunki

2

Isquinay Tambupi gallulla takichkan
isquinay Tambupi allqulla allwachkan
Richariyña Elme puñunkiraqchu
puñuy wañuyñachum hapillasunki (bis)

3

Rondalla kaptinqa
si hay remedio (bis)
yanallay kaptinqa
ya no hay remedio (bis)

ELME

(Wayno)

1

Elme, despierta,
¿duermes todavía
o el sueño de la muerte
te está jalando?

2

Está cantando el gallo
y está aullando el perro
en la esquina del barrio
de Tambo.
Despierta Elme,
¿Duermes aún
o el sueño de la muerte
te está agarrando?

3

Si solo fuera la ronda policial
hay remedio
si es mi marido, ya no hay remedio.

¹ La presente versión fue publicada en el libro *La sangre de los cerros* de los hermanos Montoya (1987).

HELME*

(Resumen del argumento teatral)

Hermenegildo Santa Cruz, conocido como Helme en el ambiente huamanguino, era enamorado de Rosa Abregú. Ambos eran adolescentes. Por motivos de trabajo, Helme se ausentó de la ciudad. Durante su ausencia, los padres de Rosa le impusieron casarse con el platero José Santos, un hombre mucho mayor que la joven. Consideraban que con él su hija tendría seguridad económica y un mejor futuro. A su retorno, Helme encuentra casada a su amada Rosa. Pese a ello, tuvieron algunos encuentros. Estas citas llegaron a oídos del platero Santos. Entonces, éste simula un viaje con el propósito de retornar en el mismo día.

Se comenta que esta intriga fue encendida por un pretendiente desengañado de Rosa. Este mismo personaje invitó, ese día, a Helme a una cantina. Cuando el joven enamorado estuvo totalmente ebrio, lo condujo a casa de Rosa. Ella, conmovida al ver inconsciente a Helme en la puerta de su domicilio, decidió auxiliarlo. El amigo dijo haberlo encontrado en ese lamentable estado, llevó a Helme a la cama con la ayuda de Rosa y salió en busca de un médico, para jamás volver.

A las tres de la mañana, el marido llega a su casa. Toca la puerta varias veces. La joven no sabe qué hacer. Disimula contestándole que se pondría la falda, los zapatos. El marido impaciente, ardiente en celos, rompe la puerta. Al ver a Helme tendido en su cama, piensa en vengarse, va a la cocina, coge un puñal y mata a Helme. Rosa, en tanto, le suplicaba piedad, llorando desesperada. Mas, en un arranque de ira, el platero asesina también a su mujer. Al verla tendida a su pies y al ver sus manos manchadas de sangre, el platero José Santos se volvió loco.

Cuenta la tradición que, a partir de entonces, el loco Santos anduvo por las calles y las plazas de Huamanga, lavando sus manos en cada pileta que encontraba a su paso.

* Las letras del huayno tradicional *Helme* inspiraron la creación de una obra teatral. A su vez, el arreglo para solo de guitarra de *Helme* se basa tanto en el argumento de la obra teatral como en el material melódico del huayno. El presente resumen del argumento teatral fue narrado por Raúl García Zárate, como testimonio de la versión que él captó para realizar la adaptación instrumental. Raúl García refiere que existen distintas versiones e interpretaciones de esta tradición.

Helme

- ② DO
- ⑤ SI b
- ⑥ SOL

Adaptación: Raúl García Zárate
Transcripción: Camilo Pajuelo Valdez *

Guitarra

1 = 80

4

rall. -----

9 = 70

sfz

13 = 60

mf

17

20

23

* Transcripción de la versión publicada en el disco compacto *Guitarra del Perú* (1997).

27 *f* *tr* 3

30 *tr* 3

33 3 3

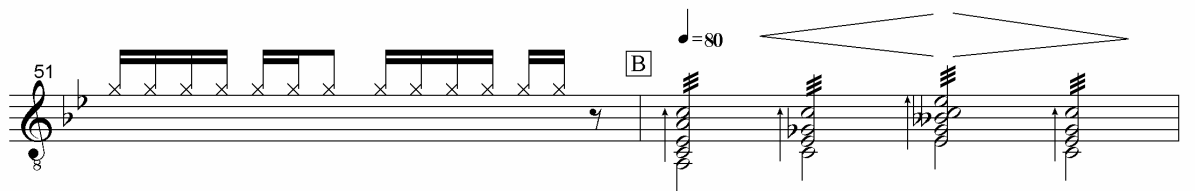
36 3

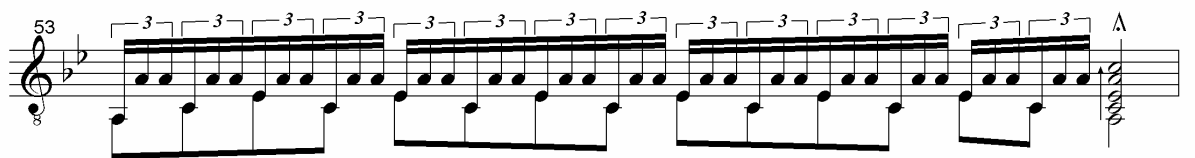
39 *mf*

42

45 3 3

48 3

51 
enérgico

53 

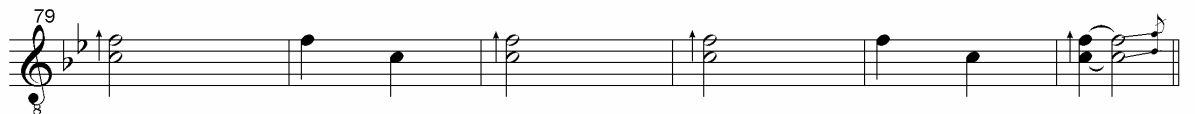
54 
libre

57 
molto vibrato d.v.

63 

68 
rall. a tempo

74 

79 
rall.

85 \square $\text{♩} = 60$

88

91

94 *pesado*

97 *rall.*

Apéndice E

Listado general de transcripciones musicales de las adaptaciones de Raúl García Zárate

TRANSCRIPTOR	OBRA	PUBLICACIÓN	AÑO	
1	Carrasco, Rolando	<i>Bajo el cielo de los incas</i>	<i>Partituras de música andina para guitarra</i> Vol. 1	2004
2	Carrasco, Rolando	<i>Carnaval de Arequipa</i>	<i>Partituras de música andina para guitarra</i> Vol. 1	2004
3	Carrasco, Rolando	<i>Mauka zapato</i>	<i>Partituras de música andina para guitarra</i> Vol. 1	2004
4	Carrasco, Rolando	<i>Pirwalla pirwa</i>	<i>Partituras de música andina para guitarra</i> Vol. 1	2004
5	Carrasco, Rolando	<i>Pukllay taky</i>	<i>Partituras de música andina para guitarra</i> Vol. 1	2004
6	Carrasco, Rolando	<i>Waytallay rosasllay – Tuyaschay</i>	<i>Partituras de música andina para guitarra</i> Vol. 1	2004
7	Chávez, Santiago	<i>Tankarcha</i>	Manuscrito inédito	1996
8	Echecopar, Javier	<i>Ciudad del lago</i>	<i>Música para guitarra del Perú</i> Vol. 1	1988
9	Echecopar, Javier	<i>Cuando me vaya</i>	<i>Música para guitarra del Perú</i> Vol. 1	1988
10	Echecopar, Javier	<i>Desde tu separación</i>	Manuscrito inédito	1982
11	Echecopar, Javier	<i>Amigo (Vals estudio)</i>	Manuscrito inédito	s/f
12	Echecopar, Javier	<i>El destino</i>	Manuscrito inédito	s/f
13	Echecopar, Javier	<i>El paria</i>	<i>Música para guitarra del Perú</i> Vol. 1	1988
14	Echecopar, Javier	<i>Falsía</i>	<i>Música para guitarra del Perú</i> Vol. 1	1988
15	Echecopar, Javier	<i>Huérfano pajarillo</i>	<i>Música para guitarra del Perú</i> Vol. 1	1988
16	Echecopar, Javier	<i>Negra del alma</i>	Manuscrito inédito	s/f
17	Echecopar, Javier	<i>La despedida</i>	<i>Música para Guitarra del Perú</i> Vol. 1	1988
18	Echecopar, Javier	<i>Las madre selvas</i>	Manuscrito inédito	1982
19	García, Jorge	<i>Adiós pueblo de Ayacucho</i>	Manuscrito inédito	s/f
20	Hayre, Carlos	<i>Adiós pueblo de Ayacucho</i>	Manuscrito	1969
21	Martínez, Fernando	<i>Alverjas saruy</i>	Manuscrito inédito	[2001]
22	Martínez, Fernando	<i>Carnaval ayacuchano</i>	www.cuerdistas.com/trazonoro.htm	2005
23	Martínez, Fernando	<i>Melgar</i>	Manuscrito inédito	[2001]
24	Martínez, Fernando	<i>Semana Santa</i>	Melografía por computador, inédita	2005
25	Martínez, Fernando	<i>Te perdí</i>	Manuscrito inédito	[2001]
26	Martínez, Fernando	<i>Toril</i>	Manuscrito inédito	[1997]
27	Martínez, Fernando	<i>Villancicos de Navidad</i>	Manuscrito inédito	[1993]
28	Martínez, Fernando	<i>Virgenes del Sol</i>	Manuscrito inédito	[1997]
29	Molina, Javier	<i>Adiós pueblo de Ayacucho</i>	<i>Cuadernos de Música Peruana</i> N°7 <i>Guitarra Peruana</i> Vol. II	2000 2003
30	Molina, Javier	<i>El cóndor pasa</i>	Melografía por computador, inédita	2005

TRANSCRIPTOR	OBRA	PUBLICACIÓN	AÑO	
31	Molina, Javier	<i>Jauja</i>	Melografía por computador, inédita	2005
32	Monge, Roger	<i>Huajchapuquito</i>	Melografía por computador, inédita	s/f
33	Pajuelo, Camilo	<i>Amigo</i> (para tres y cuatro guitarras)	Manuscrito inédito	2001
34	Pajuelo, Camilo	<i>Ciudad del lago</i> (para tres y cuatro guitarras)	Manuscrito inédito	2001
35	Pajuelo, Camilo	<i>Cuando me vaya</i> (para cuatro guitarras)	Melografía por computador, inédita	2003
36	Pajuelo, Camilo	<i>Helme</i>	Melografía por computador, inédita	2005
37	Pajuelo, Camilo	<i>Linda andahuaylina</i>	Melografía por computador, inédita	2001
38	Pajuelo, Camilo	<i>Memorias</i> (para tres y cuatro guitarras)	Manuscrito inédito	2001
39	Pajuelo, Camilo	<i>Negra del alma</i> (para seis guitarras)	<i>Guitarra Andina, cuadernos de estudio</i> N° 1	1996
40	Pajuelo, Camilo	<i>Ramis</i> (para cuatro guitarras)	Melografía por computador, inédita	2001
41	Pino, José	<i>Adiós pueblo de Ayacucho</i>	Manuscrito	2001
42	Pino, José	<i>Chiclayanita</i>	Manuscrito	s/f
43	Pino, José	<i>El cóndor pasa</i>	Manuscrito	s/f
44	Pino, José	<i>La chongoyapana</i>	Manuscrito	s/f
45	Pino, José	<i>La pampa y la puna</i>	Manuscrito	s/f
46	Pino, José	<i>Melgar</i>	Manuscrito	s/f
47	Pino, José	<i>Valicha</i>	Manuscrito	s/f
48	Pino, José	<i>Virgenes del Sol</i>	Manuscrito	s/f
49	Rougier, Thierry	<i>Flor de Sancayo y Margarita</i>	Manuscrito inédito	s/f
50	Rougier, Thierry	<i>Linda andahuaylina</i>	Manuscrito inédito	s/f
51	Rougier, Thierry	<i>Negra del alma</i>	Manuscrito inédito	s/f
52	Stahl, Bernd	<i>Desde tu separación</i>	<i>Guitarra Latinoamericana</i> Vol. 1	1986
53	Stahl, Bernd	<i>La ayacuchanita</i>	<i>Guitarra Latinoamericana</i> Vol. 1	1986
54	Stahl, Bernd	<i>Ramis</i>	<i>Guitarra Latinoamericana</i> Vol. 1	1986
55	Stahl, Bernd	<i>Sentimientos morochucos</i>	<i>Guitarra Latinoamericana</i> Vol. 1	1986
56	Stahl, Bernd	<i>Villancicos de Navidad</i>	<i>Guitarra Latinoamericana</i> Vol. 1	1986
57	Taboada, Melvin	<i>Flor de Sancayo y Margarita</i>	Manuscrito	1986
			<i>Cuadernos de Música Peruana</i> N°2	1995

TRANSCRIPTOR	OBRA	PUBLICACIÓN	AÑO	
58	Taboada, Melvin	<i>Ramis</i>	Manuscrito	1987
59	Taboada, Melvin	<i>Sombras</i>	Manuscrito	1987
60	Taboada, Melvin	<i>Toril</i>	Manuscrito	1985
61	Villanueva, Ricardo	<i>Adiós pueblo de Ayacucho</i>	Melografía por computador, inédita	2005
62	Villanueva, Ricardo	<i>El cóndor pasa</i>	Melografía por computador, inédita	2005

Listado general de adaptaciones transcritas

	OBRA	TRANSCRIPTOR(ES)
1	<i>Adiós pueblo de Ayacucho</i>	García Y., Hayre, Molina, Pino, Villanueva
2	<i>Alverjas saruy</i>	Martínez
3	<i>Amigo</i>	Echecopar, Pajuelo
4	<i>Carnaval ayacuchano</i>	Martínez
5	<i>Carnaval de Arequipa</i>	Carrasco
6	<i>Chiclayanita</i>	Pino
7	<i>Ciudad del lago</i>	Echecopar, Pajuelo
8	<i>Cuando me vaya</i>	Echecopar, Pajuelo
9	<i>Desde tu separación</i>	Echecopar, Stahl
10	<i>El cóndor pasa</i>	Molina, Pino, Villanueva
11	<i>El destino</i>	Echecopar
12	<i>El paria</i>	Echecopar
13	<i>Falsía</i>	Echecopar
14	<i>Flor de Sancayo y Margarita</i>	Rougier, Taboada
15	<i>Helme</i>	Pajuelo
16	<i>Wakcha puquito</i>	Monge
17	<i>Huérfano pajarillo</i>	Echecopar
18	<i>Jauja</i>	Molina
19	<i>La ayacuchanita</i>	Stahl
20	<i>La chongoyapana</i>	Pino
21	<i>La despedida</i>	Echecopar
22	<i>La pampa y la puna</i>	Pino
23	<i>Las madre selvas</i>	Echecopar
24	<i>Linda andahuaylina</i>	Pajuelo, Rougier
25	<i>Mauka zapato</i>	Carrasco
26	<i>Melgar</i>	Martínez, Pino
27	<i>Memorias</i>	Pajuelo
28	<i>Negra del alma</i>	Echecopar, Pajuelo, Rougier
29	<i>Pirwalla pirwa</i>	Carrasco

	OBRA	TRANSCRIPTOR(ES)
30	<i>Pukllay taki</i>	Carrasco
31	<i>Ramis</i>	Pajuelo, Stahl, Taboada
32	<i>Sentimientos morochucos</i>	Stahl
33	<i>Semana Santa</i>	Martínez
34	<i>Sombras</i>	Taboada
35	<i>Tankarcha</i>	Chávez
36	<i>Te perdí</i>	Martínez
37	<i>Toril</i>	Martínez, Taboada
38	<i>Valicha</i>	Pino
39	<i>Villancicos de Navidad</i>	Martínez, Stahl
40	<i>Virgenes del Sol</i>	Martínez, Pino
41	<i>Waytallay rosasllay – Tullaschay</i>	Carrasco

Apéndice F

Introducciones del huayno *Adiós pueblo de Ayacucho*

Introducciones de *Adiós pueblo de Ayacucho*

1966 $\text{♩} = 90$

1971 $\text{♩} = 87$

1983 $\text{♩} = 72$

1998 $\text{♩} = 75$

2001 $\text{♩} = 71$

Introducción de *Adiós pueblo de Ayacucho* (México, 1971)
Transcripción en sonograma y notación tradicional

